UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

DOUTORADO EM MULTIMEIOS

O CANGAÇO NO CINEMA BRASILEIRO

Marcelo Dídimo Souza Vieira

CAMPINAS

2007

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

DOUTORADO EM MULTIMEIOS

O CANGAÇO NO CINEMA BRASILEIRO

Marcelo Dídimo Souza Vieira

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP, para a obtenção do título de Doutor em Multimeios.
Área de Concentração: Cinema Brasileiro.
Orientação: Prof. Dr. Március C. S. Freire.

CAMPINAS

2007

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP
Bibliotecário: Helena Joana Flipsen – CRB-8ª / 5283

Vieira, Marcelo Dídimo Souza.
V673c O Cangaço no cinema brasileiro / Marcelo Dídimo Souza

Vieira. -- Campinas, SP : [s.n.], 2007.

Orientador: Marcius César Soares Freire.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual de

Campinas, Instituto de Artes.

Título em inglês: The Cangaço in Brazilian cinema.

Palavras-chave em inglês (Keywords): Cinema - Brazil, Cangaço, Moving-pictures and history.

Titulação: Doutor em Multimeios.

Banca examinadora: Francisco Elinaldo Teixeira, Josette Maria Alves Monzani, Luciana Corrêa de Araújo, Maria Bernadette Cunha de Lyra.

Data da Defesa: 30-01-2007.

Programa de Pós-Graduação em Multimeios.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Multimeios, apresentada pelo Doutorando(a) **Marcelo Didimo Souza Vieira** - RA 974706, como parte dos requisitos para a obtenção do título de **DOUTOR EM MULTIMEIOS**, apresentada perante a Banca Examinadora:

Prof. Dr. Marcius Cesar Soares Freire - DECINE/IA
Presidente/Orientador

Prof. Dr. Francisco Elinaldo Teixeira - DECINE/IA
Membro Titular

Profa. Dra. Josette Maria Alves Monzani - UFSCAR
Membro Titular

Profa. Dra. Luciana Sá Leitão Correa Araújo - UFSCAR
Membro Titular

Profa. Dra. Maria Bernadette Cunha de Lyra - Univ. Anhembi/Morumbi
Membro Titular

300024782

Aos meus pais

Vicente Vieira e Laurinha.

Aos meus irmãos

Marcos, Paulo, Vicente Filho e Flávio.

AGRADECIMENTOS

À FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo), cujo apoio financeiro concedido através da bolsa foi imprescindível para a realização deste trabalho.

Aos meus pais, pelo apoio passional e sempre incondicional, pelo carinho e paciência, e por acreditar na minha capacidade.

Ao Prof. Dr. Március Freire e a Profa. Dra. Lúcia Nagib, pela orientação durante a pesquisa e confiança no meu trabalho.

Ao Prof. Dr. Adilson Ruiz, à Profa. Dra. Luciana Corrêa de Araújo, ao Prof. Dr. Francisco Elinaldo Teixeira, à Profa. Dra. Josette Monzani e à Profa. Dra. Bernadette Lyra que participaram das bancas de Qualificação e Defesa e contribuíram substancialmente para a finalização desta pesquisa.

Aos professores, pesquisadores, cineastas, estudiosos, colegas e amigos que me ajudaram, direta e indiretamente, na conclusão de mais uma etapa de minha vida.

RESUMO

O cangaço foi uma forma de banditismo social ocorrido no Nordeste do Brasil entre os anos de 1870 e 1940. Esse movimento histórico foi retratado no cinema brasileiro em épocas distintas e de diversas formas. Os primórdios dos filmes abordando essa temática foram realizados a partir da década de 1920. O cangaço se consolida como gênero, o *Nordestern*, nos anos 1950, quando vários filmes passaram a retratar o tema com características comuns, utilizando o *western* como referência. A comicidade trabalhou o cangaço de forma satírica e alguns documentários foram produzidos ao longo desses anos. Glauber Rocha, um dos expoentes do Cinema Novo, também enveredou pelo tema com filmes de caráter simbólico. Na década de 1990, alguns filmes fizeram novas leituras na "retomada" do cinema brasileiro. Enfim, foram produzidos quase 50 filmes em 70 anos, que constituem um gênero tipicamente brasileiro: os Filmes de Cangaço.

Palavras-chave: Cinema - Brasil, Cangaço, Filmes e História.

ABSTRACT

The *cangaço* was a kind of social banditry that occurred in the Northeast of Brazil between the years 1870 and 1940. This historic movement was portrayed in the Brazilian cinema through different periods, by diverse forms. The first films approaching this thematic were developed from 1920 decade on. The *cangaço* is structured as a specific genre during the 1950 years, the *Nordestern*, when several films started to treat the subject with common characteristics, using the western as a reference. The comic type of film considered the *cangaço* in a satirical way and some documentaries had been produced along these years. Glauber Rocha, one exponent of the *Cinema Novo*, also engaged himself in the theme streamline with films of symbolic characterization. In 1990 decade some films brought new views, within the new Brazilian cinema. Finally, about 50 films were produced in 70 years, which constitute a very particular Brazilian genre: the Cangaço Films.

Key words: Cinema - Brazil, Cangaço, Moving-pictures and history.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 1

2 PRIMÓRDIOS 29

3 O *NORDESTERN* 65

4 COMÉDIAS 167

5 DOCUMENTÁRIOS 243

6 O CANGAÇO DE GLAUBER ROCHA 301

7 RELEITURAS 347

8 CONCLUSÃO 395

FILMOGRAFIA 401

BIBLIOGRAFIA 411

1 INTRODUÇÃO

O sertão do Nordeste brasileiro foi palco de um dos maiores movimentos rebeldes ocorridos no país, o cangaço. Este fenômeno histórico e cultural, essencial do universo nordestino, teve seu auge entre os anos de 1870 e 1940. Desde o século XVIII, no entanto, tem-se notícia da formação de bandos no sertão nordestino.

No início do século XVIII a economia nordestina, que compreendia a monocultura do açúcar com mão-de-obra escrava, se concentrava nas cidades litorâneas e estava voltada para a exportação. Com o crescimento da economia açucareira, houve a necessidade de ocupar novas terras, o que acarretou a expansão da agricultura para o sertão, agregando-se ao cultivo do açúcar a mineração.

Dessa forma, o sertão foi sendo pouco a pouco conquistado e os índios colonizados ou expulsos de suas terras. Para complementar as atividades principais, foi implantada a criação de animais de tração, trazendo consigo a cultura do charque, do couro e outros produtos, gerando o que os historiadores denominam “civilização do couro”. Esse período foi marcado pela hegemonia do boi no sertão e o couro, material de primeira necessidade, passou a ser exportado.[1]

O sertanejo passou a utilizar o couro como forma de vestimenta, com o intuito de se proteger da vegetação áspera e rasteira que predomina no sertão, a

[1] Maria Isaura Pereira de Queiroz, “Os cangaceiros”, São Paulo, Duas Cidades, 1977, p. 30.

caatinga. A roupa cobria o indivíduo da cabeça aos pés, de forma que os pontiagudos galhos das árvores sertanejas não o machucassem.

Em *Os Sertões*, Euclides da Cunha, numa linguagem bastante rebuscada, descreve essa vegetação de modo peculiarmente cruel e agressivo ao sertanejo,

> ao passo que a caatinga o afoga; abrevia-lhe o olhar; agride-o e estonteia-o; enlaça-o na trama espinescente e não o atrai; repulsa-o com folhas urticantes, com o espinho, com os gravetos estalados em lanças; e desdobra-lhe na frente léguas e léguas, imutável no espaço desolado; árvores sem folhas, de galhos extorcidos e secos, revoltosos, entrecruzados, apontando rijamente no espaço ou estirando-se flexuosos pelo solo, lembrando um bracejar imenso, de tortura, da flora agonizante.[2]

Além dessa vegetação inóspita, o clima quente e seco e o solo árido fazem com que essa região seja uma das mais pobres e cruéis do Brasil, onde a vida é escassa e a sobrevivência uma luta. Assim, a ocupação do sertão foi localizada onde havia água e melhores condições de vida. O Rio São Francisco e seus afluentes traçaram o caminho dessa expansão.

Ao final do século XVIII e início do século XIX, essa ocupação, diferentemente da economia do açúcar, não se deu através da mão-de-obra escrava, mas do trabalho do homem livre. Faixas de terra eram conquistadas com a erradicação do indígena, onde alguns homens, sob o comando do senhor da

[2] Euclides da Cunha, “Os sertões”, São Paulo, Ed. Paulo de Azevedo, 1956, p. 35.

terra, acabavam formando fazendas ou povoados. O salário era pouco e cabia a cada trabalhador um pequeno pedaço de terra para cultivo próprio.

Entre as fazendas dos senhores de terra, que posteriormente passaram a serem chamados de coronéis, não havia cercas, apenas fronteiras naturais, o que acarretava a fuga de gado de uma fazenda para outra, resultando em roubos e desconfiança entre vizinhos. Era comum, também, a briga por melhores pastos e fontes de água. Dessa forma, se iniciou a briga secular entre famílias no sertão nordestino.

Com a declaração da Independência do Brasil, ocorrida em 7 de setembro de 1822,

> (...) que significou a formação de um Estado nacional em território da antiga colônia, tais conflitos se agravaram ainda mais, uma vez que a formação da classe dirigente se daria através da incorporação, em seus quadros, daquelas lideranças locais com comprovada capacidade de domínio e direção política.[3]

Com isso, os grandes proprietários de terra lutaram durante um longo período para conquistar esse prestígio político regional e eleger deputados e senadores de sua preferência.

Nessas lutas de famílias, a autoridade dos coronéis era baseada na capacidade de impor suas decisões, cabendo, às facções menores, obedecer. O poder das armas era utilizado para manter a ordem, e grupos de homens armados eram formados com essa finalidade, a mando de cada coronel.

[3] Carlos Alberto Dória, “O cangaço”, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1981, pp. 22-23.

Esses bandos, que na verdade eram milícias privadas, eram formados por jagunços e cangaceiros “mansos”. Os jagunços eram uma espécie de guarda-costas do coronel. Normalmente, tinham antecedentes criminais ou eram pistoleiros profissionais. Os cangaceiros “mansos” eram trabalhadores comuns das terras de seu senhor, lidavam com o gado ou com o cultivo. Como eram dependentes do coronel, tinham a função de defendê-lo incondicionalmente, e em troca, recebiam proteção contra o inimigo, permanecendo imunes a punições do poder público.

A expressão ‘cangaço’ deriva de ‘canga’, uma peça de madeira que se coloca no pescoço do boi para puxar o carro (carro-de-boi). Este nome também foi atribuído ao conjunto de equipamentos que o bandido sertanejo carregava consigo, que era bastante volumoso.[4] O cangaceiro, portanto, era o homem que andava ‘debaixo da canga’ ou vivia da ‘canga’, tendo que estar sempre disponível ao seu senhor. O cangaço, naturalmente, passou a ser um modo de vida.

Em meados do século XIX, importantes mudanças sociais ocorreram no sertão nordestino. Com a introdução da cultura do algodão para suprir o mercado europeu, os sertanejos tornaram-se mais ligados à terra, o que intensificou o comércio e aumentou a rede de estradas. Estabeleceram-se ligações entre as várias localidades e algumas cidades tornaram-se verdadeiros centros comerciais. Com o aumento da produção e da população, a organização política do sertão ganhou complexidade. Os coronéis foram se tornando cada vez mais poderosos e as classes mais baixas cada vez mais pobres.

[4] Frederico Pernambucano de Mello, “Quem foi Lampião?”, Recife, Editora Stahli, 1993, p. 26.

A esses fatores acrescentaram-se as secas, um fenômeno natural que se tornou um grave problema social. Segundo Carlos Alberto Dória, estes longos períodos de estiagem "não só desorganizavam a produção por períodos relativamente largos, como obrigavam a migração massiva e propiciavam a formação de bandos de assaltantes que infestavam o sertão, provocando razoável prejuízo adicional aos moradores."[5]

Dessa forma, surgiram no início da década de 1870 os 'coutos' ou 'valhacoutos', instalados em lugares de difícil acesso como serras ou fazendas abandonadas. Nestes locais, criminosos, escravos foragidos e pessoas perseguidas se escondiam com suas armas e, mesmo não estando sob a proteção de um ou outro coronel, havia um proprietário que os abrigava. A expressão 'coiteiro' vem dessa cumplicidade de pessoas que ajudavam os foras da lei a se esconderem em seus coitos.

Formaram-se, assim, grupos que atuavam de forma autônoma, praticando assaltos contra viajantes ou fazendo favores aos grandes senhores da terra, como cobranças de dívidas. Quando atacavam uma vila por ordem de um coronel, esses bandos aproveitavam para realizar suas vinganças pessoais e fazer saques para si próprios ou distribuir entre o povo. É uma espécie de banditismo social, que prefigura o que mais tarde será conhecido como cangaço.

O banditismo social é fenômeno universal e existiu em países como a Espanha, a Indonésia, o Peru, a China, a Ucrânia, etc. Eric. J. Hobsbawn define esse tipo de movimento rebelde da seguinte forma:

[5] Carlos Alberto Dória, op. cit., p. 27.

> O ponto básico a respeito dos bandidos sociais é que são proscritos rurais, encarados como criminosos pelo senhor e pelo Estado, mas que continuam a fazer parte da sociedade camponesa, e são considerados por sua gente como heróis, como campeões, vingadores, paladinos da Justiça, talvez até mesmo como líderes da libertação e, sempre, como homens a serem admirados, ajudados e apoiados.[6]

O mesmo autor classifica o banditismo social em três tipos: o ladrão nobre, que rouba dos ricos para dar aos pobres; o *haiduk*, guerrilheiros ou combatentes que primam pela resistência; e o vingador, que semeia o terror e age por vingança.[7]

O cangaceiro combina características desses três tipos: o ladrão nobre, que casualmente ajudava as famílias mais pobres; o *haiduk*, pois eram inconformados com a injustiça social e combatiam as autoridades públicas como uma espécie de resistência; e o vingador, marca registrada de vários cangaceiros e, normalmente, a vingança era o motivo para a entrada no banditismo.

Os camponeses comuns tornavam-se cangaceiros por terem sofrido algum tipo de injustiça ou serem perseguidos pelas autoridades. Um parente que foi assassinado ou sofreu agressões da família rival ou da polícia é motivo suficiente para o indivíduo entrar para o cangaço para fazer justiça. Feito isso, tornava-se um fora da lei em permanente fuga das autoridades. O bandido social era

[6] Eric J. Hobsbawn, "Bandidos", Rio de Janeiro, Ed. Forense-Universitária, 1975, p. 11.

[7] Eric J. Hobsbawn, ibid., p. 13.

admirado e ajudado por outros camponeses, porque fazia justiça com as próprias mãos, tornando-se um herói, embora considerado um bandido pelas autoridades.

O primeiro grupo que caracterizou o cangaço independente foi formado no início da década de 1870, e teve como líder Inocêncio Vermelho. Inocêncio havia cometido um crime na Paraíba e fugido para a região do Cariri, no Ceará, onde se juntou a outro criminoso, João Calangro. Em meados de 1876, Inocêncio foi morto pela polícia e seu companheiro assumiu o comando do bando. Calangro se orgulhava de ter cometido "32 assassinatos, sem que qualquer processo fosse tentado contra ele."[8]

Calangro e seu bando tornaram-se importantes na época da seca que assolou o sertão entre 1877 e 1879. Esta seca, que foi uma das mais cruéis do Nordeste, reduziu drasticamente os recursos de água e alimentação, ocasionando vários roubos e crimes nas grandes fazendas. Para garantir a ordem, os coronéis tiveram que se apoiar na única força vigente, o bando de Calangro. Ele passou a ser a autoridade pública no Vale do Cariri, e jornais da época relatam que a região só não sofreu mais por intervenção do cangaceiro.

Com o retorno das chuvas, o sertão voltou a ser povoado. Restaurada a ordem e a hierarquia no Cariri, os chefes políticos não aceitaram mais a autoridade de Calangro, que era um criminoso. Tem, então, início uma batalha entre os cangaceiros e a polícia, que queria acabar com o bando. À polícia uniram-se as volantes, milícias armadas formadas por camponeses que mantinham rixas com os cangaceiros e eram pagos pelo poder público para

[8] Maria Isaura Pereira de Queiroz, op. cit., p. 64.

dizimar o cangaço. Escapando à perseguição, Calangro conseguiu fugir para a Bahia.

Ainda na seca de 1877-1879, um outro grupo de cangaceiros surge na região liderado por Jesuíno Brilhante. Diferentemente do grupo de Calangro, ligado aos grandes proprietários, o bando de Brilhante estava voltado para as famílias pobres. O cangaceiro entrou para o banditismo devido a uma rixa entre famílias. A família de Brilhante era relativamente rica, podendo, assim, oferecer sustento a ele e seu bando durante o período em que praticaram o cangaço. Conseqüentemente, tudo que o bando roubava era dividido entre a população rural pobre, razão pela qual Brilhante é tido com um herói. Após a seca, Brilhante continuou sendo perseguido pela polícia e, afinal, assassinado. Com a extinção desses dois grupos, o banditismo ficou latente durante um longo período.

Em 15 de novembro de 1889, foi proclamada a República, extinguindo a monarquia e causando grandes mudanças na política sertaneja e no país. Com a Constituição de 1891, o secularismo e o federalismo foram introduzidos no Brasil. O secularismo separou o Estado da Igreja, gerando uma crise no clero e reduzindo o poder da Igreja.

Como afirma Luiz Roberto Lopez, o federalismo foi um "instrumento jurídico que assegurava à emergente oligarquia o controle da política regional, trampolim indispensável para chegar ao controle da política nacional."[9] Pelo princípio fiscal, os impostos de exportação pertenciam à União, enquanto os impostos de importação passariam a ser a principal renda dos Estados. Dessa forma, os

[9] Luiz Roberto Lopez, "História do Brasil contemporâneo", Porto Alegre, Mercado Aberto, 1991, p. 24.

principais Estados da federação foram dominados por poderosas oligarquias, período que ficou conhecido como República das Oligarquias.

Como consequência, os grandes coronéis do sertão se empenharam na conquista do poder do Estado, com o objetivo de controlar os recursos financeiros e realizar obras de seu interesse. Uma vez no poder, os coronéis precisavam se apoiar em exércitos fortemente armados para dominar os coronéis mais fracos e garantir apoio político. Assim, impediu-se o crescimento do cangaço nos locais onde os senhores poderosos tinham fortes milícias. No entanto, ele se desenvolveu onde essa estrutura estava ausente, ou seja, no Polígono das Secas.

Nesse período, uma das figuras mais importantes da região do Cariri estava se fortalecendo, o Padre Cícero Romão Batista. O Padim Ciço, como era conhecido, estava se tornando cada vez mais poderoso entre os sertanejos e no início dos anos 1890 já ganhava fama de milagreiro. O mais famoso de seus milagres foi o da hóstia que se transformou em sangue na boca da beata Maria de Araújo. Este fato transformou a pequena cidade de Juazeiro do Norte em um centro religioso.

O suposto milagre não teve o reconhecimento da Igreja Católica, e o Padre teve suas ordens eclesiásticas suspensas pela cúria diocesana de Fortaleza.[10] Esta suspensão, no entanto, não fez com que o Padre perdesse seu prestígio religioso. Seus seguidores acreditavam no milagre e romarias se tornaram cada vez mais constantes nesse período.

[10] Rui Facó, “Cangaceiros e fanáticos”, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976, p. 135.

Anos mais tarde, Padre Cícero se tornou um importante chefe político e grande proprietário territorial, sendo respeitado em todo o Estado do Ceará. Chegou a ocupar o cargo de vice-governador do Estado e a ser eleito deputado federal, mas não assumiu o cargo, segundo alegou, para não se distanciar de seu povo.

Durante os anos de 1896 e 1897 travou-se uma das guerras religiosas mais importantes do Brasil, a Guerra de Canudos. A partir de 1893, liderados pelo beato Antônio Conselheiro, os camponeses pobres do sertão ocuparam uma fazenda abandonada no interior da Bahia, um lugarejo chamado Canudos. Em meio a tantas mazelas por qual passava a região, Canudos era um lugar que atraía cada vez mais pessoas do Nordeste e também do Norte, que acreditavam nas profecias de Antônio Conselheiro e esperavam por dias melhores.

Segundo testemunhos de Euclides da Cunha,

> Os raros viajantes que se arriscavam a viagens naquele sertão, topavam grupos sucessivos de fiéis que seguiam, ajoujados de fardos, carregando as mobílias toscas, as canastras e os oratórios, para o lugar eleito. Isoladas a princípio, essas turmas adunavam-se pelos caminhos, aliando-se a outras, chegando, afinal, conjuntas, a Canudos.[11]

Percebe-se que era um verdadeiro êxodo para essa região, tornando-se motivo de preocupação para os grandes proprietários, o clero e o Estado. Era necessário acabar com aquilo que se considerava “um bando de fanáticos

[11] Euclides da Cunha, op. cit., p. 162.

religiosos". Para destruí-los, no entanto, foram necessárias quatro expedições militares que somaram cerca de 10 mil soldados vindos de 17 Estados do país. Após várias batalhas, o povoado foi completamente destruído, deixando cerca de 25 mil mortos, entre eles, Antônio Conselheiro.

Também em meados da década de 1890, Manoel Baptista, filho de um fazendeiro em Pajeú das Flores, Pernambuco, teve seu pai assassinado. Esperou durante longo tempo que a justiça condenasse o assassino, o que não aconteceu. Manoel, então, vingou a morte do pai e entrou para o cangaço, adotando o nome de Antônio Silvino, em homenagem a seu padrinho, também morto pelo inimigo, José Ramos da Silva. Após vingar a morte de seus próximos, Antônio Silvino afastou-se de questões familiares, desenvolvendo um cangaço com estilo próprio. Silvino e seu bando de cangaceiros chegaram a usar trajes da Guarda Nacional para impor ordem e respeito na pequena cidade de Canhotinho, localizada entre os Estados de Pernambuco e Paraíba.

Falava-se que Silvino tinha dois pontos fracos: jóias com brilhantes e perfumaria. "Untava os cabelos com brilhantina cheirosa, borrifava-se de extratos, molhava-se em *patchuli*, lavava-se em água de colônia. Os dedos eram encaroçados de brilhantes cravados em grossos anéis de ouro."[12] A famosa vaidade dos cangaceiros no tempo do célebre Lampião data, na verdade, de décadas antes com Silvino, que se intitulava Governador do Sertão, codinome também utilizado posteriormente por Lampião.

[12] Maria Isaura Pereira de Queiroz, op. cit., p. 75.

Silvino também tinha outras manias que o diferenciavam dos demais cangaceiros, conferindo um estilo ao cangaço. Não era qualquer pessoa que podia entrar para seu bando: o candidato tinha que ter bons modos e respeitar as famílias. Era costume seu, ao saquear uma cidade, andar de braços com o prefeito ou o delegado da localidade coletando dinheiro dos comerciantes. Silvino tirava o necessário para seu sustento e do bando e, da mesma forma que fazia Jesuíno Brilhante, distribuía o restante do dinheiro para as famílias necessitadas.

A partir de 1900, o sertão nordestino começou a se modernizar, o que incomodava o cangaceiro. A estrada de ferro *Great Western* estava se estendendo para o interior do Nordeste, e a empresa de correios e telégrafos estava cada vez mais ativa. Era costume de Silvino perseguir carteiros para queimar toda a correspondência, com medo de serem ordens para aniquilá-lo, além de cortar cabos dos telégrafos. Um dos maiores empecilhos para a construção da estrada de ferro foi o cangaceiro, que arrancava os trilhos ou impedia sua colocação. Em dado momento, foi necessário pedir proteção ao governo federal, que colocou uma tropa para proteger a construção da estrada.

Por volta de 1910 Silvino casou-se e tentou abandonar a vida de cangaceiro, enveredando-se pela política. Em 1912, os governos de Pernambuco, Ceará, Rio Grande do Norte e Paraíba assinaram um pacto policial com a finalidade de unificar e intensificar a ação contra o cangaço. Dois anos mais tarde, em um combate com as volantes, Silvino foi baleado e, gravemente ferido, se rendeu, sendo condenado a 30 anos de prisão. Após 28 anos de reclusão recebeu o indulto do então Presidente Getúlio Vargas. Silvino faleceu em outubro de 1944 aos 79 anos de idade.

Episódio semelhante à Guerra de Canudos, foi a Guerra do Contestado, iniciada em 1912, na fronteira entre Santa Catarina e Paraná, provando que o fanatismo religioso não era privilégio do Nordeste. O líder do movimento no Sul foi o monge José Maria. Assim como em Canudos, forças militares federais destruíram o povoado, provocando cerca de 8 mil mortes, em 1916.

Neste período em Pernambuco duas famílias, os Ferreira e os Saturnino, encontravam-se em guerra. Após vários conflitos, José Ferreira foi assassinado. Para vingar a morte do pai, Virgulino, Antônio e Livino entram para o cangaço por volta de 1920, sendo os três irmãos apadrinhados pelo bando de Luiz Padre e Sinhô Pereira. Segundo Luiz Padre, durante um "combate com a volante, a espingarda de Virgulino 'não deixou de ter clarão, tal qual um lampião'."[13] Virgulino passou a ser conhecido como Lampião e tornou-se o braço direito de Sinhô Pereira. Quando Padre e Pereira abandonaram o cangaço, por volta de 1922, Lampião assumiu o comando do bando, e uma nova onda de banditismo reinou no sertão nordestino durante quase duas décadas. Diferentemente de Calangro e Brilhante, Lampião não ficou conhecido por sua benevolência, mas por seus atos de extrema crueldade.

Com a crise da República Velha, as décadas de 1920 e 1930 se caracterizaram pelo avanço da centralização política. Com o surgimento da classe média e do proletariado, a política deixa de girar em torno dos interesses agrários, voltando-se para os grandes centros urbanos, palco de movimentos militares pela

[13] Carlos Alberto Dória, op. cit., p. 67.

manutenção da ordem. A conseqüência foi uma enorme crise econômica e política no sertão.

Apesar da modernização e do fortalecimento do Exército, este não conseguiu dar conta de todos os movimentos rebeldes que aconteciam em território nacional, provenientes do descontentamento popular com o governo vigente. No interior, boa parte de suas energias se consumiu na perseguição ao cangaço e à Coluna Prestes. O resultado foi a centralização das forças militares nas capitais, com a finalidade de preservar a segurança pública e, conseqüentemente, crescer politicamente. Em meio a esta desordem política e militar, o cangaço pôde crescer livremente e ganhar forças no sertão.

Em 1926, o Brasil passava por uma fase de transição. Arthur Bernardes deixava o poder, assumido por Washington Luís. O tenentismo estava crescendo, e Luís Carlos Prestes e sua coluna marchavam pelo país divulgando o comunismo. Neste mesmo ano, Lampião foi chamado pelo Padre Cícero em Juazeiro do Norte, a pedido de Floro Bartolomeu, que foi designado General Honorário do Exército. O bando de cangaceiros deveria fazer parte dos Batalhões Patrióticos para lutar contra os revoltosos da Coluna Prestes, mas Lampião jamais entrou em conflito com a Coluna, pois soube que sua patente não possuía nenhum valor legal. Fala-se de um confronto entre cangaceiros e revoltosos, em que houve somente uma ’respeitável’ troca de tiros, sem nenhuma ocorrência de morte.

Com a Revolução de 1930, Getúlio Vargas assumiu o poder, propondo-se a fazer a transição de um país arcaico para um moderno, levando a importantes mudanças.

> Com a Revolução de 1930, surgiria um novo tipo de Estado, um Estado liberto do controle das antigas oligarquias e que seria obrigado a levar em consideração e a exprimir outros anseios. Um Estado mais complexo, mais heterogêneo em seus objetivos, em condições de assumir uma posição arbitral em momentos de crise da sociedade brasileira.[14]

Apesar da Campanha de Desarmamento do Sertão, Lampião não teve dificuldades em obter armas, pois seus coiteiros eram pessoas de posses, fiéis a sua pessoa e confiáveis fornecedores. O ano de 1930 tem significado especial para o cangaço, pois foi a partir de então que Maria Bonita, Dadá e outras mulheres passaram a fazer parte do bando de Lampião.

Em 1932 os interventores dos Estados da Bahia, Alagoas, Sergipe e Pernambuco lançaram a Campanha de Combate ao Banditismo, unificando as tropas policiais e colocando a prêmio as cabeças dos cangaceiros, principalmente de Lampião e Corisco, este integrado ao bando de Lampião desde 1928. A partir de 1932, o bando de Lampião era comumente dividido em três grupos para dificultar a ação da polícia.

Em 1934 morreu o Padre Cícero, aos 90 anos de idade. Até hoje, sua figura é venerada em todo o Brasil, principalmente pelo povo nordestino.

Em 1936, um povoado reunido em torno de um líder messiânico, o Beato José Lourenço, que tinha como símbolo o Boi Santo, foi dizimado. Outro caso

[14] Luiz Roberto Lopez, op. cit., p. 64.

semelhante é o do Caldeirão de Santa Cruz do Deserto, situado próximo a Juazeiro do Norte, Ceará. Atacado pela Polícia Militar do Estado, foi completamente destruído em 1938, com um número de mortos indefinido, variando entre 200 e 1.000 pessoas.

No mesmo ano de 1938, Lampião, Maria Bonita e mais nove cangaceiros foram assassinados na Grota de Angicos pelo Tenente João Bezerra e sua tropa, tendo suas cabeças decepadas. As cabeças foram levadas de cidade em cidade no interior de Alagoas até chegarem a Maceió, sendo exibidas como troféus. Em seguida, foram transferidas para o Museu Nina Rodrigues em Salvador. Somente em 1969, quase 30 anos depois da morte dos cangaceiros, elas foram enterradas no cemitério das Quintas, também em Salvador.[15]

Dois anos mais tarde, foi a vez de Corisco, morto por José Rufino e sua volante. Sua cabeça também foi decepada e teve o mesmo destino das cabeças de Lampião e dos outros cangaceiros. Sua companheira Dadá teve a vida poupada pela polícia, mas um tiro que a atingiu no pé fez com que uma de suas pernas gangrenasse, sendo amputada anos mais tarde. O ano de 1940 é a data oficial de término do cangaço.

O fim do movimento é atribuído a vários fatores, como a industrialização, ou ao isolamento climático (clima desfavorável a sobrevivência) e territorial, que distanciava o sertão das cidades em desenvolvimento. Até as mulheres ganharam uma parcela de culpa, pois, segundo alguns argumentam, com a entrada delas para o cangaço, os bandos se tornaram mais lentos.

[15] Antônio Amaury Corrêa de Araújo e Vera Ferreira, “De Virgolino a Lampião”, São Paulo, Idéia Visual, 1999, p. 237.

Na verdade, a extinção do cangaço se iniciou com a Revolução de 30, que teve papel fundamental na erradicação do banditismo no Nordeste. Com o golpe do Estado Novo em 1937 e a instauração da ditadura, a perseguição ao banditismo tornou-se mais acirrada e a aniquilação do cangaço passou a ser meta prioritária para o governo. Para Getúlio Vargas, não era viável que um país que ele acreditava estar em pleno crescimento industrial tivesse resquícios provincianos, e era de extrema importância burocrática para esse crescimento, a extinção do cangaço.

O Cangaço no Cinema Brasileiro

O Nordeste sempre teve uma forte presença na cultura brasileira em todos os ramos da arte, e no cinema não poderia ser diferente. Se os americanos possuem seus *westerns* imortalizados pela figura do *cowboy*, o Nordeste do Brasil possui os cangaceiros, tema que há muito tempo faz parte do cenário cinematográfico brasileiro, tendo se tornado um gênero bastante singular no cinema nacional, conhecido como a "versão tropical do *western* americano".[16]

O cangaço foi retratado no cinema brasileiro em várias épocas e de diversas formas. Desde a década de 20 a temática fascina cineastas e espectadores. Até o momento, há cerca de 50 filmes sobre o assunto, entre curtas, médias e longas-metragens, documentários e ficções. O gênero se consolida com *O Cangaceiro*, dirigido por Lima Barreto em 1953. A partir deste

[16] Sylvie Debs, “O filme de cangaço: o cinema volta ao Nordeste”, Rio de Janeiro, Revista Cinemais vol. 2, p. 149.

filme o gênero cangaço adquire forma, “com características estruturais comuns, no nível de personagens, e estruturas dramáticas recorrentes”.[17]

Inúmeros filmes de cangaço alcançaram repercussão nacional e internacional. No entanto, de meu conhecimento, não existem estudos exaustivos sobre o assunto. O gênero, até hoje, tem merecido apenas verbetes em enciclopédias, dicionários e capítulos de livros.

Dentre os pesquisadores brasileiros, Ismail Xavier, em *Sertão Mar, Glauber Rocha e a Estética da Fome*, fez um estudo minucioso sobre o cangaço glauberiano, comentando em detalhes *Deus e o Diabo na Terra do Sol* em comparação a *O Cangaceiro*. Outro filme de Glauber sobre o cangaço, *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro,* merece atenção de Xavier em *Alegorias do Subdesenvolvimento*. Jean-Claude Bernardet também faz críticas a alguns filmes desse gênero em seus livros *Cinema Brasileiro: Propostas para uma História*, *Brasil em Tempo de Cinema* e *Trajetória Crítica*. Célia Aparecida Ferreira Tolentino dedica alguns capítulos de seu livro *O Rural no Cinema Brasileiro* ao cangaço. A jornalista Maria do Rosário Caetano organizou e publicou um livro intitulado *Cangaço, o Nordestern no Cinema Brasileiro*, todo dedicado ao assunto. Todos os capítulos são artigos que discorrem sobre o tema, mas ainda assim essa coletânea não trabalha o cangaço de forma exaustiva. E pesquisadores como Lúcia Nagib, Ivana Bentes, Sylvie Debs e Sylvie Pierre, entre outros, dialogaram com o assunto em artigos para revistas especializadas.

[17] Fernão Pessoa Ramos (Org.), “História do cinema brasileiro”, São Paulo, Art Editora, 1990, p. 341.

Alberto Silva foi mais abrangente em *Cinema e Humanismo*, dedicando um capítulo ao cangaço e dividindo-o em fases. Entretanto, a divisão feita pelo autor limita-se a alguns filmes realizados na década de sessenta, resultando em três fases:

1) Os filmes comerciais de Carlos Coimbra e Aurélio Teixeira;
2) O 'novo cangaço' das fitas de Glauber Rocha;
3) O 'cangaço da Boca-do-Lixo' (as películas de Oswaldo de Oliveira).[18]

As fases delimitadas por Alberto Silva abordam apenas a metade dos filmes de cangaço dos anos 60, equivalente a pouco mais de 20 por cento de toda a produção do gênero até o momento. Assim, embora importante, o estudo é apenas parcial.

Wills Leal vai um pouco além, acrescentando mais duas fases e recuando no tempo para incluir a década de 20:

1) Os filmes históricos, feitos fora do ciclo moderno, que inclui: *Lampião, A Fera do Nordeste*, de 1930 (?); *Lampião, Rei do Cangaço*, de Abrahão Benjamin (1934?); *Lampião, Rei do Cangaço*, de Fuad Anderson (1930), além de *Filho de Mãe*, de 1925, feito por Tancredo Seabra, o único de ficção;
2) Os filmes seriados dos cineastas sulistas, à frente Carlos Coimbra;
3) Os filmes com 'personagens cangaceiros', tendo como temas assuntos diversos;

[18] Alberto Silva, "Cinema e humanismo", Rio de Janeiro, Editora Pallas, 1975, pp. 45-46.

4) Os filmes de cangaço com preocupações culturais (os de Glauber Rocha, por exemplo);
5) O ciclo chanchadista, muitos na linha da comédia ou cópias servis do estilo japonês ou do faroeste italiano.[19]

Esta divisão em etapas ou fases, mesmo abrangendo mais filmes que a classificação de Alberto Silva, continua incompleta, pois cerca de 50 por cento dos filmes sobre o cangaço não foram incluídos, além de haver erros de datas e nomes. A classificação feita por Wills Leal não compreende os filmes produzidos a partir dos anos 1970.

Para uma classificação mais atualizada e completa, esta Tese de Doutorado está dividida em 6 capítulos que estão dispostos de acordo com uma ordem cronológica pré-estabelecida. Essa ordem corresponde a data de realização do primeiro filme em cada segmento. Cada um destes capítulos corresponde a uma parcela dos filmes sobre o cangaço, retratando períodos importantes do gênero, seus realizadores e subgêneros. Os filmes foram agrupados de forma a ressaltar características comuns entre eles, observando suas peculiaridades e determinando suas diferenças, com a finalidade de melhor compreender este gênero brasileiro.

Dentre os filmes pesquisados e estudados neste trabalho, alguns não existem mais, ficaram perdidos no tempo; outros estão inacessíveis em acervos oficiais e cinematecas e, devido ao péssimo estado de conservação em que se encontram, seu visionamento é impraticável. Mais da metade destes filmes, ao

[19] Wills Leal, “O Nordeste no cinema”, João Pessoa, Editora Universitária/UFPB, 1982, pp. 89-90.

todo 28, foi localizada e deles foram feitas cópias para uma análise mais aprofundada. Para uma melhor visualização, partes deles foram digitalizadas e suas imagens capturadas, fazendo parte do corpo desta Tese de Doutorado.

Os outros 20 filmes não foram encontrados devido às dificuldades observadas acima. Infelizmente, estes filmes são antigos e também não foram achadas referências bibliográficas sobre os mesmos. Por esse motivo, eles são abordados superficialmente. Em alguns casos, certos filmes não são trabalhados detalhadamente, ou por terem histórias muito parecidas com filmes mais representativos, ou por utilizarem uma estrutura narrativa já trabalhada anteriormente e repetidamente.

O primeiro capítulo retrata os primórdios dos filmes de cangaço, películas realizadas no início do século XX, época em que o cangaço ainda era praticado no sertão nordestino. Este período relata desde a primeira aparição de um cangaceiro nas telas de cinema até as históricas imagens de Lampião e seu bando de cangaceiros que foram captadas pelo mascate libanês Benjamin Abrahão. Por ser o capítulo a abordar os filmes mais antigos, somente as imagens de Abrahão sobreviveram ao tempo.

O segundo capítulo procura dar ênfase ao *Nordestern*, neologismo criado por Salvyano Cavalcanti de Paiva para caracterizar os filmes brasileiros que tiveram uma forte influência do *western* norte-americano. É a partir de *O Cangaceiro* que o movimento histórico se estabelece como gênero no cinema brasileiro. É neste capítulo que está a maior recorrência de filmes sobre o cangaço, totalizando 23 filmes, dos quais 11 não foram encontrados. A partir de meados de 1960, certos filmes retrabalharam histórias contadas anteriormente ou

apresentaram a mesma estrutura narrativa de filmes clássicos. Por este motivo, dentre os 12 encontrados, poucos seguem esse perfil e não foram analisados profundamente.

No terceiro capítulo temos o cangaço trabalhado de forma cômica, em que filmes e personagens são satirizados através de paródias bem humoradas. Comediantes conhecidos como Ankito, Ronald Golias, Grande Otelo, Mazzaroppi e o quarteto Os Trapalhões fizeram filmes humorísticos sobre o cangaço. A comédia erótica - rotulada como pornochanchada - também abordou a temática e realizou alguns filmes na década de 1970. Dos 9 filmes catalogados aqui, 5 foram encontrados.

O quarto capítulo é dedicado aos documentários feitos sobre o tema. Como o cangaço é o objeto de pesquisa, os filmes realizados nesse segmento são documentários históricos. O registro histórico de Benjamin Abrahão contribui imageticamente para esses filmes. Vertentes do documentário como o Cinema Verdade e o Docudrama influenciaram realizadores desde a década de 1960, sendo de extrema importância para estudiosos e pesquisadores do assunto. Dos 5 documentários apresentados, apenas 1 não foi localizado.

Glauber Rocha é o cineasta retratado no quinto capítulo. Ele, como ninguém, soube trabalhar o cangaço de forma simbólica e alegórica, sendo considerado um dos realizadores mais entusiastas do Cinema Novo. Mesmo tendo realizado somente dois filmes sobre o assunto, Glauber Rocha merece destaque neste trabalho e, por isso, dedica-se este capítulo a ele e sua importância no gênero cangaço. Seus filmes foram localizados facilmente.

O sexto e último capítulo engloba os filmes de cangaço que foram realizados na década de 1990, época do chamado “renascimento” do cinema brasileiro. A temática do cangaço volta às telas de cinema através de releituras sobre o assunto e de outros filmes que abordaram esta questão em épocas passadas. Por se tratarem de filmes recentes, foram encontrados facilmente.

Portanto, procurou-se trabalhar com estes filmes de acordo com sua representatividade na história do cinema brasileiro. Assim, alguns filmes são enfocados em nível de análise, enquanto outros são trabalhados em nível de descrição, dependendo da representação de cada um para o gênero cangaço.

É importante ressaltar que não é objetivo deste trabalho conceituar gênero dentro de sua perspectiva teórica literária ou cinematográfica. Já existem pesquisas que abordam este assunto exaustivamente. Esta pesquisa consiste em fazer um resgate histórico de todos os filmes que abordaram o tema cangaço no cinema brasileiro, catalogando-os e dividindo-os em segmentos.

Para tanto, uma questão crucial foi o ponto de partida: o que faz o cangaço ser um gênero no cinema brasileiro?

> A indústria de filmes ia se construindo entre a diversidade e a previsibilidade, baseada em dois pólos: inovar para sobreviver e repetir para garantir um padrão. Constituiu-se, assim, a experiência cinematográfica. Do ponto de vista institucional, a existência de uma noção de gênero se deve a esse tipo de experiência, que engloba a repetição e a inovação.[20]

[20] Bernadette Lyra, “A emergência de gêneros no cinema brasileiro”, p. 4. Comunicação apresentada no Colóquio Brasil-Espanha, maio de 2006, Málaga.

Nesse sentido, o cangaço constitui-se um gênero devido a essa repetição e inovação dentro do tema em questão, o próprio movimento histórico do cangaço.

De modo geral, para que um filme seja considerado um filme de cangaço, é necessário que ele tenha o movimento rebelde ocorrido no sertão nordestino como tema central, ou que contenha personagens que participaram desse contexto histórico, influenciando diretamente a narrativa do filme em questão. Num segundo momento, se o cangaço não for o tema principal, mas o tema secundário, ele deverá influenciar a narrativa diretamente de modo que a história narrada seja idealizada dentro desse contexto. Filmes que tenham o cangaço ou personagens cangaceiros como coadjuvantes, não resultando numa interferência ligada ao banditismo em que o cangaço passa ao largo, não fazem parte do gênero.

Por isso, filmes como *A Compadecida* (George Jonas, 1969), *Os Trapalhões no Auto da Compadecida* (Roberto Farias, 1987) e *O Auto da Compadecida* (Miguel Arraes, 2000) não estão catalogados como sendo filmes de cangaço. Nesses filmes, todos adaptados da obra de Ariano Suassuna, *O Auto da Compadecida*, o cangaceiro é um personagem coadjuvante, que não interfere na história diretamente. Ele é somente mais um elemento que faz parte da narrativa, desencadeada por uma série de fatores que culminam com a sua participação indiretamente, pelo simples fato de fazer parte da cultura histórica e popular do Nordeste. Se substituíssemos o cangaceiro por um jagunço, um vaqueiro, ou um sertanejo matador de aluguel, em nada mudaria a narrativa da história.

Nesse sentido, podemos relacionar *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1963) e *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) como sendo filmes ligados à tradição da

cultura popular nordestina que poderiam ter abordado o cangaço como tema principal, mas que trabalharam a questão da seca, do latifúndio, das injustiças sociais, do coronelismo, em outro nível. O cenário é o mesmo, a caatinga do sertão nordestino, mas os personagens são outros. São nordestinos inconformados com a desigualdade social, só que não precisaram entrar para o cangaço para resolver questões ligadas à terra, ou desafetos com vizinhos, ou para vingar crimes passados, ou para se aventurar no banditismo.

Fogo Morto (Marcos Faria, 1976) é outro caso. Neste filme existe um personagem cangaceiro, no caso, baseado em uma figura histórica do cangaço, Antônio Silvino. No entanto, o cangaceiro não aparece mais que 5 minutos em toda a construção da narrativa. Neste filme, os cangaceiros liderados por Silvino saqueiam a casa de um Coronel, levando mantimentos e coisas de valor, continuando sua peregrinação. Não interferem diretamente na história, que é construída em torno de um sertanejo injustiçado por esse Coronel, e vê, na figura de Silvino, motivo de vingança para si e desgraça de seu opressor.

A Lei do Sertão (Antoninho Hossri, 1956) é outro filme que poderia fazer parte do gênero cangaço, mas a localidade sertão, aqui se refere ao sertão da região Sudeste, onde donos de grandes fazendas exploram seus capatazes que são, na verdade, caipiras vestidos de *cowboys*. Dessa forma, abre-se um novo leque de filmes e, quem sabe, um outro gênero, que abordou essa temática que em nada tem a ver como o sertão nordestino. *Dioguinho* (Carlos Coimbra, 1957) também se enquadra nesse perfil.

Em outros filmes, o cangaceiro aparece como sendo um devaneio, ou tentativa de resgatá-lo como justiceiro, do personagem principal para resolver

seus problemas. É o caso de *O Homem que Virou Suco* (João Batista de Andrade, 1980), em que o personagem interpretado por José Dumont busca na figura do cangaceiro uma forma de resolver suas questões pessoais. *A Saga do Guerreiro Alumioso* (Rosemberg Cariry, 1993) também se utiliza desse artifício para justificar a revolta de seu protagonista. *A Porta de Fogo* (Edgard Navarro, 1983) faz uma reunião inusitada entre Lampião, Lamarca e Antônio Conselheiro num plano metafísico.

Na chamada retomada do cinema brasileiro, o sertão nordestino serviu de cenário para alguns filmes. Além dos filmes de cangaço citados no sexto capítulo, o Nordeste foi palco central na melancolia de *O Sertão das Memórias* (José Araújo, 1996). *Central do Brasil* (Walter Salles Júnior, 1998) proporciona o encontro entre uma criança e uma senhora que viajam para o sertão na esperança de encontrar a família do garoto. Antônio Conselheiro e seus seguidores formam a trama para *Guerra de Canudos* (Sérgio Rezende, 1998). Com referências ao Cinema Novo, esses filmes abordam o sertão nordestino sem enveredar pelo cangaço.

Citei esses filmes para ilustrar e esclarecer o porquê deles não fazerem parte do gênero e, consequentemente, deste trabalho. Existem outros filmes que seguem o mesmo padrão; sem falar nos diversos trabalhos realizados em vídeo (ficção, documentário, vídeo clip, animação, experimental, etc.) abordando o cangaço. Se eu englobasse todos esses formatos e linguagens, precisaria de mais alguns anos para transformar essa Tese num trabalho enciclopédico. Por isso, procurei fazer um resgate que me permitisse levar a cabo esse levantamento histórico dentro do prazo disponível para o tema em questão. Para tanto, defini,

desde o início, que meu campo de trabalho seria catalogar os filmes realizados com as bitolas de 16 mm e 35 mm, nas linguagens de ficção e documentário, nos formatos de curta, média e longa-metragem.

2 PRIMÓRDIOS

Os primórdios dos filmes sobre a temática do cangaço datam das décadas de 1920 e 1930, quando o movimento histórico ainda existia. Nessa época, a figura do cangaceiro estava começando a ser explorada pelo cinema, podendo inserir-se parcialmente na história ou ser seu protagonista. São eles:

- 1925 - *Filho sem Mãe* - Tancredo Seabra.
- 1926 - *Sangue de Irmão* - Jota Soares.
- 1927 - *Lampião: o Banditismo no Nordeste* - Autor Desconhecido.
- 1930 - *Lampião, a Fera do Nordeste* - Guilherme Gáudio.
- 1936 - *Lampião, o Rei do Cangaço* - Benjamin Abrahão.

Nesse período, ocorriam no país alguns ciclos regionais de cinema e, juntamente com os de Cataguases e Campinas, o de Recife foi um dos mais importantes e que mais produziram filmes, apesar das dificuldades de se fazer cinema no Brasil, que não são de hoje. Como observa Paulo Emílio Salles Gomes:

> Eram demasiado precárias as condições técnicas, artísticas e econômicas dessas produções pernambucanas; só mesmo o fervor juvenil e o orgulho regional de fazer cinema explicam a continuidade do esforço, que não foi em vão, diante de alguns resultados alcançados.[1]

[1] Paulo Emílio Salles Gomes, “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980, p.57.

Entre os anos de 1923 e 1932, foram realizados cerca de 13 filmes no Estado de Pernambuco, sendo o primeiro deles *Retribuição*, de Gentil Roiz, que juntamente com Edson Chagas fundou a Aurora Filmes. Este filme fazia referências ao *western* americano e narrava a história de um tesouro deixado como herança, despertando a cobiça dos bandidos.

Retribuição não faz parte do gênero cangaço, mas a história e a narrativa já mostravam sinais que o movimento ocorrido no Nordeste brasileiro estava prestes a ser retratado no cinema. Tanto que nessa "historiazinha de bandidos"[2], o chefe do grupo de ladrões atendia pelo nome de Corisco, o mesmo do temível cangaceiro já conhecido nessa época.

Vale lembrar que a primeira aparição de que se tem notícia de um cangaceiro nas telas de cinema ocorreu em junho de 1917, no Theatro Moderno, em Recife. Segundo o Jornal A Província de 05/06/1917, foi apresentado um filme com imagens de um jogo de futebol e da Casa de Detenção, onde se encontrava preso o conhecido cangaceiro Antônio Silvino. O jornal assim descreve: "Apresentação do terror dos nossos sertões, o famigerado Antônio Silvino manejando um fatídico rifle. Outros sequazes Cabeça Branca e Zé Duque."[3]

[2] Jota Soares e Pedro Salgado Filho, "História da cinematografia pernambucana", Recife, Arquivo do Museu de Cinema, 1944, p. 2. Citado em Alex Viany, "Introdução ao cinema brasileiro", Rio de Janeiro, Editora Revan, 1993, p. 58.

[3] Autor Desconhecido. Ver em A Província, 05/06/1917, No. 152.

***Filho sem Mãe* (1925) [Filme não encontrado]**

O primeiro filme brasileiro abordando o fenômeno do cangaço data de 1925, *Filho sem Mãe*, com roteiro e direção de Tancredo Seabra. O próprio Seabra interpreta um papel no filme, que também conta com a participação de Barreto Júnior, Maximiniano Albertim, Mário Fonseca e Creusa das Neves, que aparecem na foto abaixo, com a atriz pernambucana em destaque.



Produzido pela Planeta Filme, de propriedade de Paulino Gomes, o filme foi exibido somente uma vez no extinto Cinema São José, devido a uma desavença entre o produtor e o exibidor, Luiz Álvaro Ferreira Leite. Segundo o pesquisador pernambucano Fernando Spencer, o produtor de *Filho sem Mãe*, após o desentendimento, teria enterrado a lata do filme como forma de protesto ou simples capricho, de forma que jamais pudesse ser encontrada.

O jornal Diário de Pernambuco confirma que após essa exibição, Paulino Gomes "(...) recolheu o filme (...) jurando que *Filho Sem Mãe* jamais seria visto por quem quer que fosse. E cumpriu: foi como se houvesse sido sepultado, nunca

aparecendo quem desse notícia do seu paradeiro."[4] Devido a esse incidente, não existem cópias do referido filme.

Alguns historiadores o consideram o pioneiro do gênero, já outros falam que o cangaceiro aparece como figurante no filme, que não faz parte dos filmes de cangaço. A verdade é que *Filho sem Mãe* é a primeira produção que insere o personagem em sua narrativa, "retratando a existência de cangaceiros no seu desenrolar. (...) No filme da Planeta houve um tiroteio travado entre os cangaceiros e forças militares."[5] Portanto, pode ser considerado o marco inicial do cinema de cangaço.

***Sangue de Irmão* (1926) [Filme não encontrado]**



[4] Jota Soares. Ver em Diário de Pernambuco, "Relembrando o cinema pernambucano", 12/05/1963.

[5] Jota Soares, ibid., 12/05/1963.

No ano seguinte foi realizado *Sangue de Irmão*, de Jota Soares, produzido pela Goiana Filmes, situada na cidade de mesmo nome, no interior de Pernambuco, de propriedade de Leonel Correia. Embora não tenha sido realizado na capital, pode ser considerado como parte do Ciclo de Recife.

A convite de Leonel Correia, o diretor foi a Goiana com o intuito de realizar o sonho do produtor, e "Jota Soares em pouco mais de 5 dias, escreveu a história, adaptou-a ao cinema, escolheu o pessoal, entrou em filmagem, atuando como diretor de cena e como operador. (...) Em 22 dias estava concluída a filmagem." Os rolos eram enviados a Recife para revelação e, após as filmagens, Jota Soares retornou à capital Pernambucana para realizar a montagem e colocação de legendas.

Com o elenco formado por Figueira da Silva, Campos Sales, Álvaro Liberato, Amaro Machado e Cremilda Borba, este "filme de aventuras (...) de costumes sertanejos"[6] fez grande sucesso em Goiana e Recife. *Sangue de Irmão* é considerado por alguns estudiosos como o segundo filme a retratar o cangaço no cinema. Já Spencer afirma que o filme não tem nenhuma relação com o cangaço, mas explora temas regionais como os coronéis e cultivadores de cana-de-açúcar.

Este filme, como outros do ciclo de Recife, não possui cópia disponível, pois foi destruído em 1947,

[6] Jota Soares e Pedro Salgado Filho, op. cit., p. 8.

> Quando um incêndio traiçoeiro e ingrato, emanando intenso cheiro de celulóide a crepitar destruía a agência cinematográfica do inolvidável Leonel Correia Filho (Nelinho), arrasando um monte de películas por ele adquiridas, (...) mal se podia crer que naquele mundo de chamas estava sendo colocado o ponto final de uma história audaciosa vinda do interior do Estado, da cidade de Goiana, através de uma plêidade de jovens idealistas e destinada a enriquecer o cabedal do Cinema Pernambucano. Acabava-se naquelas trágicas labaredas todo o conjunto de um filme humano, simples, porém imenso em sua estrutura: *Sangue de Irmão*.[7]

Lampião: o Banditismo no Nordeste **(1927) [Filme não encontrado]**

De autoria e procedência desconhecida, este documentário é citado no livro *Dicionário de Filmes Brasileiros (Curta e Média-Metragem)*, de Antônio Leão da Silva Neto. Segundo o autor, é a primeira vez em que Lampião e seu bando de cangaceiros são retratados no cinema.

> Lampião e seus asseclas apareciam na tela com estranha e apavorante indumentária de profissionais do crime. Um horror! Esta fita, infelizmente real, foi filmada no próprio sertão brasileiro, onde não há garantias de vida, porque os governos inescrupulosos chegam ao absurdo de associar-se aos bandidos, para se armar contra o adversário político. Essa é a triste verdade. E depois trouxeram a fita para a Capital da República, onde a exibiram aos brasileiros e estrangeiros

[7] Jota Soares, op. cit., 23/06/1963.

aqui residentes... São cenas que só podem aviltar-nos aos olhos do estrangeiro. Cenas tristes que o nosso brio de povo civilizado repele.[8]

Infelizmente, não foram encontradas mais referências sobre o filme, ou qualquer outro tipo de fonte que confirme a veracidade da existência desse documentário.

Lampião, a Fera do Nordeste **(1930) [Filme não encontrado]**

Em 1930, Guilherme Gáudio realiza na Bahia *Lampião, A Fera do Nordeste*, uma ficção com cenas documentais. Neste filme, o cangaceiro já teria o papel de protagonista e, certamente, é o primeiro filme a abordar o cangaço como tema central. O filme relata o episódio da chacina do Rio do Peixe, na Bahia, "mostrando um Lampião monstruoso e sanguinário que matava até criancinha, lançando ao ar e aparando com seu punhal."[9]

Na época de lançamento do filme, a revista Cinearte publicou o seguinte comentário: "Tudo filmado com a pior fotografia do mundo, sem noção alguma de

[8] Autor Desconhecido, Revista Selecta, p. 3, 04/01/1928. Citado em Antônio Leão da Silva Neto, "Dicionário de filmes brasileiros (curta e média-Metragem)", São Paulo, Edição do Autor, 2006, p. 368.

[9] José Umberto Dias, "Benjamin Abrahão, o mascate que filmou Lampião", Cadernos de Pesquisa num. 1, 1984, p. 27.

arte e sem realidade. A interpretação é pavorosa! Tudo horrível! Como filme Lampião é mais prejudicial à Bahia que o próprio bandoleiro."[10]

No livro Dicionário de Filmes Brasileiros (longa-metragem), de Antônio Leão da Silva Neto, não constam os atores que participaram do filme, mas constam José Nelli como produtor e Antônio Rogato na fotografia. Assim como os outros filmes acima citados, não existe cópia de *Lampião, a Fera do Nordeste*, o que impossibilita uma descrição mais detalhada deles e situá-los como filmes do gênero. É possível afirmar, no entanto, que o cangaço começou a fazer parte do cinema brasileiro a partir desses filmes, como tema ora secundário, ora central.

Lampião, o Rei do Cangaço **(1936)**

Lampião, o Rei do Cangaço é, certamente, o filme mais importante desse período e um dos mais significativos para o gênero, sendo um documento chave para a compreensão antropológica do cangaço, e um registro histórico no cinema brasileiro. Seu realizador, Benjamin Abrahão, foi um grande documentarista etnográfico e cineasta da caatinga.

Por serem as únicas imagens em movimento registradas de Lampião e seu bando de cangaceiros, este filme é de fundamental importância para o nosso cinema e inigualável como documento histórico. No gênero cangaço, foi um dos pioneiros, serviu de inspiração para filmes e seus realizadores e, até hoje, fascina os espectadores que assistem a essas imagens.

[10] Autor Desconhecido, Revista Cinearte, Rio de Janeiro, v.5, n.216, p. 4-5, 16 de abril de 1930.

Nas décadas de 1920 e 1930, Lampião era odiado e amado por muita gente, mas uma pessoa em especial alimentava um fascínio pelo Capitão, o mascate libanês Benjamin Abrahão. Existe uma certa polêmica com relação ao seu nome. Os jornais da época redigiam Benjamin Abraão, mas o pesquisador Frederico Pernambucano de Mello, detentor do equipamento utilizado pelo libanês, assim como suas anotações, revela ter uma foto do Padre Cícero assinada pelo próprio libanês, cujo nome completo seria Benjamin Abrahão Calil Botto. Neste trabalho, adotar-se-á a ortografia Benjamin Abrahão.

A bibliografia sobre a vida do libanês é escassa. Por ser imigrante e não possuir registros no Brasil, pouco se sabe sobre sua procedência. "A vida de Benjamin Abrahão, com desfecho trágico, mostra-se cheia de lacunas. Reconstruí-la é como montar um filme fragmentado pela ação do tempo. Restaram trechos, às vezes imprecisos, da trajetória desse mascate libanês."[11]

Nascido na região de Zahle, ou Zahlah, próxima a Beirute, Líbano, Abrahão chegou ao Brasil em meados de 1910. Ainda muito jovem, dedicou-se ao comércio na capital pernambucana, tendo atravessado os sertões e chegado a Juazeiro do Norte, Ceará, alguns anos mais tarde, por volta de 1920. Segundo o Padre Azarias Sobreira, "mal saíra da adolescência"[12]. Presume-se que Abrahão tenha nascido no início do século.

Juntamente com Geraldo da Cruz, dono de uma farmácia, e o Padre Macedo, Benjamin participou da fundação de um jornal, chamado *O Ideal*, que possuía desafetos do Padre Cícero. Posteriormente, Abrahão também se tornou

[11] Firmino Holanda, "Benjamin Abrahão", Fortaleza, Edições Demócrito Rocha, 2000, p. 8.

[12] Firmino Holanda, ibid., p. 14.

correspondente do jornal *O Globo*, do Rio de Janeiro, e escrevia matérias sobre o cangaço para os *Diários Associados*. Mas foi com *O Ideal* que passou a ser malquisto pelas pessoas que conviviam com o Padre, como Floro Bartolomeu, influente político, e a beata Mocinha, mulher de posses e amiga do Padre. Após algumas desavenças, como a acusação de Bartolomeu de que Abrahão teria tentado assassiná-lo, o mascate recebeu o 'perdão' do Padre e de seus aliados, passando a ser seu secretário e braço direito.

Abrahão conheceu Lampião em 1926, quando o cangaceiro foi ao encontro do Padre Cícero em Juazeiro do Norte, com o propósito de conseguir suprimento para o bando e receber a tal patente de capitão. Existe ainda a versão de que esta idéia teria partido do próprio mascate, que era considerado um grande articulador. Durante a rápida estadia de Lampião na cidade, Abrahão teve a idéia de fotografar o cangaceiro para vender reproduções de sua foto. Chamou um conhecido fotógrafo da região, Pedro Maia, que registrou a famosa imagem do Capitão, "enquadrado de busto e sozinho"[13].



No início da década de 1930, Benjamin foi visitar o Rio de Janeiro, onde assistiu à exibição do filme *Lampião, a Fera do Nordeste*, e ficou indignado com as

[13] Firmino Holanda, op. cit., p. 42.

imagens distorcidas que a fita passava, “uma película de ficção onde o Capitão Virgulino Ferreira encarnava a figura principal, um assassino louco e cruel”.[14] Seu interesse pelo cinema estava aumentando, como também seu fascínio pelo cangaço.

Após a morte do Padre Cícero em 1934, o libanês percebeu que seus negócios estavam minguando, pois boa parte de sua renda estava relacionada ao trabalho com o Padre. Decidiu, então, enveredar por novos rumos com a finalidade de ganhar mais dinheiro.

O mascate passou a manter contato com Adhemar Bezerra de Albuquerque, diretor da Aba Film de Fortaleza, que lhe forneceu todo o aparato técnico para filmar e fotografar Lampião e seu bando de cangaceiros. Tal equipamento tinha procedência alemã, marca Zeiss, da qual a Aba Film era representante, e compreendia uma câmera a corda Ica 35 mm, uma câmera fotográfica Universal Dopple Objective 120 mm, e filme de origem Belga, de marca Gevaert Belgium. Cabia ao libanês a total responsabilidade por esse equipamento.

Em 1936, Benjamin embrenhou-se na caatinga e encontrou-se com dois cangaceiros, que o levaram ao encontro de Lampião. Este lhe perguntou: “Como é que você chegou aqui com vida, cabra velho?”[15] Abrahão explicou seus propósitos e apresentou uma carta de recomendação assinada pelo Padre Cícero. Devido à data de morte do Padre, cerca de dois anos antes da empreitada do libanês, é improvável que o mesmo tenha escrito e assinado tal carta, sendo difícil

[14] Alberto Silva, “Cinema e humanismo”, op. cit., p. 46.

[15] Autor Desconhecido. Ver em Jornal O Povo, “O filme de Lampião”, Fortaleza, 12/01/1937.

comprovar a real existência do documento. O cangaceiro, ainda desconfiado, pediu para Abrahão montar o equipamento.

> Quando a máquina cinematográfica estava preparada para focalizá-lo, pela primeira vez, antes de deixar-se fotografar, mandou o bandido que o ex-secretário do Padre Cícero ficasse em seu lugar e passou para a posição do mesmo. Bancou, assim, o operador, apertando com todo o cuidado o botão do aparelho, pois ainda estava pensando tratar-se de alguma arma de guerra, preparada para matá-lo. Só depois dessa experiência é que o Sr. Benjamin pôde filmá-lo desembaraçadamente.[16]

Calcula-se que durante o ano de 1936, Abrahão teve cerca de três encontros com Lampião, e cada encontro durou dois meses em média. Nesses intervalos, o mascate, agora cinegrafista e fotógrafo, realizava viagens a Fortaleza com a intenção de revelar o que havia filmado, a fim de corrigir alguns erros técnicos para não repeti-los. Durante esses meses de convivência com o bando de cangaceiros, o mascate pôde filmar bastante coisa, menos o mais desejado, um combate com as volantes.

No final do ano de 1936, a polícia estava intensificando as buscas na tentativa de capturar Lampião e seu bando, o cerco estava se fechando. Era o início do fim do cangaço. O mascate perdeu contato com o bando, e seus planos de finalizar e comercializar seu filme foram por água abaixo.

[16] Autor Desconhecido. Ver em Jornal O Povo, op. cit., 12/01/1937

> O Dr. Lourival Fontes, diretor do Departamento de Propaganda do Brasil, cuja repartição é subordinada ao Ministério da Justiça, telegrafou ao Chefe de Polícia do Ceará, autorizando-o a fazer a apreensão imediata de todo o material do filme sobre Lampião, o qual não poderá ser exibido nos cinemas do país, por atentar contra os créditos da nacionalidade.[17]

Este fato ocorreu no início de abril de 1937, meses antes do golpe de Getúlio Vargas que levaria ao Estado Novo. As imagens registradas pelo libanês foram exibidas em uma sessão especial para algumas autoridades e jornalistas no Cine Moderno, em Fortaleza. De acordo com um repórter do jornal O Povo, que assistiu a essa sessão, "a fita, no momento com 500 pés, sem legendas, mostrava o bando em atividades bem prosaicas. Não se colocava em risco a tal 'dignidade nacional'".[18]

Segundo José Umberto Dias, estas imagens ficaram apreendidas durante vinte anos, quando em 1957 Alexandre Wulfes e Al Ghiu conseguiram recuperá-las, mas aproveitando somente cerca de quinze minutos de projeção. Já Firmino Holanda relata que o próprio diretor da Aba Film, que na época cedera o equipamento ao libanês, teria feito uma cópia desta fita a qual teria escondido, apesar da ordem de apreensão, e vendido posteriormente a Alexandre Wulfes juntamente com outras fitas suas.

---

[17] Autor Desconhecido. Ver em Jornal O Povo, "Não poderá ser exibido o filme de Lampião", Fortaleza, 03/04/1937.

[18] Firmino Holanda, "O cangaço visto pela câmera de Benjamin Abrahão", Juazeiro do Norte, Boletim do Instituto Cultural do Vale Caririense num. 12, 1985, p. 63.

É bastante difícil se basear em uma ou outra teoria, devido ao modesto acervo bibliográfico sobre a vida de Abrahão. Também não é possível afirmar com precisão o tempo real de duração das imagens do bando de Lampião captadas pelo cinegrafista. É sabido que o mascate também havia registrado cenas de uma vaquejada, como forma de agradecimento a um certo Coronel, senhor de posses e protegido de Lampião, que lhe prestou favores facilitando seu encontro com o cangaceiro. É fato, também, que alguns rolos de filme foram deixados para trás por Abrahão, e usados por crianças como fogos de artifício. Não se sabe o que poderia haver nesses rolos.

Estas questões continuam sem resposta, e o modo como estas imagens reapareceram ainda é uma incógnita. Duas décadas depois da apreensão, parte destas fitas foi recuperada, felizmente.

Benjamin Abrahão morreu no dia 10 de maio de 1938, assassinado com 42 facadas. Segundo Antônio Amaury Corrêa de Araújo, pesquisador que estuda o cangaço desde o início dos anos 50, Benjamin foi morto devido a uma aventura romântica com a mulher de um sapateiro aleijado, que encomendou sua morte. Teria sido um crime passional. Já para Frederico Pernambucano de Mello, sua morte estava associada à polêmica provocada pelo filme. O pesquisador afirma, categoricamente, que Abrahão tentou chantagear um certo Coronel a quem devia favores, e este mandou assassiná-lo como queima de arquivo. Frederico não quis citar nomes.

Em 1940, o cangaço chega ao fim com a morte de Corisco. O término do cangaço não possui uma relação direta com este filme, mas foi o estopim para as autoridades, devido a agitação causada por Abrahão,

> que começara a desenvolver o seu papel de divulgador daquele movimento armado. Dava entrevistas, escrevia reportagens, publicava suas fotos, enquanto seu filme era revelado e copiado. As autoridades não demonstravam satisfação com aquele entusiasmo do mascate. (...) A ordem do mais alto escalão era de eliminar vestígio relacionado ao fenômeno, que desafiava a honra e o prestígio da Nova República.[19]

Com a propaganda que o cinegrafista estava fazendo, ficou clara a impotência da polícia em conseguir se aproximar do bando de Lampião. O fato de um mascate ter acesso aos cangaceiros era prova de humilhação para as volantes que o procuravam e não encontravam, e foi a partir desse ocorrido, que o Governo Federal resolveu aniquilar, a qualquer custo, o movimento rebelde. "O cerco aperta sobre Lampião, e as imagens produzidas por Abraão acirram a perseguição: o poder central exige o fim do cangaço, mancha em seu projeto de um Brasil moderno."[20]

> No carioca *A Nota*, o poder do governo também era questionado: Ora, se pode a Aba Film mandar seu 'cameraman' fotografar os terríveis criminosos, assim também poderia o governo que facilitou àquele o seu 'desideratum', enviar,

[19] José Umberto Dias, op. cit., p. 37.

[20] Ismail Xavier, "O cinema brasileiro dos anos noventa", São Paulo, Revista Praga, 2000, p 124.

> juntamente com seus peritos cinematográficos, um contingente policial para fuzilar os 'astros' do crime e agora das telas.[21]

O próprio Lampião foi complacente com o fim do cangaço ao concordar com a idéia de Abrahão, tornando-se impotente diante daquele aparelho que pode imortalizá-lo imageticamente. Virgulino Ferreira era um homem que apreciava ir ao cinema, apesar de ter assistido a poucos filmes. O episódio mais conhecido ocorreu na cidade de Capela, Sergipe, quando o cangaceiro chegou à cidade com alguns cabras de seu grupo para passear. O bando entrou no cinema, o que causou pânico nos espectadores, a projeção foi interrompida e os músicos pararam de tocar, mas Lampião exigiu que o filme continuasse.

> Os músicos da orquestra esforçaram-se para tocar alguma coisa, mas o estado emocional era lastimável, e não se conseguiu nada de aproveitável naquela noite. O filme programado era *Anjo das Ruas*, estrelado por Janet Gaynor. Lampião começou a assistir ao filme, mas desistiu logo, não conseguindo concentrar-se na tela. Certamente não era seu estilo de filme. Retirou-se sem maiores cerimônias.[22]

Como o filme de Abrahão sobre Virgulino Ferreira e seu bando de cangaceiros foi apreendido e não pôde ser comercializado, ele não recebeu título. Jornais da época referem-se à película como o *Filme de Lampião*, já os livros especializados em história do cinema o chamam de *Lampião, o Rei do Cangaço*.

[21] Firmino Holanda, "Benjamin Abrahão", op. cit., p. 59.

[22] Antônio Amaury Corrêa de Araújo e Vera Ferreira, "De Virgolino a Lampião", São Paulo, Idéia Visual, 1999, p. 176.

Esta última nomenclatura é a adotada neste trabalho, seguindo o nome sugerido por estudiosos do assunto.

Além deste, Abrahão não teve nenhuma experiência cinematográfica mais significativa. Fala-se que o mascate teria filmado algumas imagens do Padre Cícero andando nas ruas de Juazeiro do Norte e posteriormente seu funeral, mas devido à data de morte do Padre, é improvável que nessa época o libanês já tivesse contato com o equipamento cinematográfico e captação de imagens. Após a morte do Padre, Abrahão teria realizado algumas filmagens de açudes no Ceará para a Inspetoria Federal de Afronto às Secas, a pedido de Adhemar Bezerra de Albuquerque. Fez também testes de câmera para aperfeiçoar seu conhecimento técnico sobre a filmadora, que resultaram em imagens de vaquejadas.

Entre outros fatores, Abrahão era movido pela vontade de ganhar dinheiro, que o fez percorrer o sertão nordestino com o intuito de filmar Lampião, coragem comparável ao de cinegrafistas de guerra. Por não ser um profissional, o libanês possuía certas limitações técnicas e estéticas, o que resultou numa composição de imagens que deixa muito a desejar, com tomadas de câmera tremida, fora de foco e enquadramento precário. “A insipiência técnica e a ‘falta de arte’ são superadas quando qualquer platéia encontra-se diante da heróica figura do capitão Virgulino, ao lado de Maria Bonita e seus cabras”.[23]

O posicionamento de câmera era o mais simples possível, e o enquadramento de base compunha-se normalmente de plano de conjunto ou plano de corpo inteiro. A câmera não se movimentava, e quando os personagens

[23] Firmino Holanda, “O Cangaço visto pela câmera de Benjamin Abrahão”, op. cit., p. 64.

se aproximavam da lente, Abrahão tinha que ajustar o enquadramento e, freqüentemente, os cangaceiros ficavam fora de foco.

O campo de enquadramento limitava-se ao bando de cangaceiros e suas ações. Por não ter muito material para registro das imagens, Abrahão não perdia tempo fazendo tomadas desnecessárias ou que não tivessem relação com as atividades do bando. Em todas as situações, os cangaceiros fazem parte das cenas.

Por ser uma câmera à corda, o tempo de captação de cada cena era de no máximo 15 segundos. Essa micro-narrativa impedia que o cinegrafista fizesse tomadas longas, de modo que as ações interpretadas pelos cangaceiros tinham que ser rápidas ou, sendo longas, deveriam ser fragmentadas, dificultando o trabalho do mascate.

Os poucos minutos que restaram das imagens registradas pelo libanês, entre 10 e 15 minutos, mostram-nos um período do cangaço mais pacato, época em que os cangaceiros não estavam sendo perseguidos acirradamente pelas volantes. Durante o período em que Abrahão conviveu com os cangaceiros, em meados de 1930,

> os cabras ficaram insistentemente nos coitos, levando uma vida tranqüila, com muitas diversões e bate-papos, numa perfeita integração com a natureza hostil que os cercava. (...) O mascate filmava essas cenas com ambientação sumamente espontânea. Assistindo-se ao filme, temos a sensação de jovens sertanejos em piqueniques na caatinga.[24]

[24] José Umberto Dias, op. cit., pp. 34 - 35.

O maior desejo de Abrahão era o de filmar um ou mais combates entre os cangaceiros e as volantes. Participou de algumas poucas lutas e tentou captar tais imagens, que ficaram ilegíveis devido aos movimentos rápidos de fuga. A câmera ficaria para segundo plano. “Foram dias de amargura, (...) de bancar o cangaceiro na retirada, conduzindo feridos, escondendo rastos e viajando à noite, até o chefe se julgar em condições de cuidar dos baleados.”[25]

O produto final acabou sendo um filme feito a quatro mãos, pois em alguns momentos, é nítida a interferência de Lampião nas imagens captadas. Mesmo porque o libanês estava à mercê do bando, e não poderia impor situações ou pedir aos cangaceiros que fizessem poses sem o consentimento dos mesmos e de seu chefe. Segundo Claudine de France:

> O pesquisador-cineasta é, de mais a mais, um acompanhador das pessoas filmadas, por um tempo indeterminado. (...) O essencial é que o pesquisador esteja pronto para enfrentar o tempo de inserção que as pessoas filmadas lhe impõem, ao invés de impor-lhes o seu, pois, em matéria de inserção, a pessoa filmada dita as leis.[26]

Nesse sentido, Virgulino Ferreira impunha sua ordem de capitão e sujeitava a si mesmo e seu bando às peripécias de Abrahão, somente com seu

[25] Gueiros, Optato, “Lampeão”, São Paulo, Ed. Ômega, 1953, p. 160.

[26] Claudine de France, “Do filme etnográfico à antropologia fílmica”, Campinas, Ed. da Unicamp, 2000, p. 27.

consentimento. Nada deveria ser filmado sem a aprovação de Lampião, tanto que a primeira tomada do filme foi feita pelo próprio cangaceiro.

O resultado final das imagens que restaram de *Lampião, o Rei do Cangaço* retratam o bando em atividades cotidianas e sem qualquer apelo violento. "O cineasta procurava focalizar os mínimos detalhes daquela comunidade, seus costumes, modos de comportamento, formas de organização política, econômica, social e religiosa."[27] Virgulino aparece escrevendo bilhetes ou versos para Maria Bonita, lendo jornais, rezando nos acampamentos com o resto do bando, conversando com o próprio Abrahão, os cangaceiros carregando água para consumo do bando, dançando ou dentro de suas tendas com vários utensílios domésticos, e às vezes, simplesmente posando, sorrindo e caminhando em direção a câmera.

Eventualmente, o próprio Abrahão chama a atenção dos personagens para direcionarem seus olhares para o aparelho. O fato de olhar para a câmera contraria a impressão de realidade causada pelo cinema, e neste caso, funciona como uma forma de estabelecer um contato mais próximo com o público que assiste ao filme. E o público responde avidamente, segundo Bráulio Tavares.

> Nunca assisti a esse filme sem perceber, na platéia, um pesado silêncio expectante durante essas cenas. Essas imagens (...) se impõem diante de qualquer platéia que tenha conhecimento do mito, mesmo aquelas cuja infância não tenha sido povoada pelas lendas que ele produziu. (...) A força das imagens

[27] José Umberto Dias, op. cit., p. 36.

> está na mente do espectador. Um registro que se propunha a uma ingênua objetividade acaba ganhando proporções mágicas.[28]

Dessa forma, todas as situações são simuladas e representadas por seus personagens atores, os cangaceiros. Isso não significa, porém, que todas essas imagens retratam fatos irreais. De uma forma ou de outra, podem ser caracterizadas e classificadas ora como cinema documental, ora como ficcional.

No início da década de 30, quando o libanês viajou ao Rio de Janeiro, tomou conhecimento do movimento documentarista inglês fundado em 1929 por John Grierson, e que também teve influências do norte-americano Robert Flaherty. O manifesto escrito por Grierson aplicava que

> a tendência atual e o filme documentário dividiam uma lógica essencial do documento que ajuda a explicar por que a generalização da "arte cinematográfica" como cinema narrativo era importante para o movimento do documentário original e porque o documentário tinha que estar além da realidade dos fatos, do filme de viagem ou do cinejornal.[29]

Os realizadores ligados a esta escola tinham a idéia de que podiam documentar o modo de vida de certas comunidades, suas tradições e seus

[28] Bráulio Tavares, citado em Firmino Holanda, "Benjamin Abrahão", op. cit., p. 74.

[29] Philip Rosen, in Michael Renov (org.), "Theorizing documentary", New York, Routledge, 1993, p. 76. "Mainstream and documentary film share are underlying logic of the documentary that helps explain why the normalization of "film art" as narrative cinema was important for the original documentary movement and why documentary has to be more than actuality, travelogue, or newsreal". Tradução minha.

costumes, fazendo do cinema um documento vivo, diferenciado do que se realizava na época. Esse tipo de abordagem era considerado como sendo o mais próximo da realidade, registrando seus personagens com maior espontaneidade possível.

Uma das características interessantes do filme de Abrahão é a presença do próprio cinegrafista como personagem inserido no contexto do cangaço. Dessa forma, o mascate se faz presente nas situações a que os cangaceiros se sujeitaram e também assume o papel de ator, representando simulações do cotidiano do bando. Percebe-se que Abrahão sente-se à vontade diante dos que antes eram personagens desconhecidos, e estes já o aceitam no grupo sem hostilidade. É bem verdade que o mascate chegou a levar encomendas feitas por Lampião, o que facilitava sua aproximação do bando.

O filme de Abrahão possui um viés ficcional, pelo qual o cinegrafista intervém diretamente na construção narrativa das imagens geradas. Ou seja, o libanês cria certas situações para que os cangaceiros possam interpretar a si mesmos, glamourizando os personagens em seu habitat natural de forma que os elementos fictícios se tornem uma reconstrução dramática da realidade vivida pelos atores naturais.

Essas simulações de situações reais não fazem com que o filme perca seu sentido documental, pois os atores e as locações são extraídos da vida real.

Abrahão não somente interfere diretamente no contexto do que está sendo filmado, como também participa da ação em certos momentos, criando situações para que possa interpretar a si mesmo, desta forma atestando a autoria do filme.

Isso fica visível em algumas cenas, como sua chegada, em que ele cumprimenta os cangaceiros.

Abrahão teve a idéia de aparecer ocasionalmente no filme, após a tomada feita por Lampião para comprovar o real funcionamento da câmera. A intenção era "que o seu depoimento ficasse mais realista, de conotação jornalística participante: ele narraria o filme na primeira pessoa do singular. O documento retrataria o fenômeno social de violência segundo a vivência de sua experiência in loco."[30]





A sequência acima mostra o mascate representando sua chegada, acompanhado por um cangaceiro. Ao se aproximar do bando, aperta a mão de outro cangaceiro, que seria homem de confiança e sentinela de Lampião. Como bom estrategista, Lampião sempre deixava alguns cabras a postos como segurança a cerca de 200 metros do resto do bando. Após essa saudação, Abrahão e o primeiro cangaceiro continuam caminhando, como se estivessem indo ao encontro do chefe do bando. Provavelmente, este seria o plano inicial do filme, numa narrativa linear.

[30] José Umberto Dias, op. cit., p. 34.





Acima, a continuação da seqüência. No canto esquerdo do primeiro fotograma, nota-se Abrahão na sombra, com metade do corpo no quadro, que se aproxima do grupo, seguido pelo mesmo cangaceiro que o acompanhou anteriormente. Sabe-se que é ele devido ao seu chapéu, diferente do dos cangaceiros. O cinegrafista e o cangaceiro saem de quadro e quando voltam a aparecer, Abrahão cumprimenta os cangaceiros que estão postados em fila indiana, apertando-lhes a mão um a um. A seguir, Abrahão sai de quadro.

Apesar da pouca experiência com captação de imagem e o pouco conhecimento cinematográfico, Abrahão mostra que tem uma noção básica de continuidade, pois do primeiro para o segundo plano, não existe quebra de eixo. Essa continuidade é uma interpretação minha ao supor que o filme seria editado dessa forma.





Em outras circunstâncias, o mascate aparece em situações cotidianas do grupo. Numa delas (acima), ele guarda o seu próprio cantil e pega o de um cangaceiro, dando um longo gole. O quadro é composto por Abrahão e mais dois cangaceiros, numa das composições preferidas de Abrahão, o plano de conjunto. Neste caso, a ação é representada pelos dois personagens que estão em primeiro plano, enquanto que o terceiro que está em segundo plano, permanece imóvel durante toda a cena.





Em outras situações, o libanês aparece se alimentando com Lampião e outros cangaceiros (primeiro fotograma). Acompanhando o modo de comer do bando, Abrahão também utiliza cabaça e colher para as refeições, uma maneira de mostrar a sua total integração aos costumes da comunidade.

Abrahão também registra seu lado jornalístico, pois, enquanto conversa com Lampião, faz anotações em seu diário como se estivesse colhendo um depoimento do cangaceiro. Em outra situação, é o próprio mascate que leva a informação até o bando, ao mostrar um jornal, supostamente *O Globo*, para Virgulino e os outros cangaceiros. Dessa forma, constrói uma cumplicidade com a comunidade, revelando o caráter pacífico de sua convivência com o grupo.

Em todas as cenas em que Abrahão aparece, a câmera fica imóvel, num único enquadramento. O cinegrafista fazia o enquadramento desejado, dava corda

na câmera e posicionava-se diante dela. Para tanto, não havia a necessidade de um assistente de câmera, pois bastava acionar o dispositivo de disparo para iniciar a captação, e isso poderia ser feito por qualquer cangaceiro do bando.





Em alguns momentos, Abrahão faz leves movimentos de câmera, sejam panorâmicas ou correções de enquadramento, com a máquina no tripé. Um dos poucos momentos, talvez o único, em que Benjamin usa câmera na mão está ilustrado na seqüência acima. A câmera sai da posição inicial para alcançar profundidade de campo e, ao retornar para o plano de conjunto inicial, encontra-se em outra posição.

Aqui, o cinegrafista aproveita um momento de descanso do grupo para mostrar seus acampamentos, que eram bem rústicos. As tendas eram armadas em diagonal ao solo. As “camas” eram forradas com galhos de folhas de árvore, para amaciar o chão duro e quente. Por cima, eram colocadas cobertas para forrar as folhas. Ao lado, eram depositados todos os instrumentos de guerra e farda, como também o material para a culinária.

O fato de que os cangaceiros posam para a câmera fica evidente em alguns momentos, como na seqüência abaixo.





Em primeiro plano, Moderno e, mais ao fundo, Durvinha e Corisco caminham em direção a câmera, até Moderno ficar em close. Então, Abrahão faz uma panorâmica para a direita mostrando Luiz Pedro e, em seguida, para a esquerda mostrando Durvinha.





Lampião faz o mesmo movimento do plano anterior, porém está sozinho e com seu fuzil nas mãos. Aproxima-se tanto da câmera que o close fica fora de foco. No último fotograma, um plano de conjunto de Lampião e outros três cangaceiros posando para a câmera.





Maria Bonita, acompanhada do cachorro Guarani, aproxima-se da câmera até ficar em plano médio, não chega a ficar em close. Faz uma saudação com o chapéu e retorna, como quem está voltando para o ponto de partida para repetir a cena.





No primeiro fotograma, Lampião lê algo, com alguns cangaceiros postados ao seu lado. Nos outros dois, o cangaceiro escreve algo, sendo servido por sua companheira que segura o tinteiro, para carregar sua caneta. Lampião não admitia que seus comparsas fossem indiferentes à leitura e à escrita, então sempre carregavam consigo cadernos, canetas, tinteiros e livros. O cangaceiro costumava escrever versos para Maria Bonita ou sobre ele mesmo.

Eu me chamo Virgulino
Por alcunha Lampião
Sou cangaceiro afamado
Em todo alto sertão
Não levo em conta inimigo
E não encaro perigo
Estando de arma na mão.[31]

[31] Virgulino Ferreira, versos tirados do livro “De Virgolino a Lampião”, op. cit., p. 13.





Se os cangaceiros gostavam de serem filmados, outras pessoas não o desejavam, como este coiteiro que teve cuidado para não aparecer de frente. Os dois primeiros fotogramas mostram Lampião pagando a um de seus coiteiros, que ficou de costas para não ser reconhecido. É provável que esta atitude tenha sido sugerida pelo próprio Abrahão, por cautela.

No último fotograma, vemos os casais Durvinha e Azulão, Neném de Luiz Pedro e Barra Nova dançando forró. Os momentos de maior descontração do bando de cangaceiros aconteciam quando "(...) Zabelê sacava da sua sanfona para formar animados bailes. (...) Como não havia mulher para todos, sendo cada casal respeitado, era muito comum os homens dançarem entre si."[32]





[32] José Umberto Dias, op. cit., pp. 34-35.



Não havendo a possibilidade de captar imagens reais de combates com as volantes, Abrahão improvisou uma simulação, em que os cangaceiros representam uma ação armada com a mesma naturalidade das cenas cotidianas do grupo, olhando, sorrindo e apontando suas armas para a câmera com descontração.

Num primeiro momento, vemos um dos cangaceiros indicando direções para os outros, como se tivessem planejado alguma estratégia de combate. A seguir, Lampião aparece liderando o bando, com seu punhal em uma das mãos e uma luneta na outra. Todos os cangaceiros estão atrás dele, e Virgulino, como chefe do bando, mostra estar procurando perigos para indicar o caminho correto.

Num segundo momento, os cangaceiros andam em direção à mata, atirando para cima, simulando um ataque. Logo após, retornam em direção a câmera apontando suas armas para o aparelho como se fosse o inimigo. À frente dos cangaceiros, Durvinha com sua pistola.

Por serem registros únicos de Lampião e seu bando, por mostrarem aspectos da sociabilidade, do vestuário e da cultura material desses personagens, as imagens de Abrahão adquirem importante status de documentário histórico e antropológico.

Nesse sentido temos, diante dos olhos, o que a literatura especializada nos ensinou. Sabemos – e vemos – que todos os instrumentos do grupo eram carregados pelo próprio bando. Cada cangaceiro levava cerca de 20 quilos de objetos em seu corpo. A indumentária também é parte desse interesse antropológico. O bando de Lampião confeccionava parte de suas roupas e bornais, pois os cangaceiros eram hábeis alfaiates com suas máquinas de costura. Infelizmente, não há registro de tais ocasiões no filme de Abrahão, que talvez não tenha encontrado oportunidade.

Conforme se verifica no filme, a farda dos homens era composta de chapéu de couro em formato de meia-lua, com medalhas e estrelas estilizadas; na cintura usavam cartucheiras que podiam guardar cerca de 120 balas de fuzil; a perneira era de couro e presa por fivelas; para proteção dos pés eram usadas alpergatas de couro enfeitadas e, nas mãos, luvas de couro; no pescoço, lenços de seda que eram presos com anéis; as camisas eram de tecido riscado, manga comprida e colarinho estilo gola de padre; as calças também eram feitas com o mesmo tecido; e junto ao dorso, dois cantis, com cinta própria, um de cada lado do corpo e dois a quatro bornais enfeitados com flores estilizadas.[33]

[33] Antônio Amaury Corrêa de Araújo e Vera Ferreira, “De Virgolino a Lampião”, op. cit., p. 250.

A vestimenta das mulheres diferenciava em alguns aspectos: o chapéu era de “massa”; os vestidos eram feitos de brim ou gabardine, adequados à caatinga, ou de seda ou voile para quando não estavam no mato; e quando não estavam de perneiras, usavam meias de tecido grosso que iam até a altura das coxas e eram presas por elásticos.[34]

Era costume dos cangaceiros roubarem jóias. Os anéis eram usados tanto por homens como por mulheres e, geralmente, eram de ouro e pedras preciosas. Cada cangaceiro usava vários em ambas as mãos. As mulheres usavam correntes de ouro com medalhas. Moedas de ouro e prata eram pregadas ou costuradas nos chapéus de couro ou nos acessórios dos armamentos, numa ostentação de riqueza e poder, para impressionar os sertanejos.





Acima, Sabonete segura vários colares e o chapéu de “massa” de Maria Bonita, que os coloca um a um e depois saem de quadro.





[34] Antônio Amaury Corrêa de Araújo e Vera Ferreira, op. cit., p. 250.

Para a sobrevivência do bando, era necessário coletar água de rios e córregos. Os instrumentos usados eram canecas e cabaças. Dois tipos de cabaça eram utilizados, uma menor, para pegar água e uma maior, para armazenamento. Este ritual era feito constantemente pelos cangaceiros, com a finalidade de não faltar água para suas necessidades.

Nesta seqüência, temos três planos diferentes e, mais uma vez, observa-se a noção de Abrahão de continuidade, caso o filme fosse editado dessa forma. Um cangaceiro coleta água dos rios com uma cabaça pequena para encher as cabaças maiores. Estas são carregadas para junto do bando. Os cangaceiros saem pela diagonal direita do enquadramento e, no fotograma seguinte, surgem à esquerda do quadro, não havendo quebra de eixo. Com esses planos, o cinegrafista poderia fazer uma seqüência completa sobre o costume dos cangaceiros para coleta de água.

Além das técnicas materiais, outra característica do filme etnográfico presente aqui citado por Claudine de France são as “técnicas corporais”.

> A dificuldade de isolar um processo daqueles que o envolvem vem juntar-se à de separar, pela delimitação do enquadramento e do ângulo, os diversos aspectos de um mesmo processo. (...) Parece-lhe assim que toda atividade humana delimitada pela imagem consiste em uma técnica que se oferece simultaneamente sob três aspectos: corporal, material e ritual. (...) A imagem delimita a todo instante uma mistura de operações materiais, de posturas e de gestos ritualizados nos quais

pode-se ler a marca permanente da cultura, essa forma especificamente humana e social.[35]



Esta seqüência mostra a observação das técnicas corporais. Dois agentes interagem, cada um com seu instrumento. Maria Bonita segura um pente ou uma escova com a qual penteia os cabelos de Lampião. Virgulino, por sua vez, tem em suas mãos um vidro de perfume que, após passar em sua roupa, borrifa um pouco na sua companheira e, em seguida na câmera, momento em que um terceiro agente passa a fazer parte da ação. Esse novo agente é o próprio Abrahão e sua câmera. Era comum o uso de perfume francês por parte dos cangaceiros. Devido a essa vaidade, muitas vezes, a polícia ou as volantes identificavam o esconderijo dos cangaceiros.[36]



[35] Claudine de France, “Cinema e antropologia”, Campinas, Ed. Da Unicamp, 1998, p. 62.

[36] José Umberto Dias, op. cit., p. 35.

Dentre os rituais, há um cerimonial religioso, que é a oração de Lampião com seu bando. O chefe, ao centro, com um livro em mãos, faz a leitura de uma prece. Os outros cangaceiros se postam ao redor do mestre de cerimônias. Lampião era um homem religioso, devoto do Padre Cícero e, sempre que possível, rezava. “A ele se deve ainda a introdução no cangaço do ofício religioso coletivo.”[37]

Como forma de respeito, antes da oração Lampião retira todo o equipamento que carrega consigo, bornais, armas, cartucheiras e o chapéu, colocando-as ao lado. E ao levantar-se, após ter terminado a reza e fazer o sinal da cruz, pega todos os instrumentos para colocá-los novamente no corpo.

Dentre os filmes históricos, *Lampião, o Rei do Cangaço* é o único que ainda sobrevive e desperta curiosidade pela sua importância histórica e cinematográfica. Este filme, portanto, deve ser preservado para a conservação da história do cangaço.

[37] Frederico Pernambucano de Mello, “Quem foi Lampião?”, Recife, Ed. Stahli, 1993, p. 92.

3 O *NORDESTERN*

O cangaço passou a ser bastante explorado no cinema brasileiro a partir da década de 60, mas foi na década anterior que esta temática fez surgir um gênero tipicamente brasileiro. Em 1953, Lima Barreto realiza *O Cangaceiro*, filme que "inaugura o ciclo e delineia os principais traços que ficarão caracterizando o cangaceiro no cinema comercial."[1] Dessa forma, os conhecidos filmes de cangaço têm seu marco inicial no filme de Lima Barreto, filme este cuja estrutura narrativa será revisitada diversas vezes no cenário cinematográfico brasileiro e que também ficou conhecido como *Nordestern*.

> A violência, o cavalo, os grandes descampados e a falta de tradição cinematográfica no Brasil: mais nada era preciso para transformar em filial do *western* norte-americano o filme de cangaceiro, que Salvyano Cavalcanti de Paiva chama de *Nordestern*.[2]

O termo *Nordestern* é um neologismo criado pelo pesquisador Salvyano Cavalcanti de Paiva na década de 60 e foi atribuído aos diversos filmes realizados sobre o cangaço nesse período. Este termo é uma referência direta ao *western* clássico que muito influenciou os filmes de cangaço a partir dos anos 50. Nesse sentido, o cangaço passou a ser um gênero com características estruturais

[1] Jean Claude Bernardet, "Brasil em tempo de cinema", Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1977, p. 46.

[2] Jean Claude Bernardet, ibid., pp. 46-47.

comuns, criando uma vertente nacionalista com referências diretas ao gênero norte-americano.

Este último tem como tema as “histórias” da conquista do oeste que se deu, basicamente, entre as décadas de 1840 e 1890. Contrariamente ao que acontece com as “histórias” do cangaço que ficaram confinadas ao Nordeste brasileiro, as “histórias” que inspiraram os *westerns* aconteceram em várias regiões, como parte do Norte, do Sul e do meio Oeste, além do Oeste, claro. Nesse período, vários nomes passaram a fazer parte da história do *western* e figuras como Billy the Kid, Wild Bill Hickok, Wyatt Earp e os irmãos Frank e Jesse James tornaram-se lendas no imaginário popular norte-americano.

Em contrapartida, o cangaço foi um movimento que, como vimos, se concentrou na região Nordeste do Brasil e ocorreu durante um período mais recente de nossa história, entre os anos de 1870 e 1940. Antônio Silvino, Jesuíno Brilhante, Lampião, Corisco, Maria Bonita e Dadá, entre outros, foram cangaceiros conhecidos que se tornaram mitos para a população nordestina e bandidos famosos que passaram a povoar o imaginário de todos os brasileiros.

O nascimento do gênero *western* acompanha a própria história da criação do cinema, quando Thomas Edison filmou algumas cenas sobre brigas de *cowboys* ao final do século XIX. Em 1903, Edwin Porter realizou *The Great Train Robbery*, considerado por estudiosos como sendo o primeiro filme de *western*, pois apresentava uma narrativa mais envolvente e uma história melhor desenvolvida que os filmes de Edison. Segundo Rick Altman, foi a partir de 1910 que o *western* passou a ganhar status de gênero, pois os filmes anteriores a esta data apresentavam-se ainda como sendo simples filmes de cowboy.

> Isto é, eles podem até ter imitado superficialmente a decoração dos correntes shows populares do oeste selvagem, e apresentado cenários identificáveis com o *western*, mas sempre estavam associados a um gênero dominante já existente, e sem o mote principal da civilização versus selvagem que vêm mais tarde caracterizar o gênero.[3]

O gênero norte-americano ficou bastante popular nos Estados Unidos a partir dos anos 1920, e consagrou-se no resto do mundo nas décadas de 1940 e 1950.

Já o cinema brasileiro passou a retratar o cangaço em seus filmes a partir da década de 1950 com um referencial incrustado em sua memória, o *western*. O cangaço, apesar de ter suas primeiras aparições cinematográficas datadas dos anos 1920, somente foi solidificar-se como gênero quando o *western* já estava difundido e conhecido no mundo inteiro.

O gênero norte-americano e o brasileiro possuem traços bastante comuns e algumas particularidades que diferenciam um do outro. A predominante questão civilização x selvageria é tema que faz parte de ambos, obviamente que cada um a seu modo, com características peculiares relacionadas à própria história local.

---

[3] Rick Altman, "Film/Genre", London, British Film Institute, 1999, p. 36. "That is, they may have imitated the outward trappings of the currently popular wild west shows, and offered identifiably western cenary, but always in association with a dominant already existing genre, and without the civilization versus savagery plot motifs that later come to characterize the genre." Tradução minha.

> O traço definidor do gênero é o conflito elementar entre civilização e selvageria. Esse conflito básico é expresso através de uma variedade de oposições: Leste contra Oeste, cidade contra sertão, ordem social contra anarquia, indivíduo contra comunidade, inocência contra corrupção, pioneiro contra índio, professora rural contra dançarina de *saloon*, e assim por diante. A trajetória narrativa de todo e qualquer *western* aciona a oposição dominante civilização-selvageria, gerando um conflito – ou uma série de conflitos – que são constantemente intensificados até que o confronto climácico se torna inevitável.[4]

Seguindo essa linha de pensamento, o gênero cangaço também apresenta como traço definidor esse conflito elementar: as polícias ou as volantes contra os cangaceiros; a cidade contra a caatinga; o coronelismo contra a população humilde; a moça de família contra a mulher cangaceira; e contra tudo isso, a fome e a seca.

O sertão nordestino também faz parte desse contexto, onde a caatinga é a vegetação predominante e o clima é seco e árido. Esse cenário propicia ao gênero uma maior dramaticidade em sua narrativa, fazendo com que histórias simples ganhem proporções épicas em alguns casos.

A indumentária dos cangaceiros ou das volantes é outra característica marcante que o diferencia do *western* ou qualquer outro tipo de gênero. Junte-se a isso toda uma iconografia utilizada nos filmes de cangaço, as armas, as roupas, o vocabulário, os costumes em geral. Até mesmo cineastas e atores acabaram por

[4] Antônio Carlos Gomes de Mattos, "Publique-se a lenda: a história do w*estern*", Rio de Janeiro, Rocco, 2004, pp. 17-18.

se tornar ícones do gênero devido aos freqüentes trabalhos de realização ou interpretação: para os americanos, John Ford, Howard Hawks, John Wayne e Clint Eastwood; para os brasileiros, Carlos Coimbra, Maurício do Valle, Alberto Ruschel e Milton Ribeiro.

Estes filmes de cangaço possuem uma estrutura narrativa semelhante, com características similares no que concerne ao desenvolvimento dos personagens ou das histórias relacionadas a eles, o que os diferencia de outros filmes que abordam o cangaço, como as comédias ou os filmes de Glauber Rocha. O cangaço foi trabalhado em várias vertentes, às vezes como simples referência ou como inspiração para reconstituições históricas. Entre filmes de aventura, dramáticos e românticos, este segmento é o mais abrangente e com o maior número de títulos. Os filmes que dialogam com a estrutura narrativa do *Nordestern* são os seguintes:

- 1950 - *Lampião, o Rei do Cangaço* - Fouad Anderaos.
- 1953 - *O Cangaceiro* - Lima Barreto.
- 1960 - *A Morte Comanda o Cangaço* - Carlos Coimbra.
- 1962 - *Três Cabras de Lampião* - Aurélio Teixeira.
- 1962 - *Nordeste Sangrento* - Wilson Silva.
- 1962 - *Lampião, o Rei do Cangaço* - Carlos Coimbra.
- 1963 - *O Cabeleira* - Milton Amaral.
- 1965 - *Entre o Amor e o Cangaço* - Aurélio Teixeira.
- 1966 - *Riacho do Sangue* - Fernando de Barros.
- 1967 - *Cangaceiros de Lampião* - Carlos Coimbra.
- 1968 - *Maria Bonita, Rainha do Cangaço* - Miguel Borges.

- 1969 - *O Cangaceiro Sanguinário* - Osvaldo de Oliveira.

- 1969 - *O Cangaceiro sem Deus* - Osvaldo de Oliveira.

- 1969 - *Meu Nome é Lampião* - Mozael Silveira.

- 1969 - *Corisco, o Diabo Loiro* - Carlos Coimbra.

- 1969 - *Quelé do Pajeú* - Anselmo Duarte.

- 1970 - *A Vingança dos Doze* - Marcos Faria.

- 1971 - Faustão - Eduardo Coutinho.

- 1971 - *O Último Cangaceiro* - Carlos Mergulhão.

- 1972 - *Jesuíno Brilhante, o Cangaceiro* - Wiliiam Cobbett.

- 1974 - *O Leão do Norte* - Carlos Del Pino.

- 1978 - *Os Cangaceiros do Vale da Morte* - Apollo Monteiro.

- 1980 - *O Cangaceiro do Diabo* - Tião Valadares.

***Lampião, o Rei do Cangaço* (1950) [Filme não encontrado]**

O primeiro filme deste segmento a abordar o cangaço é discutível em sua existência. No livro *Dicionário de Filmes Brasileiros (longa-metragem)*, Antônio Leão da Silva Neto cita o filme *Lampião, o Rei do Cangaço*, de Fouad Anderaos, como uma produção realizada em 1950. O pesquisador Luiz Felipe Miranda, autor da *Enciclopédia do Cinema Brasileiro* juntamente com Fernão Ramos, afirma que o filme de Anderaos foi bastante noticiado na imprensa paulista, mas jamais foi realizado.

A Revista A Scena Muda noticiou na época a realização do filme, com a seguinte manchete: “Movimenta-se o cinema brasileiro. Levada à tela a vida de Virgulino Ferreira da Silva, o ‘Lampião’. Dois anos de filmagens num custo total de

dois milhões de cruzeiros. Reprodução fiel da época. Vitória do cinema bandeirante."[5] A revista mostra fotogramas do filme e relata, ainda, que o mesmo estaria em fase de finalização, mas em nenhum momento fala sobre seu lançamento ou comercialização.

Silva Neto relata em seu livro que este filme teve o argumento de Orestes Turano, fotografia de Antônio Gonçalves e possuía em seu elenco atores desconhecidos como Expiridião Souza, Carmen Gilberty, Adamastor Azevedo e Geraldo Oliveira, entre outros. Miranda ratifica que se o filme tivesse sido realizado, a equipe seria exatamente esta.

Dessa forma, como não existe nenhuma cópia deste filme, sequer uma sinopse, fico impossibilitado de afirmar categoricamente a real existência de *Lampião, o Rei do Cangaço*.

O Cangaceiro **(1953)**

Em 1951 Getúlio Vargas retorna ao poder. O cinema paulistano volta ao cenário cinematográfico nacional e algumas companhias de peso foram fundadas no Estado. A Companhia Vera Cruz, a Maristela e a Multifilmes foram criadas num momento em que o cinema brasileiro estava voltado para as chanchadas cariocas, o que conferiu ao cinema paulista um tom de renascimento. Estas empresas, porém, não tiveram uma vida muito duradoura, e embora a Vera Cruz tenha emplacado um grande sucesso de bilheteria, não ganhou o suficiente para se sustentar durante muito tempo, fechando suas portas em 1954.

[5] Leon Eliachar, "O Rei do Cangaço", Revista A Scena Muda, vol. 30, num. 8, p. 11, Rio de Janeiro, Fevereiro de 1950.

Lima Barreto realiza, em 1953, *O Cangaceiro*, o filme mais importante da Companhia Vera Cruz e fundador do gênero cangaço, pois até então essa temática ainda não tinha conquistado o seu espaço no cinema brasileiro.

Vencedor do prêmio de melhor filme de aventuras em Cannes em 53, com menção especial para a música, *O Cangaceiro*, além de aumentar o prestígio do cinema brasileiro dentro do território nacional, abriu-lhe as portas para o mercado internacional, sendo o filme brasileiro que deteve o recorde de bilheteria no exterior durante muito tempo, distribuído em mais de 80 países. Quem lucrou com isso, porém, foi a Columbia Pictures, que detinha os direitos de distribuição fora do Brasil.

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

O filme foi realizado no interior de São Paulo, nas proximidades da cidade de Itu. Aliás, vários filmes sobre o cangaço foram rodados no sudeste, e parte

deles usou esta região como cenário, devido a sua "topografia rochosa e árida, lembrando as caatingas nordestinas."[6]

O filme narra a história de um bando de cangaceiros que semeia o terror pelo sertão nordestino. Em seu comando está o temido Capitão Galdino Ferreira (Milton Ribeiro) e sua companheira Maria Clódia (Vanja Orico). Eis uma nítida referência ao famoso casal de cangaceiros Virgulino Ferreira e Maria Bonita.

O filme é introduzido com um letreiro: "Época imprecisa: quando ainda havia cangaceiros"[7]. Não há definição de tempo e espaço, quando e onde ocorreu. O cangaço é passado e não existe mais, assim como os personagens que viveram nessa época. Sobre este letreiro inicial, Ismail Xavier afirma:

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

[6] Antônio Leão da Silva Neto, "Dicionário de filmes brasileiros (longa-metragem)", São Paulo, Futuro Mundo Gráfica e Editora, 2002, p. 152.

[7] Texto inicial do filme *O Cangaceiro*, de Lima Barreto.

real humano, o cangaceiro, tal como sugere o título. (...) O filme instala-se no nível do verossímil e não no da veracidade histórica.[8]

Lima Barreto trabalha com personagens históricos, sem o comprometimento de reconstruí-los, mas de retratá-los como figuras que fizeram parte do movimento histórico nordestino. O diretor não quer se comprometer com a história do cangaço, mas acaba fazendo história de outra forma. A referência ao movimento do cangaço pauta-se na citação do fato, mas nunca situação de fato.





Em seguida é mostrada a primeira seqüência do filme, um plano geral de um grupo de pessoas montadas a cavalo andando em fila no topo de uma montanha, cantado a música *Mulé Rendeira*. Em segundo plano, o céu está nublado e a câmera posiciona-se no contra-luz, fazendo com que somente a penumbra seja visível. No próximo plano, e com os personagens mais nítidos, percebe-se que é um bando de cangaceiros. Apesar de Lima Barreto incorrer num equívoco antropológico, pois os cangaceiros andavam a maior parte do tempo a pé, e não a cavalo, esse primeiro plano tornou-se antológico por sua beleza e tornou-se referência para vários outros filmes brasileiros e estrangeiros.

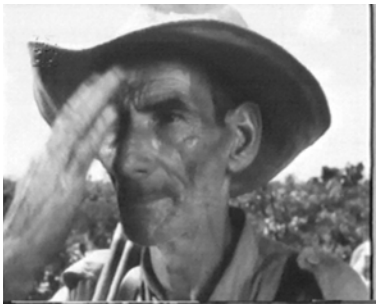
[8] Ismail Xavier, “Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome”, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1983, p. 125.

Dessa forma, podemos remeter essas imagens ao letreiro inicial e, anteriormente, ao próprio nome do filme. É feita a conexão entre imagem, narração e título, possibilitando a contextualização do fato.





No plano seguinte, um sertanejo vê o grupo de cangaceiros se aproximando e foge. O sertanejo encontra-se com algumas pessoas, que são funcionários do governo e sertanejos, e avisa-os sobre a aproximação dos cangaceiros.





Neste grupo de pessoas, é perceptível distinguir quem são os sertanejos e quem são os funcionários do governo federal, pois eles reagem de maneira diferenciada à chegada do Capitão Galdino. Os sertanejos já conhecem a fama do cangaceiro, e um deles faz o sinal da cruz. O outro, por se tratar de um policial, a quem Galdino se refere como macaco, trata de se desarmar tirando os acessórios de sua indumentária. O restante do grupo fica indiferente à situação e sem reação, pois eles ainda não sabem do que se trata e com quem vão se deparar.

No encontro entre Galdino e os funcionários dá-se o seguinte diálogo:

Galdino: Boa Tarde, seu moço. Quié que tão fazendo por essas bandas?

Funcionário: Somos funcionários civis do Rio...

Galdino: Ta querendo dizê que não é macaco, pois não? Isso eu vejo logo.

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

Galdino: E que instrumento é aquele?

Funcionário: É um teodolito.

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

Funcionário: É pra medir terreno.

Galdino: Medir pra quê?

Funcionário: Pra abrir estrada de rodagem.

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

Os funcionários estão fazendo o mapeamento da região para abrir estradas de rodagem. Ao perguntar os seus propósitos, Galdino percebe que são civis e confunde o instrumento de trabalho deles, o teodolito, com uma “máquina de tirar retrato”. Percebendo que se trata de uma proposta governamental em introduzir o progresso no sertão, o cangaceiro manda que os funcionários retornem e digam ao chefe que ele é quem manda na região, e intitula-se “Governador da Caatinga”.

Nesse momento, a diferença entre dois mundos, o moderno e o arcaico, o civilizado e o não-civilizado torna-se visível. Os dois não podem conviver conjuntamente, já que para a o progresso de um, é necessário a extinção do outro. Esse microcosmo permeia todo o filme. A vitória de um sobre o outro não está intrínseca na narrativa, mas aparece como uma forma de retratar uma vontade plausível do governo naquela época, a de acabar com o cangaço, e para isso, modernizar o sertão é fator crucial.

Os enquadramentos dos planos dessa cena a torna ainda mais peculiar. Quando a câmera enquadra Galdino de frente, o funcionário está de costas para a lente. Para uma melhor composição de quadro, a câmera situa-se de baixo para cima, caracterizando o contra-plongeé. Galdino, mesmo estando a cavalo, é favorecido pelo enquadramento, que o deixa ainda mais altivo e poderoso. Da mesma forma, essa situação acontece no contra-plano que é feito de cima para baixo, o plongeé. O funcionário é colocado numa posição de submissão, sendo habilmente desprezado pelo posicionamento da câmera.





Essa seqüência nos mostra, ainda, o lado cruel dos cangaceiros. Ao chamar o policial desarmado próximo de si, Galdino mostra toda a sua crueldade ao “furar o cabra”, ferindo-o. Por estar num dia de bom humor, não permitiu que seus companheiros matassem o pobre policial, que foge desesperadamente com medo do grupo. “E, diante desse ato de violência, o bando se ri desmesuradamente, enquanto a câmera os toma em close, ressaltando-lhes o sadismo.”[9]





Na seqüência seguinte, os cangaceiros invadem um pequeno vilarejo de forma rápida e violenta, atirando para todos os lados e amedrontando os habitantes que deixam seus afazeres diários e procuram fugir para se esconder dos saqueadores. Algumas atrocidades são cometidas. Mulheres são raptadas e uma delas tem o rosto marcado a ferro e fogo. A cadeia pública é invadida e saqueada, sendo alguns de seus policiais enforcados. Pessoas e animais são

[9] Célia Aparecida Ferreira Tolentino, “O rural no cinema brasileiro”, São Paulo, Editora Unesp, 2001, p. 73.

mortos. Alimentos, munição e alguns objetos são levados para sobrevivência, rearmamento do grupo ou por simples capricho.

Em meio a toda essa balbúrdia causada pela invasão repentina dos cangaceiros, é mostrada uma senhora que reza aos pés de um pequeno altar. Dessa forma, é ressaltada a religiosidade cultuada pelo nordestino, principalmente dos que moram em regiões menos abastadas. A religião torna-se, então, a melhor saída, e para alguns, a única.





Após toda a confusão que se passou na pequena cidade, os cangaceiros acomodam-se tranqüilamente nos aposentos de uma casa, supostamente a prefeitura ou a residência de alguma autoridade. Na presença de autoridades locais, Galdino fica a espera de que algum Coronel vá reclamar por seus bens roubados, obviamente, pagando-lhe alguma quantia em dinheiro.

No entanto, quem adentra repentinamente na casa onde o Capitão está é uma velha senhora que reclama por uma cabra de leite que foi morta por um de seus cangaceiros. O Capitão mostra-se indignado com este tipo de atitude e ordena que seu comparsa pague a senhora. Este, sentindo-se desrespeitado e humilhado perante o grupo, joga-lhe dinheiro como sendo esmola. Galdino fica ainda mais indignado, pois dinheiro de esmola é dado, não pago, e obriga o cangaceiro a pagar-lhe o que é devido.





Para tanto, Galdino esbofeteia o cangaceiro e mostra um esqueleto que está pendurado ao teto – sabe-se lá o motivo de tal esqueleto estar nesse local – e o reprime ameaçando de forma sutil e irônica. Para aumentar a humilhação, novamente os outros cangaceiros postam-se a rir exageradamente, desta vez, de um companheiro. As atitudes do capitão para com seus inimigos ou comparsas são, casualmente, tratadas como deboche pelo resto do grupo, mostrando-se como pessoas desequilibradas e sem escrúpulos.

Em contraponto, as atitudes de Galdino também podem ter seu lado “justo”, uma “justiça” que é válida para ele e somente ele. E se posta como júri e juiz de uma audiência pessoal, tudo fica à sua mercê. Da mesma forma que ele pode julgar inocente, também pode declarar culpado de um mesmo crime, para diferentes pessoas. A sua justiça depende do seu bom humor, pois assim como poupou a vida de um policial pouco antes, poderá matar a qualquer momento. Galdino se considera um homem justo, quando quer, onde quer e da forma que quer.

Dessa forma, o chefe do bando também é justo com as autoridades locais, tratando-os de igual para igual. Esse respeito mútuo reafirma a condição do cangaceiro como capitão, e conseqüentemente, como autoridade. Uma autoridade imposta por ele dentro de seu mundo, um mundo onde não existem leis para reger

o que é certo ou errado, mas que é respeitado como tal. “E tal como sugerem os *westerns*, o banditismo seria, portanto, uma opção dentro desse mundo arcaico; e a lei da bala, uma lei paralela à boa e justa lei oficial, vinda de fora para exterminar a primeira.”[10]





Em seguida, Galdino invade a escola da pequena cidade e encontra a professora Olívia (Marisa Prado), que é raptada. Galdino, como ainda não havia conseguido extorquir nenhuma quantia em dinheiro das autoridades locais, deixa um bilhete exigindo um resgate de 20 contos de réis para entregar a professora com vida. O Capitão, apesar de viver em um mundo arcaico, mostra que tem o domínio da escrita, e um quê de civilidade no seu comportamento. Aliás, escreve corretamente e sua caligrafia não é das mais feias.

Nesse momento, dois dos personagens principais são apresentados ao público: Teodoro (Alberto Ruschel), cangaceiro do bando de Galdino e seu braço direito; e Olívia, a professora da escola. Contextualmente, Teodoro já estava inserido na história desde o início, pois faz parte do grupo de cangaceiros, mas somente agora o personagem é incorporado. Olívia, no entanto, passa a fazer parte da narrativa neste instante. Inevitavelmente, identifica-se uma ligação entre

[10] Célia Aparecida Ferreira Tolentino, op. cit., p. 74.

esses personagens. Essa relação causará um impacto na história e será o fio condutor para a narrativa a partir de então.

No segundo frame acima, é possível perceber que o posicionamento da câmera coloca o cangaceiro em posição desfavorável. Ao contrário do que ocorreu entre Galdino e o funcionário do governo anteriormente, nesse momento a professora Olívia se coloca num degrau acima, demonstrando um ar de superioridade, enquanto Galdino presta-se a uma posição de inferioridade. Olívia, para acentuar essa diferença, não se deixa desrespeitar e responde a Galdino sem medo, revelando que a educação, a civilização, sempre estará acima de qualquer coisa, sempre será superior.





Antes de deixar a cidade, os cangaceiros ainda fazem com que um fotógrafo local tire uma fotografia do grupo. Quando Galdino se posiciona à frente do bando para o registro, ele percebe que algumas gaiolas estão penduradas do lado de fora de uma casa. Prontamente, o Capitão sai de sua posição e revela, novamente, seu lado “justo”. Da mesma forma que não julgou correta a atitude de um cangaceiro do bando ao matar uma cabra, também condena a atitude dos habitantes locais em criar pássaros em gaiolas, quebrando-as e libertando os animais.

É interessante ressaltar que o fotógrafo possui um leve sotaque estrangeiro, e seria supostamente um árabe. Possivelmente, esta foi a forma de homenagear o já citado mascate libanês Benjamin Abrahão. Desde o início do filme que Galdino se vê atraído por uma “máquina de tirar retrato”, e a confunde com um teodolito. Nesse instante, ele concretiza sua vontade. Mais um dos caprichos do Capitão. Caprichos que se revelam em suas atitudes ou na sua vaidade, exibindo constantemente seus anéis de ouro e prata, jóias que vez por outra o cangaceiro as limpa em sua camisa e são mostrados em close.





Os personagens de Milton Ribeiro e Alberto Ruschel protagonizam o duelo entre o bem e o mal, sendo Galdino o cangaceiro vilão e Teodoro, o herói. Ambos têm em sua personalidade uma certa dubiedade, pois Galdino não é totalmente malvado e nem Teodoro é totalmente bom. Ambos são cangaceiros e, conseqüentemente, bandidos, e eles têm que se comportar como tal. Teodoro faz o papel do homem bom, que entrou para o banditismo por motivos pessoais, mas que ainda possui uma alma de herói. Segundo Alberto Silva, esse herói do terceiro mundo é uma

> dialética de causa e efeito, o cangaceiro, contrariamente aos heróis do grande cinema (o cowboy e o samurai), não vislumbra a presumível distinção entre o Bem

> e o Mal: enquanto aqueles se batem pela (des)ordem estabelecida, ou tem uma atuação definida, pró ou contra, em cada episódio, o personagem brasileiro instaura o caos permanente tanto nas fileiras da lei quanto no lado do povo. O cangaceiro será um personagem heróico na medida em que sua ação for considerada reivindicadora e no instante em que suas origens forem vistas como decorrência da injustiça.[11]

A figura do herói passa a ser recorrente em vários filmes sobre o cangaço. O homem honesto e trabalhador, que por motivos pessoais ou vingativos, entra para o bando de cangaceiros ou das volantes, com a intenção de fazer justiça ou defender-se de seus inimigos. Este personagem não faz parte do mundo a que adentrou, e sua única preocupação é deixar essa vida de bandido para trás, iniciando uma nova vida. A figura feminina ou questões ligadas à terra são os principais motivos que fazem com que o herói repense sua vida e procure voltar a ser o que era antes, um homem bom e pacato.

A Terceira Volante é formada "a fim de destruir aquele bando de cangaceiros e castigar os que tão covardemente feriram os foros de civilização de nossa querida Pátria". Formada por homens do vilarejo, essa milícia civil em pouco chega a ameaçar verdadeiramente o bando de cangaceiros. A volante é facilmente dizimada pelos bandidos, que possuem melhor conhecimento geográfico do local e táticas de guerrilha. A volante possui papel coadjuvante, e não interfere nesse duelo, e na história representa mais um elemento civilizatório do que uma força armada.

[11] Alberto Silva, "Cinema e humanismo", op. cit., p.45.

Maria Clódia, companheira de Galdino, é uma mulher forte que se dedica ao seu marido e não deixa transparecer o amor que sente por Teodoro, de quem foi amante. Após conhecer Olívia, Teodoro se apaixona perdidamente e vê nela a razão para sair dessa vida de crimes. Olívia é uma mulher pura que vai sendo conquistada por Teodoro paulatinamente. É forte como Maria Clódia, mas tem ao seu lado a vantagem de ser uma pessoa educada e de bons modos. Como coadjuvantes, fazem parte da trama outras duas mulheres que estão entre os cangaceiros: a que tem o rosto marcado e vê na beleza de Olívia a razão para sua loucura; e a que se integra ao bando e sempre está se oferecendo para os cangaceiros, mas que nunca obtém êxito por ser oferecida demais.

Apresentados os personagens, a trama continua quando Teodoro resolve tirar Olívia do seu cativeiro para fugirem juntos, nem que para isso tenha que alimentar o ódio de Galdino e o ciúme de Maria Clódia. Galdino revolta-se com tal traição e põe-se a perseguir Teodoro juntamente com seus cangaceiros. Essa perseguição envolve a história até o final.

Durante essa acirrada perseguição, vários acontecimentos permeiam o filme deixando-o mais envolvente e definindo melhor seus personagens. Galdino torna-se mais cruel e violento. O cangaceiro que havia ajudado Teodoro em sua fuga é duramente castigado até a morte, sendo amarrado ao cavalo pra que o animal dê um “galope” com o também traidor, que pede clemência por sua vida. O cavalo arrasta-o por entre a mata até esfolá-lo vivo. Mesmo à beira da morte, o cangaceiro não entrega o destino de Teodoro.





Em contrapartida, Galdino também mostra seu lado religioso, típico do sertanejo. Após um combate com a volante, o Capitão enterra os corpos dos cangaceiros mortos e coloca uma cruz em cada cova, como forma de respeito aos bravos guerreiros que lutaram ao seu lado. Por outro lado, chega a confiscar o cavalo de um padre que encontra na estrada, pois o próprio padre se diz não merecedor de animal tão belo. Eis o nosso bandido em todas as suas contradições e caprichos.

Teodoro, por sua vez, vai transparecendo uma pessoa cada vez mais amável e protetora. Chega a matar uma onça pintada para proteger a sua amada, e fica admirado com a beleza do animal. Mostra-se um homem de bons modos e conhecedor da língua indígena, ao trocar um longo diálogo com um índio caraíba. Mesmo que esses não sejam traços típicos de uma educação requintada, Teodoro é culto dentro do seu universo. Com essas atitudes e outros galanteios, o cangaceiro vai revelando seu lado humano, mostrando para Olívia que ele não pertence àquele mundo de crimes e, conseqüentemente, vai conquistando a professora.





Olívia, aos poucos, vai se entregando para aquele homem, que antes ela mesma tratava como “bandido”, mas apaixona-se por ele e passa a acreditar em suas promessas de que um dia ele irá fazê-la feliz.

Percebendo que o bando de Galdino está cada vez mais próximo, Teodoro resolve separar-se de Olívia, que vai para a cidade. Teodoro, como todo bom herói, ficará para enfrentar seu destino, e fará o que for necessário para limpar sua honra e defender sua amada, nem que para isso, tenha que lutar até o último suspiro.





Para melhor combater os que agora são seus inimigos, Teodoro refugia-se numa colina rochosa para se proteger e ter uma melhor visão do grupo que se aproxima. Teodoro tem uma excelente mira e fere Galdino gravemente, que cai do cavalo e ordena a todos para se posicionar com a finalidade de captar Teodoro com vida.

Teodoro, mesmo em grande desvantagem numérica, tem a proteção das rochas da colina, e vai matando seus inimigos um a um. Para tentar sobreviver, Teodoro tem que deixar de lado sua condição de homem bom e voltar a ser um pouco cruel. Isso não significa que ele abandonou sua alma de herói, pelo contrário, reafirma esse arquétipo sem nenhum remorso, pois está matando seus inimigos, os homens maus. Um dos cangaceiros é baleado por Teodoro e morre no colo de Maria Clódia, e balbucia suas últimas palavras: “Logo Teodoro, que era meu amigo”.

A troca de tiros vai noite adentro. Maria Clódia procura Galdino para cuidar do seu ferimento:

Maria Clódia: Deixa eu tratar desse tiro.

Galdino: Não. Deixe seus cuidados pra Teodoro.

Maria Clódia: Se arruinar você pode morrer.

Galdino: Não antes de pegar aquele cabra e acabar com a vida dele.

Com esse diálogo, Galdino mostra um lado astuto, pois sempre soube da relação entre sua mulher e Teodoro, mas nunca demonstrou qualquer tipo de manifestação, pois companheira como Maria Clódia é difícil de encontrar em meio à caatinga. Talvez este seja mais um motivo que Galdino tenha para querer a morte de Teodoro. Tanto que ele não se preocupa com a sua possível morte, mas quer ter certeza que a morte de Teodoro seja antes da dele.





O dia amanhece e Teodoro já não tem mais como combater os cangaceiros, ele entrega suas armas e se rende, ficando a mercê de Galdino e seu grupo. Novamente, a diferença entre os mundos desses dois cangaceiros é trazida à tona com a frase de Galdino: “Olha que papel o seu, Teodoro. Do que adiantou estudar, aprender? Já não sabia que de mim não se foge?” A civilização ainda não é páreo para este mundo arcaico, não civilizado. Do início ao final do filme, essa dicotomia está sempre presente, reafirmando a condição de que os dois não podem vivem conjuntamente. O posicionamento da câmera, mais uma vez, privilegia a posição de Galdino, numa situação de poder, de altivez.

Para ratificar seu poder, Galdino reconhece a valentia de Teodoro, e pede-lhe que escolha a forma como quer morrer. Teodoro, com toda sua esperteza, pois era visível que Galdino estava bastante abatido devido ao seu ferimento, desafia o Capitão para um duelo, somente os dois. Galdino recusa o desafio afirmando que não “tira teima” com covarde, com “cachorro fujão”. Galdino tem em suas mãos o poder de decisão, e o faz de modo inescrupuloso.

Neste filme de aventura, o clássico duelo entre o bem e o mal – trabalhado diversas vezes pelos *westerns* – que, normalmente é matizado nas cenas finais dos clássicos americanos, não se concretiza. Os representantes dessa polarização não chegam a travar uma briga de vida ou morte, em que o mocinho

sempre vence o bandido. A vitória do bem sobre o mal será representada de outra forma, no sentido de que o sacrifício humano torna-se necessário para a redenção divina. Teodoro alcança essa redenção, Galdino não.





Como Galdino estava recusando um duelo limpo, ele dá a Teodoro uma alternativa que talvez o faça escapar com vida da vingança do Capitão. Mostra-lhe uma árvore que está bem adiante e pede-lhe que ande em seu passo normal, sem correr, até chegar a tal árvore. A partir desse ponto, seus cabras irão dar um tiro cada um, são 23 homens, 23 tiros, sem contar com o próprio Galdino. O chefe do bando não se coloca na posição de rebaixar-se para atirar em Teodoro. Para Galdino, o traidor não faz jus para tal atitude, ele merece ser morto por seus capangas, pessoas hierarquicamente inferiores, assim como Teodoro. Galdino é o chefe, ele tem o poder, e manda que seus cabras o obedeçam.

Alguns cangaceiros, que viam na figura de Teodoro um homem de respeito, transparecem um semblante de desaprovação e, provavelmente, não atiram para acertar. Um jovem cangaceiro, em especial, se manifesta em favor de Teodoro, que o protegia. Galdino, sem hesitar, atira no garoto, matando-o. Aquele que protege o traidor é tão desleal quanto este, ou até mais. E este sim, merece ser morto pelas mãos de Galdino por sua dupla traição.





Teodoro, então, caminha para encontrar seu destino, a morte, ou Olívia. Galdino mostra-se visivelmente abatido com o ferimento provocado pelo tiro de Teodoro. Maria Clódia mostra-se revoltada com a atitude de Galdino, saca sua pistola, tira as balas e as joga aos pés de Galdino juntamente com sua arma. A cangaceira dirige as seguintes palavras para Galdino.

Maria Clódia: Dê o primeiro tiro. Quebre essa promessa. Não se atreve? Ande, nem pelas costas tu tem vontade de enfrentar o outro.

Dessa forma, Maria Clódia desafia a posição de Galdino, chamando-o de covarde e reafirmando sua condição de fraco para os outros cangaceiros, e para o telespectador.





Teodoro é baleado algumas vezes e, com dificuldade, consegue chegar próximo a um pequeno riacho. Sabendo que não conseguirá manter a promessa que fez para Olívia, e que irá morrer ali mesmo, nosso bravo herói ainda consegue dizer algumas palavras, suas últimas.

Teodoro: Não, não vou, não posso ir. Nasci aqui, vou morrer aqui. Olha, olha a terra, olha a terra do meu sertão.

Proferidas estas palavras, a câmera afasta-se do personagem e, com um efeito de fusão, faz com que Teodoro desapareça, seja tragado pela terra. Essa ligação do sertanejo, aqui representada pela figura de Teodoro, com a terra é apresentada de forma simbólica, mostrando que o homem, quando tem suas raízes nela, não conseguiria viver na cidade grande, como queria Olívia. No decorrer da história, o próprio Teodoro já havia observado isso: "Parece que tenho um bocado desta terra desmanchada no sangue".

O filme finaliza exatamente como começou, com os cangaceiros andando em fila no topo da montanha, no contra-luz. Neste momento, porém, estão cavalgando em outro sentido, como se estivessem voltando desse episódio aventureiro para reiniciar sua luta no sertão. Com essa cena, são "identificados começo e fim, completa-se a moldura e fecha-se o círculo dessa incursão aventurosa e dramática no mundo das ações violentas e das paixões fortes desses 'cavaleiros errantes'."[12]

A Morte Comanda o Cangaço **(1960)**

Jaime Coimbra Jr., que adotou o nome artístico de Carlos Coimbra entre os anos de 1946 e 1948, nasceu em Campinas, São Paulo, em 13 de agosto de 1927. Desde a infância, Coimbra havia feito parte dos grupos de coro e teatro do Externato São João, na sua cidade natal, tendo criado gosto pela música e pela

[12] Ismail Xavier, op. cit., p. 138.

arte cênica. Ao final da década de 1940, com pouco mais de 20 anos, mudou-se para o Rio de Janeiro com o intuito de trabalhar no rádio.

Nesse período, a cidade do Rio de Janeiro passava pela Era de Ouro do Rádio, e Coimbra teve a oportunidade de fazer contato com nomes conhecidos da Atlântida. Durante a década de 1950, além de trabalhar no rádio, Coimbra iniciou sua carreira no cinema como figurante e assistente de direção. Posteriormente, passou a roteirista, montador e diretor, fez de tudo um pouco.

Estreou como diretor em 1954 com *Armas da Vingança*, filme que ganhou alguns prêmios em São Paulo no ano seguinte, inclusive os de melhor direção e melhor filme. Anos depois, Coimbra realiza seu segundo longa-metragem, baseado na história de Diogo da Rocha Figueira, o Dioguinho, uma espécie de bandido paulista que perambulou pelo estado nos anos de 1800. Com o sucesso de *O Cangaceiro*, Dioguinho passou a ser chamado de Lampião Paulista. *Dioguinho* foi o primeiro filme colorido feito no Brasil, com a qualidade do sistema Eastmancolor, e transparece a paixão do cineasta pelos filmes de aventura em que se destaca a figura do bandido brasileiro.

O primeiro filme sobre o cangaço na década de 1960 foi de Carlos Coimbra, que realizou 4 filmes sobre o assunto, tornando-se o cineasta que mais retratou o gênero na história do cinema brasileiro. *A Morte Comanda o Cangaço* foi uma superprodução, também colorida em Eastmancolor, e o primeiro filme brasileiro em tela panorâmica. Na época, recebeu vários elogios da crítica e fez grande sucesso de público, permanecendo várias semanas em cartaz. Recebeu diversos prêmios no Brasil e foi oficialmente indicado para concorrer ao Oscar de melhor filme estrangeiro, mas não ficou entre os finalistas.

O filme foi dirigido e editado por Carlos Coimbra, que também o roteirizou juntamente com Francisco Pereira da Silva, baseado no argumento de Walter Guimarães Motta e Aurora Duarte que, aliás, foi quem o produziu com as parcerias de Apollo Monteiro, Edson França e Marcello de Miranda Torres; a fotografia ficou a cargo do parceiro Tony Rabatoni e os cenários foram de Apollo Monteiro; a música foi composta por Enrico Simonetti. No elenco, nomes já conhecidos como Alberto Ruschel e Milton Ribeiro agregaram-se a própria Aurora Duarte, Ruth de Souza e Lyris Castelani.

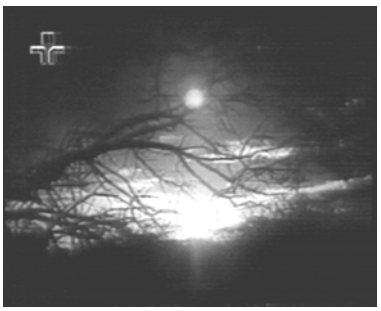
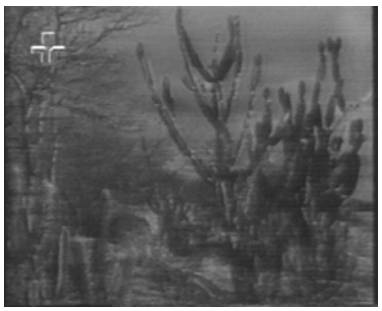
Diferentemente de *O Cangaceiro* e outros filmes sobre o cangaço desse período, que foram rodados na Região Sudeste, *A Morte Comanda o Cangaço* foi realizado no interior do Ceará, mais precisamente na região próxima a cidade de Quixadá. Algumas poucas cenas foram feitas no interior de São Paulo, entre as cidades de Itu e Jundiaí, pois dias antes de terminar a filmagem, havia chovido bastante no sertão nordestino, inviabilizando a captação das ultimas cenas e descaracterizando a imagem proposta desde o início do filme.

A Morte Comanda o Cangaço relata a história de Raimundo (Alberto Ruschel), vaqueiro que vive com sua família numa fazenda localizada no sertão nordestino. Ao negar o pagamento de 20 contos de réis ao cangaceiro Silvério (Milton Ribeiro), Raimundo vê sua família ser dizimada e sua fazenda queimada. Conseguindo sobreviver ao massacre, Raimundo se junta a outros vaqueiros que já possuíam desafetos dos cangaceiros e formam um bando para vingarem-se. Coimbra utiliza-se da mesma estrutura dramática do filme de Lima Barreto, em que a figura do herói tem que se inserir no mundo do crime para fazer justiça.

No caso do filme de Lima Barreto, a figura do herói é parte integrante do grupo de cangaceiros, do qual adentrou para vingar a morte do pai, e rebela-se contra o grupo por ter uma alma boa e não concordar com as atitudes do bando. No filme de Coimbra, entretanto, a figura do mocinho está fora do contexto do banditismo, mas forma um grupo de vaqueiros para vingar a morte da família.

Dessa forma, a figura do herói é trabalhada ao nível do inconformismo que o indivíduo passa a ter diante das situações em que se envolve, de modo que qualquer atitude sem moral que o herói venha a praticar torna-se justificável, pois os motivos que o levaram a esse destino estão relacionados com acontecimentos passados que culminaram com seu desejo de vingança. “A problematicidade do personagem do herói vem justamente do fato dele não ser cangaceiro, vem do fato dele ser um homem de um outro grupo, (...) a história do filme é de como não ser cangaceiro.”[13]

O filme inicia com belas imagens do sertão e uma voz off, que tenta estabelecer uma conexão com o movimento histórico.


1929. O Nordeste brasileiro vive um dos seus mais dramáticos momentos, nesta terra de contrastes violentos: secas mortíferas impõem uma luta desigual do

[13] Lucila Ribeiro Bernardet e Francisco Ramalho Jr., em Maria do Rosário Caetano (Org.), “Cangaço, o Nordestern no cinema brasileiro”, Brasília, Ed. Avathar, 2005, p. 33.

> homem contra a natureza. Os desmandos do coronelismo, o banditismo assalariado, a imposição da vontade de poderosos chefes políticos pelo terror criaram um clima de insegurança. Os soldados da polícia volante, macacos como eram chamados pelos cangaceiros, tornam-se impotentes para deter o desrespeito pela vida e pelos direitos do homem. Estranhos costumes e personagens se movimentam: o coiteiro subserviente, o sagaz rastejador, o fanatismo religioso, a rezadeira e o ritual do fechamento de corpo, a rede servindo de berço e acompanhando o sertanejo até a derradeira morada. Beatos e romeiros cantam benditos e suplicam aos céus um dia diferente. Suas preces foram em parte atendidas, o cangaço já não existe. Embora inconstantes, chuvas benfazejas moldaram outros espíritos na bravura e na esperança.[14]

Diferentemente de Lima Barreto, Coimbra procura situar no tempo e no espaço a sua película, quando e onde ocorre a história de seu filme. O narrador procura, também, apontar algumas causas e aspectos que faziam parte do contexto social daquele período. No entanto, existe um certo distanciamento do realizador que poderá ser percebido durante todo o filme, da mesma forma que seu antecessor.

Assim como em *O Cangaceiro*, os primeiros filmes que caracterizam o gênero cangaço tendem a fazer alusão ao *western* que, por sua vez, é o referencial imagético mais próximo para o cinema brasileiro nesse período. Referencial este que, com o tempo, se torna menos nítido, mas não extinto. Então, algumas características do *Nordestern* inerentes ao *western* são constantemente revisitadas por vários filmes ao longo da história do gênero.

[14] Texto inicial do filme *A Morte Comanda o Cangaço*, de Carlos Coimbra.





Esta seqüência retrata com mais clareza essa referência aos filmes americanos. Um cangaceiro aproxima-se da fazenda de Raimundo e sua família para pedir 20 contos de réis pela proteção de sua casa – a mesma quantia pedida por Galdino em *O Cangaceiro* – e percebe-se ao fundo, um típico cenário dos filmes Hollywoodianos, com

> uma família de *farmers*, como num filme de John Ford. Das vestimentas à casa, passando pelo *physique du rôle* dos personagens, tudo parece ter saído de um faroeste *hollywoodiano*: uma casa de madeira em meio a um verde gramado, um lago ao fundo e bezerras brancas pastando.[15]

Já que os fazendeiros recusam-se a pagar tal quantia, o cangaceiro volta em direção ao bando para contar a Silvério o despeito. Em seguida, Capitão Silvério retorna a casa com seu bando de cangaceiros para saqueá-la em caso de nova resistência dos donos, o que ocorre. Raimundo é gravemente ferido e desmaia, todos os membros da sua família e sertanejos que estavam em procissão são mortos, sua fazenda está em chamas e a cabeça de sua mãe está

[15] Célia Aparecida Ferreira Tolentino, op. cit., p. 87.

exposta como um troféu. Pela primeira vez na trama, Silvério mostra seus requintes de crueldade.





Posteriormente, outros vaqueiros chegam à fazenda e ajudam Raimundo a se recompor. Juntos, eles recuperam o que sobrou da casa, principalmente as armas, e vão a procura de outros sertanejos que queiram se juntar a eles na busca de Silvério e seus cangaceiros.

Primeiramente, o grupo formado por Raimundo vai em direção a casa do Coronel Nezinho, um coiteiro de posses que ajuda os cangaceiros, em troca de proteção, oferecendo-lhes armas e munição. Esse tipo de cumplicidade (apadrinhamento) era muito comum naquela época. Chegando lá, ocorre uma troca de tiros e o Coronel é morto, mas um de seus capangas consegue fugir para avisar do ocorrido para Silvério e seu bando.

Silvério, por sua vez, vai até a fazenda do Coronel para tentar descobrir quem fora o autor da morte de seu padrinho. Não conseguindo obter maiores informações, e acreditando que Raimundo estivesse morto, o cangaceiro passou a acreditar que os macacos das volantes seriam os possíveis autores daqueles crimes, e passa a perseguir as volantes e matar macacos em todas as vilas que passa.

Enquanto isso, Raimundo e seu bando raptam Florinda (Aurora Duarte) numa emboscada. Os cangaceiros que a acompanhavam são mortos e Florinda é levada até a casa de Raimundo, que está passando por reformas. Florinda é a noiva de Silvério, uma espécie de comprometimento que a narrativa não explica ao espectador.





Novamente, o personagem do sexo feminino é representado nos filmes de cangaço, pois foi uma figura marcante na história do movimento. Até o momento, e assim será até o final do filme, nos foram apresentadas três mulheres: A mãe de Raimundo, Maria dos Anjos e Florinda. Essas três figuras são, cada uma a seu modo, personificações da forte mulher nordestina.

É a mãe de Raimundo quem não hesita em negar o pagamento ao Capitão Silvério e, juntamente com outros sertanejos, inicia o tiroteio contra os cangaceiros. É ela, também, quem salva Raimundo no instante em que seria assassinado por um deles. E é esse desejo de proteger o que é seu, seu lar e filhos, que a faz perder a vida e ter sua cabeça decepada e exposta.

Maria dos Anjos é a personagem que mais se aproxima da mulher cangaceira, pois ela é levada ao bando de Silvério por um de seus cabras e se afeiçoa ao Capitão. Ela é uma mulher forte, obstinada, que anda armada com um punhal e não se deixa levar por qualquer um. É ela quem salva a vida de Silvério,

alertando sobre a emboscada da polícia e matando um deles com o seu punhal. Sua atitude passional, no entanto, não é correspondida pelo cangaceiro, que a deixa morrer baleada para não atrapalhar sua fuga.

E Florinda, a mulher da cidade, que tem modos, mas que foi prometida a Silvério como noiva. Insatisfeita com tal condição, ela refere-se ao cangaceiro como o “Diabo em figura de gente”, e é quem o mata ao final do filme com um tiro de espingarda. Espingarda essa, que ela havia hesitado em usar em outros momentos da trama. Novamente, a mulher faz o papel de redentora, pois Raimundo e Florinda se apaixonam, e ela se torna o motivo para que Raimundo não fique nessa vida. Chegam a ter, inclusive, um casamento simbólico, e inusitado, diante de uma pedreira com uma cruz de cactos feita por Raimundo no alto da pedra, como um altar.





Este casamento com direito a um lindo vestido branco somente foi possível devido a um encontro que Raimundo, Florinda e seu bando teve com um mascate de sotaque árabe, Abdala. Mais uma vez, o personagem se faz presente nos filmes de cangaço, e o mascate trata Raimundo com respeito, referindo-se a ele como Capitão, achando tratar-se de um cangaceiro.

Raimundo continua a perseguir Silvério, e Silvério continua a matar macacos à procura do assassino de seu padrinho. Dessa forma, a trama continua

até o seu desfecho final, mas entre um acontecimento e outro, “personagens e costumes estranhos” fazem-se presentes durante a narrativa. Esse termo usado na narração inicial do filme causa um distanciamento ainda maior do que poderia se tomar como realidade naquele meio hostil e violento. Figuras e costumes do imaginário popular nordestino são trabalhados de forma caricatural, estereotipando-os de forma negativa.








As músicas cantadas pelos vaqueiros no início do filme, a rezadeira que faz o ritual de fechamento do corpo de Silvério, as festas promovidas pelos cangaceiros com danças e músicas, o encontro com beatos e com o mascate de origem árabe, e o enterro com o cadáver em pé porque o defunto era um cabra valente são exemplos caricaturais,

> (...) composto basicamente de estereótipos e do simulacro construído por anos de consumo da cinematografia internacional. Nesse caso, rural é um estado imagético, habitado por seres criados no celulóide, os chamados mocinhos,

caubóis, vilões, mocinhas e xerifes. O resto é a tal cor local, que, podemos dizer, fora herdada do antepassado nacional, *O Cangaceiro*.[16]

Ao final do filme, Raimundo consegue localizar Silvério e seu bando, e inicia-se um tiroteio que perdurará a noite toda. Ao amanhecer, Silvério está encurralado e praticamente só, quando tenta fugir e é apanhado por um dos homens de Raimundo. Ocorre, então, o duelo entre o bem o mal, entre Raimundo e Silvério. Duelo este que não aconteceu no filme de Lima Barreto e que irá concretizar-se aqui, através dos personagens interpretados por Alberto Ruschel e Milton Ribeiro, os mesmos que não fizeram esse final polarizado de *O Cangaceiro*. Estes dois atores, inclusive, tornam-se ícones dos filmes de cangaço na década de 60, trabalhando em vários filmes do gênero.

Duelo este que também remete aos clássicos do western americano, em que eram usadas armas de fogo, principalmente o revolver. No caso do duelo sertanejo, as armas se adequam a cultura local, são facões e punhais. Após uma acirrada disputa, o duelo é interrompido por Florinda, que agora não hesitou em atirar em Silvério, que morre aos pés de Raimundo. E com a morte do cangaceiro, Raimundo profere as seguintes palavras: “O sertão agora vai ter paz. A gente não lutou em vão”.

[16] Célia Aparecida Ferreira Tolentino, op. cit., p. 91



E como em *O Cangaceiro*, a última cena do filme é a cavalgada ao pôr do sol, no contra-luz.

Como já foi dito, a estrutura narrativa e dramática dos dois filmes é muito semelhante, e que se repetirá em vários outros filmes sobre o cangaço, principalmente nos do segmento *Nordestern*. Certamente, existem contrapontos, mas ocorrem em situações pontuais, e não chegam a comprometer a estrutura implantada por Lima Barreto, e importada de Hollywood.

Três Cabras de Lampião **(1962) [Filme não encontrado]**

O ano de 1962 foi produtivo para o gênero, sendo realizados 3 filmes sobre o cangaço. Aurélio Teixeira realiza *Três Cabras de Lampião*, rodado em pleno sertão com a qualidade Eastmancolor. A produção contou com a participação do próprio diretor juntamente com Jota Teixeira; o argumento e roteiro ficaram a cargo de Aurélio Teixeira e Miguel Torres; a fotografia foi feita por Hélio Silva; o

filme foi editado por Maria Guadalupe; e Catulo de Paula compôs a música; no elenco estavam Aurélio Teixeira, novamente Milton Ribeiro, Gracinda Freire, Miguel Torres, Catulo de Paula e Marlene França.

O filme narra o ataque frustrado de um bando de cangaceiros a uma pequena vila, e somente três deles conseguem sobreviver e fugir, juntamente com uma moça violentada pela polícia. Os quatro personagens embrenham-se na caatinga com a intenção de chegar ao Raso da Catarina, onde estariam salvos. O Raso da Catarina é um local histórico onde, sempre que possível, os cangaceiros se escondiam das volantes, que não se arriscavam em adentrá-lo devido ao seu difícil acesso. A vegetação é rasteira e possui um nível baixo de água.

Os principais personagens da narrativa são: Gavião, o cangaceiro mau; Arvoredo, o cangaceiro bom, que entrou para o cangaço para vingar a morte da esposa, assassinada pela polícia; Serenata, o cangaceiro bom, mas fraco; e Dora, que violentada pela polícia tornou-se prostituta. Dora, assim como Arvoredo, entrou nessa vida por motivos de força maior, e ambos alimentam o desejo de saírem dessa para uma vida melhor.

Durante o percurso encontram-se com um rastejador, Braulino, e seu pai, que é morto por Gavião sem justificativas. Braulino, por sua vez, passa a ter ódio de Gavião e jura vingança. Até chegarem ao Raso da Catarina com as volantes em sua perseguição, os conflitos centrais não acontecem entre os cangaceiros e os macacos, mas entre os fugitivos, pois ninguém concorda com as atitudes sádicas de Gavião, que não respeita as leis do Homem.

Serenata, ferido, morre durante a fuga. Dora e Arvoredo acabam se apaixonando e Braulino quer vingar-se de Gavião. O desfecho do filme, assim como todo ele, segue a estrutura já enraizada no gênero. Gavião é morto pela polícia, Braulino retorna a sua casa para juntar-se a sua família, e Dora e Arvoredo conseguem fugir para uma cidade próxima, despidos das indumentárias e apelidos de outrora. Agora, Severino e Jovina estão dispostos a viver uma nova vida.

O filme nos mostra "não só como um homem pode se tornar cangaceiro e depois deixar o cangaço, mas também como não se tornar cangaceiro. Podemos considerar *Três Cabras de Lampião* como o mais coerente tratado, na teoria e na prática, sobre a lei do sertão, física e humanamente."[17]

O diferencial de *Três Cabras de Lampião* para seus antecessores está no fato de que Aurélio Teixeira e Miguel Torres percorreram o sertão nordestino para fazer pesquisa de campo, onde ficaram dois meses colhendo depoimentos de pessoas que viveram a época do cangaço. Eles evidenciaram que os cangaceiros andavam a pé, e não a cavalo como fora mostrado nos filmes anteriores.

***Nordeste Sangrento* (1962) [Filme não encontrado]**

Neste mesmo ano, Wilson Silva realiza *Nordeste Sangrento* no interior de Sergipe e em locações no Rio de Janeiro. Wilson Silva contou com várias parcerias para finalizar o filme: na produção juntou-se a Domingos Xavier; o argumento foi dele e Sanin Cherques; já o roteiro contou com participação de

[17] Lucila Ribeiro Bernardet e Francisco Ramalho Jr., op. cit. p. 43.

Ismar Porto; a fotografia ficou a cargo de Edgar Eichhorn; Glauco Mirko Laurelli foi o responsável pela edição; e a música foi de Remo Usai. Novos nomes fazem parte do elenco: Irma Alvarez, Luely Figueiró, Paulo Goular, Roberto Duval, Jacy Campos e Jackson de Souza.

O filme relata a história de um vaqueiro que, a caminho do mar, encontra com cangaceiros, beatos e soldados comandados por um tenente cruel. Os soldados têm a missão de prender cangaceiros e invadir a cidade de Juazeiro, onde o Padre Cícero é o mandante local.

Segundo Jean Claude Bernardet:

> Como filme comercial, ele contém os devidos ingredientes, um herói bom e um mau, violência, tiroteio, morte, sexo, um toque de sadismo, um toque de nudismo, sentimentalismo, show de folclore, canções. Como filme de cangaço, aborda um tema fundamental do cangaço e das revoltas rurais do Nordeste: o Padre Cícero e Juazeiro. Nesse registro, ele contém mais elementos do que os costumeiros filmes do gênero, que geralmente se limitam a mostrar o 'bandido'. [18]

Já para Wills Leal:

> Nordeste Sangrento, obra com pretensões históricas, é uma flagrante falta de respeito aos grandes personagens e aos fatos que marcaram as primeiras

[18] Jean Claude Bernardet, "Trajetória crítica", São Paulo, Ed. Polis, 1978, p. 75.

> décadas da vida social do Nordeste. (...) Desvirtua por completo a figura humana e mítico-mística do Padre Cícero.[19]

Independentemente de seu resultado imagético, é importante ressaltar a intenção de Wilson Silva, até o momento, inédita, de mostrar um outro lado ainda não abordado nos filmes do gênero, a forte presença de Padre Cícero no cangaço, exercendo sua influência religiosa e política sobre os cangaceiros e os soldados das volantes.

É sabido que o Padre Cícero sempre foi respeitado e cultuado pela população nordestina, e que os cangaceiros também o veneravam. Foi ele um dos articuladores que promoveram Lampião a falsa patente de Capitão das Forças Patrióticas para lutar contra a Coluna Prestes, como já foi observado. Ou seja, o Padre realmente exercia uma forte liderança perante o povo sertanejo, polícias, volantes, coronéis, cangaceiros, entre outros. Segundo Rui Faço:

> Talvez jamais um homem tenha adquirido no Brasil e mantido durante tanto tempo o prestígio alcançado pelo Padre Cícero entre as massas do campo. (...) O sacerdote, apontado como milagreiro, conseguiu ser, por um longo período, ditador de almas, chefe político local, vice-governador do Estado, deputado federal eleito que se recusou a assumir a cadeira para não abandonar seu aprisco, tornou-se grande proprietário territorial, contribuiu decisivamente para fomentar a

[19] Wills Leal, op. cit., p. 102.

agricultura no Cariri e fundou uma cidade que, poucos anos mais tarde, seria a segunda do Estado, depois da capital.[20]

Até o momento, os poucos filmes que abordaram o cangaço não haviam introduzido a figura do Padre em suas narrativas, nem por bem, nem por mal. O sacerdote, até hoje venerado no país inteiro, sempre foi considerado um santo, e sua imagem permaneceu intocável durante muito tempo no cinema brasileiro.

Nesse sentido, é louvável o questionamento feito pelo cineasta sobre sua participação no cangaço, na política, na economia, na religião. Enfim, em todo o contexto social propiciado pela região Nordeste que tinha o Padre Cícero como um líder e o Padre, que tinha nesse território forças inesgotáveis de crescimento religioso, político e pessoal.

***Lampião, o Rei do Cangaço* (1962)**

No ano de 1962, Carlos Coimbra realiza o que seria seu segundo filme sobre o gênero, *Lampião, o Rei do Cangaço*. Já não era sem tempo, a história de Virgulino Ferreira tornou-se uma ficção cinematográfica de fato, sem complicações nem especulações.

Desta vez, Coimbra decidiu-se por tentar fazer um cangaço mais realista, diferentemente de seu primeiro filme. Para tanto, viajou ao sertão da Bahia para visitar os lugares por onde Lampião circulou, colheu depoimentos de seus contemporâneos e ainda baseou sua pesquisa em dois livros: *Lampião, o Rei do*

[20] Rui Facó, "Cangaceiros e fanáticos", Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976, p. 134-135.

Cangaço, de Eduardo Barbosa e *Capitão Virgulino Ferreira*, de Nertan Machado. O resultado, no entanto, foi uma película com traços de veracidade, e a tal realidade tanto produrada, passou ao largo. Sobre esse filme Bernardet comenta:

> Lampião, se a sua vida e importância histórica fossem devidamente tratadas, poderia tornar-se um herói nacional, encarnar uma forma de revolta contra a estrutura social que oprimia e continua oprimindo o nordestino. (...) Mas nada disso importa diante do fato de que *Lampião, O Rei do Cangaço*, ser uma superprodução, a primeira realizada no Brasil com recursos exclusivamente nacionais. E, como superprodução, aguenta muito bem. É um riquíssimo espetáculo, a Cleópatra nacional, que não fica devendo nada à estrangeira.[21]

É verdade, também, que o filme tem seus méritos documentais, pois várias passagens da vida de Lampião foram retratadas coerentemente através de artigos de jornais da época e pesquisa iconográfica.

Esta superprodução colorida em Eastmancolor, deslocou diversos técnicos e atores e vários equipamentos para o sertão da Bahia. Os recursos colocados à disposição da equipe foram invejáveis, o que aumentou bastante o custo de produção. Vários veículos eram necessários para deslocar todo o material técnico e pessoal para as locações, o que deixava clara a intenção de seus realizadores, conquistar o mercado internacional.

O filme foi roteirizado, dirigido e editado pelo próprio Coimbra; foi produzido por Oswaldo Massaíni, uma parceria que duraria bastante tempo; novamente a

[21] Jean Claude Bernardet, “Trajetória crítica”, op. cit., pp. 73-74.

fotografia ficou a cargo de Tony Rabatoni; Gabriel Migliori, de *O Cangaceiro*, compôs a música. Boa parte do elenco foi trazida do filme *O Pagador de Promessas*: Leonardo Vilar, Glória Menezes, Geraldo Del Rey, Antônio Sampaio, Dionísio Azevedo e Roberto Ferreira juntaram-se a Vanja Orico e Milton Ribeiro.

Como o próprio título nos remete, o filme narra a história de um sertanejo que entra para o cangaço com o nome de Virgulino Ferreira, até a data de sua morte, quando já era conhecido e temido pelo apelido de Lampião (Leonardo Villar).

O filme inicia com os letreiros e cenas do filme aparecem em segundo plano. Posteriormente, são mostradas cenas pitorescas de uma feira num pequeno vilarejo do sertão e, ao fundo, a cantoria de um cego contador de histórias, que anuncia a história de um famoso cangaceiro que viveu no sertão nordestino. Junto ao nosso personagem emblemático, um mural com vários livretos de cordel. Outro elemento narrativo mostrado no início e que reaparece em todo o filme são os bonecos de cerâmica feitos pelo Mestre Vitalino. O próprio Coimbra relata: "Usei as esculturas dele como uma representação do povo, ou como um coro nas tragédias gregas, para fazer a ligação entre as cenas."[22]

[22] Carlos Coimbra, em entrevista concedida a Luiz Carlos Merten, "Carlos Coimbra, um homem raro", São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2004, pp. 121-122.





Dessa forma, o realizador procura fazer uma relação entre a história de Lampião e o que foi construído no imaginário popular desde a sua existência e principalmente após a sua morte. Neste início e em algumas inserções, o filme não é simplesmente narrado, ele é cantado em forma de cordel ou ilustrado com cerâmicas, um imaginário que passa de geração em geração.

Essa alegoria – bastante explorada no cinema novo – mescla figuras conhecidas do sertanejo como as esculturas do Mestre Vitalino; a figura do cego Aderaldo e tantos outros cegos que foram simbolicamente lembrados em vários filmes; os beatos e suas promessas divinas; além de várias outras formas de manifestação popular que surgem durante o filme: o Bumba-meu-boi, as vaquejadas, as celebrações religiosas e as várias cantigas de teor regional que são cantaroladas no decorrer da narrativa.





Em contrapartida, o filme tem algumas cenas onde são visíveis as referências ao *western*, repetindo situações já comentadas anteriormente. A

corneta que toca anunciando a chegada dos cangaceiros, a salva de tiros em homenagem ao irmão de Lampião, quando é enterrado, imagens incorporadas dos filmes de *cowboy*.

Virgulino e seu irmão Antônio entram para o cangaço devido à morte do pai, assassinado pela polícia a mando de uma família que havia brigado com os Ferreira. A partir de então, eles formam um bando de cangaceiros chefiados por Virgulino, agora Lampião, e passam a assolar o sertão. Em meio a saques e crimes, Lampião é convidado por autoridades da cidade de Juazeiro do Norte a fazer parte dos Batalhões Patrióticos e combater a Coluna Prestes que está de passagem pela região. Dessa forma, Lampião e seu bando viram notícia de jornal, o que deixa Maria Bonita (Vanja Orico) fascinada pelo cangaceiro.

Coimbra foi pertinente em lembrar tal episódio, pois Lampião foi recebido na cidade com honras de herói para receber a patente de Capitão. O realizador foi infeliz, contudo, ao esquecer de mencionar a participação do Padre Cícero na ocasião, um dos articuladores de tal nomeação. O Padre não aparece, e nem é feita qualquer menção a sua pessoa. Sabendo da falsa patente através de um jornal, em que o Governo trata Lampião como bandido, o cangaceiro se revolta e desiste de atacar a Coluna Prestes.







Além deste, outros episódios importantes foram lembrados por Coimbra: os ferimentos que Lampião teve durante sua vida, inclusive o machucado que o deixou cego de um olho; o encontro com Maria Bonita e seu amor incondicional que a fez aventurar-se com ele na caatinga; a morte de seu irmão Antônio; a filha que o casal teve e foi obrigado a deixar com coiteiros; e por fim, a morte do casal e vários outros cangaceiros numa emboscada feita pela polícia. “Se temos, então, nessa série de filmes, a oposição entre o personagem do herói e o personagem do cangaceiro, o que vamos encontrar em *Lampião, o Rei do Cangaço* é um personagem que é a soma, a justaposição, das características do herói e das características do cangaceiro.”[23]

Se tomarmos como exemplo Galdino, que é mau, mas tem seus lampejos de bondade, e Teodoro, que é sua oposição, percebemos aqui, que Lampião é a justaposição de ambos. Lampião somente é cruel quando se refere a polícia ou em caso de necessidade, durante todo o filme o cangaceiro não exerce nenhuma atitude violenta contra a população das cidades. Pelo contrário, Lampião distribui peças de ouro para o povoado. E num segundo momento, chega a matar dois de seus cabras pela tentativa de estupro de uma moça local. Nesse ponto, Lampião chega a ser bem mais coerente que Galdino.





[23] Lucila Ribeiro Bernardet e Francisco Ramalho Jr., op. cit. p. 46.

Mas se tivermos que falar do duelo entre o bem e o mal, certamente a polícia receberá os créditos de vilã, pois Lampião somente age com crueldade quando a polícia assim o força, desde o início do filme. O chefe da volante castiga coiteiros e sacrifica seus próprios homens na captura de Lampião.

Maria Bonita também tem um papel diferenciando neste filme. A mulher, que outrora representava a redenção para o cangaceiro, sendo o principal motivo para que ele saísse daquela vida de crimes, aqui ela adquire um papel de companheirismo. É ela quem vai juntar-se a Lampião e seu bando, por livre e espontânea vontade. Quem faz o papel de redentora é Sucena (Glória Menezes), que após sua morte, faz com que João de Mariana (Dionísio de Azevedo) abandone o cangaço para se tornar um homem de bem.





Por fim, João de Mariana é o único remanescente do grupo ao final do filme, e presencia a macabra exposição das cabeças de Lampião e Maria Bonita e que percorreu parte do sertão. Certamente, essa imagem é uma referência da impressionante e trágica fotografia tirada na época.

O Cabeleira **(1963) [Filme não encontrado]**

O Cabeleira, de Milton Amaral, foi realizado em 1963, cujo argumento de Ody Fraga foi baseado no livro homônimo que Franklin Távora escreveu em 1876;

a produção foi de Nelson Teixeira Mendes; a fotografia ficou a cargo de Guglielmo Lombardi; Máximo Barros foi o editor do filme e a música foi composta por Edmundo Peruzzi. No elenco estão figuras conhecidas no gênero como Milton Ribeiro, Marlene França e Ruth de Souza, e ainda Francisco Egídio e Hélio Souto.

O livro foi escrito por Távora cerca de 80 anos após a real existência do cangaceiro, um dos pioneiros do banditismo no Nordeste. No livro, José Gomes, o Cabeleira, é influenciado a entrar para o cangaço pelo seu pai, Joaquim Gomes. Após apaixonar-se por Luisinha, uma amiga de infância, Cabeleira faz o possível para deixar a vida de bandido para poder viver com sua amada. Luisinha, no entanto, é morta após um incêndio e Cabeleira e seu pai são enforcados em praça pública.

O filme, por sua vez, ainda inclui uma outra personagem feminina, a cangaceira Edite. Seguindo a estrutura dos filmes anteriores, temos a figura do cangaceiro malvado, Joaquim, e a figura do herói, o Cabeleira, que por motivos passionais, seu amor por Luisinha, quer deixar o cangaço e ter uma vida tranqüila.

Neste filme, a figura feminina é novamente retratada em vários níveis. Luisinha é a moça de bons modos, sendo "o próprio ideal feminino romântico, que existe muito mais como sonho, como idéia, do que como pessoa viva"[24]. Assim como Maria Clódia, de *O Cangaceiro*, Edite faz o papel da cangaceira que carrega consigo os traços do banditismo, a mulher destemida, a quem Joaquim se refere: "Edite, a única mulher que jamais respeitei no mundo, porque essa viveu como

[24] Lucila Ribeiro Bernardet e Francisco Ramalho Jr., op. cit. p. 46.

homem.” Nesse ponto, o filme procura dar mais ênfase às mulheres que aos próprios cangaceiros, no caso Joaquim e Cabeleira.

A importância do filme está mais ligada ao fato de ser uma adaptação literária para o cinema do cangaço do que a própria história do Cabeleira como personagem ativo no movimento do banditismo. “O fato de que os autores do filme tenham adaptado o romance subordinando-o ao esquema constante dos filmes brasileiros de cangaço confirma a força e a importância dessa constante no ciclo cinematográfico.”[25]

Entre o Amor e o Cangaço (1965) [Filme não encontrado]

Em 1965, Aurélio Teixeira realiza *Entre o Amor e o Cangaço*, seu segundo filme sobre essa temática, baseado na novela *Sangue na Terra*, de Péricles Leal. Além de assinar a direção, Teixeira também foi o roteirista e o produtor, juntamente com Jarbas Barbosa; a fotografia foi de Rodolfo Neder; a edição foi de Rafael Justo Valverde; e a música foi composta por Catulo de Paula, o mesmo de *Três Cabras de Lampião*. No elenco, os consagrados Geraldo Del Rey e Milton Ribeiro tiveram a companhia de Rejane Medeiros, Emanuel Cavalcanti e Jofre Soares.

O filme foi rodado na cidade de Milagres, interior da Bahia. E como Teixeira já havia mostrado uma preocupação com a verossimilhança em seu filme anterior, escolheu locações que pudessem retratar o sertão nordestino que fossem mais próximos da realidade. Para Wills Leal, o filme de Teixeira

[25] Lucila Ribeiro Bernardet e Francisco Ramalho Jr., ibid. pp. 45-46.

> (...) abre uma nova linha para o gênero – a de um espetáculo linear, rico em conflitos: todos os acontecimentos fornecem elementos para que o drama amoroso chegue ao seu final, com a realização dos sonhos do herói e da mocinha, após vencer todos os problemas – os da terra e os provocados pelos homens.[26]

O segundo filme de Teixeira relata a história de Joviano (Geraldo Del Rey), que tem o pai assassinado pelo Coronel local para que este possa tomar posse de suas terras. Então, Joviano é apadrinhado pelo cangaceiro Antônio Rufino (Milton Ribeiro) e entra para seu bando.

O nome Antônio Rufino, talvez seja uma referência ao Coronel José Rufino, famoso matador de cangaceiros e quem simbolicamente acabou com o cangaço ao assassinar Corisco em 1940. Esta referência, no entanto, ganha conotações inversas ao dar o nome de um policial para um cangaceiro.

Inconformado com a vida de cangaceiro, Joviano decide voltar para sua mulher Maria das Dores (Rejane Medeiros), deixando o banditismo de lado e vivendo pacificamente na sua antiga fazenda. Com o nascimento do filho, o casal passa a viver sob a proteção do cangaceiro Rufino e seu bando. Ao final do filme, os extremos de maldade são mortos, o cangaceiro e o Coronel que matara o pai de Joviano.

Neste filme, porém, a figura do cangaceiro não se coloca numa posição polarizada pelo mal. Rufino é a personificação do cangaceiro mau, mas suas atitudes perante Joviano demonstram aspectos bondosos, pois da mesma forma

[26] Wills Leal, "O Nordeste no cinema", op. cit., p. 104.

que o apadrinha e o leva para juntar-se ao seu bando, não se manifesta quando este deseja voltar a viver em paz, inclusive o ajuda e protege. Nesse sentido, a figura do mal é representada pelo coronel, que está do lado da polícia.

A polícia, esta sim, assume o papel de vilão, sendo mais cruel e violenta que os próprios cangaceiros. Nos filmes até agora comentados, quando as forças da lei não se postam numa posição de inércia e praticamente não participam do enredo, elas são colocadas num patamar de maldade que superam os bandidos. Estes, mesmo sendo sempre cruéis, ainda possuem um certo grau de ética no comportamento dentro do grupo.

Diante disso, os cangaceiros ganham um ar de simpatia e benevolência, existindo "valores comuns a Joviano e Rufino. O único motivo pelo qual eles não podem ser amigos é uma incompatibilidade por definição entre cangaceiros e não-cangaceiros, uma incompatibilidade que é dada, de início, e jamais discutida ou tratada. Em nenhum outro filme, o cangaceiro foi tão reduzido a uma fama verbal".[27]

Riacho do Sangue **(1966)**

Em 1966, Fernando de Barros roteiriza e dirige *Riacho do Sangue*; com argumento de Walter G. Motta, que também foi produtor juntamente com Aurora Duarte; foi fotografado por Ozen Sermet; a edição foi de Glauko Mirko Laurelli; e a música foi composta por Guerra Peixe. Alberto Ruschel, Maurício do Valle, Gilda Medeiros, Turíbio Ruiz e Jaqueline Mirna formaram o elenco.

[27] Lucila Ribeiro Bernardet e Francisco Ramalho Jr., op. cit. p. 44.

Realizado em Pernambuco, *Riacho do Sangue* procura enfocar todos os personagens e movimentos relacionados ao sertão nordestino naquela época. O cangaço e a caatinga são o pivô dessa história, sendo o fanatismo religioso, o coronelismo e as injustiças sociais os elementos que predominam durante todo o filme. O personagem do cangaceiro mal aparece na sua primeira metade, mas participa ativamente na sua segunda parte.





Riacho do Sangue é uma pequena porção de terras que pertence a um poderoso coronel da região. Ponciano (Alberto Ruscel) é um tropeiro que está de passagem pelo vilarejo e, para defender uma pobre família de colonos que vivem da subsistência, mata um dos capangas do coronel. Ao ser reconhecido por outros cabras, é alvejado e quase morto por Floro (Maurício do Valle). Quando recuperado, Ponciano junta-se a um grupo de cangaceiros para vingar-se. Nesse ínterim, um grupo de fanáticos religiosos liderados por um Beato que tem como símbolo um Boi Santo, montam acampamento no Riacho do Sangue. O coronel, que é paraplégico, faz uma romaria na esperança de ser curado pelo tal Boi Santo, mas Riacho do Sangue é invadido pela polícia que ataca os fiéis na tentativa de exterminar o fanatismo naquela região. Ao final do filme, a matança é geral, e Ponciano, juntamente com outras pessoas, sobrevivem ao massacre.





Este filme, entre outras coisas, tenta resgatar e recriar o Caldeirão de Santa Cruz do Deserto. O Caldeirão foi um movimento messiânico que ocorreu no início do século XX e foi liderado pelo Beato José Lourenço, e que teve como símbolo um Boi Santo doado pelo Padre Cícero para sua comunidade, sendo destruída pela polícia de Fortaleza, como já foi dito.

O messianismo permeia todo o filme, e o beato tem o poder de cobrar dízimos de sua comunidade, além da graça divina de unir e separar casais. Os cangaceiros são alheios a tudo, e vivem em seu mundo tranqüilamente, até o momento em que a comunidade de Riacho do Sangue sente-se ameaçada pela polícia. Esta, não persegue os cangaceiros, e é introduzida no filme para massacrar a comunidade com intenções de apocalíptica destruição.

Ponciano, o herói da história, não pertence a nenhum desses grupos, ele é um simples tropeiro que estava no lugar errado e na hora errada. E mesmo assim, é o único que dialoga com os outros grupos: mesmo sendo um simples vaqueiro, mostra que tem modos e apaixona-se pela filha do coronel, sendo correspondido; mesmo sem fazer parte da comunidade religiosa, é ele quem tenta convencer o beato a fazer uma rebelião contra o coronel; e mesmo sem ser parte do bando de cangaceiros, é ele quem convence o grupo a proteger o beato e sua comunidade.





Foi embasado nesse desejo glauberiano de englobar todos esses arquétipos, que Fernando de Barros transformou seu filme em um emaranhado de acontecimentos e personagens, fazendo conexões insólitas e atropelando a história.

***Cangaceiros de Lampião* (1967)**

Em 1967, Carlos Coimbra realiza sua terceira empreitada no gênero cangaço, tornando-se especialista cinematográfico no assunto. Se em *A Morte Comanda o Cangaço* Coimbra tinha realizado algumas cenas na cidade de Itu, interior de São Paulo, em *Cangaceiros de Lampião* a mesma cidade serviu de locação para todo o filme, transportando a vegetação do cangaço para o interior paulista.

Coimbra roteiriza, dirige e edita *Cangaceiros de Lampião*; que teve a produção e parceria de Oswaldo Massaíni; o argumento foi de Aurélio Teixeira, de *Entre o Amor e o Cangaço*; a fotografia, novamente, ficou a cargo de Tony Rabatoni; e Gabriel Migliori, da mesma forma, compôs a música. O elenco foi formado por Milton Rodrigues, Vanja Orico, Maurício do Valle, Milton Ribeiro, Antônio Pitanga e Jacqueline Myrna.

O filme é iniciado com as últimas cenas de *Lampião, o Rei do Cangaço*, em que Virgulino, Maria Bonita e outros cangaceiros são mortos e suas cabeças são decepadas. Alguns cangaceiros conseguem escapar da chacina, e este passa a ser o ponto de partida para *Cangaceiros de Lampião*.

Se este início nos remete ao seu segundo filme e, aparentemente, é uma continuação do mesmo, esta referência para por ai. Em princípio, temos a impressão que Coimbra vai seguir a mesma linha narrativa de *Lampião, o Rei do Cangaço*, inclusive, procurando estabelecer um cangaço mais verossímil que seu primeiro filme.

Na verdade, Coimbra retorna as suas raízes, e retrata um cangaço tão ingênuo e irreal quanto *A Morte Comanda o Cangaço*. Este sim, tem sua estrutura narrativa retrabalhada neste terceiro filme, fazendo uma semelhança forçada com o *western*. Os cangaceiros, que já haviam descido de seus cavalos, voltam a cavalgar o animal, reincidindo no equívoco antropológico já registrado em *O Cangaceiro*. E assim como em seu primeiro filme, a figura do herói retorna na sua forma mais sublime e exagerada.





Moita Brava (Milton Ribeiro), Mariana (Vanja Orico) e mais alguns cangaceiros conseguem fugir do massacre e procuram um refúgio para descansar. O local arranjado é a fazenda de Pedro Boiadeiro (Milton Rodrigues),

que não se encontra presente, pois está casando com Rosinha (Jacqueline Myrna). Ao retornarem do casamento, Pedro e Rosinha encontram-se com os cangaceiros alojados em sua casa. Surpresos, ficam sem reação, mas pedem gentilmente que o bando se retire, pois aquela seria sua noite de núpcias.

Com a morte de Lampião, Moita Brava se auto-intitula o novo Rei do Sertão, e se vê no direito de passar a primeira noite do casal com a noiva Rosinha. O casal reluta inutilmente, Pedro é linchado e amarrado, enquanto Rosinha é forçada a satisfazer os prazeres de Moita Brava, e em seguida é estuprada por cinco capangas do cangaceiro. Quando Pedro, cheio de hematomas, acorda, Rosinha já está morta em sua cama e o rapaz, em prantos, jura vingança.





Então, Pedro parte para sua jornada solitária e sangrenta, matar todos os cangaceiros, um a um, que lhe fizeram mal e assassinaram sua esposa. Ao encontrar seu primeiro malfeitor, que entrega o esconderijo do resto do bando, Pedro volta atrás e decide entregá-lo à polícia, alegando que a justiça se responsabilizará em puni-lo. E a justiça o faz de forma imediata e sob as leis do sertão, o delegado mata o cangaceiro na porta da delegacia, um ato que deveria ter sido feito por Pedro, segundo o delegado.

Carcará (Maurício do Valle) é o próximo da lista, e o cangaceiro vive num vilarejo explorando a população local, pois ele é o detentor do único poço de água na região. Na ocasião, Pedro encontra-se com Mariana, que havia deixado o cangaço por causa das crueldades que os mesmos fizeram com seus pais, e ela o ajuda a enfrentar Carcará. Um duelo é travado e Pedro é praticamente derrotado, mas a população revolta-se com o cangaceiro explorador e acaba por linchá-lo.





Em seu terceiro encontro com um cangaceiro, Pedro rende Cravo Roxo (Antônio Pitanga), que o leva juntamente com Mariana, às proximidades da cidade onde se encontra Moita Brava e alguns cangaceiros. Cravo Roxo tenta fugir, mas Pedro o aborda e eles acabam brigando, e o cangaceiro morre acidentalmente ao cair sobre um punhal que havia se encaixado entre as pedras.

Mesmo após um duelo entre Pedro e o quarto cangaceiro, este é morto por Mariana, pois havia sido ele a violentar sua mãe. E finalmente, ocorre o quinto e último embate, entre Pedro e Moita Brava. Após um duelo de bacamarte, os dois acabam brigando ferrenhamente e Pedro joga o cangaceiro penhasco abaixo.





É interessante ressaltar alguns pontos no que concerne ao casal protagonista deste filme, Pedro e Mariana, em relação ao primeiro filme de Coimbra. Aqui, a figura do herói também tem motivos de sobra para vingar-se e jurar a morte de seus algozes, porém ele transparece um verdadeiro sentimento de justiça, que vem acompanhado de sorte. Em todos os confrontos entre Pedro e os cangaceiros, frente a frente, Pedro não chega a sangrar, furar com seu punhal, os seus inimigos. Ou estes são mortos acidentalmente ou assassinados por outras pessoas, permanecendo sua ética de herói inabalável.

Da mesma forma, a figura personificada pela mulher Mariana também tem seu legado ético. Nos outros filmes, a mulher ou é forçada a entrar para o cangaço, ou serve de refém para os bandidos, ou vai por conta própria. Aqui, Mariana abandona a vida de cangaceira por não concordar com as atrocidades cometidas pelos seus ex-companheiros. E ao acompanhar Pedro em sua jornada, ela já não se sente mais uma fora-da-lei, e sim uma vítima da perversidade do bando de Moita Brava.

Nesse sentido, Coimbra procura trabalhar um cangaço mais discrepante, em que o bandido é mais vilão, o mocinho é mais herói, e a mulher é mais ativa.

Maria Bonita, Rainha do Cangaço (1968) [Filme não encontrado]

Em 1968, Miguel Borges assina o roteiro e a direção de *Maria Bonita, Rainha do Cangaço*; e que teve como co-roteirista Rubens Barbosa; Alexandre Neto foi seu produtor; a fotografia ficou a cargo de Konstantin Tkaczenko; Glauco Mirko Laurelli, foi o editor; e Remo Usai compôs a música. Os dois últimos tiveram as mesmas funções em *Nordeste Sangrento*. Celi Ribeiro, Milton Morais, Roberto Bataglin, Sônia Dutra e Jofre Soares fizeram parte do elenco.

A vida de Maria Bonita, a mais famosa das cangaceiras, é o ponto central do filme. No dia de seu casamento com um sapateiro local, Maria Bonita vê o cabo João decapitar um cangaceiro, ela socorre um outro que está ferido e passa a ser simpatizante dos bandidos e principalmente de Lampião. Para a alegria de Maria Bonita, o famoso cangaceiro a leva consigo para ser sua companheira no cangaço, substituindo o lugar que pertencia a Zefinha, que desperta ciúmes pela nova aquisição do Capitão.

Durante as andanças e peripécias do bando, Bento se junta ao grupo, de quem Maria passa a ter desconfiança. As forças do Governo Federal apertam o cerco e Maria já está descontente com a vida no cangaço. Nesse meio de desconfianças, ciúmes e perseguições, a trama desenvolve-se até o trágico desfecho na Grota de Angicos, onde ela, Lampião e vários outros cangaceiros são mortos.

Apesar do filme evocar uma personagem importante na história do cangaço em que Borges procura retratar a vida de Maria Bonita, o enredo incorre em equívocos de natureza histórica, pois Maria Bonita foi uma das primeiras mulheres

a fazer parte do bando de cangaceiros acompanhando-os na caatinga. Mas nem mesmo a figura de Maria Bonita foi capaz de levar espectadores ao cinema e o filme foi esquecido pelo público e pela crítica especializada.

***O Cangaceiro Sanguinário* (1969)**

Remanescente da época da Maristela, Osvaldo de Oliveira já havia trabalhado em outros filmes sobre o cangaço. No final da década de 1960, foi atraído para a Boca do Lixo onde realizou dois filmes abordando o assunto em 1969.

A Boca do Lixo foi um movimento ocorrido em São Paulo que contextualizava a estética do cinema nacional de forma mais visceral, trabalhando uma narrativa que fazia contraponto às idéias do Cinema Novo. Esse ciclo, assim denominado, tinha características próprias e "revelou-se um terreno fértil para produções que seguissem a fórmula *realização rápida + baixo custo + erotismo*, abarcando os diversos gêneros."[28] Não é a toa que Osvaldo realiza dois filmes no mesmo ano.

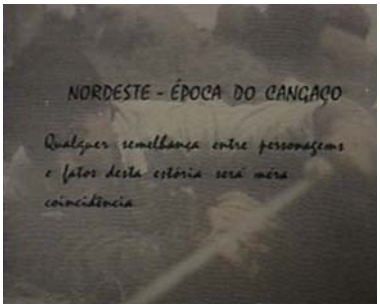
Nesse sentido, Osvaldo inaugura um sub-ciclo no gênero conhecido como o Cangaço da Boca do Lixo. O primeiro deles é intitulado *O Cangceiro Sanguinário*. Oliveira fotografou e dirigiu este filme, além de escrever o argumento e roteiro juntamente com Enzo Barone; Sylvio Renoldi foi o editor; e Damiano Cozella compôs a música. Maurício do Valle, Isabel Cristina, John Herbert, Carlos Miranda

[28] Nuno César Abreu, "Boca do Lixo: cinema e classes populares", Campinas, Editora da Unicamp, 2006, p. 46.

e Jofre Soares compunham o elenco. Alberto Silva se refere a esses filmes da seguinte maneira:

> Batizado pela crítica de "o cangaço da Boca do Lixo", o sub-ciclo inaugurado por Osvaldo de Oliveira porta uma característica visivelmente identificável no mundo improvisado do cinema da grande cidade: é o filme desprezando qualquer elemento de pesquisa, baseado apenas na imaginação do autor, um produto híbrido de aventura sem qualquer compromisso com a inteligência, mas, em compensação, insólito e instigante na medida em que desmistifica o gênero.[29]

Após os créditos, o filme inicia com a seguinte afirmação: "Nordeste: época do cangaço. Qualquer semelhança entre personagens e fatos desta estória será mera coincidência."[30] Assim como em *O Cangaceiro*, esta película já deixa transparecer, desde o começo, a sua intenção em não ater-se a fatos verídicos. O tempo e o espaço são claramente especificados, mas a história em si chama atenção pela inverossimilhança. O que caracteriza, também, o Cangaço da Boca do Lixo.






[29] Alberto Silva, "Cinema e humanismo", op. cit., p. 51.

[30] Letreiro inicial do filme *O Cangaceiro Sanguinário*.

Tendo informado isso ao público, o filme narra a história de um bando de cangaceiros, comandados pelo Capitão Jagunço (Maurício do Valle), que provocam o terror na caatinga. E o fazem de forma cruel e violenta. Os cangaceiros chegam a dissimular uma romaria tipicamente nordestina em que mortos são levados em redes para o sepultamento, para invadir e saquear uma cidade, matando quem aparecer pela frente e estuprando todas as mulheres da cidade.





Jagunço está molestando uma das mulheres da vila, mas não chega a concretizar a violação, pois um de seus cabras interrompe o ato para avisar que o prefeito Cisso (John Herbert) foi encontrado. Os cangaceiros chegam a fazer o que eles chamam de “galope”, amarrar a pessoa numa corda que está conectada ao cavalo, e este sai galopando, arrastando a pessoa pelo chão. Sua mulher, Flô (Izabel Cristina), presencia a crueldade, mas nada pode fazer.





Ao sair da cidade, Jagunço e seus cangaceiros raptam Flô com a finalidade de conseguir o pagamento de um resgate do prefeito, 50 contos. Cisso, então, inicia sua jornada solitária a procura do bando para livrar sua esposa das mãos dos cangaceiros. O bando chega ao seu refúgio, e mesmo após o massacre, os cangaceiros transmitem uma impassível tranqüilidade, fazendo churrasco, bebendo, tocando e dançando.

Jagunço tenta se aproveitar da fraqueza de Flô para estuprá-la, mas novamente é interrompido por um cangaceiro para alertá-lo sobre a chegada de um coiteiro. Este foi enviado por um coronel, amigo dos cangaceiros, para avisá-los sobre a presença das volantes na região. Prontamente, os cangaceiros se dividem em dois grupos para despistar seus perseguidores. Juntamente com Jagunço, seguem alguns cangaceiros e a esposa de Cisso.

A polícia chega à fazenda do Coronel Justino (Jofre Soares), cercando-a para indagar o fazendeiro sobre o paradeiro dos cangaceiros. Justino é amigo de Jagunço, não se rende e recebe a polícia a tiros, juntamente com seus homens. A polícia, assim como os cangaceiros, são implacáveis, e matam todos os moradores da fazenda, inclusive as mulheres. Mesmo rendido, Justino não entrega o refúgio do bando, e é pendurado a uma árvore de cabeça para baixo. O tenente manda que um afilhado do coronel, seu delator, o mate, e Justino é estripado pelo traidor.





Jagunço e seu bando chegam à fazenda de Justino, encontrando seu corpo ensangüentado. O cangaceiro promete vingança e jura matar todos os macacos que encontrar pela frente. O prefeito continua sua jornada à procura de Flô, assim como a volante está à caça dos cangaceiros. Estes, chegam a um prostíbulo de uma conhecida dos cangaceiros, que está recebendo a visita de alguns policiais. Obviamente, Jagunço não faz por menos e mata os macacos, para depois se deliciarem com as prostitutas do local. A cafetina oferece ao cangaceiro uma menina, o que ela chama de um “anjinho de 12 anos”, mas este prefere molestar Flô e, pela terceira vez, não concretiza o ato devido a uma possível aproximação da volante.





Em meio a toda essa perseguição, a ex-mulher de Jagunço aparece, perdida e desnorteada na caatinga, e encontra sua mãe entre um grupo de mulheres que estão lavando roupa à beira de um riacho. Segundo o cangaceiro,

ela não suportou a vida de errante e, por isso, ficou louca. Cisso vê a situação da pobre moça, e teme que o mesmo aconteça com sua esposa.





A polícia chega a uma igreja de uma pequena vila e interroga o padre sobre os cangaceiros. O vigário nega qualquer ligação com o bando, mas depois de ter seu povoado ameaçado promete mostrar o caminho para o refúgio do bando. Depois de muito andar, o tenente perde a paciência com o padre e amarra-o a um pé de arvore, deixando-o morrer sem água e sem comida.





A todo instante Flô pede a Jagunço que a liberte, mas o cangaceiro não está disposto a perder 50 contos. Em certo momento, a moça vai pegar água num riacho e, para refrescar-se, resolve tomar banho despida. Um dos cangaceiros percebe a atitude da moça e alerta os outros companheiros, com exceção de Jagunço. Os três cabras decidem molestar Flô, que até então continuava sem ser completamente usada sexualmente. Durante a escaramuça, Jagunço desperta e chama a atenção de seus homens, atirando para o alto.





Nesse momento, tem-se a impressão que Jagunço punirá os cabras pela falta de respeito à moça e, aparentemente, se posta como sendo o único a poder fazer sexo com ela. No entanto, os quatro cangaceiros se servem da pobre mulher, culminando numa orgia forçada. Essa orgia não é mostrada explicitamente, mas a cena seguinte revela os quatro homens nus, deitados e dormindo à sombra de um rochedo. Flô está desolada, lamentando-se, quando seu marido aparece e a encontra chorando. Cisso tenta reanimá-la, mas os cangaceiros acordam e o surpreendem, amarrando-o à beira do riacho para que ele apodreça sob o sol quente do sertão.





Cisso, quase sem forças, é salvo pela polícia, que está no encalço do bando. A polícia continua no rastro do bando e Cisso persiste na sua perseguição solitária para salvar Flô. A moça, aos poucos, vai se habituando à vida do banditismo e, para a surpresa de Jagunço e decepção de Cisso, gostando das

atitudes do bando. Ela chega a dar gargalhadas quando o grupo está saqueando uma cidade, matando pessoas e incendiando casas.





Por fim, o bando chega à fazenda de um coronel coiteiro para encontrar-se com o resto do grupo, que descansa despreocupadamente. A polícia está em seu encalço e pega os cangaceiros de surpresa. Após longo tiroteio, o bando é dizimado, mas Jagunço consegue fugir com Flô. Quando se encontram afastados da fazenda, são surpreendidos por Cisso que trava um duelo de punhal com Jagunço. Depois de uma briga acirrada, Cisso mata o cangaceiro a facadas. Flô chora a morte de Jagunço e revela ao marido que não retornará com ele para casa, pois se tornara mulher de cangaceiro e preferia morrer a voltar com ele. Cisso, decepcionado e possesso de ódio, apunhala Flô e segue seu caminho de volta, porém, sem rumo.





O Cangaceiro Sanguinário também revela a clara intenção do realizador em não reconstituir fatos. O elemento mais importante neste filme que o caracteriza

como sendo da Boca do Lixo, é o apelo erótico e a forma visceral como é conduzida a história, além de ser uma produção de rápida realização, com alegorias inerentes ao ciclo ocorrido em São Paulo.

O Cangaceiro Sanguinário é pautado no tripé cangaceiro-herói-polícia. Aqui, o filme segue uma estrutura narrativa parecida, mas com alguns elementos próprios.

A figura do herói é interpretada pelo personagem de John Herbert, prefeito da cidade e que tem sua esposa raptada pelos cangaceiros. Este personagem é, como o próprio Jagunço o chama, “um doutor advogado da cidade grande”. Nesse sentido, Cisso tem bons modos e em praticamente todo o filme mostra-se uma pessoa íntegra, o que o diferencia dos personagens sertanejos. Até o seu duelo final com Jagunço, a única preocupação de Cisso é trazer sua esposa de volta. Sempre castigado pelos cangaceiros, e em certo momento salvo pela polícia, o prefeito não compactua com suas atitudes, é um herói solitário que pretende fazer valer sua hombridade. Hombridade essa que, ao final do filme, é transformada e concentrada em vingança. Após matar Jagunço, e com as mãos já sujas de sangue, ele acaba com a vida de Flô, uma atitude brutal para um homem como ele. Nesse momento, a única forma de manter sua integridade é esquecer seus bons modos e portar-se como Jagunço.

O cangaceiro é violento por natureza, já faz parte de sua conduta roubar, matar e estuprar. Essa brutalidade é corriqueira e instintiva. No entanto, Jagunço ainda tem lampejos de sobriedade e, ao chegar ao prostíbulo, não faz sexo com a menina de doze anos que a cafetina do local tinha guardado para ele. O cangaceiro chega a mostrar um certo respeito e consideração por aquela criança.

Na terceira ponta desse tripé, temos a figura do policial. Aqui, o policial é retratado de forma mais desumana que o próprio cangaceiro. Ele não tem qualquer compromisso com a justiça. A polícia mata mulheres e crianças ao invadir a fazenda de um coronel, pendurando-o e cortando-lhe o abdômen, estripando-o. Assim, o contexto da palavra visceral aplica-se literalmente. A polícia não poupa, sequer, a vida de um padre que tenta proteger os habitantes de sua paróquia. O padre também é pendurado como um animal até morrer de fome e sede.

***O Cangaceiro sem Deus* (1969) [Filme não encontrado]**

Neste mesmo ano Osvaldo de Oliveira fotografa e dirige seu segundo filme sobre o gênero, *O Cangaceiro sem Deus*; o próprio Oliveira também o roteirizou com a ajuda do parceiro Enzo Barone; a produção foi do mesmo Alfredo Palácios juntamente com Antônio Pólo Galante; Palácios também escreveu o argumento; a edição e a música ficaram sob a responsabilidade das mesmas pessoas do filme anterior, Sylvio Renoldi e Damiano Cozella respectivamente. Novamente, Maurício do Valle fez parte do elenco, e juntaram-se a ele Annik Malvil, Guy Loup, Zózimo Bulbul e José Mogica Marins, que faz o papel de um alucinado líder religioso.

Este filme narra a história de um pacato rapaz que se torna cangaceiro por motivos pessoais. Perseguido pela polícia e gravemente ferido, ele refugia-se em uma fazenda, sendo tratado pela filha do fazendeiro às escondidas. Recuperado, retorna ao encontro do bando de cangaceiros, em que era líder.

Devido ao crescente número de fanáticos liderados por uma espécie de messias, os cangaceiros partem para aniquilá-los, mas subestima o poder do

grupo de religiosos. Rendido e capturado, o cangaceiro sofre nas mãos do líder religioso que, inesperadamente, é atacado pelas tropas do governo. Durante uma violenta batalha entre a polícia e os fanáticos, a filha do fazendeiro consegue achar e resgatar o cangaceiro, por quem se apaixonara enquanto cuidava de seus ferimentos.

Meu Nome é Lampião **(1969)**

Meu Nome é Lampião foi dirigido por Mozael Silveira em 1969; Silveira também fez o argumento e roteirizou com a parceria de Geraldo Gonzaga; a produção foi de Roberto Farias; José Medeiros foi o fotógrafo, Rafael Justo Valverde responsabilizou-se pela edição; e Catulo de Paula escreveu as canções que foram musicadas por João do Valle. Nomes conhecidos como Milton Ribeiro, Rejane Medeiros e Rodolfo Arena se juntaram a Dinorah Brilhante e Milton Rodrigues.

A história do famoso cangaceiro já foi contada em filme por Carlos Coimbra em *Lampião, o Rei do Cangaço*. Neste filme de Mozael Silveira, a narrativa não apresentava nenhuma novidade, e em sua história mostra-se mais condensado, em que a saga de Lampião já é relatada na sua fase adulta e o cangaceiro já tem Maria Bonita como sua companheira. Se no filme de Coimbra existe uma certa preocupação em recriar a vida de Vrigulino e seu bando, no filme de Mozael, contudo, foge desse contexto e nos relata uma história completamente inverossímil.





Assim como em *Cangaceiros de Lampião*, o bandido volta a cavalgar e usar o animal como meio de transporte. Mozael não tem nenhuma intenção em reconstituir a vida de Lampião, e preocupa-se somente em mostrar as crueldades do cangaceiro. A violência neste filme é bastante explícita durante toda a película, o que se vê são os cangaceiros cometendo saques às cidades, matando policiais, açoitando e queimando pessoas vivas e estuprando mulheres.

Lampião (Milton Ribeiro) é bastante cruel, e em nenhum momento nos é mostrado um lado positivo, a não ser quando se refere à Maria Bonita. Ele pode até transparecer justo quando mata um de seus cabras por estupro, mas fora isso, o cangaceiro só comete atrocidades por onde passa. Seu braço direito, Corisco, chega a cortar o abdômen de um infeliz e arrancar-lhe as vísceras fora.

Em um encontro surreal com uma roda de Candomblé, Lampião manda pregar a língua de um dos rezadores em uma árvore, por ter-lhe amaldiçoado em nome de Ogum.





7A trilha sonora dos filmes de cangaço geralmente foi baseada na cantoria popular nordestina. Aqui, no entanto, nos remete às músicas de *western*, com um ritmo galopante de assobios e solos de banjo. O chefe da volante também tem seu figurino inspirado nos mocinhos de *cowboy*, com uma camisa de manga longa escura e parte do seu tórax exposto, cartucheira com revolver em sua cintura e botas de couro.

Infelizmente, Mozael não soube aproveitar o vasto e rico material já explorado por outros filmes de cangaço, e realizou esta película pautada na violência extrema, sem dar importância aos acontecimentos mais interessantes da vida de Lampião, como o fez Coimbra em *Lampião, o Rei do Cangaço*.

***Corisco, o Diabo Loiro* (1969)**

Carlos Coimbra realiza, em 1969, seu quarto e último filme sobre o cangaço. Com o sucesso que teve *Lampião, o Rei do Cangaço* e o fracasso de bilheteria de *Cangaceiros de Lampião*, Coimbra decidiu que sua última empreitada sobre o gênero seria baseada em fatos reais. Dessa forma, o diretor realizou *Corisco, o Diabo Loiro*, inspirado na história de Corisco, braço direito de Lampião e o último cangaceiro de quem se teve notícia.

Para tanto, Coimbra contou com a colaboração de Dadá, ex-companheira do cangaceiro e que conviveu com ele durante cerca de 13 anos, até 1940, ano em que morreu Corisco e data que representa o fim do cangaço, já comentado.

Dadá não somente foi a consultora histórica e principal fonte de informação de Coimbra, mas também foi a responsável pelo figurino utilizado no filme.

Carlos Coimbra ainda contou com a colaboração de Antônio Amaury Corrêa de Araújo, pesquisador que estuda o cangaço desde a década de 1950 e possui vários livros publicados sobre o assunto. Foi dele, também, o argumento.

Assim como em seus outros filmes, Coimbra assina o roteiro, direção e edição; da mesma forma, Oswaldo Massaíni e Gabriel Migliori assinam produção e música respectivamente; e na fotografia, uma novidade, Osvaldo de Oliveira. O elenco foi composto por Maurício do Valle, Leila Diniz, Turíbio Ruiz, Milton Ribeiro, Antônio Pitanga e Geórgia Gomide.

Novamente, Coimbra utilizou locações em cidades do interior de São Paulo, Itu e Jundiaí. O filme não foi uma superprodução como *Lampião...*, e nem teve poucos recursos como *Cangaceiros...*, a verdade é que acabou por ser uma produção eficiente e que teve grande sucesso de bilheteria.

Sobre os depoimentos da cangaceira, Coimbra relata que

> tudo o que está no filme é fiel ao relato da Dadá. Ela não contou cronologicamente. Lembrava um dia uma coisa, outro dia outra, voltava atrás, avançava. Não tinha seqüência naquilo e, por isso, o roteiro tomou a forma de um *flashback*, narrado como delírio do homem, o Corisco, que está morrendo num

carro de bois, sendo transportado do sertão para a capital, Salvador. Dadá contou coisas importantes.[31]

E dessa forma é construída a narrativa do filme, em *flashbacks*. As primeiras imagens são as de cangaceiros andando à cavalo – novamente temos a inserção do animal em filmes sobre o cangaço – e levando cabeças cortadas em suas mãos ou penduradas em seus punhais. Logo após, Corisco (Maurício do Valle) e Dadá (Leila Diniz) conversam sobre a possibilidade de deixar o cangaço, mas são surpreendidos pela volante que está sob o comando de José Rufino (Turíbio Ruiz). Dadá é baleada na perna e Corisco é gravemente ferido. Ambos são levados num carro de boi e Corisco, delirante, vai relembrando os fatos que marcaram sua vida. Fatos que também são recordados por Dadá, em conversas com José Rufino.





A partir de então, torna-se perceptível a intenção de Coimbra. O início do filme é, na verdade, os últimos acontecimentos na vida de Corisco. Essas primeiras cenas, meio soltas na narrativa, deixam o telespectador um pouco

[31] Carlos Coimbra, em entrevista concedida a Luiz Carlos Merten, "Carlos Coimbra, um homem raro", op. cit., pp. 189-190.

perdido, mas à medida que a narrativa é construída, percebe-se que, linearmente, estas cenas fazem parte do final da história, que será contada a partir das recordações do casal de cangaceiros.





As primeiras lembranças de Corisco referem-se a sua entrada para o cangaço, ele recorda uma antiga paixão, o espancamento de alguns familiares, sua fuga da polícia e, conseqüentemente, a entrada para a vida de crimes. O cangaceiro conhece Dadá, ainda muito nova, e sem tomar conhecimento da vontade do pai, a leva consigo, tomando a menina à força e a estuprando. Ela fica doente e passa uns dias com uma mulher amiga de Corisco.





Em paralelo a isso, Lampião e seu bando vão em direção à Bahia. Lá chegando, participam de uma vaquejada, onde Lampião conhece Maria Bonita.

Nesse momento, temos uma referência que Coimbra faz ao seu filme *Lampião...*, em que são recriadas as cenas em que o cangaceiro conhece Maria

Bonita durante uma festa folclórica com vaquejadas e bumba-meu-boi, inclusive as falas dos personagens são bastante parecidas. É nessa festa, também, que Corisco conhece Lampião e passam a andar juntos, aglomerando os dois grupos e unindo suas forças.





Corisco leva Dadá para junto de si e do grupo formado por ele e Lampião. Várias mulheres já fazem parte do grupo e acompanham seus respectivos companheiros. Dadá é bem recebida pelos cangaceiros, mas demonstra seu ódio para com Corisco. Este, no entanto, releva a amargura da moça e a trata bem, ensinando-a a escrever e a manusear armas. Com o tempo, Dadá acostuma-se com a vida no cangaço e com seu companheiro. Seu ódio, aos poucos, vai se tornando amor e ela se entrega de corpo e alma ao cangaceiro.





Durante um combate com as volantes, temos uma outra referência de Coimbra ao seu filme *Lampião...* Enquanto trocam tiros, os cangaceiros cantam a

melodia do filme anterior: “É Lampa, é Lampa, é Lampa. É Lampa, é Lampião. Meu nome é Virgulino, apelido Lampião”.

Em um outro combate, vários cangaceiros são mortos. Os dois grupos se separam e Corisco e Dadá fogem. Ela está em avançada gravidez. Ao nascer a criança, o casal entrega o filho a um compadre amigo e vão para a casa de um coronel coiteiro, pois Dadá está de resguardo. Lá, um padre é chamado e celebra o casamento entre Corisco e Dadá.





Tempos depois, o casal está indo ao encontro de Lampião e seu bando, porém, cada grupo está de um lado do rio que os separa. Ao amanhecer, Corisco escuta um tiroteio ferrenho, e recebe a notícia de que Lampião, Maria Bonita e vários cangaceiros são mortos pela volante comanda por João Bezerra. Nesse momento, Coimbra faz uma terceira referência a *Lampião...*, e recria a chacina ocorrida na Grota de Angicos.





Corisco fica endiabrado, e como vingança mata um coiteiro e parte de sua família. O cangaceiro toma essa atitude por pensar ser ele quem entregou o esconderijo de Lampião. As cabeças são cortadas e os cangaceiros as levam para um vilarejo, uma forma de retaliação pela morte de Virgulino. Nesse instante, se remete às cenas mostradas no início do filme, e o espectador passa a entender a razão dessas imagens. O ciclo temporal é fechado. O filme finaliza com o carro de boi levando o casal.

É interessante ver a importância de *Lampião, o Rei do Cangaço* para Coimbra, pois cenas do filme aparecem em *Cangaceiros de Lampião*, e outras são recriadas em Corisco. Realmente, *Lampião...* teve um significado especial para o diretor, pois dentre os filmes que ele realizou sobre o cangaço, foi este o que fez mais sucesso, e o que melhor foi trabalhado na sua tentativa de interpretação do real.

Quelé do Pajeú **(1969) [Filme não encontrado]**

Após o sucesso de *O Pagador de Promessas*, ganhando a Palma de Ouro em Cannes em 1962, Anselmo Duarte realiza, em 1969, *Quelé do Pajeú*, com argumento de Lima Barreto e roteiro conjunto; produzido por Rui Pereira da Silva, foi o primeiro filme brasileiro rodado em 70 mm; José Rosa foi o fotografo do filme; a edição foi de Sylvio Renoldi; e para a música foram escolhidos o Trio Marayá e Théo Barros. O elenco é composto por Tarcísio Meira, Rossana Ghessa, Sérgio Hingst, Jece Valadão e Jorge Karan.

Clemente Celidônio retorna a sua cidade natal, Pajeú das Flores, onde se encontra com sua família e descobre que sua irmã havia sido violentada. Clemente parte, então, em busca do agressor que tem uma cicatriz no rosto e falta-lhe um dedo. Durante sua busca, acaba se tornando um foragido da polícia. Consegue, no entanto, achar o homem que violentou sua irmã, que se casa com ele. Os dois acabam por cair nas mãos da volante e Clemente é libertado por Lampião. Clemente passa a ser integrante do bando de cangaceiros, sendo batizado de Quelé do Pajeú, até encontrar-se novamente com as volantes e ser morto.

Segundo Jean Claude Bernardet,

> O último roteiro de Lima Barreto é característico do gênero: numa atmosfera vagamente mística, onde paira o destino, o cangaceiro Quelé do Pajeú é pura honra e coragem; após umas cenas eróticas com uma mulher "sedenta de sexo", umas cenas de violência em que Quelé mata a sangue frio ou corta um pedaço de lombo num boi vivo, ele gentilmente se submete ao inquérito de um policial, também muito gentil, tudo isso com o maior desprezo pelo mais elementar realismo.[32]

A Vingança dos Doze **(1970)**

Na década de 1970 a Saga Filmes produziu dois filmes sobre o gênero, sendo o primeiro deles *A Vingança dos Doze*. Logo em seguida realizou *Faustão*,

[32] Jean Claude Bernardet, "Brasil em tempo de cinema", op. cit., p. 47.

mas fechou as portas com pouquíssimo tempo de existência. O interessante em ambos os filmes é a importação de personagens estrangeiros que foram adequados ao fenômeno histórico do cangaço. *A Vingança dos Doze* foi inspirado no épico *A Batalha de Carlos Magno e os Doze Pares da França*, e *Faustão* foi baseado no personagem de William Shakespeare, Mr. Falstaff.

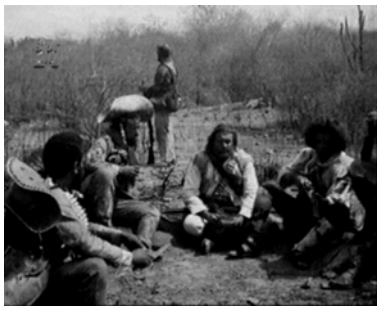
A Vingança dos Doze foi dirigido por Marcos Faria; o próprio Faria fez o argumento e roteirizou em parceria com Armando Costa; a produção ficou a cargo de Leon Hirszman; José Medeiros fez a fotografia; Rafael Justo Valverde fez a edição; e a música foi composta por Baden Powell. Maurício do Valle, Rejane Medeiros, Agenor Coutinho, Antônio Albuquerque e Jorge Gomes fizeram parte do elenco.

Faria aborda um tema bastante interessante, retratando um aspecto muito forte na história nordestina, a briga secular de famílias por posses de terra. Neste filme, porém, o ponto de partida da trama é o romance entre Romão e Julinha, personagens que nos remetem ao clássico de Shakespeare *Romeu e Julieta*. Romão é filho do coronel Carlão (Maurício do Valle), e Julinha, filha de Saladino, o coronel rival. Mesmo filhos de famílias inimigas, os jovens passam a viver juntos e têm um filho, Roldão. Saladino, inconformado com essa união, manda assassinar o jovem casal. Carlão, no entanto, impede os capangas de matarem o bebê, e passa a criá-lo ao relento do sertão nordestino. A partir de então, Carlão cria Roldão e passa a ensiná-lo a usar armas, alimentando seu ódio por Saladino e com a promessa de uma vingança futura. Aqui se inicia a saga dos doze cangaceiros.





À medida que Roldão vai crescendo, vai sendo treinando por Carlão, que leva consigo um livro sobre a *Batalha de Carlos Magno e os Doze Pares da França*. Carlão lê para seu aprendiz vários trechos do livro e, ao mesmo tempo, relembra os acontecimentos passados que os deixaram sem terra e Roldão, sem pais. Dessa forma, Roldão (Jorge Gomes) vai se tornando um guerreiro imbuído de ódio e hábil com seu punhal. Ao completar 18 anos, avô e neto partem em sua cruzada para compor um grupo de 12 homens e vingarem-se de Saladino, com a intenção de matar a ele e sua família, parentes que o ajudaram na construção da Nova Jerusalém, sua fazenda.


Primeiramente, os dois guerreiros encontram-se com um grupo de cangaceiros, e após um duelo entre Roldão e o chefe do grupo, os cabras do bando juntam-se a eles. Posteriormente, dois irmãos que possuem desafetos com Saladino também seguem o mesmo caminho. E ainda agregam-se ao grupo um

jogador de cartas, um sertanejo sem juízo e uma criança que teve o pai assassinado pelo coronel.

Formado o grupo de cangaceiros, eles iniciam sua empreitada de vingança e vão aniquilando um a um os membros da família de Saladino. Em seu primeiro combate, raptam a moça Sinhá, parente do coronel, e a levam como refém. Roldão e Sinhá acabam se apaixonando, mas é necessário que sua missão chegue ao fim. Nesse momento, nenhuma pessoa da população é violentada. Os cangaceiros inclusive pagam o que pegam na vendinha local, o que mostra sua condição de justos, pois sua vingança é pessoal e não se estende a mais ninguém.





Ao final do filme, o bando chega ao seu destino, a fazenda Nova Jerusalém, onde ocorre uma sangrenta batalha entre os grupos, havendo perdas para ambos os lados. A própria Sinhá fica do lado de Roldão e arma-se para o combate, e também acaba perdendo a vida. Por fim, ocorre um duelo entre Carlão e Saladino, em que cada um mata o outro. Alguns cangaceiros sobreviventes saqueiam a fazenda e fogem, abandonando Roldão, só e sem perspectivas.

A referência ao famoso casal de Shakespeare é mostrada somente no início do filme, e serve de mote para a briga entre famílias rivais e o desenrolar da narrativa. As referências a Batalha de Carlos Magno e os Doze Pares da França

permeiam a maior parte do filme, e Carlão a usa como forma de educar Roldão e alimentar sua vingança junto ao coronel Saladino. Enquanto Carlão treina seu pupilo e conta os motivos de sua vingança, ele cita vários trechos de um livro que carrega em suas mãos e relatam esse épico:

> Mandava Carlos Magno ensinar aos seus filhos todas as artes liberais, e em cedo de idade os mandava ensinar a andar a cavalo com todos os manejos de cavalaria e os mandava armar de todas as armas. Jogar a espada, lances de lutas para que fossem ambidestros nas armas de guerra. E os mandava caçar porcos, javalis, veados, ursos, tigres, leões e outros animais ferozes, e os retirava sempre de toda ociosidade. E Carlos Magno tinha três condições virtuosas: a primeira era fazer a todos igual justiça; a segunda era ouvir e responder a todos; e a terceira era ser manso e pacífico no falar e repreender. E Carlos Magno também tinha homens de boa consciência, para visitar as terras de seu reino para saber se eram bem governados os seus vassalos, para que não fossem os pequenos maltratados pelos grandes. Carlos Magno seguiu com seu exército e mandou os Doze Pares de França na frente. Andavam os pares muitos dias até que avistassem ao longe muito o luzir da água, e chegando mais perto conhecerem ser turcos e pelo grande número entenderam ser o exército de Abd-er Rahman. Mandou o exército fazer uma meia-lua com que apanhasse os Pares no meio. Os Pares se lançaram pelo meio deles com tal fúria que tendo as lanças em vista se abriu uma estrada por onde ia. E tendo essa batalha durado 6 horas, e todos os Pares sem nada sofrerem e já tinham matado 45 mil turcos, decidiu Abd-er Rahman aproveitar a noite para retirar-se, porque temia que os Doze Pares sozinhos liquidassem seu exército. Então Roldão e os Doze Pares tiveram que seguir os inimigos, mas

estavam muito cansados. E se contentaram de terem morto naquele dia 45 mil homens. E deram graças à Deus por tão bom sucesso.[33]

A história de Carlos Magno é bastante rica, e no caso aqui estudado, não é interessante contá-la por inteiro ou aprofundar-se em suas vitórias. Resumidamente, Carlos Magno, filho de Pepino, o Breve, foi o Rei dos Francos e Imperador do Ocidente, um dos maiores monarcas europeus. Grande guerreiro, bom administrador e hábil político, seu reinado foi marcado pela unificação do cristianismo. Seu sobrinho, Roland, morreu na Batalha de Roncesvalles, e sua morte heróica inspirou o grande poema épico medieval: a *Chanson de Roland*. E é nessa canção que se tem a referência aos Doze Pares de França, cavaleiros que formavam uma espécie de tropa de elite do imperador Carlos Magno.

No Brasil, a história de Carlos Magno é representada nas Cavalhadas, evento realizado durante a Festa do Divino Espírito Santo em várias localidades do país, e que passou a fazer parte de nosso folclore após a chegada da Corte Portuguesa, tendo sido introduzida como forma de catequização ao cristianismo. Nas Cavalhadas, os Doze Pares de França são representados por 12 cavaleiros trajados de uniforme azul, e de vermelho, outros 12 cavaleiros que representam os mouros. Esses cavaleiros travam uma batalha simbólica e, ao final, os mouros são convertidos ao cristianismo.

No caso do filme aqui assinalado, temos as referências dos personagens principais, Carlão (Carlos Magno) e Roldão (Roland) aos heróis da antiguidade.

[33] Trechos lidos pelo personagem de Maurício do Valle em *A Vingança dos Doze* sobre a História de Carlos Magno e os Doze Pares de França.

Aqui, no entanto, seu parentesco não é entre tio e sobrinho, na verdade seu parentesco é entre avô e neto. E os cavaleiros que os acompanhavam não tinham nada de tropa de elite, e mais pareciam com o exército de Brancaleone.

Nesse sentido, algumas situações cômicas são proporcionadas por esses cavaleiros cangaceiros. Um deles, metido a engraçadinho, suscita uma discussão sobre os Doze Pares, pois na conta dele, 12 pares de sapato são 24 sapatos. E nem Carlão nem Roldão conseguem explicar o motivo do nome. Na verdade, o par deste termo se refere a parceiro[34].

Em um outro momento, um deles acha que para combater 10 policiais, somente são necessários 5 cangaceiros, pois são cabras de coragem. E para escolher os 5, eles tiram no sorteio de palitinho, quando um comentário é resmungado: “Isso é brincadeira de baitola”.

É interessante observar que este tipo de adaptação, uma história da antiguidade imersa no contexto do cangaço, que é um fenômeno histórico regional, pode ganhar um caráter universal, pois esse tipo de banditismo social ocorreu em várias partes do mundo, como já foi assinalado por Hobsbawn em seu livro *Bandidos*.

Faustão **(1971)**

No ano seguinte, a Saga Filmes produz um novo filme intitulado *Faustão*. Eduardo Coutinho, atualmente um dos mais reconhecidos documentaristas

[34] Fonte: Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. Do latim: *pare*. Adjetivo de dois gêneros: 1. igual, semelhante; parceiro, parelho. Substantivo masculino: 16. Pessoa igual à outra em condição social. 17. Antigamente, grão-vassalo do rei.

brasileiros, também se enveredou pelo gênero cangaço e dirigiu e compôs a música, interpretada pela Banda de Pífanos de Caruaru; a produção, novamente, ficou a cargo de Leon Hirszman; o argumento e roteiro foram do próprio Coutinho juntamente com Armando Costa; José Medeiros e José A. Ventura foram os fotógrafos do filme; e a edição ficou a cargo de Raimundo Higino. Leon Hirszman, Armando Costa e José Medeiros tiveram a mesma função em *A Vingança dos Doze*. O elenco foi composto por Eliezer Gomes, Jorge Gomes, Gracinda Freire, José Pimentel e Anecy Rocha.

Assim como o outro filme produzido pela Saga Filmes em 1970, *Faustão* tem seu personagem principal inspirando na figura de Sir John Falstaff, presente nas peças *As Alegres Senhoras de Windsor*, Ricardo III e *Henrique IV*, de William Shakespeare.

A história do personagem inglês se passa em Windsor, Inglaterra, e é um senhor cheio de esquisitices, velho, obeso e financeiramente falido, não tem, entretanto, a menor autocrítica para perceber sua real condição. Falstaff se apresenta como um anti-herói, beberrão, glutão e bonachão, também tem um certo ar de ingenuidade, envolvendo-se em situações cômicas e embaraçosas.

No filme, a história de Faustão se passa no sertão nordestino, e o nosso personagem também tem algumas peculiaridades do fanfarrão inglês, é beberrão, bonachão e mulherengo, mas não vai além disso. A fonte de inspiração está no nome e em algumas características de Falstaff, a história relatada no filme não tem relação com a de Shakespeare. Se for possível fazer alguma outra relação entre personagens, seria entre o Rei Henrique IV e o Coronel Henrique Pereira, em que cada um é o homem mais poderoso de suas terras.

Assim como *A Vingança dos Doze*, este filme tem como pano de fundo a briga entre famílias rivais. Faustão é um cangaceiro que vaga pelo sertão nordestino aprontando das suas, e no início do filme salva a vida de Henrique, filho do Coronel Henrique Pereira, numa emboscada armada pelo seu rival, o Coronel Araújo, matando alguns de seus capangas.





Henrique, o filho, é gravemente ferido e Faustão decide levá-lo consigo e seu grupo na intenção de pedir um resgate de 100 contos para seu pai. Já recuperado, Henrique, juntamente com o bando de cangaceiros, invadem uma pequena cidade onde a noiva de Henrique mora. O pai da moça oferece 30 contos em troca do rapaz, mas Faustão não aceita como pagamento do resgate, e sim como doação. Com este dinheiro, paga alimentos para a população local e prostitutas para seu grupo, inclusive Henrique.

Com o tempo, Henrique vai se acostumando com a vida de cangaceiro, fugindo das volantes ou realizando combates com as mesmas, saqueando cidades e vivendo na caatinga. Quando o Coronel Henrique oferece ao cangaceiro a quantia pedida em troca do filho, Faustão recebe, mas o rapaz já não pretende mais voltar para casa, pois se sente à vontade com o grupo de cangaceiros, já é parte de seu mundo, mesmo sabendo que o Coronel Araújo está prestes a render seu pai.





Retornando para a casa de um amigo coiteiro, onde Faustão tem uma amante, o bando percebe que os capangas do Coronel Araújo passaram por lá e mataram todos. Faustão fica possesso de raiva e declara guerra ao coronel, e juntamente com seu bando partem em busca de vingança.

Coronel Henrique reúne o povoado de sua fazenda e convoca os homens para guerrear ao seu lado, na batalha final contra o Coronel Araújo. O combate se inicia, e Araújo é superior em homens e armamentos. Quando Henrique já estava praticamente sem homens e quase rendido, o grupo de Faustão chega para ajudar o pai de seu capanga e amigo, aniquilando o Coronel Araújo e seus homens. O pai de Henrique, porém, também morre em combate, mas antes, pede ao filho que passe a cuidar de seus negócios, que também são dele.





Com a morte de pai, Henrique atende ao seu pedido, casa-se com sua noiva e torna-se o Coronel da região. Faustão, após ter perdido todos seus cabras no combate, fica sozinho, embebedando-se e freqüentando um prostíbulo do

vilarejo. O cangaceiro chega a ir ao casamento de Henrique, mas não obteve uma recepção muito agradável por estar completamente bêbado.

Posteriormente, o Coronel Henrique chama Faustão para uma conversa, e pede-lhe que abandone a vida de cangaceiro e deixe aquela região, porque o Governo Federal já não mais suportava aquele tipo de banditismo e a polícia esta na perseguição de todos os cangaceiros. Faustão, porém, não atende ao pedido do amigo, reúne um novo bando e continua a assolar o sertão.





Sem ter como fugir de sua obrigação como chefe local, o Coronel Henrique e seus homens partem em busca de Faustão e seu novo bando. Henrique pede-lhe insistentemente que os bandidos se entreguem, mas como a rendição não faz parte do código do cangaço, inicia-se o combate. Após algumas trocas de tiros, Faustão perde todos os seus capangas e, como está só, chama o coronel para uma disputa de punhal, e reclama: “Escolhi minha hora e meu matador”.





O duelo se concretiza, mas Henrique não está com disposição para lutar com o antigo amigo e salvador. Ao final do duelo, Faustão sai como vencedor, pois Henrique recusa-se a matá-lo, deixando-se derrotar. O cangaceiro, porém, não o mata, e é fuzilado pelos homens de Henrique, que chora a morte de Faustão.

***O Último Cangaceiro* (1971) [Filme não encontrado]**

Carlos Mergulhão iniciou a produção deste filme em 1961, mas devido a diversos problemas, somente conseguiu finalizá-lo uma década depois, em 1971. Em princípio, o filme se chamaria *Bandoleiro da Serra Talhada*, e depois mudou para *A Emboscada*, mas acabou sendo lançado nos cinemas como *O Último Cangaceiro*.

O argumento, o roteiro e a direção foram de Mergulhão, e na montagem Sebastião Grandim juntou-se a ele; foi Mergulhão quem também compôs a música do filme com a parceria de Gilvan Patrício. Cleto Mergulhão, irmão do realizador, ficou com o papel de protagonista, cabendo a Bartolomeu Bandeira, Erasmo Moura, Karla Kramer e Zaira Pimentel representar os demais personagens.

Capitão Silvino, Temeroso e Corisco chefiavam o bando de cangaceiros que percorriam o sertão pernambucano cometendo crimes. Num deles, os cangaceiros acabam matando figuras importantes do vilarejo, entre eles, um delegado. Várias volantes são formadas para perseguir os cangaceiros, sem resultado positivo. A polícia, então, reúne um pelotão de dezenas de homens fortemente armados e após longa perseguição e violentas batalhas, consegue acabar com as vidas dos cangaceiros.

***Jesuíno Brilhante, o Cangaceiro* (1972)**

Jesuíno Brilhante, o Cangaceiro, foi o primeiro longa-metragem a ser realizado no Rio Grande do Norte. Lages, Mossoró, Forte dos Reis Magos e Natal serviram de locação para esta produção idealizada por William Cobbett, natural da capital norte-rio-grandense.

William Cobbett assina o argumento, roteiro e direção deste filme que foi realizado em 1972, inspirado em fatos reais e baseado num conto de cordel intitulado *O Robin Hood do Sertão*; José Regatieri produziu o filme; a fotografia foi feita por Carlos Tourinho; a edição ficou sob a responsabilidade de Raimundo Higino; Mário Paris compôs a música com letras de Geraldo Vandré. Participaram do elenco Nery Vitor, Vanja Orico, Rodolfo Arena, Valdir Onofre e Milton Villar.

A trama do filme se passa na década de 1870, quando Jesuíno Brilhante (Neri Vítor) passa a ser influenciado pelo primo Botelho, que tem ideais abolicionistas e republicanos. A popularidade de Botelho cresce e os coronéis da região ficam incomodados, encomendando sua morte. Jesuíno jura vingança e sua fama de valente corre o sertão. Os inimigos de Jesuíno, os Limões, uma família politicamente influente, pedem à polícia que um destacamento combata Jesuíno, que forma um grupo de cangaceiros e refugiam-se em local de difícil acesso para se defenderem. Seguindo os ideais abolicionistas herdados de seu primo, Jesuíno concede a Carta de Alforria ao negro José, que o acompanha na empreitada ao cangaço.





Entre os anos de 1877 e 1879, uma das piores secas arrasou o sertão nordestino, fato já comentado. O bando de Jesuíno começa a roubar os suprimentos do governo, que em sua maioria era destinada aos grandes proprietários de terra, e redistribuir entre os pobres e famintos. O pai de Jesuíno é raptado pela família rival, com a intenção de atrair Jesuíno a uma emboscada. O cangaceiro consegue libertar o pai, mas tem seu esconderijo revelado por um de seus cabras. A polícia aperta o cerco e Jesuíno é assassinado.





Segundo Carlos Alberto Dória, em seu livro *O Cangaço*, Jesuíno realmente era uma pessoa boa e caridosa, que entrou para o cangaço por uma banal desavença entre famílias. Jesuíno não permitia que ninguém do seu bando maltratasse os mais pobres ou lhes faltasse com o respeito. Devido aos seus atos de heroísmo durante a grande seca, Jesuíno passou a ser conhecido como o Robin Hood do sertão. Por pertencer a uma família rica, ele e seu bando eram sustentados pelos Brilhante e, por conta disso, tudo que roubavam era distribuído

entre a população carente durante a seca. Mesmo após o término da seca, Jesuíno continuou sendo perseguido pela polícia até ser morto.

Jesuíno foi o mais digno dos cangaceiros, e "durante muito tempo, mesmo entre aqueles que se empenharam profundamente no combate ao cangaço, Jesuíno Brilhante conservou sua aura de nobreza, de cangaceiro-herói, homem a ser respeitado por virtudes que o distinguiam de 'facínoras monstruosos' como Lampião."[35]

O Leão do Norte **(1974) [Filme não encontrado]**

Carlos Del Pino realiza *O Leão do Norte* em 1974; além de diretor, Del Pino escreveu o roteiro com a ajuda de Eme Alexandre; Lyonel Lucini ficou responsável pela fotografia; e na montagem juntaram-se a ele Carlos Del Pino e Leogivildo Carneiro; e Manoel Alexandre compôs a música. Vanja Orico, Pascoal Guida, Jane Silva, João Bennio e Nelson Soares participaram do elenco.

Após assistir à morte do pai, jovem procura a polícia para prender o criminoso, mas esta nada faz. Então o jovem reúne um grupo de cangaceiros para vingar a morte do pai, e a mãe 'fecha' seu corpo para que nada lhe aconteça. Desesperada com o desaparecimento do filho, a mãe suicida-se, quebrando o encanto que havia colocado sobre o cangaceiro, que é morto após violento combate com as volantes.

[35] Carlos Alberto Dória, "O cangaço", São Paulo, Brasiliense, 1982, p. 41.

Os Cangaceiros do Vale da Morte (1978) [Filme não encontrado]

Em 1978, Apollo Monteiro, um dos produtores e o cenógrafo de *A Morte Comanda o Cangaço*, realiza *Os Cangaceiros do Vale da Morte*, o qual roteirizou, dirigiu e também fez a cenografia; a fotografia foi de Guglielmo Lombardi, o mesmo de *O Cabeleira*; Edward Freund ficou encarregado da edição; e José Lopes compôs a música. No elenco, Alfredo Scarlatti, Agnaldo Baptista, Carlos Augusto e Cymar Nunes juntaram-se a Maurício do Valle, que desde o início da década não fazia um filme sobre o cangaço.

Em 1938, Lampião e seus cangaceiros estão acampados na fazenda de Angico, quando sofrem um violento ataque das volantes polícias. Anjo, D'uman, Terto e o garoto Zé escapam do massacre e partem em retirada para a Serra do Malassombro, com a finalidade de encontrar o tesouro de Lampião. Famintos, eles invadem uma fazenda para se alimentar e recuperar as energias. O fazendeiro, contudo, alerta a polícia sobre a presença dos cangaceiros, que são atacados, mas conseguem fugir com Anjo gravemente ferido.

Terto, o mais consciente, decide voltar à sua ocupação anterior de vender pássaros e deixar o cangaço. Os outros três continuam sua caminhada em direção a Serra do Malassombro. Lá chegando, encontram duas botijas que contêm os tesouros de Lampião. D'uman pega algum dinheiro e vai a cidade mais próxima comprar mantimentos para cuidar dos ferimentos de Anjo. Este, por sua vez, passa a ter alucinações de que D'uman quer matá-lo, e convence o garoto a esconder as botijas.

Ao chegar, D'uman é atacado por Anjo e ambos morrem durante a briga. O garoto Zé pega as botijas e vai embora levando consigo o carregamento trazido

por D'uman. Com sede, Zé bebe do vinho que D'uman tinha trazido. O vinho, porém, havia sido envenenado pelo vendedor que o tinha reconhecido como cangaceiro. O enredo é finalizado com três mortes absurdas e uma lição de moral mais que óbvia.

A produção do filme foi iniciada em 1971, mas devido a diversos problemas de produção, foi montado apenas em 1977 e finalizado no ano seguinte. O título inicial seria *A Botija na Serra do Malassombro*.

O Cangaceiro do Diabo **(1980)**

Tião Valadares realiza *O Cangaceiro do Diabo*, em 1980. Valadares fez o argumento, roteirizou e dirigiu o filme; a produção foi de Nilton Custódio de Souza; a montagem ficou a cargo de Walter Wanny; e a música foi composta por Milton Donara, juntamente com o próprio Tião Valadares. Heitor Gaiotti, Claudette Joubert, Maria Viana e Rajá de Aragão formaram o elenco com a participação do realizador, Tião Valadares.

O filme narra a história de Januário (Tião Valadares) e Izaias (Heitor Gaiotti), dois sertanejos que entram para o banditismo por motivos pessoais. Januário é apaixonado por Adelaide (Claudette Joubert), cujo pai é um poderoso Coronel da região e patrão do vaqueiro. Mesmo tendo o amor correspondido por Adelaide, Januário decide procurar outro lugar para trabalhar, pois sua amada está de casamento marcado com um amigo de seu pai.

Inconformado com a possibilidade de perder Adelaide, Januário faz um pacto com o diabo, e tendo seu corpo fechado parte com o intuito de raptar a

moça. Para tanto, conta com a ajuda de Izaias e faz um trato com o amigo, um ajudará o outro na captura da mulher amada.





No dia do casamento de Adelaide os dois sertanejos vão à fazenda do pai da moça para evitar o matrimônio, onde ocorre uma troca de tiros, o Coronel é atingido por uma bala deixando-o paraplégico e o noivo é assassinado por Januário. Na fuga, Adelaide é baleada fatalmente. Após sepultar o corpo da jovem, Januário promete semear o terror no sertão nordestino e desenterra uma mala com armas e vestimentas de cangaceiro. A dubla de bandidos parte em busca de Rosa (Maria Viana) e Izaias mata seu marido, levando-a consigo.





A partir de então, Januário, Izaias e Rosa decidem formar um bando de cangaceiros e percorrem a caatinga com o intuito de arranjarem sertanejos que desejem fazer parte do bando. Alguns entram por vontade própria, outros são forçados a isso ou podem perder a própria vida. O fato é que o grupo vai aumentando e sua fama passa a correr o nordeste. Ao encontrar duas jovens

moças, uma delas é violentada sexualmente por dois cabras do bando. A outra, no entanto, é poupada de tal ato devido à interferência de Rosa e passa a fazer parte do bando, tornando-se a companheira de Januário.





Ao longo de suas andanças pelo sertão nordestino, o bando liderado por Januário e Izaias tem algumas baixas, ora por desentendimento entre os cangaceiros, ora por fatalidade do destino. Um dos cabras tenta se aproveitar de Rosa, é flagrado por Izaias e castrado. Não agüentando o sofrimento, corta a própria garganta. Outro componente do bando é picado por uma cobra venenosa, e não podendo acompanhar os companheiros também se suicida com um tiro na cabeça. Izaias desentende-se com Honório, o cangaceiro mais valente do grupo. Honório é morto juntamente com outros 3 cabras que tomaram seu partido.





O grupo vai, aos poucos, diminuindo, e ao final do filme, todo o bando é dizimado em um combate com a volante, com exceção de Januário. Este tem o corpo fechado devido ao pacto que fizera com o diabo e nenhum dos tiros dados

pela polícia consegue atingir o cangaceiro. Para quebrar esse pacto, o comandante da volante risca uma cruz na ponta de uma bala e, somente assim, consegue matar o cangaceiro. A polícia, no entanto, somente consegue encontrar as roupas de Januário, pois o diabo fora cobrar sua dívida.

O último filme deste segmento foi realizado na Boca do Lixo. Com uma produção modesta e um orçamento reduzido, *O Cangaceiro do Diabo* procura recriar algumas situações já encontradas em outros filmes do gênero. Como *Nordestern*, os personagens foram criados na tentativa de condensar traços de vários outros imortalizados anteriormente, e em nenhum aspecto esse filme traz novidades em sua estrutura narrativa. O resultado é uma película pobre de cenários e figurinos, sem nenhum compromisso em retratar a realidade do fenômeno histórico.

Desde os anos 1950 (*O Cangaceiro*) até o início dos anos 1980 (*O Cangaceiro do Diabo*), foram catalogados mais de 20 filmes sobre o cangaço, no que concerne as características do *Nordestern*. Durante esses quase 30 anos de produção sobre o tema, foi perceptível a influência do *western* americano nos filmes de cangaço. O *Nordestern*, por sua vez, retratou o fenômeno histórico de forma recorrente e agregou ao gênero uma série de filmes que, comercialmente, estavam mais acessíveis ao público e, consequentemente, elevou o cangaço a uma posição de prestígio no cinema brasileiro.

4 COMÉDIAS

No surgimento do teatro na Grécia, a arte era representada, essencialmente, por duas máscaras, a máscara da tragédia e a máscara da comédia. Para diferenciar tragédia de comédia, Aristóteles referiu-se a primeira como a arte que retrata os homens superiores, os heróis. A segunda retrata os homens inferiores, pessoas comuns representadas pela plebe. Atualmente, essa distinção ou importância artística não existe mais.

No caso da comédia, esta arte está diretamente ligada ao riso, ou o que é ou pode tornar-se risível. Para tanto, o riso está relacionado ao ser humano, seu gestual, sua linguagem. “Não há cômico fora daquilo que é propriamente humano. Uma paisagem poderá ser bela, cheia de graça, sublime, insignificante ou feia; nunca será ridícula.”[1] Dessa forma Henri Bergson personaliza o cômico, e complementa acerca de teorias sobre o mesmo.

> Começamos a entrever aqui algumas das grandes dificuldades de pormenor que o problema do cômico levanta. Uma das razões que têm suscitado tantas teorias errôneas ou insuficientes acerca do riso reside na circunstância de muitas coisas serem cômicas de direito sem o serem de fato, tendo nelas a continuidade do uso embotado a virtude cômica.[2]

[1] Henri Bergson, “O riso: ensaio sobre a significação do cômico”, Lisboa, Relógio D’água, 1991, p. 14.

[2] Henri Bergson, ibid., p. 34.

Nesse sentido, a comédia, definida por Aristóteles e reconstruída por Bergson, provoca sensações próprias do ser humano no que diz respeito ao humor de cada pessoa. Este capítulo pretende abordar os filmes que trabalharam o cangaço de forma cômica. As comédias que retrataram o fenômeno histórico de forma satírica, irônica ou que transformaram em paródia seus personagens e outros filmes do gênero cangaço.

Entenda-se por sátira a composição poética jocosa ou indignada contra as instituições, os costumes e as idéias contemporâneas. Por ironia a figura por meio da qual se diz o contrário do que se quer dar a entender, uso de palavra ou frase de sentido diverso ou oposto ao que deveria ser empregada, para definir ou denominar algo; e paródia como uma obra literária, teatral, musical etc. que imita outra obra, ou os procedimentos de uma corrente artística, escola etc. com objetivo jocoso ou satírico.[3]

Dessa forma, o gênero comédia dialoga com o cangaço sob um prisma bem humorado. Os filmes resultantes dessa associação são caracterizados por representar o tema de forma diferenciada. Humoristas ícones da chanchada e da comédia brasileira participaram desses filmes, é o caso de Ankito, Grande Otelo, Golias, Mazzaropi, Renato Aragão, entre outros.

A comédia erótica brasileira, mais conhecida como a fase da pornochanchada, aproveitou-se do gênero e também trabalhou o cangaço de forma erótica e debochada. “O que era ‘comédia erótica’ começa a ser chamado ‘chanchada erótica’, denominação que evoluiu para ‘pornochanchada’ – em

[3] Fonte: Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.

circulação na imprensa por volta de 1973. Ou seja, a origem do conceito pornochanchada é a comédia."[4]

Por ser um gênero bastante explorado na história cinematográfica brasileira, o cangaço foi suscetível a várias interpretações. Outra característica que existe neste segmento do gênero está no fato de que estes filmes abordam a temática do cangaço sem a menor preocupação em ser fiel aos fatos. Pelo contrário, são filmes feitos justamente para contrapor o assunto e debochar dos filmes que buscaram esse tipo de abordagem. Não se pretende, com isso, desqualificar esses filmes, mas entendê-los de uma forma diferenciada e identificá-los quanto à sua principal característica: a comédia.

Os filmes que fazem parte deste segmento estão listados abaixo:

- 1955 - *O Primo do Cangaceiro* - Mário Brasini.
- 1961 - *Os Três Cangaceiros* - Victor Lima.
- 1963 - *O Lamparina* - Glauco Mirko Laurelli.
- 1969 - *Deu a Louca no Cangaço* - Nelson Teixeira Mendes/Fauzi Mansur.
- 1974 - *As Cangaceiras Eróticas* - Roberto Mauro.
- 1976 - *A Ilha das Cangaceiras Virgens* - Roberto Mauro.
- 1976 - *Kung-fu contra as Bonecas* - Adriano Stuart.
- 1977 - *Pedro Bó, o Caçador de Cangaceiros* - Mozael Silveira.
- 1983 - *O Cangaceiro Trapalhão* - Daniel Filho.

[4] Nuno César Abreu, "Boca do Lixo: cinema e classes populares", op. cit., 140.

***O Primo do Cangaceiro* (1955) [Filme não encontrado]**

Mesmo após o estrondoso sucesso do filme de Lima Barreto, o próximo filme a ser realizado e o primeiro deste segmento foi uma comédia, a primeira de várias, feita em 1955 e dirigida por Mário Brasini, intitulada *O Primo do Cangaceiro*. É interessante notar que, após *O Cangaceiro*, os filmes de ação e aventura somente voltaram ao cinema na década de sessenta, e nesse ínterim foi realizado um filme cômico abordando a temática do cangaço.

Essa comédia foi produzida no Rio de Janeiro por Mário Del Rio que também assinou a edição juntamente com Rafael Justo Valverde; o roteirista foi Ruy Costa; Amleto Daissé ficou responsável pela fotografia; e a música ficou a cargo de Gabriel Migliori com canções de Catulo de Paula. O elenco foi formado por Antônio Carlos, Ana Beatriz, Zé Trindade, Sérgio de Oliveira e Matinhos.

Um ano após o suicídio de Vargas, 1954, o país passou por um período de transição instável, a Presidência do Brasil passou pelas mãos de Café Filho, Carlos Luz e Nereu Ramos, até chegar a Juscelino Kubitschek, em 1956. Em 1957 foi criado o Instituto Nacional do Cinema (INC). A chanchada se diversificava e um novo ícone apareceu no cinema brasileiro: Amacio Mazzaropi que, como veremos, anos mais tarde também realiza uma paródia sobre o cangaço.

Em 1961, Jânio Quadros assume a Presidência, renunciando sete meses depois e assumindo João Goulart. Embora por pouco tempo no poder, Jânio criou o GEICINE (Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica), “no intuito de garantir o apoio dos representantes dos setores culturais, comerciais, industriais e

profissionais envolvidos com as questões cinematográficas (...)."[5] Glauber Rocha realiza *Barravento* na Bahia. As idéias de um dos principais articuladores do Cinema Novo estavam florescendo e o movimento começava a se fortalecer.

Os filmes de aventuras, dramáticos e românticos, cederam lugar a outras linguagens e outros gêneros que também dialogaram com o cangaço. Dentre estes, a comédia inicia sua relação com o cangaço também na década de 1950, e filmes voltados para o grande público, para o público infantil, ou apimentados com certo erotismo percorrem um caminho paralelo ao período abordado pelo *Nordestern* na década de 1960.

***Os Três Cangaceiros* (1961)**

A segunda comédia sobre o gênero cangaço foi realizada em 1961. *Os Três Cangaceiros* contou com o argumento e a direção de Victor Lima; a produção foi feita por Arnaldo Zonari; o filme foi fotografado por Amleto Daissé; Rafael Justo Valverde ficou com a edição; a música foi composta por Remo Usai. No elenco, nomes importantes da chanchada como Ankito, Ronald Golias e Grande Otelo juntaram-se a Neide Aparecida e Nelly Martins.

O filme inicia com cenas cotidianas de uma pequena cidade do interior e os personagens principais são apresentados: Aristides (Ankito) é o farmacêutico da cidade; Ronald Golias (Bronco) faz o papel de fotógrafo e dentista; e Mundico (Grande Otelo) é um vendedor ambulante.

[5] Anita Simis, "Estado e cinema no Brasil", São Paulo, Annablume, 1996, p. 237.







A paz da pequena vila tem seu fim quando um grupo de cangaceiros invade a cidade, havendo uma troca de tiros entre o bando e os habitantes locais. Dentre os personagens principais, Aristides e Bronco escondem-se, covardemente, em seus estabelecimentos, enquanto Mundico foge da cidade em seu carro que está abarrotado de peças à venda. Os bandidos colocam o delegado para dançar atirando em seus pés, mulheres são raptadas e as lojas são saqueadas. Durante essa balbúrdia, surge uma figura fantasiada que afugenta o bando e sai em retirada. Os bandidos e a população local o chamam de “Onça Vingadora”. É um herói mascarado e travestido com uma roupa que lembra uma onça pintada, e é conhecido por todos por já ter realizado boas ações para a população.





A população decide, a partir desse ocorrido, formar uma volante para acabar com o bando de cangaceiros e uma reunião é convocada com os habitantes do vilarejo.





Dois habitantes locais dirigem-se até a farmácia para cuidar de ferimentos de tiros recebidos durante o tiroteio e encontram o farmacêutico Aristides escondido no alto de uma bancada, tremendo de medo. Para não se passar por covarde, diz que estava testando novas fórmulas, mas desmaia ao ver o sangue que escorre dos ferimentos dos dois homens.

O mesmo acontece com Bronco, que está dentro de um baú em sua casa com o intuito de esconder-se dos bandidos. O cliente que o procura para tirar um retrato é, no entanto, um cangaceiro, que não se identifica como tal. Bronco demonstra toda sua coragem até descobrir a real identidade do cliente que é revelada quando este mostra uma tatuagem em seu braço, uma caveira, que somente é usada pelos bandidos. Bronco foge do cangaceiro, enquanto este corre em retirada para encontrar-se com o resto do bando e alega aos outros habitantes locais que o bandido havia fugido com medo de sua pessoa, transparecendo um ar de coragem.





A filha de um fazendeiro, Rosinha (Neyde Aparecida), chega à cidade de charrete e fica a par do acontecido. A moça fica admirada com a atitude valente da Onça Vingadora e ressalta que adora homens com coragem. Aristides e Bronco são apaixonados por Rosinha e ficam felizes com a sua chegada, mas sentem-se acuados quando ela fala da valentia que todo homem deveria ter. Mesmo assim eles portam-se como homens valentes quando estão a sós com a moça.

Aristides e Bronco fazem declarações de amor a Rosinha ao mesmo tempo em que cometem trapalhadas devido à presença da moça. Aristides derruba frascos de remédios e chega a sair voando janela a fora por não conseguir controlar a escada com rodinhas. Bronco comete a trapalhada de tirar o retrato da metade do rosto de Rosinha, na esperança de que ela volte para tirar a outra metade. O fotógrafo orgulha-se de sua aparência física e se considera um rapaz "bonitão, simpático e bem apanhado", mas se assusta ao olhar para o próprio espelho.





Rosinha, porém, tem a mesma resposta para ambos, não gosta de homens covardes. Para que ela mude de idéia, Aristides e Bronco têm que sair à procura dos cangaceiros e acabar com eles. Somente dessa forma Rosinha poderá pensar a respeito de um possível casamento com o mais corajoso dos dois.

Outras duas moças, filhas do delegado, são apaixonadas por Aristides e Bronco e não se importam que eles sejam medrosos. Eles, porém, têm seus pensamentos voltados para Rosinha, e rejeitam as solitárias moças.





Rosinha, ao retornar para sua fazenda, torna-se alvo fácil para o bando de cangaceiros que a esperam em uma emboscada para raptá-la e ganhar bastante dinheiro com um pedido de resgate. O plano do bando vai por água abaixo quando a Onça Vingadora aparece e salva a moça das mãos dos bandidos. Rosinha fica ainda mais maravilhada pela coragem de seu herói mascarado.

Bronco e Aristides decidem contar a Rosinha que sairão em busca dos cangaceiros e, dessa forma, irão provar que são homens valentes e possuem sentimentos verdadeiros. Na manhã seguinte, eles partem em sua Brancaleônica aventura de caça aos bandidos, cada um para um lado diferente.





Bronco depara-se com uma inusitada dupla de irmãos cangaceiros anões, que o rendem e o levam para junto do bando. Lá chegando, Bronco encontra-se

com Mundico que já havia sido capturado pelo grupo e estava para ser enforcado. Uma outra corda é pendurada na árvore para Bronco. Novamente, a figura da Onça Vingadora aparece na hora certa e salva os rapazes que vão refugiar-se em uma capela abandonada.

Lá chegando, Bronco aproxima-se do altar e profere palavras em direção ao crucifixo, agradecendo a ajuda do Senhor. Uma voz responde: “É você, Bronco?” E este: “Sou eu sim, Nosso Senhor.” Subitamente, Aristides, o dono da voz, aparece atrás do altar, onde estava escondido com medo dos cangaceiros. Bronco e Mundico também se assustam com a repentina aparição. Mundico elabora um plano para acabar com os bandidos e refere-se ao Cavalo de Tróia. Obviamente, nem Bronco nem Aristides entendem como é possível derrotar os cangaceiros num cavalo de pau.





Por ser um vendedor ambulante, Mundico possui vários tipos de roupas, entre elas vestimentas de cangaceiros e bigodes falsos. A sua idéia é que os três vistam-se de cangaceiros com a finalidade de se infiltrarem no bando, tendo acesso ao esconderijo do grupo. Assim eles poderiam avisar as autoridades locais e o problema seria resolvido.





Devidamente fantasiados, os três cangaceiros farsantes fazem um juramento: “Um por todos, e todos por um!”, cruzando as suas espingardas e parafraseando a lendária passagem dita pelos Três Mosqueteiros. Feito isso, eles conseguem misturar-se ao bando passando-se por irmãos de um cangaceiro conhecido. O grupo, porém, está a caminho da cidade para atacá-la de surpresa.

Os habitantes da cidade estão se armando e se organizando, preparando-se para esse possível ataque surpresa. Inclusive as mulheres. Entre elas, Rosinha e as filhas do delegado também desejam fazer parte desta defensiva, e pedem aos homens armas para atirar.

O grupo de cangaceiros chega à cidade e Aristides, Bronco e Mundico são os escolhidos para serem os primeiros a entrar na cidade para checar a organização dos locais. Obviamente, são recebidos a tiros, e correm para se refugiar na adega do hotel da cidade onde estão cercados por barris de vinho. Eles aproveitam da situação para relaxar e tomar um pouco da bebida. O resultado, no entanto, é outro e os três acabam bastante bêbados.





No pátio da cidade ocorre uma longa troca de tiros entre os cangaceiros e os habitantes que se confinam no saguão do hotel para melhor proteção, pois ficaram com pouca munição. O hotel é, então, cercado pelos bandidos que pretendem invadi-lo por todos os lados. Durante a invasão os cangaceiros são recebidos a socos e pontapés e uma enorme confusão se instaura no saguão do hotel. Durante o tumulto, o herói mascarado aparece para ajudar a população local, mas ao invés de uma, aparecem duas Onças Vingadoras, o que deixa as autoridades locais confusas. Os cangaceiros fogem, mas levam consigo Rosinha.





Finda a desordem, os anões são capturados, juntamente com Aristides, Bronco e Mundico, que são confundidos com cangaceiros, pois ainda estão vestidos como tal e encontram-se desmaiados na adega do hotel. Todos são levados para a delegacia e devidamente presos em celas separadas.

A população decide fazer justiça com as próprias mãos e resolve tirar os supostos bandidos da cadeia com a idéia de linchá-los e amarrá-los em árvores no

pátio da cidade. O delegado, porém, não permite tal desumanidade, mas concede ao pai de Rosinha alguns minutos para interrogatório para tentar descobrir o esconderijo do bando, provável paradeiro da moça. As filhas do delegado entram na delegacia despercebidas e ao reconhecer os três trapalhões, libertam-nos, assim como os anões, que prometem ajudá-los. Os habitantes ficam mais revoltados ainda, e planejam uma caçada em massa aos fugitivos, que concluem que a única maneira de escaparem ilesos ao episódio é procurarem por Rosinha. Para tanto, fazem um acordo com os anões e as mulheres se vestem de cangaceiros para acompanhá-los na empreitada levando consigo um pombo correio.





No esconderijo do bando, os cangaceiros estão em festa, bebendo, dançando e comemorando, enquanto Rosinha e outras mulheres raptadas anteriormente estão presas e vigiadas. O grupo formado por Bronco consegue chegar ao refúgio dos cangaceiros, mas o pombo correio que serviria como mensageiro acaba por cair nas mãos do chefe do bando que pretende comê-lo no jantar.





Depois de muita confusão e várias trapalhadas, o pombo correio é salvo e as filhas do delegado conseguem sair do esconderijo e dirigem-se ao vilarejo para alertar a população, que corre em socorro.

Quando a identidade de Mundico é revelada, mais desordem, mas a Onça Vingadora aparece, novamente, para salvar a situação. Nesse momento, dois heróis mascarados entram em cena deixando a todos confusos, inclusive eles mesmos. Após longa luta, os heróis são rendidos e suas verdadeiras identidades reveladas, são Aristides e Bronco, para surpresa geral e admiração de Rosinha. Também para surpresa do público, o dono do hotel aparece no local e revela-se estar do lado dos bandidos, mas antes que ele pudesse tomar qualquer atitude os habitantes da cidade chegam ao esconderijo e rendem todos os bandidos.





Ao final do filme, a cidade está em festa, Mundico volta a vender suas bugigangas e Rosinha tem que decidir para qual dos corajosos heróis ela deverá entregar seu coração, Aristides ou Bronco. No entanto, a moça decide não ficar

com nenhum deles, e resolve ir para o Rio de Janeiro com seu noivo que veio buscá-la. Estando ambos livres, o delegado tenta fazer o matrimônio entre eles e suas filhas, mas Aristides e Bronco decidem fugir com Mundico em seu carro.






E o filme é isso mesmo, recheado de confusões, trapalhadas e várias tiradas cômicas já citadas.

A história se passa num cenário que, de início, desvirtua o sertão nordestino. A pequena vila possui características típicas dos vilarejos dos *westerns* norte-americanos. As casas têm em suas varandas, cercados, os estabelecimentos possuem seus letreiros iguais aos dos *saloons* e portas vai-e-vem. O nome do Hotel Bar tem sentido pejorativo, Peru Dourado.

Num primeiro momento, tem-se a impressão de que não se trata de um filme sobre o cangaço, mas novamente uma referência ao *western*, características comentadas no capítulo anterior. Essa impressão, no entanto, é sobrepujada quando o título do filme é creditado, *Os Três Cangaceiros*. Título, aliás, que faz uma paródia ao romance de Alexandre Dumas, juntamente com a famosa citação “Um por todos. Todos por um.” Essa paródia, no entanto, fica por ai. O filme não pretende, em nenhum outro momento, concretizar essa paródia. Ela somente se concretiza quando vemos as figuras de Golias, Ankito e Grande Otelo disfarçarem-

se de cangaceiros e pronunciarem a clássica frase. Os mosqueteiros não são satirizados pelos três cangaceiros. O cangaceiro é.

Os três cangaceiros, interpretados por Ronald Golias, Ankito e Grande Otelo são atores ícones do período da chanchada que reportam para este filme as mesmas caras e bocas, vários trocadilhos e tiradas cômicas. Estes três cangaceiros ilustram a figura do bandido em sua forma mais caricata, com roupas esdrúxulas e enormes bigodes ao melhor estilo *chicano*. Neste caso, os protagonistas satirizam a vestimenta do cangaceiro, invocando o riso devido à forma esdrúxula de como se disfarçam. "Um homem que se disfarça é cômico. Um homem que julguemos disfarçado continua a ser cômico. Por extensão, todo o disfarce se tornará cômico, não só o disfarce do homem, mas o da sociedade igualmente, e até mesmo o da natureza."[6]

Ao contrário de outros filmes do gênero, em que um personagem entra para o cangaço por motivos pessoais, neste filme os personagens não chegam a fazer parte do movimento, eles se sujeitam a passar por cangaceiros por algum motivo nobre. No caso, os personagens principais vestem-se de cangaceiros para descobrir o esconderijo do bando e salvar a mocinha da história. Os três cangaceiros, em nenhum momento, fazem parte do núcleo vilão da narrativa. Eles são caricaturas dos cangaceiros e não se enquadram e nem se identificam com o bando, mas são travestidos de bandidos para fazer o bem, o que proporciona ao filme vários momentos cômicos e justificam o título da película.

[6] Henri Bergson, op. cit., p. 36.

Dessa forma, o cangaceiro tem a causa de seu banditismo debochada. O riso provocado pela sátira, característica da paródia, atinge mais fortemente o telespectador quando os três supostos fora-da-lei se passam por bandidos e degradam a figura do cangaceiro.

> Foi, sem sombra de dúvida, o cômico da paródia que sugeriu a alguns filósofos, em particular a Alexandre Bain, a idéia de definirem o cômico em geral através da degradação. O risível nasceria 'quando nos é apresentada uma coisa, anteriormente respeitada, como medíocre e vil.'[7]

Mundico é, dentre os três, o mais esperto. Considera-se um gênio porque acha que tem idéias geniais. Para acabar com os cangaceiros é necessário inteligência, astúcia e genialidade. Fica irritado com seus companheiros porque eles não entendem bulhufas. É conhecedor da história e das letras. Quer "parlamentar" com os cangaceiros para salvar sua pele e usar da tática do Cavalo de Tróia para "extingui-lo-os".

Aristides e Bronco são estúpidos. Não captam as coisas com facilidade. Mal conhecem a essência da própria profissão. Aristides mistura fórmulas erradas até ocasionar uma explosão. Bronco tira fotos pela metade e extrai dentes sãos. O português também não é o forte deles. "Me sustou", "rinciocínio", "bissolutamente", "eu não ovo" e "subir pra cima" são palavras e expressões usadas corriqueiramente. Bronco, principalmente, tem o andar engraçado e faz caretas características. A comicidade revelada por seus trejeitos provoca risos no

[7] Henri Bergson, op. cit., p. 81.

público. Segundo Bergson, o gestual que faz parte da sua personalidade é inerente ao seu personagem.

> Assim, uma expressão risível do rosto é a que nos faz pensar em qualquer coisa de crispado, de inteiriçado, por assim dizer, na mobilidade habitual da fisionomia. Um tique enraizado, um esgar fixo, será o que não veremos. (...) Mas uma expressão cômica do rosto é a que não promete senão aquilo que dá. É um esgar único e definitivo. Dir-se-ia que toda a vida moral da pessoa cristalizou nesse sistema. E é por isso que um rosto é tanto mais cômico quanto mais nos sugere a idéia de uma ação simples, mecânica, que absorvesse para sempre a personalidade.[8]

No entanto, eles revelam-se heróis da história. A Onça Vingadora representa o herói, no seu sentido mais romanceado. É um herói mascarado, enigmático, misterioso, que está sempre no lugar certo e na hora certa para socorrer a população local, para salvar a mocinha da história, para ajudar os que estão à beira da morte. Os habitantes o tratam como um super-herói, que aparece do nada no momento mais oportuno e, em alguns momentos, transparece ter super-poderes. Sua aparição é triunfal, seu carisma é inabalável. E da mesma forma que aparece, também desaparece.

Essa identidade secreta é revelada ao final do filme, as Onças Vingadoras são Aristides e Bronco, que durante toda a história se postam como os mais covardes da população, sempre fugindo nas situações mais alarmantes, ou

[8] Henri Bergson, op. cit., p. 26.

supostamente alarmantes. E é justamente nesse momento, quando suas máscaras são retiradas e seu heroísmo fica abalado, que a população local se apresenta para socorrê-los como forma de retribuição a todas as benfeitorias feitas por eles.

A figura do cangaceiro faz o papel de vilão da história, como na maioria dos filmes sobre o tema. Neste filme, no entanto, ele não é o poder absoluto da crueldade que assola o sertão, o cangaceiro está submetido a um senhor, um homem de posses, representado pelo dono do Hotel Bar. O cangaceiro já não mais representa o Rei do Cangaço ou o Governador do Sertão e a sua valentia é reprimida quando o herói entra em cena, o bandido passa a ter medo da Onça Vingadora.

A figura do sertanejo, representada pelos habitantes do vilarejo, é trabalhada de forma natural. Todos os habitantes são pessoas fortes, com algumas poucas exceções, e defendem a sua terra com todo o afinco e bravura, não se deixam vencer, estão sempre lutando para manter sua moradia em ordem. Eles não têm medo dos cangaceiros e, em nenhum momento, entregam-se facilmente. São pessoas de características típicas sertanejas, de gente ligada à sua terra e que fará de tudo para protegê-la. E, mesmo assim, sempre necessitam do socorro do herói mascarado.

A figura feminina, inclusive, faz parte desse arquétipo, são lutadoras e também defendem seus interesses. As mulheres locais chegam a pegar em armas para defender sua vila contra os cangaceiros.

As filhas do delegado não têm vergonha de declarar seu amor a Aristides e Bronco, mesmo sabendo que eles são apaixonados por Rosinha. São elas quem

os libertam da prisão e os acompanham na perigosa aventura de achar o esconderijo dos cangaceiros, trajadas com as vestimentas dos bandidos. São elas, também, que conseguem retornar do refúgio do bando para avisar a volante o paradeiro do grupo.

Rosinha, mesmo demonstrando traços de uma mulher forte, já é mais sonhadora e admira homens corajosos. E é o seu poder de persuasão que faz com que seus pretendentes se tornem homens valentes. Ao final do filme, no entanto, não escolhe nem Aristides nem Bronco, e prefere ficar com seu namorado que veio buscá-la do Rio de Janeiro. Como já foi observado, mais uma vez a cultura da cidade grande se sobressai à coragem do homem sertanejo. É a modernidade vencendo o tradicional, situação recorrente em outros filmes de cangaço. E na comédia não poderia ser diferente.

***O Lamparina* (1963)**

Remanescente do período da Cia. Cinematográfica Vera Cruz, onde fez poucos filmes, Amacio Mazzaropi criou sua própria produtora ao final da década de 1950, a PAM (Produções Amacio Mazzaropi) Filmes, sediada em Taubaté, interior de São Paulo e cidade natal de Mazzaropi. Lá, atuou e produziu dezenas de filmes, entre eles *O Lamparina*, de 1963.

Glauco Mirko Laurelli dirigiu esta película, que teve como protagonista e produtor o já conhecido Mazzaropi; o roteiro foi escrito por Carlos Garcia; a fotografia ficou a cargo de Rudolph Icsey; a edição foi feita por José Roberto Milani; Hector Lagna Fietta compôs a música. Além de Mazzaropi, o elenco foi formado por Geny Prado, Zilda Cardoso, Emiliano Queiroz e Carlos Garcia.

O Lamparina narra a saga de uma família caipira do interior paulista que migra para o sertão nordestino a procura de trabalho. Lá chegando, Bernardino Jabá (Mazzaropi) e sua família conhecem um comerciante que promete ajudá-los a arrumar trabalho. O tal comerciante cobra uma quantia para levá-los até um fazendeiro local que necessita de mão-de-obra mas, agindo de má fé, deixa a família com pouco dinheiro e sem trabalho.





Os retirantes continuam sua jornada pelo sertão até chegar a uma pequena cidade, Sororoca, que havia sido invadida e saqueada por um bando de cangaceiros que abandonaram o local levando mantimentos, raptando mulheres e deixando um garoto órfão, resultado da matança ocorrida na vila. Este garoto é o único habitante da cidade que tem a coragem de enfrentar Zé Candeeiro, o chefe do bando de cangaceiros, chamando-o de covarde por ter matado sua mãe num ato de pura maldade. É provável que Sororoca seja uma sátira feita à cidade de Sorocaba, interior de São Paulo.





Ao chegarem ao vilarejo, Bernardino e sua família são recebidos por um português, dono da venda local, que lhes conta o ocorrido e revela a fama dos cangaceiros, homens valentes e perigosos. Famintos, pedem por comida e um pouco de cachaça, gastando as últimas economias que restavam. Sabendo que haviam sido roubados pelo comerciante, Bernardino e família resolvem seguir adiante para procurá-lo, mas em seu caminho deparam-se com um riacho onde decidem refrescar-se e pescar.





Esse riacho, porém, está repleto de cangaceiros que tiveram a mesma idéia. Dois cabras do bando vêem a mulher e filha de Bernardino tomando banho e decidem abusar delas sexualmente, que gritam em desespero. Para proteger as mulheres, os filhos vão em seu socorro e partem para a briga com os bandidos. Bernardino percebe que os cangaceiros haviam largado suas roupas e armas à beira do riacho e arma-se de um rifle para afugentar os mal-feitores, que correm em disparada.





A família, então, se serve das indumentárias e armas dos cangaceiros para se vestir e continua a sua jornada. Durante o percurso, encontram-se com sertanejos que, com inocente medo, imaginam estar diante de cangaceiros de verdade, cedendo-lhes cavalos, armas e tudo o que tinham em mãos. Posteriormente, Bernardino e familiares deparam-se com cangaceiros de verdade e são recebidos por Ezequiel (Emiliano Queiroz), filho de Zé Candeeiro.





Bernardino decide, então, que ele e sua família devem se passar por cangaceiros de verdade, pois se não o fizerem poderiam ser mortos pelos bandidos. Ezequiel, que nunca concordara com as atitudes do pai, interessa-se pela filha de Bernardino, recebendo-os com hospitalidade. Bernardino, no entanto, exagera em sua representação de cangaceiro, revela que sua esposa matou 15 macacos com um tiro só, desafia todos os cabras do bando, dá ordens e exige que a dança continue, enquanto ele mesmo canta um baião que corrobora sua coragem.

Só de escutar o meu nome

A valentia termina

Porque pra mim não há homem

Sou o Lamparina.[9]

[9] Trecho do baião cantado por Bernardino Jabá no filme *O Lamparina*.

Com a chegada de Zé Candeeiro o clima esquenta, mas o farsante não é assassinado a pedido de Ezequiel, que está interessado na moça. Até a mulher de Zé Candeeiro reconhece a valentia de Bernardino, acreditando que ele seja um cangaceiro de verdade.





As honras são feitas e os dois são apresentados: “Então vamos clarear isso. Se tu é o Candeeiro, eu sou o Lamparina”, responde Bernardino adotando o novo nome de guerra. Bernardino, agora Lamparina, não se acanha na frente do cangaceiro e o provoca com petulância, mas Candeeiro não faz nada em respeito ao filho e aprecia a valentia de Lamparina que está cada vez mais pernóstico. O cangaceiro os convida a acampar com o grupo e formarem um único bando. O convite é aceito por Lamparina que está bolando um plano para entregar os bandidos à polícia. Para tanto, a família precisa ficar uns dias com o bando para não levantar suspeitas.

Dias depois, Bernardino retorna à cidade de Sororoca para concretizar seu plano e indicar às autoridades locais sobre o esconderijo do bando. Bernardino, contudo, é recebido a balas, pois está vestido com roupas de cangaceiro. Após acenar com um lenço branco, simbolizando que está na cidade em paz, revela seu plano e combina uma emboscada com a polícia local. Durante a noite, ele e sua

família desarmam os bandidos para facilitar a entrada dos policiais e efetuar a prisão do grupo.

Ao cair da noite, Bernardino e sua família estão colocando o plano em prática quando são surpreendidos por Ezequiel que se compromete a ajudá-los com a condição de que ele e seus pais pudessem fugir para não serem presos. Bernardino concorda com tal condição e ordena que o façam logo, pois a polícia está para chegar.





Durante a emboscada ocorre muita confusão e Bernardino se perde em meio à escuridão da noite sertaneja. Após dois meses, Bernardino continua sumido e as autoridades de Sororoca encerram as buscas pelo desaparecido, declarando-o morto. O português, interessado na suposta viúva, oferece uma casa para ela e sua família e insiste em que ela case-se com ele. Ela, ainda inconformada com a possível morte do marido, reluta.





Na verdade, Bernardino havia sido confundido com um cangaceiro, devido às vestimentas que usava, e estava preso numa cidade próxima. Um ano se passa e Bernardino consegue sair da cadeia, voltando a Sororoca em busca da família. Durante esse tempo, muita coisa havia mudado em Sororoca, Bernardino havia se tornado um mártir por ter libertado a cidade da crueldade dos cangaceiros, seus filhos estavam namorando e próximos de casar e sua mulher estava de caso com o português.





Durante seu retorno para Sororoca, Bernardino encontra-se com Zé Candeeiro que, de longe, ordena: “Pare onde está cabra da peste!”. Bernardino prontamente responde: “Eu não estou com cabra, não senhor. E cabra não dá peste, o que dá peste é rato”. Zé Candeeiro o leva até seu acampamento onde sua mulher o reconhece como Lamparina. Bernardino revela que ficou preso durante todo o ano e creditou sua prisão à polícia. Sabendo disso, Zé Candeeiro deixa Bernardino passar em paz e continuar seu caminho.

Nesse mesmo dia ocorre uma festa na cidade de Sororoca, onde é inaugurada uma placa em homenagem a Bernardino Jabá por sua bravura e coragem ao acabar com o cangaço na região. Sua mulher chora ao sentir a falta do marido e seus filhos sentem orgulho pela homenagem ao pai. Repentinamente, em meio ao discurso de um jovem advogado, Bernardino aparece e deixa a cidade

em polvorosa, pois os habitantes acreditam ser ele a alma do falecido que voltou para atormentar a população de Sororoca.






O português, acreditando ser vidente, pede a Bernardino que volte para o lugar de onde veio, o além. E sua esposa recusa-se a falar com ele, pedindo que não a importunasse. Dessa forma, Bernardino sente-se desprezado e retira-se da cidade tristemente. Ao sair de Sororoca, um menino o acompanha sem ser visto. É a mesma criança que, no início do filme, havia ficado órfã da mãe assassinada pelos cangaceiros. Como o garoto não tem medo de Bernardino por acreditar que ele está vivo, ele decide adotar a criança e vão em busca de trabalho em uma fazenda próxima.





Após a confusão causada com a repentina aparição de Bernardino, o vigário da cidade tenta acalmar os ânimos e, em uma reunião conjunta entre a família do português e a família da viúva, resolve-se fazer um casamento coletivo:

o português com a mulher de Bernardino; o filho mais velho com a filha do português; o mais novo com a filha do delegado; e a filha com Ezequiel.

No dia do casamento e antes do início do mesmo, alguns fatos ocorrem. O garoto descobre o esconderijo do casal de cangaceiros e, prontamente, vai até a cidade para informar ao delegado seu paradeiro. O delegado toma suas providências e ordena que seus homens prendam o casal. Bernardino dirige-se a Sororoca para comprar mantimentos a pedido do dono da fazenda onde trabalha, mas ainda é tratado como uma alma penada.





Bernardino decide, então, encaminhar-se para a igreja e desvendar esse mal entendido de uma vez por todas. Todos os presentes saem correndo com medo de Bernardino que esclarece tudo com o padre. Depois de resolvida a situação, dá-se prosseguimento ao casamento coletivo, com exceção da mulher de Bernardino. Ao final do filme, a polícia chega a Sororoca trazendo o casal de cangaceiros e o menino órfão os observa com tristeza ao lembrar a ausência da mãe, e orgulho por ter ajudado a capturar seu assassino.

O Lamparina, pelo seu próprio título, já nos remete a uma paródia realizada com a finalidade de satirizar o cangaço e seus personagens no cinema brasileiro. Em princípio, dois filmes que fizeram grande sucesso no gênero podem ser lembrados: *O Cangaceiro* (1953) e *Lampião, o Rei do Cangaço* (1962). A estrutura

gramatical de *O Lamparina* é formada através da junção do artigo definido masculino singular do filme de Lima Barreto com o nome próprio – no caso, apelido, já que lampião é, na verdade, um substantivo masculino – do filme de Carlos Coimbra. Para dar o tom satírico, e por que não irônico, substituiu-se o substantivo masculino por um equivalente feminino. O artigo definido não acompanha seu substantivo para caracterizar o personagem. Assim, Lampião, o cangaceiro mais temido e conhecido do imaginário popular nordestino, ganha proporções cômicas e transforma-se em Lamparina, o que já dá ao título do filme um aspecto risível, cômico. Sobre isso, Bergson comenta.

> O próprio título das grandes comédias é já significativo. O Misantropo, o Avarento, o Jogador, o Distraído, etc. – eis outros tantos nomes de gêneros; e mesmo nos casos em que a comédia de carácter tem por título um nome próprio, esse nome próprio é rapidamente arrastado, devido ao peso do seu conteúdo, pela corrente dos nomes comuns.[10]

Essa paródia, no entanto, é mais inerente ao nível do título e do personagem do que a história em si. O cangaço, mesmo que satirizado, faz-se bastante presente na primeira metade do filme e é pouco aproveitado em sua segunda metade. Após a captura da maior parte do bando, "faltou fôlego para levar a história dos cangaceiros até o fim. Então, parou-se no meio, e a segunda metade se tornou outra história que nada tem a ver com a primeira." [11]

[10] Henri Bergson, op. cit., p. 105.

[11] Jean Claude Bernardet, "Trajetória crítica", São Paulo, Polis, 1978, p. 79.

De sua metade para o final, o filme se concentra na agonia familiar dos parentes do protagonista e a revolta pessoal de Bernardino pela não aceitação de sua volta. Durante o ano em que ele ficou preso, a cidade de Sororoca muda de vida assim como sua esposa e filhos. O vilarejo o transforma num mártir e sua mulher pretende se casar com outro, da mesma forma que seus filhos também estão comprometidos. E nem mesmo a suposta alma penada de Bernardino irá impedir essa união.

Bernardino também se convence de sua inexistência perante seus familiares, tomando um rumo em sua vida e indo trabalhar para um fazendeiro nas proximidades. Nesse momento, duas histórias paralelas adquirem caminhos diferentes. A primeira, a da família de Bernardino, que procura aceitar sua morte e levar a vida adiante, mesmo que sua alma penada os esteja atormentando. A segunda, a de Bernardino, solitário em sua tragédia de ser considerado morto pela esposa e filhos, tendo que vagar pela sua própria existência.

Essas histórias independentes não são cômicas por si só. Para os personagens, cada um está em seu mundo, sem saber o que se passa no outro. Aos olhos do espectador, que conhece ambas as histórias, essas narrativas irão tornar-se risíveis quando elas eclodirem num ponto convergente, quando esses mundos se encontrarem. Esse qüiproquó passa a fazer sentido a partir do momento em que o público tem acesso a esses caminhos divergentes.

> No qüiproquó, com efeito, cada uma das personagens se insere numa série de acontecimentos que lhe dizem respeito, da qual possui uma representação exata e segundo a qual ordena suas palavras e os seus atos. Cada uma das séries que

> interessa a cada uma das personagens desenvolve-se de maneira independente (...). A cada momento tudo está prestes a rebentar e tudo se compõe: é este o jogo que faz rir (...). E faz-nos rir porque torna manifesta aos nossos olhos a interferência de duas séries independentes, verdadeira fonte do efeito cômico.[12]

Nesse segundo momento, o cangaço passa ao largo do filme e o único elo de ligação entre esse drama familiar e o cangaço está presente na figura de Ezequiel, filho do cangaceiro Zé Candeeiro. Ezequiel não pertence a esse mundo de crimes, mas está conectado a ele por afetividade familiar. Ele é um mero observador das crueldades realizadas pelos outros cangaceiros.

Nos filmes chamados *Nordesterns*, é recorrente a presença de um cangaceiro que não se enquadra no banditismo, mas que, por motivos pessoais, teve que entrar para o cangaço. Mesmo assim ele se destaca dos seus companheiros, diferenciando-se em sua conduta e hombridade.

Neste filme, Ezequiel é cangaceiro por pura carga hereditária, por assim dizer. Ele herdou essa condição por ser filho de cangaceiros e, portanto, deve fazer jus ao nome do pai e da mãe. Ezequiel, no entanto, renega esse posto e tem atitudes diferenciadas, o que faz dele um cangaceiro por acaso, não por comportamento. Um aprova disso está na sua atitude em ajudar Bernardino a entregar os cangaceiros à polícia. Tanto que muda de roupa para encontrar-se com a filha de Bernardino e pede permissão aos pais para casar-se com ela e, através desse rompimento, ele corta esse cordão umbilical que o ligava a família e ao cangaço.

[12] Henri Bergson, op. cit., pp. 66-67.

Mesmo assim, Ezequiel tem uma postura cômica perante o pai. Ele é, a todo o momento, subordinado e porta-se como uma criança quando dirige a palavra ao chefe do bando. Seu tom de voz muda e fala como uma pessoa mimada, cheia de dengos para pedir algum brinquedo.

No geral, a comicidade do filme fica por conta da figura de Bernardino Jabá, o caipira interpretado por Mazzaropi. Personagem recorrente em toda a cinematografia de Mazzaropi e que ficou imortalizado na pele de Jeca Tatu, o caipira tornou-se um ícone na história cinematográfica brasileira. Neste filme, contudo, Mazzaropi adotou o mesmo personagem, mas com outro nome, que vem do interior de São Paulo para viver suas aventuras no interior do Nordeste. Nesse sentido, percebe-se uma inversão de valores, pois não é o nordestino pobre ou o caipira ingênuo que vai à procura de trabalho na grande cidade, é o Brasil rural-rural encontrando-se com o Brasil rural-sertanejo.

Se for possível dividir a filmografia de Mazzaropi em dois períodos, o urbano e o rural, neste filme ele está declaradamente na sua fase rural. E era esse o habitat de Mazzaropi, sua identificação pessoal e teatral.

> Em *O Lamparina*, mais uma vez o caipira procura terra para se fixar, vagando com sua família por locais desconhecidos, sempre sendo enganado. Tal como um bandeirante que caça negros nos quilombos, o caipira vê como única saída para sua sobrevivência caçar cangaceiros, apesar de permitir que o líder do bando fuja.[13]

[13] Glauco Barsalini, “Mazzaropi: o Jeca do Brasil”, Campinas, Editora Átomo, 2002, p. 113

Da mesma forma que Ankito, Golias e Grande Otelo vestem-se de cangaceiros para se infiltrar no grupo por um motivo nobre, Mazzaropi também segue o mesmo caminho. E a razão dessa atitude é basicamente a mesma: entregar os bandidos para a polícia. E com um motivo a mais, ganhar a confiança das autoridades locais para ali se estabelecer e fixar moradia.

É interessante que Mazzaropi tenha abordado um aspecto tão familiar ao seu personagem caipira. Se ele sempre foi um defensor de suas raízes culturais tradicionais, por que ajudar o processo de modernização aniquilando um dos traços tradicionais mais resistentes do nordeste brasileiro, o cangaço? Em suas devidas proporções essa comparação pode ser plausível, mas o caráter do cangaceiro difere, bastante, do caipira. Nesse sentido, ele é um camponês que estará sempre do lado das autoridades.

Mesmo assim, Bernardino deixa Candeeiro e sua mulher escaparem da emboscada que ele mesmo arrumara, porque ele sabe que o cangaceiro, assim como ele, também é um sobrevivente, também é um lutador.





O caipira mais conhecido no cinema brasileiro deixou sua marca também no gênero cangaço, e não poderia fazê-lo sem satirizar outros filmes que abordaram o assunto. É explícita a sátira feita a Galdino de *O Cangaceiro*, que passava o tempo todo exibindo sua vaidade e limpando seus anéis, cenas

mostradas diversas vezes e em detalhe neste filme. Bernardino satiriza esse personagem de forma debochada, cuspindo nos anéis que sua esposa emprestara e os esfregando em sua camisa. Provoca os cangaceiros com certa petulância, sempre fazendo observações absurdas e não se inferioriza diante do chefe do bando. O caipira, ainda que ingênuo, é mais esperto que o mais valente dos cangaceiros.

É o seu jeito desengonçado, seu modo de falar, suas tiradas cômicas que sempre atraíram espectadores ao cinema e fizeram com que Mazzaropi sempre tivesse um público fiel, pois bastava seu personagem entrar em cena e as gargalhadas estavam garantidas.

> O Lamparina retoma o camponês dos filmes anteriores, sujeito preguiçoso que acha que o pouco é muito; astuto ainda que pareça não entender nada; medroso e inadaptado em todas as circunstâncias, mas que cumpre, inesperadamente, atos heróicos e acaba se tornando líder. A evolução do camponês de Mazzaropi é sempre a mesma: no começo do filme é o último dos imbecis; no fim, é aplaudido em praça pública.[14]

***Deu a Louca no Cangaço* (1969) [Filme não encontrado]**

A década de sessenta é marcada por uma intensa movimentação política e a comédia sobre o cangaço somente volta a figurar no cinema brasileiro em 1969. *Deu a Louca no Cangaço* é o título do filme roteirizado e dirigido por Fauzi Mansur e Nelson Teixeira Mendes. Este último também foi o produtor; Pio Zamuner e

[14] Jean Claude Bernardet, op. cit., p. 79.

Benedito Monteiro foram encarregados da fotografia; Fauzi Mansur também foi o editor e a música foi composta pelo Maestro Duda. O elenco é formado por Dedé Santana, que também escreveu o argumento deste filme e anos mais tarde juntou-se ao grupo "Os Trapalhões", Dino Santana, Rosângela Maldonado, Roberto Ferreira e Castrinho.

Essa comédia narra a história de dois grupos de cangaceiros que brigam entre si para dominar o sertão. Em meio a essa disputa, surgem dois personagens que viajam pela caatinga e descobrem um dos bandos tomando banho. Para melhorar a aparência, roubam as roupas de dois cangaceiros e vestem-se como bandidos.

Ao chegarem à cidade mais próxima, os dois andarilhos são confundidos com cangaceiros, deixando a cidade em polvorosa e alertando as volantes que pretendem capturá-los para mostrar serviço. No entanto, os dois amigos são peritos em arrumar confusão, causando um verdadeiro tumulto na cidade e deixando o vilarejo de cabeça para baixo.

As Cangaceiras Eróticas **(1974)**

> Na passagem para a década de 70, uma confluência de fatores econômicos e culturais produziu uma nova tendência no campo cinematográfico: um cinema calcado na exploração do erotismo. O "gênero" – na verdade, um conjunto de filmes com temáticas diversas, mas com formas de produção aparentadas – foi

> rotulado de pornochanchada e rapidamente conquistou amplas parcelas de mercado.[15]

A partir da década de 1970, um novo gênero cinematográfico surge no país, enraizado principalmente na cidade de São Paulo e embasado na Boca do Lixo, já comentado anteriormente. Esse gênero, que mistura comédia e erotismo, ficou conhecido como Pornochanchada, fazendo uma referência às comédias de costumes realizadas vinte anos antes no Rio de Janeiro.

Em 1974, a pornochanchada estava atingindo seu auge e diversas produções com temáticas variadas invadiram os cinemas brasileiros obtendo bilheterias gigantescas. Para Fernão Ramos,

> daí para frente o gênero vai decolar, emergindo pequenos 'ciclos' em torno de temáticas ou de apelos que acusaram resposta de bilheteria, consolidando um tipo de produção que logo se diversificará, não se limitando à combinação de comédia e pitadas eróticas. (...) Comprovada a eficácia dos filmes, começam a se cristalizar produtores e diretores novos, com o grosso da produção centralizado na Boca do Lixo paulista.[16]

O cangaço também teve seus representantes. *As Cangaceiras Eróticas*, realizado em 1974, teve a direção de Roberto Mauro; a produção foi de Alfredo

[15] Nuno César Abreu, "O olhar pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo", op. cit., p.74.

[16] Fernão Pessoa Ramos (Org.), "História do cinema brasileiro", São Paulo, Art Editora, 1990, pp. 406-407.

Palácios e Antônio Pólo Galante; o argumento e o roteiro foram escritos por Marcos Rey; Eliseu Fernandes fotografou o filme; a edição ficou a cargo de Mauro Alice; e a música foi composta por Ariovaldo Pires. O elenco foi formado por Jofre Soares, Marcos Miranda, Sônia Garcia, Helena Ramos e Matilde Mastrangi.

Essa comédia erótica sobre o cangaço narra a história de duas meninas, filhas de um cangaceiro que foi traído e morto. O filme inicia sua narrativa em um pequeno acampamento de cangaceiros, onde o grupo se diverte despreocupadamente. A volante chega repentinamente e ocorre uma troca de tiros, um combate que deixa mais baixas no grupo de cangaceiros do que na própria volante. Tomé (Jofre Soares), mesmo baleado, consegue fugir em meio ao combate e corre para salvar as filhas do chefe do bando, que é morto com seus cabras. A mais velha das crianças jura vingança.





Uma parte do bando comandado pelo cangaceiro Cornélio Sabiá (Marcos Miranda) é quem, na verdade, comete a traição, alertando aos membros da volante o esconderijo do bando. Após a matança, a volante também é dizimada pelo grupo chefiado por Cornélio, que com seu próprio bando passa a aterrorizar o sertão.





Tomé leva as crianças para um orfanato feminino aos cuidados de um padre e uma freira. Lá chegando são bem recebidas pelas outras garotas que ficam fascinadas com a atividade de seu finado pai, o cangaço. Numa inocente tarefa em sala de aula, todas as meninas desenham figuras de cangaceiras, deixando o padre um pouco preocupado. O delegado da cidade acha mais prudente levá-las para um reformatório, mas o padre não permite. No jornal local, corre a notícia de que Cornélio Sabiá havia vingado a morte do pai das garotas ao acabar com a volante que o assassinou.






O tempo passa e Cornélio continua a assolar o sertão. Após 10 anos, Tomé reencontra Cornélio e seu bando que estão a farrear com algumas mulheres, dançando, bebendo e gargalhando a toa. Tomé consegue se aproximar do cangaceiro, ganhando a confiança do chefe do bando ao tocar sua viola, e passa a conviver com o grupo em seu acampamento. No acampamento, Cornélio é avisado do paradeiro das filhas que haviam sobrevivido a sua traição.

Prontamente, Tomé faz uma ligação anônima e avisa o padre que cuida do orfanato. Um dos cangaceiros de Cornélio percebe a intenção de Tomé, seguindo-o e descobrindo sua identidade.

O padre procura alertar o delegado da provável chegada dos cangaceiros quando é surpreendido pelos mesmos, que somente exigem que ele entregue as meninas que lá chegaram há 10 anos. O padre reluta e tenta combatê-los, mas é morto pelo bando, assim como a freira. As meninas, já crescidas, tornaram-se mulheres e estavam a tomar banho nas proximidades. Quando retornam encontram o orfanato destruído, e na busca por mantimentos, encontram armamentos. Com o intuito de se vingarem do padre e da freira, decidem se tornar cangaceiras. Então elas iniciam um treinamento com armas, lutas e confeccionam roupas para saírem à procura de Cornélio e seu bando.





Ao retornar para o acampamento dos cangaceiros, Tomé é alvejado pelos cabras que o seguiam. Em seu leito de morte, amparado pelo Pastor Paulo, Tomé revela às cangaceiras que Cornélio foi o verdadeiro traidor de seu pai e, portanto, seu assassino, o que as deixa mais sedentas de vingança. Motorizadas em dois carros, o grupo formado pelas 8 cangaceiras partem em sua jornada em busca de justiça e sexo.





Em seu primeiro encontro com 5 homens de Cornélio, as cangaceiras preparam uma armadilha e matam 4 do bando, deixando somente 1 para satisfazê-las sexualmente e contar a história. Tendo sobrevivido ao inesperado encontro, o cangaceiro retorna ao acampamento sem as calças e conta o ocorrido para Cornélio, relatando que as mulheres haviam assassinado os outros e se aproveitado de sua pessoa. O bando de cangaceiros cai em gargalhada e não acredita na história do sobrevivente, que é ameaçado de ser enforcado pelo pênis e foge em disparada. A fama das cangaceiras se espalha entre os crentes do bando que saem à procura das moças e, quando as encontram, fazem a maior festa, sendo levados ao acampamento das justiceiras.





Estas partem em direção a fazenda de um Coronel local, coiteiro de Cornélio, onde ocorre a festa de casamento de sua filha. Lá chegando, as cangaceiras ordenam a todos os convidados que estes devem dançar sem roupa, uma festa bem ao gosto de Cornélio, padrinho do casamento. O Coronel relata o

ocorrido ao cangaceiro e o fato se torna manchete do jornal local O Clarim: “Cangaceiras eróticas interrompem casamento e raptam noivo.” Em trajes íntimos, o noivo retorna à cidade exaurido de suas forças e pede uma porção de ovos de codorna para recuperar suas energias. O Coronel recorre ao delegado da cidade para tomar providências, pois seu genro retornara impuro e tarado. Sabiamente, o delegado nega qualquer ajuda ao Coronel, que há 20 anos é coiteiro de cangaceiros e jamais necessitara do socorro da polícia local.







Publicamente conhecidas como as cangacerias eróticas e enquanto não conseguem saciar sua sede de vingança, elas partem em busca de satisfação sexual. Num primeiro momento, elas seqüestram de um circo um rapaz de porte atlético musculoso, a quem o próprio circo denomina de o homem mais forte do mundo. Este, no entanto, revela para as garotas que nas horas de folga é costureiro. Num segundo momento, elas raptam um pervertido sexual durante seu julgamento, mas seu comportamento e seus dotes físicos não as agradam. Nos dois momentos de tentativa de saciar sua sede sexual, o desejo das cangaceiras eróticas não foi realizado.







O diretor do jornal O Clarim, indignado com as atitudes das cangaceiras, também pede providências ao delegado e, em praça pública, discursa em favor dos bons costumes. Ao chegar à sede do jornal, é surpreendido pelas justiceiras sexuais que o obrigam a publicar no dia seguinte a manchete: “Sou velho mas não sou bobo. O Clarim aderiu ao Erotismo.”







Enquanto as mulheres se divertem, Cornélio e seu bando cercam Pastor Paulo, que revela não ser um missionário, mas um injustiçado do cangaceiro, que teve sua família dizimada pelo bandido. Salvo por uma moeda que tinha no bolso, Paulo encontra com um Coronel da região e, infelizmente, é o coiteiro de Cornélio. O Coronel pede ao genro que avise o cangaceiro sobre a inesperada visita. O rapaz, no entanto, que havia gostado da companhia das cangaceiras, as alerta e pede que a matança acabe. Elas encaminham-se à fazenda do Coronel e matam-no, com a finalidade de extinguir Cornélio e seu bando, que estavam escondidos nas proximidades.





Inicia-se o combate final entre o grupo de Cornélio e as cangaceiras, que contam com a ajuda de Paulo. Este é ferido pelo cangaceiro, mas é salvo pelas moças justiceiras que, finalmente, conseguem vingar as mortes passadas. O delegado aparece no local e, justamente, releva o banditismo praticado pelas cangaceiras, com a condição de que o bando feminino se disperse. As mulheres fingem atender ao pedido, pois o motivo que as mantinha nessa vida chegara a um ponto final.

Assim como as outras comédias, esta pornochanchada também trabalha o tema do cangaço de forma satírica e debochada. “Apoiada no humor e na exploração da nudez como apelo erótico, constrói suas tramas satirizando filmes de aventura, de histórias infantis, as formas aculturadas do *western* – os filmes de cangaço ou garimpo – e, principalmente, filmes americanos de grande repercussão.”[17] Neste filme, no entanto, a comicidade não esta focalizada na figura do cangaceiro, mas num grupo de mulheres que se tornam bandidas para fazer justiça com as próprias mãos e satisfazerem seus desejos sexuais.

> A comédia erótica brasileira fixou um conjunto de personagens, a partir de uma galeria de tipos definidos (clichês), em torno dos quais os plots eram

[17] Nuno César Abreu, “Boca do Lixo: cinema e classes populares”, op. cit., p. 149.

> desenvolvidos: o machão conquistador sedutor; a virgem cobiçada; a esposa insatisfeita; o homossexual afetado; a prostituta ou garota de programa; o marido pouco atuante; a velha cafetina etc. Esses tipos aparecem encarnados em patrões, estudantes, empregadas domésticas, executivos, secretárias, madames, *playboys*, cabeleireiros, ou mesmo como bandidos, policiais, garimpeiros, cangaceiras etc. De certa forma, são variações de um mesmo "conteúdo".[18]

As mulheres decidem entrar para o cangaço com a finalidade de vingarem crimes relacionados a parentes e pessoas próximas. No caso, o Padre Lara e a Irmã que cuidavam do orfanato foram o principal motivo para tal justiça. Posteriormente, foi descoberto que o pai de duas delas também havia sido traído e, indiretamente, morto pelos cangaceiros, o que tornou a vingança ainda mais significativa.

O grupo de cangaceiras constitui um bando formado somente por mulheres, e que em nada se assemelha ao grupo formado pelos cangaceiros homens. Este sim, já implantava o terror no sertão há vários anos e não tinha escrúpulos para suas maldades. Era um grupo formado exclusivamente pelo sexo masculino, que não permitia a participação de mulheres e não acreditava na atuação delas dentro do banditismo. Esse pensamento machista desmorona quando a fama das cangaceiras passa a percorrer o sertão nordestino, e o que era tido como boato ganha feições reais.

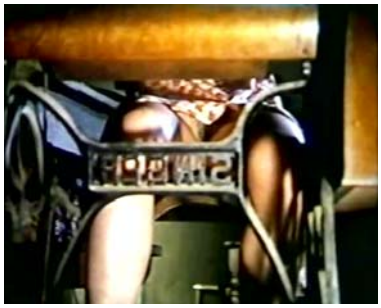
Além das cangaceiras, o lado bom e justo desta trama também é representado pela figura do Pastor Paulo, que não é missionário, mas assim como

[18] Nuno César Abreu, "Boca do Lixo: cinema e classes populares", op. cit., p. 145.

as cangaceiras, um injustiçado, e tem o mesmo propósito delas. Outro personagem interessante é o delegado do vilarejo, que dentro de sua imparcialidade mostra-se uma pessoa coerente e justa. Coerente ao negar ao Coronel qualquer tipo de ajuda, pois o coiteiro sempre contou com o apoio dos cangaceiros para sua proteção. E justo em não prender as cangaceiras, que conseguiram livrar o sertão das maldades provocadas por Cornélio ao matar o cangaceiro e dizimar o seu bando.

O jornal local O Clarim participa da história ativamente, sendo um personagem narrador no decorrer da trama. É o jornal que informa ao público a elipse temporal de 10 anos passados desde o assassinato do pai das garotas até elas tornarem-se adultas, e as crueldades cometidas por Cornélio durante esse tempo. Passado isso, é o jornal que informa a população a atividade das bandoleiras e as denomina de “Cangaceiras Eróticas”. E é O Clarim, também, que divulga a notícia que seu dono havia aderido ao erotismo, por força das cangaceiras. A imprensa escrita se faz presente em todo o filme, sendo formadora de opinião na cidade, onde a população acredita em tudo que é publicado.

A comédia e o erotismo são trabalhados no filme somente quando as mulheres se tornam cangaceiras. Até então a película, em nada, transparece ser uma pornochanchada. A partir do momento em que elas decidem entrar para o cangaço, o filme passa a ter uma conotação voltada para a comicidade com pitadas de erotismo, a começar pelo figurino que elas próprias fabricam.


Com roupas pretas, uma mini-saia curtíssima e longas botas de couro, o único adereço que remete ao cangaço é o chapéu em forma de meia-lua. Elas assumem um falso estereótipo de *femme fatale* da caatinga. E é com essa indumentária sensual que elas pretendem sair em busca de Cornélio e seu bando, mas não sem antes falar com Cacá. Cacá é o burro de carga do orfanato, animal querido do qual sentirão saudades, deixando no ar uma possível prática de zoofilia durante sua morada no estabelecimento. Essa prática não é revelada, e como em todo o filme, não se faz menção ao sexo explícito ou são faladas palavras ou termos que remetam a tal, tudo é insinuado.





O erotismo fica por conta das pernas, seios e glúteos que são mostrados em várias cenas do filme, e sempre são privilegiados pelo posicionamento da câmera. Costurando, lutando, dançando ou simplesmente caminhando as mulheres tem seus corpos e roupas íntimas focalizados pelos enquadramentos. Uma delas fica na vigília do acampamento completamente nua, segurando seu

rifle. Até mesmo no momento da morte do personagem de Jofre Soares, é um par de pernas que está em primeiro plano, deixando o moribundo em segundo plano.

> Desta perspectiva, uma história interessante, o desenvolvimento da trama, ou mesmo o sexo, tinham pouca importância: o que importava realmente era a exacerbação das formas femininas através de angulações especiais. A maneira de olhar para as coxas, as calcinhas ou os seios seria mais importante do que as coxas, os seios, a mulher em si mesma. O que teria valor no mecanismo de narração das pornochanchadas é o tom de deboche, que se sobrepõe através da maneira de ver, identificando o olhar do espectador com o olhar fetichista da câmera.[19]

Outro aspecto cômico do filme são as aventuras e desventuras sexuais do grupo de cangaceiras. Quando entram para o cangaço, elas se deparam com um grupo de 5 cabras do bando de Cornélio, matando 4 deles. O único sobrevivente é molestado sexualmente pelas mulheres e, ao retornar seminu para o acampamento dos cangaceiros, é tido como mentiroso e ameaçado de ser enforcado pelo pênis, fugindo em seguida.

Três raptos são realizados pelas cangaceiras. O primeiro foi em um casamento, em que o noivo foi levado para o acampamento das mulheres e, quando retorna somente de cuecas, é tido como um tarado pelo Coronel, pai da noiva. O segundo e o terceiro são desastrosos. Em um circo elas seqüestram um rapaz musculoso, conhecido como o homem mais forte do mundo, e o levam

[19] Nuno César Abreu, “Boca do Lixo: cinema e classes populares”, op. cit., p. 148.

enjaulado para seu esconderijo. Ao perguntar-lhe se ele sabe o que é uma trena – provavelmente seria usada para medir o órgão genital do rapaz – este responde que sim, pois nas horas de folga trabalha como costureiro, em tom afeminado. Em seguida raptam um pervertido que está sendo julgado por atentado ao pudor, mas o porte físico não as agrada.

Como já foi dito, nada é mostrado explicitamente e tudo fica na base da insinuação. "Assim, erotismo passa a ser, basicamente, a exibição das formas femininas (a exposição da mulher), de preferência exuberantes e generosas, em situações variadas de insinuação sensual, transitando na polaridade ingenuidade-malícia, em que filme e público se encontram."[20]

A Ilha das Cangaceiras Virgens **(1976) [Filme não encontrado]**

Em 1976, Roberto Mauro roteirizou e dirigiu sua segunda pornochanchada, *A Ilha das Cangaceiras Virgens*; Benmyara Vidal co-roteirizou o filme; que ainda contou com a produção de Alfredo Palácios; a fotografia foi de Pio Zamuner; o filme foi editado por Lúcio Braun; e a música foi composta por Arrigo Barnabé. Carlos Imperial, Wilza Carla, Helena Ramos, José Paulo e Cinira Camargo fizeram parte do elenco.

Um grupo de moças mantém um pequeno hotel em uma ilha, até que é invadido por um grupo de cangaceiros e completamente destruído, e alguns hóspedes são mortos. Para vingarem-se do bando, as moças fazem um treinamento e confeccionam roupas de cangaceiras, com a finalidade de expulsar

[20] Nuno César Abreu, "Boca do Lixo: cinema e classes populares", op. cit., p. 148.

o bando da ilha. Para tanto, conseguem a autorização do delegado local para atingir seu objetivo.

***Kung Fu contra as Bonecas* (1976)**

Outra pornochanchada é realizada neste mesmo ano. *Kung Fu contra as Bonecas* é o título do filme dirigido por Adriano Stuart que novamente contou com a produção de Alfredo Palácios; estes roteirizaram o filme juntamente com Rajá de Aragão e Walter Negrão; a fotografia ficou sob a responsabilidade de Osvaldo de Oliveira; Lúcio Braun foi o editor e a música foi composta por Beto Strada. O próprio diretor Adriano Stuart faz parte do elenco que ainda contou com as participações de Maurício do Valle, Nadir Fernandes, Luely Figueiró e Helena Ramos.

Dentre todos os filmes realizados sobre o cangaço, este é, certamente, o que possui o título mais inusitado, sem fazer qualquer menção ao gênero ou ao movimento histórico. Essa comédia narra a história de Chang (Adriano Stuart), um mestiço de chinês com pernambucana que, ao retornar para casa, não encontra a família, que havia sido dizimada por um bando de cangaceiros chefiado por Severino Azulão (Maurício do Valle).





Severino e seus comparsas são contratados pelo Coronel Florêncio para aniquilar as famílias que estão morando em suas terras. Ao chegar à casa de Juca, os cangaceiros o matam e pretendem violentar sua filha. Maria (Nadir Fernandes), no entanto, luta capoeira e consegue se defender até ser rendida pelos bandidos. Nesse momento, Chang ouve os gritos de socorro de Maria e parte em sua ajuda. Chang, um exímio lutador de *kung fu*, arte marcial que aprendeu na china com seu mestre, e Maria amedrontam os cangaceiros com seus golpes precisos e estes fogem em retirada.





Após sepultar o corpo do finado Juca, a dupla parte em busca de justiça. Chang e Maria, que tiveram suas famílias assassinadas pelos cangaceiros, vão até a cidade para falar com o delegado, onde encontram a filha do Coronel e seu capataz. Chang e a moça flertam, mas são interrompidos pelo capataz, que também é apaixonado por ela e manuseia seu chicote habilmente. Ocorre uma briga entre o capataz e Chang, que é preso pelo delegado por este ser conivente com o Coronel.

Durante a noite Maria pretende tirar Chang da cadeia. A polícia é mobilizada para procurar os cangaceiros e quem fica de guarda é o barbeiro local. Maria o distrai e Chang o rende e, dessa forma, conseguem fugir sorrateiramente. Enquanto isso, Severino e seus cabras estão se divertindo no prostíbulo de

Jovina, que é mãe de Maria. Sabendo do paradeiro dos bandidos, Chang e Maria se dirigem para o local. A confusão se instaura e, novamente, a dupla massacra os cangaceiros que fogem, inclusive Severino. Maria encontra sua mãe que não via há tempos e o casal é convidado a se hospedar na casa. O homossexual do prostíbulo apaixona-se por Chang.





Na mesma noite, o Coronel é morto pelo próprio capataz por não permitir que este levasse sua filha consigo. A moça foge para a casa de Jovina, pretendendo se estabelecer no local e, casualmente, encontra-se com Chang, novo flerte e ciúme por parte de Maria. O capataz corre atrás da moça. Novo embate entre Chang e o capataz. Durante o duelo, o bandido chega a disparar uma rajada de balas contra Chang, que desvia dos projéteis e o mata, encravando-lhe um machado no peito.

Amanhece. Em campo aberto ocorre uma batalha entre os cangaceiros e a polícia, com os bandidos em nítida vantagem. Chang e Maria chegam, tornando o combate mais equilibrado. Severino foge. Maria parte em sua perseguição e é baleada gravemente. Chang aproxima-se sorrateiramente e desarma o cangaceiro, ocorrendo o duelo final. Após uma breve luta, Chang esfaqueia Severino no pescoço.





Maria não está morta, no entanto ficou tetraplégica. Chang despede-se de Maria e dirige-se ao quarto da filha do Coronel, que está acompanhada por um soldado. Este, por sua vez, finge-se de homossexual para não ser morto pelo herói, que o deixa viver.

Ao final do filme, Chang anda sozinho, sem destino, por entre as dunas quando, inusitadamente, uma pessoa o aguarda, o homossexual do prostíbulo. O novo e inesperado casal vão embora, de mãos dadas.

Kung Fu contra as Bonecas é um filme que satiriza não somente o gênero cangaço, como também importa do exterior, mais precisamente a China, alguns elementos de luta marcial para trabalhar, com humor, o movimento histórico brasileiro.

> Para alcançar seu propósito de manter o publico cativo, a pornochanchada recorre a qualquer produto, ciclo ou subgênero que tenha boa resposta de bilheteria, como foi o caso dos filmes de lutas marciais de Hong Kong (o imbatível Bruce Lee e seus clones fizeram muito sucesso por aqui, nos anos 1970), parodiados em *Kung Fu contra as Bonecas* (1976).[21]

[21] Nuno César Abreu, “Boca do Lixo: cinema e classes populares”, op. cit., p. 150.

Essa comédia trabalha o erotismo de modo diferenciado a caracterização feita em *As Cangaceiras Eróticas*. Aqui, os posicionamentos de câmera e enquadramentos não privilegiam as curvas femininas. O sexo é mostrado de forma sutil, através de insinuações bem humoradas, inclusive nos momentos de violência. Mulheres seminuas aparecem em alguns momentos do filme, ou com os seios de fora, ou somente com roupas íntimas. O sexo é algo que aflora nos personagens, seja para reafirmar sua posição de homem, ou mulher, seja para travestir-se em trejeitos efeminados.





Chang é um mestiço de chinês com pernambucana, seu avô é australiano, sua avó é grega e seu tio é de Pelotas. Sempre tratado pelos outros como “china”, Chang é o herói que luta *kung fu* eximiamente. Aprendeu a arte marcial com um antigo mestre na China, e sempre tem *flashbacks* sobre seus ensinamentos. Nesses momentos, vemos Chang vestido com uma beca de formatura e canudo na mão escutando, pacientemente, os conselhos do mestre sobre sabedoria, calma, justiça, amor e perdão. O herói, no entanto, não os põe em prática ao longo do filme, pelo contrário, faz tudo ao inverso. Quando é preciso calma, Chang demonstra ódio; em ocasiões que requer justiça, o mestiço jura vingança; em vez de perdoar, mata. O único momento em que Chang reflete e pratica esses ensinamentos acontece no final do filme, quando poupa a vida do soldado que

estava com a filha do coronel. Por mais valente que seja, o lutador de *kung fu* também tem seus momentos de covardia e saudosismo, que é quando deixa seu lado feminino falar mais alto: “Chang está zangado com o capitão, que matou mamãe de Chang, papai de Chang, irmãzinha de Chang, porquinho de Chang. Chang está com paz no coração, mas ódio na cabeça.” Nos momentos de coragem, luta bravamente, desferindo golpes de kung fu para todos os lados, exagerando nos movimentos, nos gritos e nas caretas, e visando, geralmente, os órgãos genitais do inimigo.





Os cangaceiros são homens valentes, corajosos, violentos, mas quando estão na paz de seu acampamento ou pressentem o medo, tornam-se verdadeiras “moças”. Os cangaceiros são, na verdade, as “bonecas” do filme. Severino Azulão, o chefe do bando, está constantemente preocupado com sua beleza, fazendo as unhas, arrumando o cabelo. Tem como braço direito um de seus cabras, e estão sempre a trocar carinhos ou palavras doces. Em certo momento Severino o chama de “mulher”. A todo instante os cangaceiros, principalmente o chefe, estão fazendo trejeitos efeminados e falando com uma voz mais fina. Isso, no entanto, não os impede de violentar sexualmente as mulheres e conviver com suas companheiras de banditismo.





A figura feminina está representada por duas mulheres. A filha do coronel é fina, tem bons modos, faz o papel de loura burra e, quando fala, fala somente asneiras. Com a morte do pai, no entanto, vê que seu destino está no prostíbulo. Maria, filha do sertanejo Juca e da meretriz Jovina, é uma mulher forte, luta capoeira e não se rende facilmente. No entanto, apaixona-se por Chang e transpira sexo, que às vezes não é correspondido pelo rapaz.





Nem as autoridades locais são poupadas da comicidade. O Coronel, em certo momento, está depilando as pernas com uma lâmina de barbear. O delegado e outras autoridades da região, quando estão tratando de política e outros negócios, ficam mais concentrados nos jogos de baralho e “porrinha” do que na própria conversa. Até o mestre de Chang é satirizado, pois chega a dançar música lenta com o pupilo durante seus ensinamentos.

Enfim, todos os personagens são satirizados, sem exceção. O filme é recheado de situações engraçadas e exageradas, chegando a beirar o absurdo em certos momentos.






No início do filme, um cangaceiro vigia uma pequena cidade para saqueá-la. Ele usa as próprias mãos como sendo uma luneta, e até uma câmera subjetiva é mostrada para caracterizá-la. Os pais de Chang, ao chegar a padaria, pedem algumas coisas ao balconista numa língua incompreensível, um falso chinês. Ele fala meia dúzia de palavras para um gravador que traduz o pedido em diversas coisas: “Três quilos de farinha, dois quilos de feijão, dez quilos de arroz, uma caixa de tatuzinho, cinco Cocas, quatro sabonetes, três quilos de lingüiça, duzentos e cinqüenta pastéis, um galão de óleo de soja, vinte e cinco pirulitos de morango, etc.”





No acampamento dos cangaceiros tem uma máquina de bater ponto, como se fosse uma fábrica, em que cada um tem que bater o seu quando de sua saída

ou chegada. Cada bandido tem, nas costas da camisa, uma numeração, como um time de futebol. Severino, obviamente, é o camisa 10. Chang, ao matar um dos cangaceiros que tinha o número 2 na roupa, faz o seguinte comentário: “Eu sempre odiei lateral direito”. Nas festas promovidas por Severino, os componentes do bando cantam a conhecida música futebolística da época, em outra versão: “É o camisa 10 da Seleção. Viva o Severino Azulão. Laiá, laiá, laiá”.





O Fantástico, programa dominical da Rede Globo de Televisão, também foi alvo de piada. Quando os cangaceiros invadem o prostíbulo de Jovina, eles recriam, de forma bastante sarcástica, a coreografia da abertura do programa na época, ao som da clássica música incidental conhecida nacionalmente, tocada ao piano. Secos e Molhados, o grupo liderado por Ney Matogrosso e famosos na década de 1970, também foram satirizados. Dentre os momentos mais absurdos do filme, este talvez seja o mais *nonsense*.





Até as mortes são tratadas de forma debochada. O capataz, quando é ferido fatalmente por Chang, profere as últimas palavras: “Podia ter sido tudo tão diferente entre nós.” E solta um beijo para o herói. O mesmo acontece na morte de Severino, este também faz uma declaração ao lutador: “Eu bem que gostaria de ter te conhecido em outras circunstâncias.” E Chang responde: “Assim você não mata o porquinho de mais ninguém.” Para o mestiço, seu porquinho era mais importante que a própria família.

Kung Fu Contra as Bonecas é um dos primeiros filmes brasileiros, senão o primeiro, a trabalhar a arte marcial do *kung fu* em sua trama. Por ser uma comédia deslavada e tecnicamente incipiente, para não dizer tosca, ganhou *status* de *cult* no Brasil e no exterior, onde foi lançado com o título *Bruce Lee vs Gay Power*.

***Pedro Bó, o Caçador de Cangaceiros* (1977)**

Mozael Silveira, que em 1969 havia feito um filme de aventuras sobre o cangaço, volta a retratar o tema em 1977 com a comédia *Pedro Bó, o Caçador de Cangaceiros*. Mozael Silveira escreveu o argumento, dirigiu o filme e o roteirizou com a ajuda de Victor Lustosa. O filme foi produzido por Elias Curi; a fotografia foi feita por Cláudio Portioli; Leogivildo Cordeiro foi o editor juntamente com Jayme Soares Justo. O elenco foi composto por Joe Lester, Martim Francisco, Alberico Bruno, Pascoal Guida e Zezé Macedo.

O filme foi realizado na cidade de Macaé, interior do Rio de Janeiro, e narra a história de dois amigos sertanejos, Zé Vatapá, que mora com uma tia solteirona e Pedro Bó, que vive com sua esposa. O filme inicia com Zé Vatapá dando golpes no ar, queixando-se que havia sido mordido por um cangaceiro em seu sonho. Ele

mantém longos diálogos com seu cavalo, que chora quando seu dono levanta a voz. Pedro Bó é preguiçoso e dorminhoco, quando a esposa o acorda ele resmunga e diz que está na hora de virar para o outro lado.





Eu uma visita à cidade de Tremembé, os dois amigos observam um cartaz que promete uma boa recompensa pela captura do cangaceiro Capitão Cabeleira. Então, Zé Vatapá e Pedro Bó têm a brilhante idéia de se tornarem caçadores de cangaceiros com a finalidade de ficarem ricos e famosos, ganhando prestígio dos familiares e da população da cidade. A população é retratada de forma ilustrativa e caricata e vários personagens são inseridos na história para dar um tom mais cômico ao filme.

O barbeiro e cabeleireiro local é também dentista; Carlos é o galã da cidade e vive a pajear sua namorada Maria cuja mãe não os deixa em paz; a solteira Rosinha é cobiçada por Zé Vatapá, e dá a Pedro Bó um burro de presente, literalmente embrulhado em papel de presente; o delegado e seu covarde contingente “protegem” a cidade dos cangaceiros. E existe ainda um pai e seu filho que passam o dia a prosear em suas cadeiras de balanço e estão sempre inertes e sonolentos.





Zé Vatapá foge no meio da noite para não deixar sua tia preocupada, assim como Pedro Bó, em relação à sua esposa. Ao amanhecer do dia seguinte, os dois partem em sua perigosa aventura de caçar cangaceiros. Nossos heróis encontram, no início de sua jornada, um grupo de mulheres que estão lavando roupa à beira de um riacho. Entre elas está Rosinha que briga com outra lavadeira. Zé Vatapá e Pedro Bó partem para separar a briga, e praticam sua primeira boa ação como heróis.





Quando os caçadores de cangaceiros estão se alimentando tranqüilamente, um dos cabras do bando de Capitão Cabeleira, Jararaca, aparece para roubar-lhes os animais, mas é surpreendido com a atrapalhada valentia dos andarilhos. Eles amarram o cangaceiro e o levam até a delegacia de Tremembé onde é preso. No entanto, a recompensa somente é válida em troca da cabeça do Capitão Cabeleira que está acampado juntamente com seu bando, tocando música e

dançando. Repentinamente aparece Cascavel, um dos homens do grupo, que avisa sobre a detenção de Jararaca.





Cabeleira e seu bando partem para Tremembé com o intuito de libertar Jararaca. Durante o caminho, encontram Zé Vatapá e Pedro Bó, que fogem. Suspeitando serem eles os caçadores de cangaceiros, Cabeleira os persegue, mas o que encontra é um sertanejo e sua mulher grávida. Na verdade, Zé Vatapá e Pedro Bó estão disfarçados, e conseguem despistar os bandidos que não se convencem e retornam. Agora, os cangaceiros topam com um padre e a mesma mulher, com o filho já em seu colo. Outro disfarce. Cabeleira desiste e parte para Tremembé.





Em um outro momento, Jararaca encontra Zé Vatapá e Pedro Bó dormindo, mas novamente é surpreendido e rendido, sendo, mais uma vez, encaminhado para a delegacia da cidade. Neste exato momento, Cabeleira aparece com seu

bando, mas nossos heróis conseguem fugir e se esconder na igreja, agora vestidos de padre e sacristão, para despistar os cangaceiros.





À noite, o bando de Cabeleira está em festa e, bêbados, todos dormem. Zé Vatapá e Pedro Bó descansam em um cemitério e são atormentados por uma alma penada, o que os inspira a elaborar um plano e continuar sua insistente aventura de capturar o chefe do bando. Zé Vatapá os afugentará vestido de fantasma, enquanto Pedro Bó se encarregará de capturar Cabeleira. Mas o inesperado esperado acontece e, pela terceira vez, eles agarram Jararaca, repetindo o mesmo procedimento de antes. Dessa vez, porém, eles não têm a mesma sorte e são apanhados pelo bando que os leva para a cidade vizinha de Bom Jesus para enforcá-los.

Sabendo da tragédia que está para acontecer, o delegado de Tremembé recorre à população da cidade para ajudá-los e, em comitiva com uma trupe de palhaços de circo, mobiliza todos os habitantes para irem em socorro da dupla desajeitada. Quando estes chegam a Bom Jesus, um tumulto se instaura na praça da cidade e, após muita briga e confusão, os cangaceiros são rendidos.





Finalmente, a história termina com o casamento de Carlos e Maria, Zé Vatapá e Rosinha. Pedro Bó é ovacionado por sua coragem e torna-se prefeito de Tremembé. E para animar a festa, os cangaceiros juntam-se à trupe de palhaços para formar uma banda de fanfarra e homenagear os recém-casados e Pedro Bó.

Não fosse pelo nome *Pedro Bó*, o título poderia ser levado a sério. Na história do cangaço, figuras importantes que lutaram contra o banditismo receberam esse título de Caçador de Cangaceiros devido a sua insistente campanha em aniquilar o movimento rebelde. Nomes como José Rufino e o Tenente João Bezerra comandaram volantes nessa empreitada de extinção do cangaço e receberam esse rótulo. Pedro Bó, no entanto, é um nome conhecido nacionalmente que tem um tom pejorativo por ser relacionado a pessoas desatentas, vagarosas, de raciocínio lento, que sempre são deixadas para trás. Portanto, *Pedro Bó, o Caçador de Cangaceiros* nos remete, prontamente, a uma comédia.

O filme demonstra essa condição do personagem-título desde o seu início, e assim o faz até o seu final. Pedro Bó não tem noção das coisas, é lento, desajeitado e caricato. A todo instante faz colocações estúpidas e tem atitudes ingênuas. Quando sai sorrateiro de casa para caçar cangaceiros, leva consigo somente uma espingarda e um urinol. Ao ver a recompensa sobre a cabeça de

Cabeleira pergunta ao amigo o que vai fazer com ela, já que não pode fazer uma peruca do bandido careca. Durante a pousada no cemitério, é feita uma referência ao cangaceiro Lamparina – personagem do filme de Mazzaropi, comentado anteriormente – e pergunta ao amigo se Lamparina é a mulher de Lampião. Seu semblante é abobalhado. Ele é declaradamente covarde, está constantemente com medo dos cangaceiros e insistentemente querendo voltar atrás em sua aventura de caçá-los. Enfim, faz jus ao nome que tem.

Zé Vatapá tem esse nome por adorar vatapá. Ele é o homem das idéias, o mentor da dupla e está sempre demonstrando atitudes corajosas, mas, na verdade, é tão medroso quanto Pedro Bó. Este está sempre compactuando com as idéias do amigo, mesmo que não concorde com elas. Pedro Bó chega a tomar um "chá de homem", para ficar mais corajoso, mas o resultado é uma incômoda dor de barriga. Mesmo assim, entre trapalhadas covardes e poucos lampejos de coragem, a dupla se firma como heróis de Tremembé. E é devido a essa suposta valentia que a população da cidade vai ao seu socorro no final do filme. Pedro Bó é, inclusive, tratado como mártir por ter livrado a cidade dos cangaceiros e candidata-se a prefeito. É ele quem recebe todos os louros de herói.

Na verdade, essa dupla de anti-heróis faz uma paródia bastante sutil a Dom Quixote de la Mancha e seu fiel escudeiro Sancho Pança. Zé Vatapá e Pedro Bó saem em busca de um objetivo que, inicialmente, não são capazes de cumprir. Eles não têm a postura de caçadores de cangaceiros, mas o fazem com a finalidade de ganharam fama e respeito na cidade de Tremembé. E a condição de heróis somente torna-se possível ao final do filme, porque a população os salva da forca. Essa aventura quixotesca ganha dimensões nordestinas ao trabalhar a

comicidade no cangaço, mas de forma debochada, satirizando todos os personagens. O próprio movimento do cangaço é tratado com um viés lascivo.





Em *Os Três Cangaceiros* e *O Lamparina*, o personagem do cangaceiro é poupado de características burlescas, cabendo aos protagonistas das histórias, quando se passam por cangaceiros, criar situações esdrúxulas para satirizar o bandido. Aqui isso não acontece. Nem a figura do cangaceiro é respeitada, sendo tratada de forma cômica, e o bandido é tão atrapalhado quanto qualquer outro personagem do filme.

O próprio nome do chefe do bando já demonstra isso, o Capitão Zé Cabeleira é, de fato, careca. Ele está sempre pensativo, fazendo poses ao olhar para o horizonte, está constantemente judiando de seus cabras, que também se portam como tolos. As mulheres do bando são Maria Bonita e Maria Feiosa. A primeira em nada lembra a companheira de Lampião, mas é o mote para caracterizar a segunda e torná-la alvo de chacotas, diga-se de passagem, interpretada por Zezé Macedo.

O filme apresenta, também, a comédia de situação. Situação essa representada em dois segmentos. Num primeiro momento, Zé Vatapá e Pedro Bó estão na perseguição do cangaceiro Cabeleira. No entanto, o único bandido que eles conseguem capturar é Jararaca. E essa cena repete-se por três vezes. Três

vezes, também, são os encontros entre a dupla e Cabeleira, que os persegue por ter aprisionado um de seus cabras. Nossos heróis somente escapam devido a disfarces inusitados que eles conseguem sabe-se lá como. Aqui, essa repetição não caracteriza

> uma frase que um personagem repete, mas de uma situação, quer dizer, de uma combinação de circunstâncias, que por várias vezes reaparece tal e qual, contrastando assim com o curso ambiente da vida. (...) Tais são as repetições que se nos deparam no teatro. São tanto mais cômicas quanto mais complexa for a cena repetida e quanto mais naturalmente for insinuada – duas condições que parecem excluir-se e que a habilidade do autor dramático deverá conciliar.[22]

Se existe uma classificação informal sobre o gênero comédia, *Pedro Bó, o Caçador de Cangaceiros* certamente se enquadra na categoria "besteirol, gênero de espetáculo leve e humorístico, que extrai sua comicidade do absurdo, do ridículo, do grotesco, da troça e da crítica social, sem compromisso com teses."[23]

O Cangaceiro Trapalhão **(1983)**

O último filme deste segmento foi realizado em 1983. *O Cangaceiro Trapalhão* teve a direção de Daniel Filho; contou com a produção de Renato Aragão; o roteiro foi escrito por Doc Comparato e Aguinaldo Silva; Edgar Moura ficou encarregado da fotografia; a edição foi feita por Jayme Soares Justo; e a

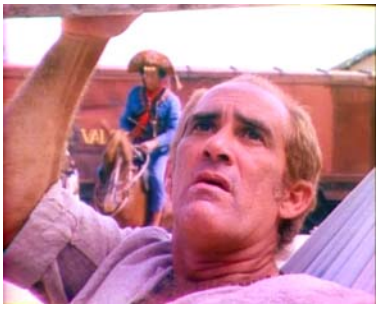
[22] Henri Bergson, op. cit., p. 62.

[23] Fonte: Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.

música foi composta por Rita Lee, Roberto de Carvalho e Guto Graça Melo. No elenco, obviamente, estava presente o famoso quarteto Didi, Dedé, Mussum e Zacarias, além de Regina Duarte, Nelson Xavier, Tânia Alves, Bruna Lombardi e José Dumont.

Os Trapalhões, detentores de algumas das maiores bilheterias nacionais, também levaram muitos espectadores aos cinemas com este filme. Com a intenção de atingir o público infantil, invariavelmente, as confusões do quarteto permeiam todo o filme, ora com os cangaceiros, ora com a polícia.

Os personagens do quarteto são Severino do Quixadá (Renato Aragão), dono de alguns cabritos que deseja vender e arrecadar dinheiro para conhecer o mar. Gavião (Dedé Santana) é um dos capangas de Lampião. Mussum (Antônio Carlos) e Zacarias (Mauro Gonçalves) estão presos na delegacia.








Capitão (Nelson Xavier) e seu bando estão à espera de uma encomenda que chega de trem, uma caixa misteriosa. O Tenente Zé Bezerra (José Dumont)

arma uma emboscada para o bando, juntamente com um rastejador e vários policiais. Percebendo o plano, Severino alerta o Capitão sobre a emboscada. Um tumulto se instaura na estação de trem, havendo longa troca de tiros entre polícia e bandidos. Capitão faz uma fuga espetacular e Gavião consegue resgatar a tal caixa misteriosa, saindo em fuga numa carroça. Na carroça estão Severino, Mussum e Zacarias, que se escondiam do tiroteio.






Ao chegar ao acampamento dos cangaceiros, o quarteto é recebido pelo Capitão e Maria (Tânia Alves), que reconhecem a corajosa atitude de Severino ao alertar sobre a polícia e os recebem cordialmente, cedendo abrigo e alimentação. No dia seguinte, Capitão percebe que a fisionomia de Severino é parecida com a sua. Sabendo que pode tirar proveito disso, o Capitão o coloca em uma missão, juntamente com Mussum e Zacarias. A missão consiste em visitar a cidade de Água Linda, enganando as autoridades locais e livrando o Capitão de uma nova emboscada. Gavião deverá levar a filha do cangaceiro, Expedita, à casa de um tio. No entanto, Gavião é surpreendido pela polícia e Expedita, raptada.





O quarteto se encontra novamente e partem em busca de Expedita, que deve estar na cidade de Água Linda. Lá chegando, são recebidos como heróis, pois as autoridades acreditam estar recebendo o verdadeiro Capitão. Na verdade, eles armaram uma nova emboscada para envenenar o Capitão. Sabendo do plano, Aninha (Regina Duarte) alerta o suposto Capitão. O quarteto provoca uma guerra de tortas e bate em retirada, juntamente com Aninha, que sabe do paradeiro de Expedita e irá ajudá-los a resgatá-la.






A garota está presa na casa do Tenente Zé Bezerra. Severino e companhia preparam uma apresentação mambembe com malabares e pirofagia para distrair os policiais e, principalmente, o Tenente. Enquanto isso, Aninha descobre o esconderijo de Expedita e a salva. A trupe continua sua jornada para entregar a filha do cangaceiro aos seus pais, mas um inesperado cardume de piranhas faz com que o grupo se separe: Severino, Aninha e Expedita para um lado; Gavião,

Mussum e Zacarias para outro. Os dois grupos encaminham-se em direção a Pedra da Galinha Choca, local de encontro combinado com o Capitão.





O grupo liderado por Severino, exausto e desidratado, encontra um poço durante o percurso, mas está sem água. A bruxa que protege o poço, Secabru (Bruna Lombardi), lança um desafio para Severino que desce o poço e encontra uma passagem secreta para um mundo encantado, uma espécie de oásis guardado por uma mulher deslumbrante que lhe entrega uma pedra preciosa. Ao retornar, ele entrega a pedra para a bruxa que se transforma numa fada, livrando-se de algum feitiço. Ela lhes concede água, mas pede a Severino que fique. Este responde: “Eu sou nordestino. E a coisa que o nordestino mais faz é trocar o certo pelo duvidoso”. E os três continuam sua jornada em busca da Pedra da Galinha Choca.





Quando já estavam perdendo as esperanças, eles avistam a tal Pedra e se encontram com o Capitão, Maria, o bando, Gavião, Mussum e Zacarias. Capitão,

desavisado, pretende matar Severino achando ser ele o responsável pelo rapto da filha. Expedita o defende e explica a situação. Como recompensa, lhe dá um saco com moedas de ouro e a caixa misteriosa que se parte e revela um segredo: “Pula na cabeça”. Prontamente, o quarteto sobe a Pedra da Galinha Choca e obedece à mensagem da caixa. A Pedra passa a por enormes ovos de ouro, deixando o quarteto rico e repleto de felicidade. Feliz também fica Aninha, que recebe uma visita inesperada de seu namorado do Rio de Janeiro, montado num cavalo branco e trajando roupas brancas, mais parecendo um príncipe encantado.





Finalmente, os trapalhões estão desfrutando da nova vida, cercados de mulheres bonitas e muitas regalias, onde Severino desejara desde o início da aventura: o mar.





O Cangaceiro Trapalhão foi roteirizado por Doc Comparato e Aguinaldo Silva, os mesmos autores da minissérie televisiva da Rede Globo, *Lampião e Maria Bonita*. A minissérie também foi o ponto de partida para os escritores, o que

caracteriza o filme de Daniel Filho como uma paródia no seu conceito mais objetivo. Ou seja, os autores fizeram uma paródia de uma obra audiovisual que eles mesmos haviam roteirizado.

É interessante observar que os atores da minissérie que protagonizaram os personagens de Lampião e Maria Bonita interpretam os mesmos papéis em *O Cangaceiro Trapalhão*. Os personagens reais que figuraram na época do cangaço são misturados a personagens de ficção, havendo um diálogo entre eles. Lampião e Maria Bonita são mitos históricos do movimento e mesmo trabalhados numa paródia não perdem sua importância dentro do imaginário popular. No filme, entretanto, eles são chamados de Capitão e Maria, e só.

Na verdade, esses personagens não foram retratados de forma cômica, mas serviram de referência para a história do filme. Em contraponto a fama de facínora dos cangaceiros, Capitão e Maria estão mais humanizados. O cangaceiro, na possibilidade de matar o Tenente Zé Bezerra e seu rastejador, atira em uma caixa d'água, o que os faz escorregar do telhado de uma casa e os impede de persegui-lo. Ao conhecer Aninha na estação de trem, Capitão assegura-lhe que não lhe fará mal algum, pois ele respeita "velho, coletor federal e mulher bonita". Neste filme eles escutam, perdoam e recompensam Severino ao final do filme. Dão abrigo e comida para o quarteto atrapalhado. Lhes confiam uma missão, bem como sua própria filha.

A semelhança entre Severino e Capitão é percebida quando Severino coloca os óculos do cangaceiro. Capitão, preocupado com uma nova emboscada, pede ao sertanejo que se passe por ele. Juntamente com Mussum e Zacarias, os três se disfarçam de cangaceiros para cumprir uma missão que Capitão lhes

incumbiu. E o fazem sem discussão. A missão consiste em ir para a cidade de Água Linda e colocar ordem na cidade. Nesse momento, temos a justificativa do título do filme, resultando numa inversão de valores, já que o cangaceiro é um mito conhecido por sua violência e coragem, passa a ser retratado de forma brincalhona e arruaceira.

> O riso flui a partir de uma situação de equívoco, pelo fato de alguém ser tomado pelo que não é. O personagem é um engano, mas enquanto tal, confunde os componentes e altera a ordem vigente. É nisto que Os Trapalhões parecem especialistas: ao inverter os vetores de poder, fortalecem o oprimido diante do forte, por instantes ridicularizado, antropofagicamente devorado.[24]

O quarteto, por sua vez, faz o papel de herói. Gavião faz parte do bando do Capitão. Mussum e Zacarias estão presos no início do filme e o motivo de tal prisão não é revelado. Severino é um pobre sertanejo que quer vender suas cabras para conhecer o mar. São heróis quando salvam Expedita das mãos do Tenente Zé Bezerra e a entrega sã e salva aos seus pais. Durante o banquete oferecido pela cidade de Água Linda, o quarteto abre os portões para a população pobre se fartar com a comida depois de proporcionar uma guerra de tortas. E Severino salva uma velha bruxa de sua maldição. Esse heroísmo é misturado com brincadeiras e palhaçadas, típicos dos Trapalhões e recorrentes em todos os seus filmes,

[24] Fatimarlei Lunardelli, “O Psit!: o cinema popular dos Trapalhões”, Porto Alegre, Artes e Ofícios, 1996, p. 114.

por isso, eles se defendem com mais segurança para si próprios provocando uma verdadeira batalha de ovos em *O Trapalhão no Planeta dos Macacos*, de farinha, em *Os Trapalhões e o Mágico de Oroz* e de tortas em *O Cangaceiro Trapalhão*. Enfim, serve qualquer coisa para surpreender os antagonistas, sendo a malandragem e a astúcia as armas mais eficientes. (...) O herói típico brasileiro é representado pela figura do malandro. 'É impressionante a permanência desse herói em nossa cultura: infantil, arruaceiro e trapalhão'[25]





E o que não faltam são trapalhadas durante todo o filme. Gavião, mesmo sendo o mais sério do grupo, diverte com suas acrobacias. Zacarias, sempre com sua risadinha característica, se fantasia de cigana para enganar o Tenente. Mussum está constantemente à procura de uma dose de cachaça, referindo-se a mesma como "biritis", e com um gole afugenta as piranhas que querem comê-los vivos. Sente o cheiro de "galinha assadis" durante o banquete. Severino, o mais palhaço da turma, bebe leite de um cabrito seu, trata o Capitão com o seu conhecido "ô psit" ou "Capita". Invoca termos cearenses como: "Não fresque não, dona", ao dirigir a palavra a Maria, por chamá-lo de Lamparino. Ou no banquete,

[25] Fatimarlei Lunardelli, op. cit., pp. 79-80.

“É com o coração lascado de alegria que eu participo desse banquete”. Ou ainda, quando a bruxa Secabru começa a andar pelas paredes ele pergunta: “A senhora é uma lagartixa?”. Juntos ou separados, a comicidade está sempre presente em suas ações.





O filme também faz referência a um personagem imortalizado nos filmes de Glauber Rocha, Antônio das Mortes. O rastejador, capanga do Tenente Zé Bezerra, tem seu figurino baseado no personagem interpretado por Maurício do Valle, mas esta referência fica por ai. Em nada os dois se parecem, a não ser pela alcunha de caçador de cangaceiros. Outra referência está na presença do mar como algo inalcançável, como destino promissor para redenção do grupo. A questão sertão-mar, amplamente explorada por Ismail Xavier, será trabalhada no capítulo que se refere aos filmes de Glauber Rocha.





Aqui, no entanto, o mar é destino certo para Os Trapalhões. Destino esse que somente foi possível devido a riqueza proporcionada pela galinha dos ovos de

ouro. Dessa forma, a redenção é possível e, neste caso, o dinheiro tráz sim, felicidade. Ao final do filme, o quarteto desfruta dessa felicidade. Felicidade que Severino não conseguiu ao lado de Aninha, pois a deixou livre para ficar com seu namorado do Rio de Janeiro. E novamente a civilização ganha do arcaico. Mas, contrariamente a outros filmes do grupo, Severino não termina sozinho, leva consigo para seu paraíso particular a fada que antes era uma bruxa, maldição da qual o próprio Severino salvou. Sobre esse filme, Fatimarlei Lunardelli conclui:

> O herói do conto maravilhoso possui sempre um objeto mágico ou um auxiliar mágico para empreender a missão e ser bem-sucedido. Os Trapalhões retém da base morfológica do conto maravilhoso este elemento nada desprezível, na medida que surge em vários filmes. (...) As soluções são mágicas, como se mágico devesse ser o povo brasileiro para acalmar as aflições.[26]

O Cangaceiro Trapalhão é o último filme do gênero realizado na década de 1980. Os filmes de cangaço somem do cenário cinematográfico brasileiro por mais de 10 anos, voltando somente na década de 90, com a retomada do cinema brasileiro.

[26] Fatimarlei Lunardelli, op. cit., pp. 89-90.

5 DOCUMENTÁRIOS

Sabemos que a história do documentário se confunde com a própria história do cinema. Desde a invenção do cinematógrafo, aparelho criado pelos irmãos Lumiérè, filmes curtos de aproximadamente um minuto registraram cenas do cotidiano dos habitantes de Paris. Como forma de experimentar a nova invenção, Louis e Auguste Lumiérè captaram imagens de suas famílias e da população da capital francesa, além de filmar cenas históricas como a saída dos operários da fábrica, ou a chegada do trem à estação.

Considera-se que o documentário propriamente dito passou a ter o status de gênero quando esses filmes se sobressaem à técnica para se tornarem arte, a partir de meados da década de 1910 com Robert Flaherty, com o experimentalismo de Dziga Vertov e seu *kinopravda* (cine-olho) nos anos 1920, e com a escola inglesa liderada por John Grierson ao final dessa década. Com essa linguagem, vertentes do documentário foram se consolidando pelo mundo todo. Na década de 1960, os movimentos do C*inema Verité* (Cinema Verdade) e do *Direct Cinema* (Cinema Direto) foram amplamente explorados na Europa e nos Estados Unidos respectivamente. Na década seguinte o Docudrama, inspirado no Cinema Verdade, passou a ser explorado pelas emissoras de televisão. Nas últimas décadas, os *reality shows* invadiram nossas casas e nossa privacidade com altos índices de audiência. Enfim, desde quando o cinema constituiu-se como tal, o documentário em suas mais variadas vertentes vêm re(fazendo) história.

Este capítulo não se propõe a fazer um resgate histórico do documentarismo, nem ater-se a uma ou outra vertente do documentário. Pelo

menos por enquanto. No entanto, é importante considerar que para algumas correntes teóricas não existem diferenças fundamentais entre os cinemas de ficção e de não-ficção. Para Michel Renov,

> os mesmos mecanismos usados no filme de ficção, como flashbacks, montagem paralela etc., são usados no documentário. Da mesma forma, técnicas associadas ao filme documentário são usadas no filme de ficção, como nervosismo, movimentos de câmera na mão. (…) Já para Noël Carroll, essas evidências não suportam a conclusão de que não existe diferença entre os dois tipos de filmes. (…) Para Carroll a aproximação que Renov e outros críticos pós-modernos especialistas do documentário fazem deste com o filme de ficção resulta da percepção que têm de que seu objeto esteve sempre encobertado pelos estudos do filme de ficção, muito mais numerosos e antigos.[1]

Mesmo não tomando partido por uma ou outra corrente, podemos concluir que todo filme, por mais ficcional que seja, revela traços da cultura que o realizou, da aparência das pessoas que dela fazem parte, do próprio ato de interpretar dos atores e da direção dos mesmos. E também, como nos ensina o historiador Marc Ferro, quando discorre sobre a relação filme de ficção/filme de não ficção,

> (…) na análise das sociedades, seria necessário observar pelo menos que, contrariamente àquilo que geralmente se pensa, o filme de ficção apresenta, antes de qualquer comparação aprofundada, uma vantagem prática em relação às

[1] Marcius Freire, "Por uma ecologia do filme documentário", in: Cadernos de antropologia e imagem, n. 13, 2003, p. 150.

> atualidades, em relação ao documentário: graças à análise das reações da crítica, ao estudo do número de entradas das salas de exibição, às diversas informações sobre as condições de sua produção, etc., é possível acercar-se pelo menos de algumas das relações do filme com a sociedade, - ao passo que nem sempre podemos dizer o mesmo das atualidades ou dos filmes-documentos.[2]

Voltando a querela que opõe pós-estruturalistas e cognitivistas, tomemos para comodidade da exposição, a definição que propõe Bill Nichols. Para este teórico, identificado com os pós-estruturalistas, existiam dois tipos de filmes: "(1) documentários de satisfação de desejos e (2) documentários de representação social."[3] O primeiro se refere aos filmes de ficção e o segundo aos filmes de não-ficção.

Tendo em vista o interesse deste capítulo, citemos sua definição do filme de não-ficção, ou simplesmente, do documentário.

> Esses filmes representam de forma tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos. Tornam visível e audível, de maneira distinta, a matéria de que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e a organização realizadas pelo cineasta. Expressam nossa compreensão sobre o que a realidade foi, e o que poderá vir a ser. Esses filmes também transmitem verdades, se assim quisermos. Precisamos avaliar suas reivindicações e afirmações, seus pontos de vista e argumentos relativos ao mundo como o conhecemos, e decidir se merecem

[2] Marc Ferro, "Analyse de film, Analyse de sociétés", Paris, Classiques Hachette, 1975, p. 12.

[3] Bill Nichols, "Introdução ao documentário", Campinas, Editora Papirus, 2005, p. 26.

> que acreditemos neles. Os documentários de representação social proporcionam novas visões de um mundo comum, para que as exploremos e compreendamos.[4]

Atentemo-nos, portanto, a essa definição para observarmos os filmes realizados sobre o cangaço, esse movimento histórico ocorrido no Nordeste brasileiro entre os anos de 1870 e 1940. Imagens históricas foram registradas de Lampião e seu bando de cangaceiros, sendo esse material um documento único dentro da filmografia sobre o cangaço. Esse filme, certamente, se encaixa no gênero documentário definido por Nichols, mas já foi devidamente discutido no capitulo 1, pois como vimos ele tornou-se não apenas uma referência para outras películas, mas também foi usado para o estudo do movimento histórico.

Nesse sentido, ele serviu como documento histórico para a realização de alguns filmes sobre o cangaço, e essas imagens também foram retrabalhadas no interior de outros documentários históricos. A relação entre documento histórico e documentário histórico é, em princípio, bastante evidente. Muitos documentários históricos utilizam o documento, imagético ou não, para explorar o tema abordado, com um fundamento certamente histórico. Alan Rosenthal afirma que

> O documentário histórico é bastante popular e pode aparecer de diversas formas, incluindo artigos, docudrama e memória oral, oferecendo bastante material de pesquisa para o cineasta. Infelizmente, também existem vários problemas práticos e teóricos. Os problemas práticos envolvem o uso de arquivos e o modo como são

[4] Bill Nichols, op. cit., pp. 26-27.

arquivados, além da participação de pesquisadores, testemunhas e narração. Os problemas teóricos envolvem a interpretação e pontos de vista políticos.[5]

O documentário histórico pode ter uma importância enorme como desmistificador de acontecimentos da história, pois é passível de trazer novos pontos de vista sobre um determinado fato. É importante lembrar que ao fazer isso, espera-se mostrar um dos lados da história, não o lado definitivo da história, bem entendido.

Como entretenimento, o documentário deve se basear em uma boa história para obter um bom resultado junto ao espectador, pois deve agradar a todos, leigos e estudiosos do assunto, estudantes secundaristas e pós-doutores, para tanto deve possuir uma linguagem de fácil acessibilidade. O propósito não é somente entreter, mas também informar. O que o torna uma espécie de documento visual, diferenciando-o do documento histórico acadêmico, que se torna parte do documentário, assim como fotografias, locações e principalmente testemunhas.

Nesse sentido, os documentos históricos tem uma importância vital para a construção do documentário histórico. O cangaço, no caso, possui um acervo

[5] Alan Rosenthal, "Directing and producing documentary films and vídeos", Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1996, p. 251. "The historical documentary is extremely popular and comes in many forms, including straight essay, docudrama, and personal oral histories. It offers tremendous scope and challenge to the filmmaker. Unfortunately, it is also beset with a number of problems both practical and theoretical. The practical matters include the use of archives, the way programs are framed, and the use of experts, witnesses, and narration. The theoretical problems include interpretation, voice and political viewpoints." Tradução minha.

iconográfico riquíssimo, existem vários Museus especializados no tema espalhados pelo Nordeste e pelo Brasil. O assunto é objeto de pesquisa de vários estudiosos no país e no exterior e, vez por outra, ganha destaque entre a mídia e o público. O cinema é um excelente exemplo desse interesse, já que existem cerca de 50 filmes sobre o cangaço.

Os documentários que abordaram o cangaço estão listados abaixo:

- 1959 - *Lampião (o Rei do Cangaço)* - Al Ghiu.
- 1964 - *Memória do Cangaço* - Paulo Gil Soares.
- 1975 - *O Último Dia de Lampião* - Maurice Capovilla.
- 1976 - A *Mulher no Cangaço* - Hermano Penna.
- 1977 - *No Raso da Catarina* - Hermano Penna.
- 1982 - *A Musa do Cangaço* - José Umberto Dias.

***Lampião (o Rei do Cangaço)* (1959)**

Lampião (o Rei do Cangaço) corresponde, na verdade, às imagens registradas por Benjamin Abrahão na década de 1930. É sabido que essas imagens foram apreendidas pela Polícia Federal no ano de 1937. É sabido, também, que esse registro imagético reapareceu vinte anos depois, em 1957. A dúvida histórica se refere a como essas imagens foram recuperadas, se foram retiradas dos porões no período pós-ditadura, ou se Adhemar Bezerra de Albuquerque havia feito uma cópia clandestina dessas imagens e cedido a Alexandre Wulfes e Al Ghiu no final da década de 1950.







O fato é que o filme realizado por Abrahão recebeu esse título numa produção da Al Ghiu Filmes e distribuição da Unida Filmes S.A. Al Ghiu, que no momento tinha o poder dessas imagens, fez uma remontagem desse registro histórico e acrescentou uma voz *off/over* como elemento narrativo para dar vida ao filme. Todas as imagens são aquelas registradas por Benjamin Abrahão, não há presença de qualquer novo registro imagético para complementar esse filme.

Outra dúvida se refere à data citada, 1959. Acredita-se que, devido ao ano de recuperação do filme de Abrahão, e à narração acrescentada a ele, que remete a um período da história do Rádio no Brasil, quando os grandes locutores possuíam uma voz bastante grave e impostada, que a remontagem de Al Ghiu data do final da década de 1950, início da década de 1960. Junte-se à locução uma trilha sonora tocada, na sua maior parte, num ritmo frenético e de suspense, na tentativa de causar um forte impacto frente às imagens de Lampião. Uma relação visivelmente inadequada, já que as imagens mostram o bando de cangaceiros em atividades bem prosaicas.

Além de Lampião e seu bando, o filme também mostra algumas poucas imagens feitas por Abrahão de uma vaquejada, favor devido a um coronel da região. O elemento interessante está na narração em voz *off/over* que, no início do filme, adota uma posição sociológica e procura justificativas para o movimento do

cangaço. Num segundo momento – e em sua maior parte – sua postura é simplesmente descritiva. Dessa forma, serão feitos alguns comentários no que se refere à construção da banda sonora, já que a banda vídeo foi amplamente comentada no capítulo 1. Para Bill Nichols,

> o estilo de discurso direto da tradição griersoniana (ou, em sua forma mais exagerada, o estilo "voz de Deus" de *The March of Time*) foi a primeira forma acabada de documentário. Como convém a uma escola de propósitos didáticos, utilizava uma narração fora-de-campo, supostamente autorizada, mas quase sempre arrogante. Em muitos casos, essa narração chegava a dominar os elementos visuais, embora pudesse ser poética e evocativa.[6]

A locução inicia falando da vegetação da caatinga no sertão nordestino, local hostil onde vivem os sertanejos. À medida que as imagens dos cangaceiros começam a serem mostradas, o fenômeno histórico passa a fazer parte da locução.

> Fustigado pela seca, pela esterilidade do solo e por todas as conseqüências da hostilidade do meio, inclusive diversos e inevitáveis fenômenos sociais e políticos, o homem do interior nordestino tem sido acima de tudo, um incompreendido, um injustiçado. Felizmente, a redenção do Nordeste e do nordestino, graças a enérgica ação das autoridades modernas, vem se processando firmemente.

[6] Bill Nichols, "A voz do documentário" em Fernão Ramos (Org.), "Teoria contemporânea do cinema: documentário e narratividade ficcional", São Paulo, Editora Senac São Paulo, 2005, p. 48.

> Assim, já se extinguiu o terrível fenômeno do cangaço com seus aspectos deploráveis. A grande maioria do povo nordestino em todos os tempos, soube fugir a atração do cangaceirismo, determinada pelo meio em que vivia. E os próprios cangaceiros, até aqueles que não souberam suportar resignadamente o sofrimento e se consagraram na vida de bandos, não eram assim tão monstruosos como a muitos parece.[7]

O discurso narrativo, no seu início, faz referência às dificuldades que o homem sertanejo tem sofrido para sobreviver durante aquele período, citando problemas sociais e políticos que influenciavam esse modo de vida hostil. O cangaço, enquanto movimento rebelde que possui raízes ligadas a todos esses problemas, é um caso à parte. E esse discurso se concretiza como discurso civilizatório do Governo Federal, em que a necessidade de extinção do cangaço, arcaico para a época, era meta prioritária para a construção de um país moderno. Mesmo 20 anos depois, o discurso continua calcado nas bases do regime militar ditatorial de meados da década de 1930 que dizimaram com o cangaço. O discurso é contraditório, ao mesmo tempo em que o cangaço tinha aspectos deploráveis, seus participantes não eram tão monstruosos assim, pois o que as imagens mostram são os cangaceiros em atividades bem prozáicas, como já foi observado.

Em seguida, a voz *off/over* fala da importância de Benjamin Abrahão e do registro de suas imagens únicas, passando para uma locução descritiva das ações dos cangaceiros frente à câmera. O discurso passa para o âmbito da narração das

[7] Locução do filme *Lampião (o Rei do Cangaço)*.

imagens, mostrando a chegada de Abrahão e seu encontro com Lampião e seus cangaceiros.

> De luneta em punho, Lampião, antes de uma de suas breves paradas para recuperar as energias gastas em intermináveis e turbulentas caminhadas pelo interior de todo o Nordeste, avista um estranho na respectiva mata, um homem apenas, mas que pode representar uma cilada. Seria o ousado intruso um presente de grego dos policiais que há anos perseguem o famoso cangaceiro? Não, é apenas um homem corajoso, um simples mascate que, de posse de uma câmera cinematográfica, disposto a realizar uma das mais (???) imagens de todos os tempos, se arrisca sozinho entre célebres bandoleiros.[8]

A partir de então, a locução mais parece uma história de aventura, sempre descrevendo as ações de Lampião, Maria Bonita, seus capangas ou do próprio Benjamin Abrahão. A narração é construída de acordo com a remontagem de Al Ghiu, que procura associar um viés ficcional ao documentário. Algumas passagens chegam a transmitir certa comicidade, devido ao modo com que o texto foi redigido ou pela forma como o locutor as narra, principalmente aos conhecedores da história do cangaço.

> No banquete, a água que passarinho não bebe, nem mesmo durante a seca do Nordeste, foi consumida em larga escala, e o resultado é essa farrinha. (...)

[8] Locução do filme *Lampião (o Rei do Cangaço)*.

> E aqui um parênteses, os cangaceiros tinham bom gosto, e conseguiam arrumar mulheres nada feias. Eram vaidosas como todas as mulheres. E pelo menos em matéria de jóias os companheiros as satisfaziam plenamente. Em via de regra, sem gastar um níquel para isso. (...)
>
> Maria de Déa, esse o verdadeiro nome de Maria Bonita, possuía positivamente predicados físicos que justificavam o célebre apelido. (...)
>
> Os bandoleiros, além de bons andarilhos, eram bons dançarinos, ou quase.[9]

Aparentemente, Al Ghiu não realizou uma pesquisa histórica aprofundada sobre o cangaço. O texto é, quase que todo ele, descritivo, mecanismo este comum a alguns documentários didáticos e notadamente a reportagem televisiva. Não é perceptível a preocupação em buscar fontes ou indícios históricos para pautar sua narração, ela é baseada naquilo que as imagens mostram e, reportada nelas, constrói-se uma história mais voltada para um texto ficcional documental. Tem-se a impressão, às vezes, que o texto foi baseado exclusivamente nessas imagens. É difícil encontrar justificativas para tal abordagem. Talvez pelo rico material que tinha em mãos e pela necessidade de imediatismo em lançá-las ao mercado, Al Ghiu não soube aproveitar essas preciosas imagens, infelizmente.

Memória do Cangaço **(1964)**

Em meio a uma diversidade de ficções realizadas durante a década de 1960, período marcado pelo movimento do Cinema Novo, destaca-se um documentário dirigido por Paulo Gil Soares, realizado em 1964 e intitulado

[9] Locução do filme *Lampião (o Rei do Cangaço)*.

Memória do Cangaço; o filme é o primeiro episódio de um longa-metragem lançado em 1968 e produzido por Thomas Farkas, intitulado *Brasil Verdade*, que ainda envolve os episódios *Nossa Escola de Samba*, *Subterrâneos do Futebol* e *O Viramundo*; a pesquisa, o argumento, o roteiro e a direção foram feitos pelo próprio Paulo Gil Soares; a fotografia ficou sob a responsabilidade de Affonso Beato; a edição foi feita por João Ramiro Melo; e a música ficou sob a responsabilidade de João Santana Sobrinho, José Canário, Armindo de Oliveira e a Banda da Polícia Militar do Estado da Bahia.

Com esses filmes, Farkas foi o catalisador do Cinema Verdade paulista e dialogou com elementos do Cinema Direto nos anos de 1964 e 1965. Trabalhando com essas vertentes do documentário, os realizadores envolvidos com a Caravana Farkas procuraram expor aspectos da cultura nordestina, explicitamente evidenciada nos filmes de ficção do Cinema Novo, dando impulso a uma renovação do documentarismo brasileiro. Sobre isso, o próprio Farkas comenta.

> Em nossos filmes, procuramos mostrar técnicas primitivas de fabricação, práticas de usos e costumes mais tradicionais, em vias de desaparecimento ou de transformação. (...) O mercado muda suas condições. Estes detalhes são importantes para uma iconografia e se encontram inesperados pelo Brasil afora.[10]

O Cinema Verdade passou a ser difundido em países como França e Estados Unidos na a partir da década de 1960 e se refere a documentários

[10] Thomas Farkas, citado em Amir Labaki, “Introdução ao documentário brasileiro”, São Paulo, Editora Francis, 2006, p. 57.

realizados com câmera na mão e captação de som direto. Geralmente, abordam temas contemporâneos como alguma personalidade, crises políticas, movimentos sociais.

De um modo geral, este tipo de filme caracteriza-se por não possuir uma estrutura pré-estabelecida, sendo esta definida durante as filmagens de acordo com o desenrolar dos acontecimentos ou na ilha de edição. O Cinema Verdade também assume um caráter de maior compromisso com a verdade[11], mais real, mais humano.

Memória do Cangaço é um "filme pesquisa"[12] que foi realizado no interior da Bahia, onde Paulo Gil Soares colheu depoimentos de várias pessoas que viveram

[11] Sobre a questão da "verdade" no Cinema Verdade, Marcius Freire comenta sobre Jean Rouche, o criador dessa vertente documental: "Em 1954, Jean Rouch - que à época estudava o sistema de imigração na África do Oeste - convida três amigos nigerenses, Lam, Illo e Damouré paraempreenderem uma excursão até a Gold Coast (hoje Gana), a exemplo do quefaziam milhares de jovens durante os meses de seca. Rouch filmou essa experiência, misturando documentário com ficção, e introduziu um elemento completamente novo nas relações do cineasta com os sujeitos observados do documentário etnográfico. Com efeito, se até então esses sujeitos se submetiam ao olhar da câmera e eram instados a mostrar-lhe aspectos de sua realidade da maneira a mais natural possível, em *Jaguar*, filme resultante da experiência mencionada, Rouch mostra sujeitos que são construídos ao longo do registro fílmico e que agem sobre uma realidade ela própria também construída. Com isso procurava a "verdade provocada", expressão por ele utilizada para definir o procedimento através do qual a liberdade que dava aos personagens para criar ou se criarem poderia levar à "verdade do filme". Marcius Freire, "Eu e a invenção do outro no filme documentário", Resumos do XIII "Visible Evidence - Encontro Internacional de Pesquisadores do Documentário", São Paulo, 2006.

[12] Dessa forma, o próprio Paulo Gil Soares se refere ao filme nos letreiros iniciais.

a época do cangaço, como José Rufino, Saracura, Labareda e Dona Otília, além do Prof. Estácio de Lima, Diretor do Museu de Antropologia da Universidade da Bahia.





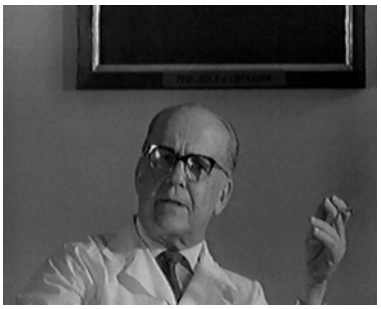
Depois dos letreiros iniciais, o filme começa mostrando imagens de uma feira, ambientada em uma pequena cidade sertaneja, onde os habitantes locais comercializam produtos. A narração é feita pelo próprio diretor.

> Além das rebeliões de caráter religioso, com o fim do século passado (referência ao século XIX), surgiram no interior, os primeiros fluxos de cangaceiros, que viriam construir no Nordeste, gestos de heroísmo e bondade, enfrentando as organizações agrárias, e sua aliada mais constante, a volante policial. Vivendo nos agrestes, utilizavam a tática da guerrilha, e lutavam apenas por dois objetivos: vingar crimes passados; e conseguir munição de rifle e roupa. Vestidos com roupagens vistosas, usavam chapéus em forma de meia-lua, enfeitados com moedas de ouro e prata. Corre a lenda, que roubavam dos ricos para das aos pobres.[13]

O discurso de Paulo Gil Soares adquire um caráter romântico em relação ao cangaço. Ele se refere aos cangaceiros como pessoas heróicas e bondosas,

[13] Narração em voz off de Paulo Gil Soares.

não contextualizando o passado desses personagens e omitindo a fama de pessoas facínoras e sanguinárias que os acompanhava, características que levaram a população nordestina a temê-los. Declara que lutavam por somente dois objetivos citados acima, não enfocando outras razões de caráter social, político e econômico, e ainda assim, criou-se uma lenda que roubavam dos ricos para dar aos pobres. A volante policial é classificada como corrupta, por aliarem-se aos grandes latifundiários, os coronéis, para acabar com o cangaço.





Para justificar a origem dos cangaceiros, o diretor recorre ao depoimento do Dr. Estácio de Lima, que aborda várias razões para o surgimento do cangaceiro. O professor procura contextualizar o fenômeno através de questões relacionadas ao meio geográfico, ao clima, ao ambiente físico e social. Declara, ainda, que algumas das principais evidências para a formação do cangaceiro estão no tipo morfológico e fatores endócrinos.

> Nós podemos dizer que foram essencialmente a tireóide, as glândulas supra-renais, os testículos, e a hipófise. Mas estas glândulas por si somente não explicariam o fenômeno. (...) Existem outros fatores, e um deles, sem dúvida, é o tipo morfológico. O sertanejo tinha que ser, evidentemente, um homem magro. Os

> gordos nunca poderiam ser cangaceiros. Nem houve jamais um só cangaceiro gordo. Os gordos são homens que amam a vida.[14]

É interessante a observação do professor ao buscar no tipo físico do indivíduo a justificativa para a entrada no movimento do cangaço. As partes do corpo citadas por ele fazem parte do organismo de todo ser humano do sexo masculino. O sertanejo, em geral, possui um tipo morfológico magro. É da constituição física do homem que sobrevive num ambiente hostil como é o sertão, com pouquíssimos recursos nutricionais. Natural, portanto, que ele não seja gordo. A vida do sertanejo é sofrida, e nem por isso, todos se tornaram cangaceiros.

Sobre o depoimento do Prof. Estácio de Lima, Fernão Ramos comenta a forma de abordagem de Paulo Gil Soares, em que

> o estilo "verdade" predomina, sendo a narrativa baseada em entrevistas, depoimentos e tomadas em direto explorando a improvisação. (...) Em *Memória do Cangaço* é ironizado sutilmente o discurso didático-cientificista que tanto marcou o documentarismo brasileiro realizado, nos anos de 1930 e 1940, a partir da tradição do Ince. Utilizando-se do procedimento de entrevista, (...) o filme incorpora e desloca um discurso expositivo que, classicamente, surge em voz *over*.[15]

[14] Trechos do depoimento do Prof. Estácio de Lima.

[15] Fernão Pessoa Ramos, "Cinema verdade no Brasil", em Francisco Elinaldo Teixeira (Org.), "Documentário no Brasil: tradição e transformação", São Paulo, Summus, 2004, pp. 91-92.

Insatisfeito com tal explicação, o diretor/narrador descreve outros motivos para entender o banditismo, e procura argumentos para contrapor ao depoimento do professor.

> Inteiramente só, o sertanejo é um homem abandonado à sua própria sorte. Nada lhe resta senão a desesperança, ou a rebeldia, que é um simples efeito de causas profundas: ausência de justiça, analfabetismo, precariedade de comunicações, baixos salários, débil capitalismo e o lentíssimo desenvolvimento das forças produtivas. E quando se formava um cangaceiro, a sociedade usava contra eles o pior dos remédios, a polícia.[16]





A partir de então, o filme alterna depoimentos de José Rufino, dos ex-cangaceiros Saracura, Labareda, D. Otília, as imagens captadas por Benjamin Abrahão em 1936 e imagens de detalhe sobre a vida do cangaço, além de uma tentativa de diálogo com Dadá.

José Rufino, conhecido por ser um grande caçador de cangaceiros, relata ao diretor que já matou mais de trinta, e cita vários nomes, dentre eles, o de Corisco. Rufino relata que teve três encontros com Lampião antes de sua entrada para a volante. O cangaceiro constantemente fizera o convite para que Rufino

[16] Narração em voz off de Paulo Gil Soares.

participasse de seu bando, e este sempre recusou, afirmando não querer fazer parte do grupo de Lampião, nem parte da volante. O fato é que Rufino acabou por se alistar e, ao matar alguns bandidos, ganhou a fama de matador de cangaceiros, apesar de nunca ter cortado a cabeça de nenhum. Mandava que seu subordinado o fizesse. Rufino refere-se aos seus inimigos com muita consideração, sempre mostrando respeito aos que ainda estão vivos e, principalmente, a Lampião. Ao final da entrevista, Rufino revela que comprara algumas terras e se tornara um coronel na região em que morava. Ele, apesar de bastante lúcido, comete um equívoco ao datar a morte de Corisco, 25 de maio de 1939.

Benício Alves dos Santos, o cangaceiro Saracura, na época de realização do filme, trabalhava como funcionário do Instituto Médico Legal. Saracura confessa que odeia falar sobre o período em que estava no cangaço, e relata como entrou para o movimento rebelde, devido a constante perseguição da polícia ao pai, achando que o mesmo fosse coiteiro dos cangaceiros.

Labareda, ou Ângelo Roque da Costa, entrou para o cangaço devido a uma intriga que a irmã arranjara com um soldado. Ele revela que se entregou para a polícia durante o período da campanha brasileira liderada pelos Governadores dos Estados e pelo Presidente da República para extinguir o cangaço. Ambos eram lavradores antes de se tornarem cangaceiros.





Dona Otília, bastante reservada, somente conta que entrou para o cangaço porque foi levada por Mariano, cabra de Lampião, aos 15 anos, e do cangaceiro tornou-se companheira.

Paulo Gil Soares procura a célebre Dadá, mas não é bem recebido pela ex-companheira de Corisco, que o ameaça, no momento em que a câmera é acionada: “Não, de forma nenhuma. Não insista aqui com gravadores. Não façam isso porque eu mato um. Eu nunca fui desordeira, mas dessa vez eu vou ser”. Em 1980, dezesseis anos depois, Paulo Gil Soares conseguiu entrevistar Dadá em Salvador, Bahia. As entrevistas com José Rufino e Dadá resultaram num livro intitulado *Vida, Paixão e Mortes de Corisco, o Diabo Louro*, publicado em 1984.

Ao final do filme, são mostradas as cabeças de Lampião, Maria Bonita, Corisco e outros três cangaceiros, Azulão, Zabelê e Cangica, que ficaram expostas no Museu de Antropologia da Bahia até julho de 1969. Durante trinta anos, esses troféus macabros estavam à disposição do público que visitavam o museu, aberto para visitas.





De posse das imagens de Lampião e seu bando de cangaceiros, registradas por Benjamin Abrahão, Paulo Gil Soares vai ao interior da Bahia com o propósito de buscar justificativas para o movimento rebelde. Como vimos no início, ele adota um discurso romanceado, defendendo, de maneira sutil e através de

argumentos sociológicos, os cangaceiros. Posteriormente, o filme pauta-se em depoimentos colhidos e entrevistas realizadas com pessoas contemporâneas do cangaço ou relacionadas ao tema. As imagens de Abrahão são utilizadas de forma ilustrativa, como pano de fundo e, em nenhum momento, o diretor as analisa descritivamente ou, sequer, tece comentários sobre o registro imagético. Sobre essa forma de abordagem, Bill Nichols declara:

> A idéia de falar sobre um tópico ou assunto, uma pessoa ou indivíduo, empresta um ar de importância cívica a esse trabalho. (...) Comparada com "que história vou contar?", a pergunta "sobre o que vou falar?" dirige nossos pensamentos para a esfera pública e para o ato social de falar aos outros sobre um tópico de interesse comum. Nem todos os documentários adotam essa postura, mas ela está entre as formas mais comuns de estruturar um documentário.[17]

Nesse sentido, o diretor procura formular uma narrativa que incite o espectador a se colocar questões sobre o período do cangaço. O cangaço havia terminado oficialmente em 1940. Mais de vinte anos depois o tema ressurge, não em forma de ficção como nos filmes da década de 1950 e início de 1960, mas em forma de documentário, fazendo questionamentos sobre o fato histórico e, consequentemente, perpetuando no espectador as mesmas questões por ele levantadas. Assim, tem-se uma forma de abordagem tripolar, em que o cineasta e o público participam ativamente do produto final, o tema em questão.

[17] Bill Nichols, "Introdução ao documentário", op. cit., pp. 41-42.

Por se tratar de um fato histórico, algumas técnicas de retórica são utilizadas frequentemente pelo narrador, pelo diretor e também pelo entrevistador. Essa forma de discurso é usada para persuadir ou tentar convencer o público quando sobre o tema abordado existem vários pontos de vista que tentam compor uma verdade consensual. Desse modo o tema abordado chega aos olhos do espectador com uma posição definida, de forma que o público tende a ser induzido a acreditar nessa verdade consensual. Bill Nichols argumenta, ainda, que

> a escrita da história funciona como um julgamento que coloca o passado no banco das testemunhas, para contar sua história sobre o que aconteceu, enquanto nós, leitores ou espectadores, assistimos, observando o ponto de vista ou a linha de argumentação do historiador conforme fazemos nosso julgamento. O fato de considerarmos mais de um relato dos acontecimentos para formar nossa própria opinião sugere a incerteza fundamental do passado.[18]

De acordo com as técnicas que nos referirmos anteriormente, os acontecimentos são relatados, em sua maior parte, pelos depoimentos e entrevistas realizados no decorrer do filme. Os ex-cangaceiros não se sentem tão à vontade para falar sobre o tema, visto que é um passado que os condena. Suas respostas são curtas e diretas. Os depoimentos mais longos e os mais interessantes são os do Prof. Estácio de Lima e do caçador de cangaceiros José Rufino.

[18] Bill Nichols, op. cit., p. 105.

Os depoimentos desses atores sociais são de extrema importância para revelar fatos e desmistificar polêmicas sobre o cangaço, pois quando o ator social se representa diante da câmera, a credibilidade da fala pessoal torna-se muito mais próxima da "verdade" do que uma locução feita por terceiros.

> A participação de testemunhas é um dos fatores importantes para a criação de uma história imagética. Às vezes a testemunha é mero coadjuvante; às vezes ela revela fatos essenciais da história. É interessante que várias testemunhas sejam utilizadas para recriar o sentido dos fatos. Em alguns momentos elas podem se complementar, em outros, se opor. (...) Testemunhas são, por vezes, as únicas autoridades sobre o fato, e por isso a escolha de testemunhas pode ser crucial quando o fato histórico é posto em questão.[19]

As testemunhas são essenciais para este tipo de trabalho, pois elas podem desvendar fatos cruciais a serem utilizados para recriar a história. Esses depoimentos devem ser cuidadosamente analisados, pois a possibilidade de contradição é facilmente encontrada. Isto ocorre porque a memória é falha, fatos passados podem ter visões diferentes de uma mesma testemunha em épocas distintas e, principalmente, em testemunhas diferentes. Depoimentos

[19] Alan Rosenthal, op. cit., pp. 257-258. "The use of witnesses is one of the key methods for enlivening visual history. Sometimes the witnesses merely provide color; sometimes they provide the essential facts of the story. It is interesting that multiple witnesses are often used to recreate the sense of the events. Sometimes the witnesses are complementary, sometimes oppositional. (…) Witnesses are sometimes the sole authority for the facts, and therefore the choice or witnesses can be crucial when history is in dispute." Tradução minha.

contraditórios surgem, e devem ser confrontados para dar ao espectador os melhores meios de classificar possíveis conclusões.

Em *Memória do Cangaço*, Paulo Gil Soares procura colocar esses depoimentos frente a frente, sempre partindo de seu principal depoente, José Rufino. Pergunta ao ex-volante sobre os ex-cangaceiros que também depõem, mas não consegue encontrar pontos contraditórios ou levantar questões mais polêmicas. Quando perguntado, José Rufino sempre se refere aos seus antigos inimigos com bastante respeito, como já foi comentado.

Paulo Gil participa ativamente dessas entrevistas, fazendo várias perguntas que, geralmente, são percebidas em *off* como sendo a sua voz. Num raro momento, ele chega a aparecer no filme, acompanhado do técnico de som. Algumas contradições são questionadas pelo próprio Paulo Gil, mas não diretamente ao entrevistado. Posteriormente, o diretor tece algum comentário que atua como informação ao público, o depoente não é confrontado. No caso do depoimento do Prof. Estácio de Lima, que coloca como evidências importantes para o ingresso do sertanejo no cangaço os fatores endócrinos e o tipo morfológico, Paulo Gil questiona: “Mas estará o Prof. Estácio de Lima com a razão?”.

Em outro momento com José Rufino, o diretor/entrevistador o contradiz, também somente para o espectador, sobre erros de data e um determinado fato histórico. Quando perguntado sobre a morte de Corisco, o último cangaceiro a ser morto por ele, José Rufino responde que a data seria 25 de maio de 1939. Paulo Gil complementa: “Não Coronel, foi no dia 5 de maio de 1940.” Nesta data, José Rufino também relata que Corisco o havia recebido juntamente com sua volante a

tiros, e o entrevistador retruca: “Não Coronel, Corisco não respondeu a seus tiros porque estava aleijado de ambos os braços.” As duas informações colocadas por Paulo Gil estão corretas.

Outra forma narrativa encontrada pelo diretor para retratar o período é o uso de uma literatura bastante difundida e utilizada no Nordeste, o Cordel. Através de textos da literatura de Cordel, Paulo Gil procura dar mais ênfase ao fato histórico localizando o movimento no Nordeste brasileiro sob o prisma do próprio nordestino e de sua cultura popular. Em certos momentos, o Cordel é utilizado como fonte de informação, em outros, para descrever algum personagem real. Lampião também gostava de compor versos, e Maria Bonita era, certamente, uma de suas principais fontes de inspiração.

> Também tive meus amores, cultivei minha paixão.
> Amei uma flor mimosa, filha lá do meu sertão.
> Sonhei de gozar a vida, bem junto a prenda querida.
> A quem dei meu coração.[20]

Memória do Cangaço possui uma estrutura narrativa bastante diversificada, com depoimentos de testemunhas, narração em *off* do próprio diretor, imagens de Lampião e seu bando, versos da literatura de Cordel. Portanto, esse filme tem sua importância histórica como estudo sociológico e valor cinematográfico inestimável no gênero cangaço. É o que afirma Francisco Luiz de Almeida Sales:

[20] Virgulino Ferreira, o Lampião, versos dedicados a Maria Bonita, narrado por Paulo Gil Soares.

> As raízes do fenômeno sociológico do cangaço, os seus figurantes reais, como o bando de Lampião eternizado pela câmera de um mascate que penetrou a caatinga, o depoimento de alguns cangaceiros recuperados, as hipóteses científicas, retóricas e enfatuadas, tratadas em tom satírico e, principalmente, o depoimento dos principais integrantes das volantes policiais que destruíram os bandos, são transmitidos por *Memória do Cangaço*, curta-metragem de Paulo Gil Soares, que passou a ser um dos mais importantes documentos de estudo do fenômeno.[21]

O Último Dia de Lampião **(1975)**

Entre os anos de 1973 e 1982 a Rede Globo de Televisão encomenda a alguns cineastas independentes uma série de episódios para o Globo Repórter. O cangaço estava entre os temas escolhidos a serem televisionados, sendo três deles produzidos pela Blimp Film e realizados em meados da década de 1970. Esses episódios foram feitos para o formato de televisão e filmados em 16 mm, aos cuidados de Guga de Oliveira, dono da Blimp Film, e sob a coordenação de Paulo Gil Soares, responsável pelo Núcleo de Reportagens Especiais do programa Global.

Na verdade, esses episódios fazem parte de uma vertente do documentário que começou a ser difundida nos Estados Unidos no início de 1970, o Docudrama. Nas décadas seguintes, o Docudrama passou a ser trabalhado em vários países,

[21] Francisco Luiz de Almeida Sales, citado em Alberto Silva, op. cit., pp. 51 - 52.

principalmente no telejornalismo, e o Brasil também se aventurou por essa abordagem documental.

O Drama Documentário, ou simplesmente, Docudrama, localiza-se na fronteira entre a ficção e o documentário, resultando em um novo produto, um híbrido desses gêneros. Para a história do documentarismo brasileiro é importante destacar que essa linguagem renova

> o extraordinário espaço de experimentação representado pela primeira fase do Globo Repórter, para toda aquela geração de documentaristas brasileiros. Assim como na Caravana Farkas, a escola do Cinema Verdade encontrou aqui uma extraordinária oportunidade de desenvolvimento.[22]

Alan Rosenthal divide o Docudrama em duas categorias totalmente distintas: Biography and Entertainment; e Reconstructive Investigations. A primeira, traduzida como Biografia e Entretenimento, tende a ser sensacionalista, é normalmente utilizada pelo meio televisivo para ganhar altos índices de audiência, e a preocupação com a realidade não é fator primordial.

No segundo caso, a tradução literal seria “Investigações Reconstruídas”, mas o termo Reconstituição Histórica é mais cabível e mais conhecido no vocabulário cinematográfico brasileiro. Neste caso, o trabalho investigativo assemelha-se muito mais ao jornalismo do que ao drama convencional, onde a preocupação com a realidade é um dos fatores mais importantes do filme. Segundo afirma Alan Rosenthal,

[22] Amir Labaki, op. cit., p. 63.

> mesmo que sejam usadas formas dramáticas, personagens e diálogo, a força motivadora ainda é a busca informativa, a reportagem investigativa. Esses filmes não se preocupam com a audiência, mas procuram descobrir e revelar boas reportagens para o público. O ponto mais importante é mostrar o poder de dramaticidade capaz de chegar o mais próximo possível do real. Este é o lado social mais importante do docudrama, o que dá ao gênero uma ética absoluta.[23]

Este tipo de formato, porém, traz alguns problemas, e o mais importante deles é sobre a tal realidade. Mesmo o documentário, que procura trabalhar com o máximo teor realista possível, é questionável. O Docudrama, porém, como abrange as duas áreas, ficção e documento, tem a possibilidade de relatar uma ficção apresentada como fato, como real. "É um modo de contar histórias que os métodos do documentário convencional seriam incapazes de fazê-lo".[24]

No Docudrama, trabalha-se com atores que interpretam pessoas reais, então os personagens têm que ser extraídos da vida real, onde se deve selecionar o personagem principal que vai conduzir a história na direção escolhida. Não

[23] Alan Rosenthal, op. cit., p. 234. "Though the works use dramatic forms, characters, and dialogue, the motivating force is that of the restless inquirer, and the investigatory reporter. These films want to uncover and reveal for the public good and not just in the name of higher ratings. Their highest goals are to present powerful, enthralling drama that nevertheless also gets as close to the truth as possible. This seems to me the most socially important side of docudrama. It's what gives the genre its moral imperative". Tradução minha.

[24] Leslie Woodhead, citado em Alan Rosenthal, op. cit., p. 234. "It's a way of doing things where ordinary documentary cannot cope – a way of telling a story that would be impossible by conventional documentary methods". Tradução minha.

podem existir personagens inventados, nem nomes inventados, e principalmente, não se podem criar fatos. O que faz com que, de certo modo, a imaginação do roteirista ou diretor fique comprometida. Isso não significa que a liberdade de criação seja neutralizada, mas esta não pode fantasiar demasiadamente, deve estar condizente com a história real que se quer relatar.

Quando se narra um determinado acontecimento, seja ele um fato histórico ou uma situação social dramática, a pesquisa deve ser bastante aprofundada sobre os fatos, e as fontes, seguras. A importância dessa pesquisa exaustiva é para que se tenha um resultado satisfatório, com diálogos coerentes, personagens bem caracterizados, figurinos e locações bastante similares, se possível, autênticos. Para tanto, além da bibliografia, outras fontes devem ser procuradas, principalmente as primárias, como cartas, diários e jornais da época, além de entrevistas, fonte muito importante e interessante para o pesquisador.

Finalmente, quando o filme está pronto para ser mostrado ao público, é interessante que o espectador tenha noção do que está assistindo. Não necessariamente, mas importante, é revelar a natureza da história, se é um fato, uma reconstituição ou uma ficção baseada em fatos reais. Também pode ser crucial informar quais personagens são reais, quais não são, e quais representam a si mesmos. Isso faz com que o espectador saiba exatamente o que está assistindo e entenda a natureza da história e de seus personagens. O público tem todo o direito de saber sobre o que o filme trata, de fato.

Dentre os três episódios produzidos pela Blimp Film para o Globo Repórter, o primeiro deles foi realizado por Maurice Capovilla em 1975, intitulado *O Último Dia de Lampião*; e Capovilla, além de diretor, foi roteirista ao lado de C. Alberto

Salles e Fernando Peixoto. A produção foi feita por Quindó; Walter Carvalho ficou responsável pela fotografia; Mário Masetti fez a captação de som; a edição foi feita por Laércio Silva; a música foi composta por Zé Ferreira e Oliveira Francisco; a narração ficou sob a responsabilidade de Sérgio Chapellin. Como trata-se de um Docudrama, na parte ficcional o elenco foi composto por Emmanuel Cavalcanti, Salma Buzzar, Eduardo Montagnari, Luiz Bezerra e Edileuza Conceição.

O filme procura fazer uma reconstituição histórica minuciosa das últimas 24 horas de Lampião. Para tanto, Capovilla fez uma série de entrevistas com testemunhas que participaram ativamente dessas horas fatídicas, da manhã do dia 27 de julho de 1938 até a manhã do dia seguinte, data da morte de Virgulino Ferreira, Maria Bonita e mais nove cangaceiros. Entre as testemunhas entrevistadas estão cangaceiros, coiteiros, comerciantes e policiais da volante. A partir desses depoimentos, construiu-se a ficção que retrata esse fato histórico e complementa o filme, afirma Maurice Capovilla.

> *O Último Dia de Lampião* foi realizado em duas etapas. Na primeira viajei com a equipe precursora e subi de Salvador, passando por Alagoas e Sergipe até chegar ao Recife. Fui encontrando e captando depoimentos dos cangaceiros. Em Alagoas encontrei dois soldados da volante, Abdon e Panta – este foi o militar que matou Maria Bonita. Em Piranhas, consegui os depoimentos dos traidores, Joca Bernardes e Durval, o irmão de Pedro de Cândido, os dois coiteiros de Lampião que nunca tinham confessado a traição. Voltei a São Paulo com o material, montei

e segui para a segunda etapa, que consistia em reconstituir, a partir das entrevistas feitas, os fatos que culminaram com a morte de Lampião.[25]





O filme inicia com imagens dessa reconstituição histórica feita por Capovilla, intercaladas com as imagens de Lampião feitas por Benjamin Abrahão. A narração desse início é ilustrativa, cantada em uma música de repente que reconstrói melodicamente o último dia de Lampião.

Bezerra fez a cilada, trabalhou com sua equipe.
Depois cortou as cabeças, veio de carro e não de jipe.
Trouxeram em cima de um carro para as terras do Sergipe.
Foi nas terras de Sergipe que começou muito bem.
Que Bezerra e Lampião, dizem até lhe convém.
Bezerra foi para história, Lampião foi para o além.[26]

A partir de então, a parte ficcional deste Docudrama passa a ser narrada por Sérgio Chapellin e complementada com alguns diálogos dos atores. Para

[25] Maurice Capovilla, em entrevista à Maria do Rosário Caetano, “Cangaço, o nordestern no cinema brasileiro”, op. cit. p. 57.
[26] Música de repente cantada no início do filme *O Último Dia de Lampião*.

corroborar a narrativa, depoimentos de testemunhas que participaram do evento compõem a parte documental. A história começa em Piranhas, Alagoas, às 08 horas da manhã do dia 27 de julho de 1938. A cidade está em festa, é dia de feira, e o comerciante Chiquinho Rodrigues (primeiro fotograma abaixo) percebe algo diferente, uma conversa entre Joca Bernardes, coiteiro de Lampião, e o Sargento Aniceto Rodrigues. A informação cedida pelo coiteiro é de que Lampião está a alguns quilômetros de Piranhas.



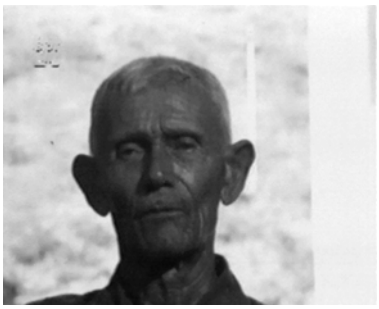


Prontamente, o Sargento Aniceto transmite um telegrama para o Tenente João Bezerra. O telegrafista da época, Valdemar dos Santos (primeiro fotograma abaixo), revela o conteúdo de tal telegrama: “Tenente João Bezerra. Boi no pasto. Venha urgente. Ass. Sargento Aniceto”. João Bezerra, que estava de passagem pela cidade de Pedra de Delmiro, recebe o telegrama, reúne seus homens e parte para a caatinga, com a finalidade de encontrar Aniceto e sair em busca dos cangaceiros.





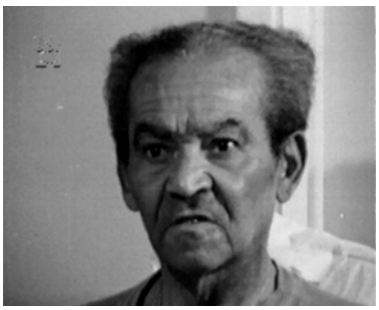
Sob o comando de João Bezerra, encontra-se o Aspirante Francisco Ferreira de Melo e sua volante, e Mané Velho, que entrou para a volante para vingar a morte de seu tio e é primo legítimo de José de Neném, o marido traído de Maria Bonita. Segundo o filme, João Bezerra não possui desafetos a Lampião. “Dizem as más línguas que Bezerra não tem qualquer interesse em matar Lampião. Ao contrário, o que ele quer é que Lampião viva para ele continuar ganhando dinheiro com um possível comércio de armas. Mas o destino dos dois vai ser outro. Mesmo contra a vontade, Bezerra se engaja na trama e vai conduzi-la até o fim”.[27]





Durante a jornada, Bezerra encontra-se com Joca Bernardes (primeiro fotograma acima), coiteiro de Lampião que já havia conversado com Aniceto. Bernardes reforça a denúncia feita ao Sargento, que Lampião estava a poucos quilômetros de Piranhas, mas não tinha a localização exata. Sob pressão, ele entrega Pedro de Cândido, coiteiro da maior confiança de Lampião. Pedro sempre levava mantimentos para o bando e sabia exatamente o paradeiro dos cangaceiros, a Grota de Angicos no estado do Sergipe. Esse local era frequentemente usado pelo bando de Lampião como pousada, e devido ao difícil acesso, ainda não havia sido encontrado pela polícia, pelo menos até então.

[27] Narração de Sérgio Chapellin no filme *O Último Dia de Lampião*.

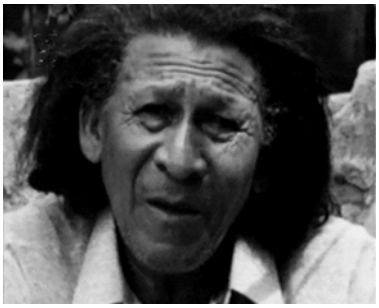
  

Por volta das 05 horas da tarde, Pedro chega ao acampamento dos cangaceiros para entregar alimentos e bebidas. É recebido por um cabra de confiança de Lampião, o cangaceiro José Sereno (primeiro fotograma acima), que desconfia da encomenda por acreditar que as bebidas estavam envenenadas, já que as tampas das garrafas de pinga estavam furadas. José Sereno foi o único a acreditar nisso, e este fato não pôde ser comprovado.

José Sereno revela ao chefe Lampião sua desconfiança, mas Virgulino, mesmo vendo as garrafas furadas, não acredita numa possível traição. Nesse período, falava-se que Lampião estava doente, tuberculoso, "mas pelo visto, ele está de boa saúde. Tem um olho só, mas uma excelente vista. É analfabeto, mas escreve poemas. É ignorante, mas cansa de enganar a volante. É bandido, mas tem a patente de Capitão".[28]

Segundo o cangaceiro Balão (primeiro fotograma abaixo), um dos sobreviventes da chacina, ele e outros bandidos haviam ficado até as 11:30 horas da noite bebendo cachaça e conhaque e jogando baralho. Criança (segundo fotograma abaixo), outro cangaceiro, relatou que vários deles passaram o dia proseando.

[28] Narração de Sérgio Chapellin no filme *O Último Dia de Lampião*.





Nesse dia, cerca de 40 cangaceiros estavam em Angico. Lampião esperava pela chegada de Corisco e Ângelo Roque, o Labareda. Com a união dos três grupos, eles chegariam a um contingente de aproximadamente 70 homens. A possível finalidade de juntar esse montante era uma vingança que Lampião estava planejando para o caçador de cangaceiros José Rufino. Num bilhete endereçado a Corisco, Lampião alertou: “Capitão Corisco, precisamos dar uma lição no José Rufino que está querendo passar de pato a ganso”.

O grupo de cangaceiros, achando que a volante está a quilômetros de distância, descansa tranquilamente, eles matam um bezerro para fazer churrasco, bebem e jogam baralho. A volante de João Bezerra, no entanto, está mais perto do que se imagina. Após ter atravessado um riacho, a volante vai à procura de Pedro de Cândido, com o intuito de arrancar do coiteiro a preciosa informação do paradeiro de Lampião.

Entre os integrantes do grupo, encontravam-se 4 mulheres, as cangaceiras Enedina, Dulce, Sila (primeiro fotograma abaixo) e Maria Bonita. Sila passou a tarde costurando uma roupa para José, filho da irmã de Virgulino, Virtuosa. José tinha 16 anos e havia se juntado ao bando recentemente. Maria Bonita voltara recentemente de viagem, estava doente e fora consultar um médico na cidade de

Cropiá, disfarçada. Falava-se que ela estava cansada do cangaço e, por esse motivo, tinha brigado com seu companheiro Lampião.



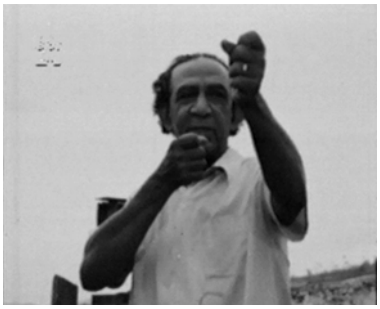


Durval (segundo fotograma acima), irmão de Pedro de Cândido, relata que à 00:00 hora do dia 28 de julho de 1938 seu irmão chegara em sua casa acompanhado pelo Tenente João Bezerra e sua volante. A intenção era confirmar com Durval se Lampião ainda estava acampado em Angico, e ele assegurou a informação. “Guiada por Pedro de Cândido e seu irmão Durval, a volante se aproxima do coito descendo a serra a uma distância de três quilômetros do São Francisco. Os soldados estão tensos e nervosos e ainda não sabem contra quem vão lutar”.[29] Ao chegar a Angico, a volante se dividiu em três grupos principais, municiada com 2.300 balas de fuzil e 700 de metralhadora.

Ao amanhecer do dia 28 de julho, por volta das 05:00 horas da manhã, parte do grupo de cangaceiros faz sua reza matinal, como de costume. Após a oração os cangaceiros preparam-se para tomar café, o cangaceiro Amoroso vai ao leito do rio pegar água. É ele o primeiro a ser morto pela volante, pelo fuzil do soldado Abdon (primeiro fotograma abaixo). Inicia-se o tiroteio. Balão relata como Enedina morreu, com um tiro na cabeça ao tentar fugir acompanhando Sila. O soldado José Panta (segundo fotograma abaixo) mostra o local exato que ficou

[29] Narração de Sérgio Chapellin no filme *O Último Dia de Lampião*.

escondido e como matou Maria Bonita com dois tiros de fuzil. “28 de julho, 05:15 da manhã. Lampião está morto. O cangaço termina aqui. O mito de Lampião permanece. De sua fortuna restaram o fuzil, o punhal, as cartucheiras, os óculos, os bornais, as alpercatas, e a sua cabeça, cortada”.[30]





E o filme termina da mesma forma que começou, com as imagens da reconstituição de Angico intercaladas com as imagens captadas por Abrahão em 1936. Em *off*, a voz narrativa de Chapellin dá lugar ao repente.

> A viola tá chorando, tá chorando com razão.
> Lá na Grota do Angico no meio da escuridão.
> Cercado por todo lado foi ferido a supetão.
> Foi pegado e foi traído o gigante do sertão.
> Soluçando de saudade, gemendo de compaixão.[31]
> Degolaram Virgulino, acabou-se Lampião.

O Último Dia de Lampião é todo pautado nas entrevistas captadas das testemunhas, esses depoimentos compõem a parte documental e são o ponto de partida para a parte ficcional. A pesquisa histórica feita anteriormente às

[30] Narração de Sérgio Chapellin no filme *O Último Dia de Lampião*.

[31] Música de repente cantada no fim do filme *O Último Dia de Lampião*.

entrevistas foi cedida pelo pesquisador Antônio Amaury Corrêa de Araújo, em que ele dá indicações sobre a localização de ex-cangaceiros que sobreviveram ao massacre de Angico. Essa sim, foi a referência histórica que serviu como ponto de partida para todo o projeto, o Docudrama.

Com esses dados históricos em mãos, Capovilla pode fazer as entrevistas com o foco direcionado para o objeto em questão, as últimas 24 horas da vida de Lampião. E mais que isso, todas as artimanhas e conchavos feitos pelo Sargento Aniceto e pelo Tenente João Bezerra para dar fim ao famigerado cangaceiro e, simbolicamente, ao cangaço. Mesmo com a morte de Lampião, o banditismo ainda perdura por dois anos, até a morte de Corisco. Contudo, a atmosfera que envolvia o movimento histórico tinha Virgulino Ferreira como seu maior representante. A maior parte dos cangaceiros que sobreviveram ao massacre de Angico se entregou à polícia. Até mesmo Ângelo Roque, o Labareda, também cansou de fazer resistência em favor de um movimento que já estava enfraquecido com a morte de Lampião e desistiu da vida de cangaceiro dias antes da morte de Corisco.

Outras testemunhas importantes contemporâneas do cangaço e que foram entrevistados no filme de Paulo Gil Soares, como José Rufino, Saracura e Labareda, não fazem parte do filme de Capovilla por não terem participado ativamente e diretamente do último dia de Lampião. Nesse sentido, Capovilla soube trabalhar seus depoimentos de modo objetivo, escolhendo o que achava mais relevante para seu filme, e revelando novos personagens históricos que puderam contribuir significantemente para o resultado final. “Enfim, tive sorte de

encontrar as testemunhas oculares da história, que deram a credibilidade necessária à reconstituição dos fatos."[32]

A reconstituição dos fatos corrobora todos os depoimentos, e é bastante fiel a eles, o que dá ao drama uma maior credibilidade, já que, para o espectador, o que está documentado visualmente também é representado ficcionalmente. Nesse sentido, o público acredita mais no que está diante de seus olhos. Diferentemente dos filmes de ficção baseados em fatos reais, o Docudrama proporciona uma maior aproximação do público à verossimilhança, pois a fonte de pesquisa está lado a lado com a reconstituição histórica.

Outro ponto interessante na reconstrução dos fatos está na localização do fato. O diretor foi com sua equipe até as cidades de Piranhas, Pedra de Delmiro e Angico para realizar a parte ficcional, baseando seus acontecimentos nos locais onde realmente aconteceram os fatos. Habitantes locais também participaram dessa reconstituição e os personagens reais foram levados ao foco dos acontecimentos. Os soldados das volantes vão até Angico para prestar seus depoimentos. E ex-cangaceiros também.

O discurso narrativo, no entanto, não é investigatório, pelo menos aparentemente. Em nenhum momento os depoimentos são contestados, sequer, comentados. Assim como as testemunhas relatam os fatos, eles são reconstruídos. Não existe, por parte do diretor, qualquer comportamento mais participativo. Capovilla não questiona, ele se coloca numa posição de aceitação,

[32] Maurice Capovilla, op. cit., p. 58.

de receber informações e absorvê-las sem por em dúvida a veracidade dos depoimentos.

O resultado tem um significado de valor histórico e cinematográfico. Capovilla conseguiu trabalhar uma linguagem recente, que estava florescendo mundialmente, de forma inovadora. Este Docudrama foi um passo adiante dentro do documentarismo brasileiro, revelando essa nova forma de abordagem documental para o cinema e para o gênero cangaço.

> O filme combina com rara felicidade suas experiências em ficção e em documentário. (...) O resultado é um dos mais ousados e originais episódios daquele período de ouro do documentarismo independente na TV brasileira. *O Último Dia de Lampião*, filme de fronteira entre gêneros, era uma obra muito a frente de seu tempo.[33]

A M*ulher no Cangaço* (1976)

O segundo episódio sobre o cangaço encomendado pelo Globo Repórter foi realizado por Hermano Penna em 1976, *A Mulher no Cangaço*. Este Docudrama também foi produzido pela Blimp Film e teve o roteiro e a direção assinados por Hermano Penna; a produção foi de Quindó e José Antônio Silva; José Francisco assinou a fotografia; a captação de som foi feita por Paulo Roberto Rigoli; a edição ficou a cargo de Helder Titto; e a música foi composta por José Luiz Penna, Thiago Araripe e Paulo Costa. A reconstituição dos fatos históricos contou com a

[33] Amir Labaki, apresentando o filme *O Último Dia de Lampião* para o programa "É tudo Verdade" do Canal Brasil.

interpretação de Dora, Ewerton Motta e Maria Inês Passos, além de figurantes locais da cidade de Poço Redondo, Sergipe.

Na verdade, o argumento deste documentário foi sugerido por Maurice Capovilla quando estava filmando *O Último Dia de Lampião*. A idéia inicial era fazer um filme sobre Dadá e Corisco, mas Penna resolveu mudar o foco principal para a participação das mulheres no cangaço. Penna se utilizou da mesma estrutura narrativa trabalhada por Capovilla, a linguagem híbrida do Docudrama.

Nesse sentido, Penna também realizou seu filme em duas etapas. Primeiramente ele captou as entrevistas desejadas em áudio e em filme para, posteriormente, decupar os depoimentos coletados e realizar a parte ficcional para a reconstituição histórica. O figurino de *A Mulher no Cangaço* também foi o mesmo do filme de Capovilla, e havia sido feito pela ex-cangaceira Sila, que era a figurinista do bando de Lampião "e foi a nossa também. Os chapéus foram confeccionados por Dadá, mulher de Corisco, na Bahia."[34]

O filme procura retratar a participação da mulher no cangaço. Para tanto, conta com o depoimento de várias ex-cangaceiras que sobreviveram ao movimento rebelde, entre elas Dadá, Sila e Adília. Balão e Deus-te-guie são os únicos homens remanescentes do cangaço que também prestam depoimentos. Além desses depoimentos e da ficção, o filme conta ainda com as imagens de Benjamin Abrahão, mas não as imagens em movimento já trabalhadas em outros filmes, aqui são mostradas as fotografias estáticas tiradas por Abrahão durante sua empreitada.

[34] Maurice Capovilla, op. cit., p. 58

Com narração de Sérgio Chapellin, a parte ficcional deste Docudrama não possui diálogos. A reconstituição dos fatos históricos são todos retratados em *slow motion* (câmera lenta), pois além de dar uma maior dramaticidade à interpretação das cenas, a causa principal desse tipo de efeito foi a de trabalhar a questão da memória. “A memória como sendo uma extensão dos depoimentos das testemunhas, um tempo passado de suas vidas narrado em forma de reconstituição histórica através da câmera lenta.”[35]





Imagens ficcionais iniciam o filme, com uma música romântica ao fundo, os cangaceiros andam enquanto atravessam uma pequena cidade. A locução de Chapellin, em princípio, dá um tom poético à vida dos cangaceiros, para em seguida entrar em uma abordagem mais sociológica desse movimento.

> Vinham com os chapéus estrelados. O ouro das libras esterlinas brilhava nas bandoleiras dos fuzis. Os anéis cobriam os dedos e os bornais eram floridos de finos bordados. Misturados numa estranha mitologia, eram ao mesmo tempo facínoras, heróis e justiceiros. (...) O cangaço não é fruto da ação de alguns indivíduos que apenas escolheram o banditismo e a violência, é bem mais que isso. Ele surge de uma realidade cultural complexa e de uma realidade social

[35] Hermano Penna, em entrevista conceida a Amir Labaki no programa “É Tudo Verdade” do Canal Brasil.

> cheia de contradições, nasce de um sistema econômico e político pulverizado em pequenos centros autônomos dominados pela figura do Coronel nordestino. (...) As pessoas do cangaço, em sua origem, eram gente comum, quase sempre filhos e filhas de vaqueiros, pequenos sitiantes, quase todos vindos de camadas pobres do sertão. A pouca idade era uma constante. Na verdade podemos dizer que o cangaço era um movimento essencialmente jovem.[36]

O discurso sociológico de *A Mulher no Cangaço* não adota uma postura protecionista ou individualista, esse discurso procura ser imparcial, sem se posicionar contra ou a favor do cangaço. Penna, como pesquisador, não enfoca de forma pontual o movimento histórico, ele procura relatar alguns motivos sociológicos para a entrada de um indivíduo para o banditismo, uma realidade cultural complexa e uma realidade social contraditória. Assim, de modo a englobar vários aspectos numa abordagem geral, o discurso revela que fatores econômicos eram efetivamente sintomas essenciais para o cangaceiro. Penna faz, ainda, uma observação muito importante ao lembrar que o sertanejo, ao entrar para o banditismo, era, em sua maioria, uma pessoa jovem. Assim foi com Lampião, que entrou para o cangaço quando ainda não tinha completado 18 anos, ou Dadá, que fora raptada por Corisco aos incompletos 13 anos de idade, uma criança.

Em seguida, o discurso passa a ser direcionado para o tema principal: “É o tempo da mulher no cangaço. O mito da mulher surge no cangaço em 1930 com Maria Bonita. (...) A mulher surge no cangaço porque assim decidiu, por sua

[36] Narração de Sérgio Chapellin no filme *A Mulher no Cangaço*.

própria vontade."[37] Maria Bonita passou a ser chamada carinhosamente dessa forma por Lampião, antes de sua entrada para o cangaço, era Maria de Déa. Ela abandonou seu marido, o sapateiro José de Neném, para viver as aventuras e desventuras do cangaço, sendo uma das únicas mulheres da história do movimento a entrar para o banditismo por livre e espontânea vontade, por amor a um bandido, Lampião.

É interessante ressaltar que a mulher entrou para o cangaço na sua última década. Um movimento datado oficialmente entre os anos de 1870 e 1940, teve a figura da mulher participando ativamente nos últimos 10 anos. Antes disso, a participação feminina era distanciada e cautelosa, pois elas não acompanhavam os cangaceiros em suas jornadas pelo sertão. Eram ex-esposas ou amantes que os esperavam em casa quando a perseguição policial não estava tão acirrada, segundo Antônio Amaury Corrêa de Araújo.

> Quando se fala sobre o assunto cangaço, é necessário esclarecer que a presença da mulher nos grupos andantes, só se fez notar na segunda fase da vida cangaceira de Lampião. (...) Muitas pessoas, lendo sobre esse assunto, ouvindo falar tanto em Maria Bonita, Dadá, Lídia e outras tantas bandoleiras, podem julgar que elas viveram sempre andejando com seus eleitos. (...) Contentaram-se as mesmas, em delimitar seu pervagar cigano de andarilhas incansáveis aos chãos baiano, pernambucano, alagoano e sergipano.[38]

---

[37] Narração de Sérgio Chapellin no filme *A Mulher no Cangaço*.

[38] Antônio Amaury Corrêa de Araújo, "Lampião: as mulheres e o cangaço", São Paulo, Traço Editora, 1984, p. 374.

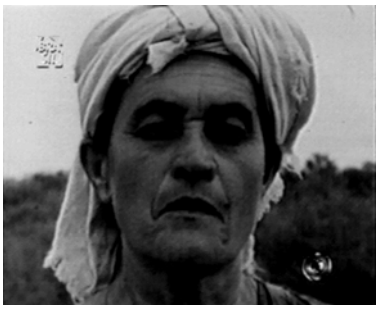
Durante esse curto espaço de tempo de 10 anos as mulheres sempre acompanharam seus cangaceiros às margens do Rio São Francisco. É muito importante lembrar, também, que em seu livro *Bandidos*, Eric J. Hobsbawn fez um levantamento dos vários movimentos rebeldes ocorridos no mundo inteiro, dentre os quais o cangaço faz parte. Nesse tipo de banditismo social, o cangaço é um dos únicos movimentos, senão o único, a ter a participação ativa das mulheres entre os bandidos. Os outros movimentos mundo afora foram formados exclusivamente por pessoas do sexo masculino.





Dadá (primeiro fotograma acima) é outro exemplo da mulher que entrou para o cangaço. A própria Dadá – Hermano Penna consegue o que Paulo Gil Soares havia tentado e não obtido êxito 11 anos atrás, o testemunho filmado de Dadá – relata detalhadamente que isso aconteceu numa manhã de terça-feira, quando ela havia saído de casa para lavar roupa. Durante seu retorno, ela percebeu que havia uma grande movimentação de cangaceiros na redondeza, estavam a caminho de sua casa. No instante de sua chegada, um dos cangaceiros a coloca na garupa de seu cavalo e a leva para o acampamento do bando de Corisco. Antes de completar 13 anos de idade, Dadá fora raptada pelo cangaceiro que será seu companheiro até o final do cangaço.

Em seguida, a narração descreve o comportamento da mulher sertaneja, que além dos afazeres domésticos, também tem que trabalhar fora de casa, seja lavando e passando roupa, seja na agricultura. “Esse esforço social da mulher no Nordeste, como de qualquer mulher pobre de qualquer região do mundo, pode ser visto no seu envelhecimento precoce.”[39] Algumas sertanejas dão seus depoimentos, verdadeiros testemunhos de vida dura e sacrificada que a mulher nordestina leva para poder sobreviver.





Adília (terceiro fotograma acima), ex-cangaceira e ex-companheira do bandido Canário, revela os preconceitos sofridos durante a adolescência e juventude. Numa sociedade patriarcal e machista como aquele do sertão nordestino, principalmente naquela época, o estudo era algo supérfluo e não-condizente com o comportamento feminino. Se maquiar, ou como elas próprias falam, “se embelezar”, não era algo digno para uma mulher. A entrada para o cangaço, em contrapartida, proporcionava tudo isso, sem a interferência do pai ou do marido. Esse refúgio clandestino não as impedia de dançar ou de se arrumar como bem quisessem, e no cangaço aprendiam a ler e escrever, necessidade essencial para quem participasse do bando de Lampião.

[39] Narração de Sérgio Chapellin no filme *A Mulher no Cangaço*.

> Os cangaceiros adoravam perfumes e caprichavam na aparência. O baile era uma de suas paixões e local de encontro e formação de casais. Atraídas pela mística da riqueza, da aventura, ou mesmo por amor, foram surgindo as mulheres que ligaram seus destinos ao destino do cangaço. Cinqüenta ou sessenta mulheres viveram essa aventura, cada uma com sua história, uma razão diferente para entrar nos bandos. Atraídas pela aventura e pelo amor, elas deixaram tudo para seguir a vida perigosa do cangaço.[40]





Sila (primeiro fotograma acima) relata que várias mulheres entraram para o cangaço por amor, como Maria Bonita (segunda fotografia acima), Enedina (terceira fotografia acima), Dondinha e Dulce. Infelizmente, ela não revela o motivo que a fez entrar para o banditismo, mas citou algumas justificativas das ex-colegas: por aventura; porque um era valente; porque outro era cheiroso; ou por vontade imposta pelo cangaceiro.

O caso de Enedina foi singular. Poucos dias depois do casamento com José de Julião, o marido passou a ser perseguido por forças policiais injustificadamente, e acabou por juntar-se ao bando de José Sereno. Enedina, sabendo do acontecido, não pensou duas vezes e foi juntar-se ao marido nessa

[40] Narração de Sérgio Chapellin no filme *A Mulher no Cangaço*.

vida bandida. “Esse foi o primeiro e único caso em que um casal, legalmente constituído, aderiu à vida cangaceira.”[41]

Dadá conta que chegava a pedir às novas mulheres, ou meninas, que entravam para o bando para que elas desistissem dessa idéia, porque aquilo não era vida. A família, deixada para trás, poderia sofrer abusos de policiais para entregarem seu paradeiro. Ela revela que seu pai teve a orelha arrancada, sua mãe presa durante cinco dias com as irmãs, e seus irmãos mais novos, de 6 e 7 anos, terem as unhas arrancadas a ponta de faca. Verdadeiras atrocidades eram cometidas pelas volantes policiais para descobrirem o esconderijo dos cangaceiros.

Realmente, cerca de 50 mulheres ou mais participaram do banditismo no nordeste. Coincidentemente, a maior parte delas foi nativa de Poço Redondo, local onde Hermano Penna realizou seu Docudrama. Os motivos para a entrada delas foram os mais diversos, mas para sair dessa vida não tinha muita solução. Várias morreram em confrontos com a polícia. Outras desistiram da vida que levavam e voltaram para a casa de seus familiares. Algumas se entregaram à polícia quando o fim do cangaço já estava próximo. Dadá foi a única que permaneceu até o final ao lado de Corisco e, com a morte do cangaceiro e fim do banditismo, Dadá foi presa e teve sua perna amputada devido à troca de tiros com a volante de José Rufino no dia 05 de maio de 1940.

Se a vida da mulher sertaneja já era recheada de dificuldades, a da cangaceira era bem pior. Quando estavam passando por um período mais calmo,

[41] Antônio Amaury Corrêa de Araújo, op. cit., p. 128.

elas tinham uma vida de dona de casa, só que sem casa. Não cozinhavam porque isso era função do sexo masculino, mas trabalhavam com costura e com a organização dos acampamentos. Em épocas mais agitadas tinham que fugir da polícia. E tudo isso se agravava devido aos períodos de menstruação, partos e abortos. Quando uma criança nascia, em poucos dias ela era levada para casa de algum conhecido que pudesse cuidar do recém-nascido, pois criá-lo na caatinga era algo impossível. O aborto era uma prática comum, e as mulheres que não queriam ter seus filhos bebiam vários tipos de chá para interromper a gestação.

Durante os combates travados entre cangaceiros e policiais, as mulheres não participavam. Apesar de todas as cangaceiras andarem armadas, elas não trocavam tiros com a polícia, a arma era usada como proteção, em último caso. Dadá foi a única que passou a combater ativamente depois que Corisco feriu-se em ambos os braços, ficando impossibilitado de manusear armas. Falava-se que Dadá tinha uma ótima pontaria.

> A presença de mulheres nos bandos de cangaceiros criou aparentemente uma relação mais familiar e pacífica com o mundo exterior. As pessoas chegaram a acreditar numa possível humanização das atividades guerreiras, e isso permitiu ao cangaço estender os seus núcleos de dominação e participação social. A presença feminina também contribuiu para reduzir violências sexuais, e isto mudou o comportamento dos paisanos diante do cangaço.[42]

[42] Narração de Sérgio Chapellin no filme *A Mulher no Cangaço*.

Certamente, a influência feminina no cangaço teve uma repercussão menos agressiva desses bandidos. Elas chegavam a impedir que certas atrocidades fossem cometidas pelos cangaceiros, assassinatos sem justa causa, raptos de meninas, violências sexuais. É fato que alguns cangaceiros que tinham uma mulher que os acompanhavam ficaram mais pacíficos. Alguns deixaram a vida do banditismo para viver uma nova vida com suas esposas, outros se entregaram à polícia a pedido da companheira. Enfim, a mulher deixou o cangaço mais humano.

Por outro lado, a mulher também fez existir nos acampamentos cangaceiros a desconfiança, o ciúme e a traição. O caso mais conhecido é o da bela Lídia (primeira fotografia abaixo), mulher de Zé Baiano, que sabendo de sua traição, matou sua companheira a pauladas. Com um exemplo desses, foram poucos os casos de traição, pelo menos aparentemente. Segundo o cangaceiro Deus-te-guie (segundo fotograma abaixo), a traição não existia entre os casais do bando. Para Balão (terceiro fotograma abaixo), no entanto, a traição tornava-se possível à medida que o relacionamento já não estava às mil maravilhas. E Balão vai ainda mais longe, revelando que a mulher foi a desgraça do cangaço.





Alguns pesquisadores atribuem à mulher o verdadeiro motivo do final do cangaço. Com a entrada delas, o movimento passou e se locomover mais lentamente, devido à sua resistência física ser inferior a do homem, além dos já

citados agravantes próprios do sexo feminino, como menstruação e gestação. Por esses motivos, os grupos tinham que estar sempre próximos às populações ribeirinhas, para ter um acesso mais fácil à água, e consequentemente, mais próximos das volantes policiais. Um outro aspecto, como vimos, está na humanização dos bandidos, que já não cometiam crueldades como antigamente, perdendo certo respeito no sertão. O fato é que em 70 anos de cangaço (1870 – 1940), as mulheres participaram dos 10 últimos anos, coincidência ou não.

O filme termina com a narração de Dadá relatando os últimos momentos de sua vida no cangaço ao lado de Corisco. Uma reconstituição dos últimos combates é apresentada. “O cangaço terminaria sua longa, muitas vezes alegre e muitas vezes triste carreira. E por ironia ou não, terminava nas mãos de uma mulher, Sérgia Ribeiro, a valente Dadá.”[43]





O recorte feito por Hermano Penna retrata o cangaço sob o prisma da mulher, e nesse aspecto ele trabalha a sociologia do cangaço de forma mais aprofundada e coerente que Paulo Gil Soares, e menos descritiva que Maurice Capovilla, que se limitou às últimas horas de Lampião.

Para atingir tal objetivo, Penna se valeu dos vários depoimentos colhidos junto às mulheres que sobreviveram ao cangaço, mas não se limitou a apenas

[43] Narração de Sérgio Chapellin no filme *A Mulher no Cangaço*.

isso. Essas testemunhas foram, certamente, o ponto de partida, mas não o ponto central, já que o discurso narrado por Chapellin traz informações tão ou mais importantes que os depoimentos colhidos.

No Raso da Catarina (1977) [Filme não encontrado]

Hermano Penna realizou seu segundo documentário sobre o cangaço em 1977. Assim como os filmes anteriores, este também foi produzido pela Blimp Film para o Globo Repórter; a direção, o roteiro e a fotografia foram do próprio Hermano Penna; Álvaro Pedreira foi o responsável pela produção; Ricardo Lara foi o encarregado de fazer a captação de som direto; e o filme foi montado por Laércio Silva.

Este Docudrama procura levar ao espectador o que foi o Raso da Catarina, uma região mítica do sertão nordestino, local que serviu de pousada durante muito tempo para Lampião e seu bando de cangaceiros, enfocando seus aspectos físicos e geográficos. O filme

> também aborda a questão da etnicidade da pequena população de índios Pankararé que habita o interior do Raso, na localidade do Chico. Por ocasião da realização do filme, era intensa a pressão, por parte das autoridades que tinham acabado de criar a Estação Ecológica Raso da Catarina, para expulsar essa comunidade do interior do Raso, baseados na afirmação de que eles não eram mais índios. O filme faz a defesa do povo do Chico, mostrando claramente as raizes étnicas daquela gente.[44]

[44] Hermano Penna, via e-mail.

Este Docudrama foi feito para o Globo Repórter da Rede Globo. Infelizmente, não foi televisionado. Na época, o coordenador do programa era Paulo Gil Soares, que fez inúmeros elogios ao filme, mas não seria possível exibi-lo no horário nobre, devido à prioridade da emissora em busca de audiência. Contudo, o filme foi exibido diversas vezes em circuitos alternativos.

Infelizmente, *No Raso da Catarina* é mais um entre os vários filmes perdidos no tempo.

> Parte do negativo se perdeu com o fechamento da Blimp Filmes. O que restou dos originais depositei na Cinemateca Brasileira, o que resta é uma velha, desbotada e riscada cópia de 16mm. Restos que não fazem jus ao extremo sacrifício, de toda a equipe, que foi realizar, naquela época, esse filme em região tão inóspita, desconhecida.[45]

Em 1977, a ditadura militar estava próxima do fim, pois vários grupos políticos e sociais articulavam-se para obterem de volta o Estado de Direito. O Governo Geisel lança uma medida para continuar no poder, cada vez mais ameaçado, o 'Pacote de Abril'. A década de 80 é marcada por uma transição política favorável, o retorno dos civis ao governo.

O cinema chega ao início da década com mercado e produção aquecidos. "As medidas adotadas pela Embrafilme e Concine, da co-produção às

[45] Hermano Penna, via e-mail.

obrigatoriedades de exibição e copiagem, e a própria realidade econômica do país criaram novas possibilidades para o filme nacional."[46]

A Musa do Cangaço (1982)

O último filme desse segmento foi um curta-metragem realizado por José Umberto Dias, o mesmo que publicou o conhecido artigo "Benjamin Abrahão, O Mascate que Filmou Lampião". *A Musa do Cangaço*, de 1983, é um documentário sobre Dadá, ex-companheira de Corisco, que neste mesmo ano colheu um depoimento da própria, juntamente com Rosemberg Cariry.

José Umberto, além de dirigir, fez a edição e pesquisa; como também a produção, com a ajuda do Pólo Cinematográfico da Bahia e da Embrafilme; a produção foi feita por Marta Vergne; a fotografia foi feita por Otto Diniz; a captação de som direto foi feita por Alcyvando Luz; a música foi composta por Zé do Norte e Marlui Miranda.

Os créditos iniciais são mostrados e, em segundo plano, algumas imagens estáticas captadas por Abrahão. Intercalados aos créditos, letreiros que procuram situar o cangaço no contexto histórico, destacando a participação de Lampião, das mulheres e, principalmente, de Dadá.

> O latifúndio é o pasto fértil da injustiça, exploração e fome. Nele surgiu o fenômeno do Cangaço: uma forma de revolta camponesa na história do Brasil.

[46] Fernão Pessoa Ramos (Org.), "História do cinema brasileiro", São Paulo, Art Editora, 1990, p. 426.

> Lampião, com o seu bando independente, aplicou táticas de guerrilha e se manteve no poder (com inteligência, astúcia e intuição) quase 20 anos.
>
> As mulheres participaram da ação e organização da vida nômade dos cangaceiros. Elas atuaram na guerra e no amor.
>
> Dadá, mulher de Corisco, se destacou nas manobras de luta nas caatingas. Ela ficou no bando de 1928 a 1940. Este filme registra a memória de sua experiência após tantos anos de extermínio do cangaço.

O latifúndio foi, certamente, um das principais causas para o início do cangaço, mas não a única. A figura do Coronel, possuidor de grandes posses de terra, deixou rastros de corrupção e exploração do homem do campo, e foi um dos agravantes para sua revolta. Essa rebeldia, porém, não foi direcionada somente para esses grandes latifundiários. Em alguns momentos, Coronéis e cangaceiros aliavam forças para satisfazerem suas vontades.

Lampião se manteve no poder durante duas décadas, mas que poder? O poder não-oficial instituído pelos cangaceiros, o poder de praticar atos de bondade e perversidade, de revolta e injustiça. Poder esse que foi compartilhado com outros cangaceiros e seus bandos independentes. O mito de Lampião sempre o conservou como o rei do cangaço, e ele foi o mais conhecido e famigerado bandido, e se auto-intitulava governador do sertão.

Como vimos, um dos motivos mais nobres para a entrada das mulheres para o cangaço foi o amor, que formou casais até hoje conhecidos no imaginário popular, e não foram poucos. Mas as mulheres não chegavam a guerrear diretamente com a polícia em seus combates. Pelo contrário, elas sempre foram

protegidas, e algumas das táticas de Lampião consistiam em afastá-las desses combates. “A conduta durante as batalhas também foi modificada, pois agora havia que se preocupar com a segurança das mulheres, retirando-as da zona de combate sempre que possível, acompanhadas por alguns homens.”[47]

Após os ferimentos de Corisco em seus braços, Dadá se destacou nas lutas porque cabia a ela e somente ela pegar em armas para defender a si e seu companheiro. Geralmente as mulheres usavam pistolas, e as armas mais pesadas como o fuzil ficava sob a responsabilidade do cangaceiro. Corisco, sem essa possibilidade, teve que depender de sua companheira para fazê-lo.

É sabido que a mulher entrou para o banditismo em 1930 com Maria Bonita. Ela, no entanto, conhecera Lampião em 1928, e o cangaceiro esperou 2 anos para levá-la consigo nas andanças pela caatinga. O mesmo aconteceu com Dadá, mas de modo bem diferente. Ela foi raptada por Corisco também em 1928, devido a desavenças entre o cangaceiro e seu pai, quando foi violentada sexualmente com quase 13 anos de idade. Ainda virgem, sofreu grande hemorragia ficando adoentada por algum tempo. Corisco a levou para casa de parentes, onde viveu durante 2 anos, até sua efetiva entrada para o bando em 1930, depois que Lampião havia aberto o precedente de ter mulheres no grupo.

Antes do rapto, a própria Dadá relata que teve alguns encontros com Corisco, mas sem qualquer tipo de violência por parte do cangaceiro. No derradeiro encontro e momento do rapto, Corisco levou a pobre criança como forma de vingança do pai da menina. Para o pai, essa foi a pior vingança possível.

[47] Vera Ferreira e Antônio Amaury Corrêa de Araújos, “De Virgolino a Lampião”, São Paulo, Idéia Visual, 1999, p. 193.

Para a inocente Dadá, muito sofrimento e ódio que posteriormente transformou-se em admiração e amor para com o cangaceiro.





Quando se refere a Corisco, ela sempre profere palavras de carinho: “Ele era um homem muito educado. (...) Era um marido, era um pai, era um professor. Mandava comprar livros pra mim, carteira pra eu colocar dinheiro.”[48] Assim como Lampião, Corisco exigia que as pessoas de seu bando tivessem o mínimo conhecimento da leitura e da escrita. Certas vezes, Dadá se aborrecia com palavras difíceis e rasgava sua cartilha, mas Corisco era insistente e comprava outras.

Ela relembra com bastante nostalgia dos períodos de acampamento e das amizades que fizera, melhor época do cangaço. Os acampamentos eram muito organizados, com comida para todos, as barracas de casais eram separadas das barracas de solteiro, não havia discussão entre os componentes do grupo. “Foi a maior união que eu vi na minha vida, hoje eu acho tudo diferente. (...) Todo mundo lavava a roupa. Quando era de manhã tava todo mundo em ordem.”[49]

Sobre a polícia, a ex-companheira de Corisco não economiza palavras, denigre a imagem dos soldados e revela que eles eram os verdadeiros bandidos.

[48] Depoimento de Dadá no filme *A Musa do Cangaço*.

[49] Depoimento de Dadá no filme *A Musa do Cangaço*.

“Toda a desgraça do mundo quem trouxe foi a polícia. Matar, roubar, queimar, deflorar, fazia tudo. Nós era uma família de gente grande, eles devoraram tudo. A justiça.”[50] Certamente ela não teria boas lembranças das volantes, já que os soldados estavam sempre no encalço do bando, e eles usavam de todos os artifícios para descobrir o paradeiro dos cangaceiros.





O filme termina com Dadá em *close*, com um pouco de tristeza nos olhos, lembrando dos filhos que perdeu no período do cangaço.

José Umberto procurou registrar Dadá em momentos de descontração, costurando, conversando com a família ou simplesmente andando com suas muletas. Por ser a personagem principal deste curta-metragem, a ex-cangaceira foi a única pessoa entrevistada, e seu testemunho é trabalhado em todo o filme como personagem narradora. Os depoimentos de Dadá são casados com as imagens de Lampião registradas por Abrahão. Nesse sentido, Dadá não é somente a testemunha ocular relembrando suas experiências do cangaço, mas também a pessoa que narra os fatos da época.

[50] Depoimento de Dadá no filme *A Musa do Cangaço*.





Além dos depoimentos de Dadá e das imagens de Abrahão, o filme também mostra o registro feito em julho de 1969, quando a cabeça de Corisco, que estava exposta no Museu de Antropologia da Bahia, é enterrada junto ao seu corpo, no Cemitério das Quintas dos Lázaros, Bahia. As cabeças dos outros cangaceiros também foram retiradas do museu e, provavelmente tenham recebido o mesmo destino da de Corisco. Dadá, que possuía esse registro em mãos, mostra-o a José Umberto, porém, infelizmente, não comenta o episódio. “A sepultura, embora de tamanho convencional, contém uma pequena urna de madeira envernizada onde foi guardada a cabeça saponificada e deformada de Corisco, anos exposta à curiosidade pública num museu de Salvador.”[51]

[51] Paulo Gil Soares, “Vida, paixão e mortes de Corisco, o Diabo Louro”, Porto Alegre, L & PM Editores, 1984, p. 15.

6 O CANGAÇO DE GLAUBER ROCHA

O início da década de 1960 foi marcado por uma transição política no país. O parlamentarismo instalado emergencialmente em 1961, foi abolido em 1963 através de um plebiscito, voltando a estabelecer-se o presidencialismo. A situação política do país, no entanto, estava entrando em crise, e vários grupos do setor exigiam reformas imediatas.

O ano de 1964 marca o início de um período trágico na história do Brasil. Com o Golpe de 1964, que causou a queda do então Presidente João Goulart, os militares assumiram o poder e por lá ficaram durante vários anos, instaurando a ditadura militar no país. Três Atos Institucionais foram decretados entre os anos de 1964 e 1967 durante o Governo Castelo Branco, o que resultou no fim da participação popular para eleger seus representantes, encerrava-se a era do populismo. “De um lado, alijava e reprimia os movimentos populares. De outro, afirmava a hegemonia do capital monopolista sobre os demais segmentos.”[1]

Essa década foi de extrema importância para o cinema brasileiro. Inconformados com a atual situação política do país e para se contrapor à indústria cinematográfica do período chanchadista e aos filmes da Vera Cruz, alguns cineastas eclodiram o movimento do Cinema Novo.

> No período 60-64 aprofunda-se a luta ideológica, em consonância com o acirramento das lutas sociais na cidade e no campo. Agudizam-se também as

[1] Sonia Regina de Mendonça e Virgínia Maria Fontes, “História do Brasil recente”, São Paulo, Ática, 1988, p. 15.

> relações artistas-intelectuais-sociedade, surgindo possibilidades de aliar o movimento cultural mais organicamente às perspectivas de transformações sociais. (...) É o tempo da primeira fase do Cinema Novo, que mesmo resguardado em sua riqueza e diferenciação internas, orbita culturalmente em torno deste forte centro de atração que pregava a "desalienação" do público e a "libertação nacional".[2]

A partir do começo dos anos 60, os realizadores do Cinema Novo iniciaram uma campanha de advertência cultural para a realidade nordestina. O movimento estabeleceu uma estrutura mais sólida e madura em 1962, e nomes do cenário cinematográfico brasileiro passaram a se destacar no Cinema Novo com filmes de cunho social e extrema importância para o movimento e para a história do cinema nacional. Dentre os cineastas engajados ao movimento, é possível citar: Nelson Pereira dos Santos, Paulo César Saraceni, Luis Sérgio Person, Leon Hirzman, Carlos Diegues, Walter Lima Júnior, Ruy Guerra, Joaquim Pedro de Andrade e Glauber Rocha, que realizou 2 filmes abordando a temática do cangaço durante essa década:

- 1964 - *Deus e o Diabo na Terra do Sol* - Glauber Rocha.

- 1969 - *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* - Glauber Rocha.

Glauber de Andrade Rocha nasceu em Vitória da Conquista, estado da Bahia, no dia 14 de março de 1939. Ainda criança, mudou-se juntamente com sua família para a capital baiana. Durante sua adolescência em Salvador, engajou-se

[2] José Mário Ortiz Ramos, "Cinema, estado e lutas culturais: anos 50/60/70", Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1983, pp. 41-42.

em grupos de teatro e passou a se interessar por cinema. Seu primeiro filme foi um curta-metragem realizado em 1959, *O Pátio*. Em 1961, realizou seu primeiro longa-metragem, *Barravento*.

Nesse período, Glauber já era apontado como um dos principais articuladores do Cinema Novo e, certamente, seu mais ávido defensor. Inquieto por natureza, Glauber

> não se dá ao conforto de passar uns dias descansando. Escreve livros, dirige filmes, comparece a debates, viaja, vai às salas de espetáculos, nunca perde uma boa película – esta vida agitada lhe permite estar sempre em quase todos os lugares onde os interesses do cinema brasileiro o chamam, e ele se transformou, inegavelmente, num verdadeiro líder do jovem cinema nacional.[3]

Glauber retratou o cangaço em seus filmes de forma singular, abordando o tema sob o prisma do ideal revolucionário, e introduzindo em sua narrativa contextos simbólicos e alegóricos. Junte-se a esta ideologia a estética da fome e outras estéticas impressas pelo autor em seus trabalhos. Mesmo que seus filmes tenham alguns aspectos relacionados ao *western*, a estrutura narrativa de Glauber, como também o contexto ideológico retratado, os diferencia, e bastante, dos filmes caracterizados como *Nordestern*.

Devido a esses fatores, Glauber merece um destaque especial nesta pesquisa que dedica um capítulo ao cineasta e a seus filmes que enveredaram pelo gênero cangaço.

[3] Alberto Silva, “Cinema e humanismo”, Rio de Janeiro, Ed. Pallas, 1975, p. 22.

É importante esclarecer que a vida e obra de Glauber já foram e são amplamente estudadas por vários pesquisadores no Brasil e no exterior. Seus filmes são constantemente (re)visitados, (re)trabalhados, (re)analisados, o que resulta em um material riquíssimo sobre sua obra, com pontos de vista e interpretações diferentes de seus trabalhos.

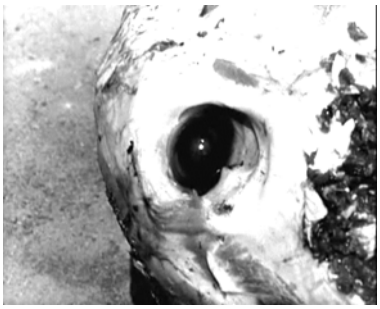
Trabalhar com os filmes de Glauber significa enveredar por um caminho recheado de símbolos e referenciais, que possivelmente darão margem a críticas e análises acerca do que será retratado aqui. Esses filmes não serão analisados profundamente e exaustivamente, outros pesquisadores já o fizeram. O recorte feito nesta pesquisa está direcionado para um resgate histórico analítico dos filmes do gênero cangaço.

Por isso, este capítulo não tem a intenção de ressuscitar ou englobar todo esse vasto material, mas dedicar-se ao objetivo central desta pesquisa que tem como propósito, desde o seu início, e está claramente explicitado na introdução, que é trabalhar o cangaço no cinema brasileiro. Nesse sentido, o assunto abordado estende-se para os filmes de Glauber, que retratou o cangaço em dois de seus filmes. Portanto, pretende-se trabalhar esses filmes no que concerne ao assunto em questão, o cangaço e seus personagens principais que fizeram parte desse contexto histórico.

***Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964)**

O Cinema Novo atinge seu auge em 1964, e Glauber Rocha realiza *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, considerado por muitos críticos o filme mais importante desse movimento e da história cinematográfica brasileira.

Realizado na cidade de Monte Santo e outras localidades do interior da Bahia, o filme contou com a produção de Luiz Augusto Mendes; Glauber Rocha, que escreveu o argumento, teve a parceria de Walter Lima Junior na criação do roteiro; a fotografia ficou a cargo de Waldemar Lima; a montagem foi feita por Rafael Justo Valverde; as letras foram escritas por Glauber Rocha e musicadas por Sérgio Ricardo, com trilha sonora de Heitor Villa Lobos. Vários nomes que participaram do elenco se tornaram consagrados: Othon Bastos, Maurício do Valle, Geraldo Del Rey, Yoná Magalhães, Lídio Silva, Maria dos Humildes, entre outros.





O filme inicia com uma tomada aérea do sertão nordestino até enquadrar uma cabeça de gado em decomposição e o triste semblante de Manuel (Geraldo Del Rey). Em seu retorno para casa, Manuel depara-se com um grupo de fanáticos liderados pelo Santo Sebastião (Lídio Silva). A música melancólica cantada em Cordel acompanha a narração da história.

Manuel e Rosa viviam no sertão.

Trabalhando a terra com as próprias mãos.

Até que um dia, pelo sim, pelo não.

Entrou na vida dele o Santo Sebastião.

Trazia bondade nos olhos.

Jesus Cristo no coração.[4]





Em casa chegando, Manuel conta a sua esposa, Rosa (Yoná Magalhães), o que avistara no caminho. Enquanto Rosa pila a farinha de mandioca, Manuel queixa-se da seca que assola o sertão e que, no sábado seguinte, irá à feira fazer a partilha do gado com o Coronel Morais, latifundiário da região e dono da rés para quem Manuel é vaqueiro. Lá chegando, encontra-se com o Coronel para prestar contas, quando ocorre o seguinte diálogo:

Manuel: Trouxe as vacas, mas morreram quatro.

Coronel Morais: Beberam no açude do norte?

Manuel: Sim, senhor. Era onde tinha água. Foram mordidas de cobra. Trouxe doze vacas. Queria fazer a partilha para acertar as contas.

Coronel Morais: Não tem conta pra acertar. As vacas que morreram eram todas suas.

Manuel: Mas, seu Morais, as vacas tinham o ferro do senhor. Não pode ser logo as minhas que sou um homem pobre. Foi azar mas é verdade. As cobras morderam as rés do senhor.

[4] Música do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

Coronel Morais: Já disse está dito. A lei está comigo.

Manuel: Dá licença outra vez seu Morais, mas que lei é essa?

Coronel Morais: Quer discutir?

Manuel: Não senhor. Só estou querendo saber que lei é essa que não protege o que é meu.

Coronel Morais: Já disse está dito. Você não tem direito a vaca nenhuma.

Manuel: Mas seu Morais, o senhor não pode tirar o que é meu.

Coronel Morais: Está me chamando de ladrão?

Manuel: Quem ta falando é o senhor.

Coronel Morais: Pra você aprender seu ordinário...





Diante das palavras de Manuel, o Coronel Morais passa a chicoteá-lo. Manuel, sentindo-se injustiçado e humilhado, saca seu facão e mata o Coronel a facadas, fugindo em disparada. Prontamente, os jagunços do latifundiário morto perseguem Manuel até sua casa, mas também são mortos pelo vaqueiro. Um deles, no entanto, assassina a mãe de Manuel antes de ser morto por ele. Depois de enterrá-la, o casal parte em busca da proteção do Santo Sebastião.





O Santo e seu grupo de fanáticos caminham em direção ao Monte Santo, lembrando profecias que havia feito e concretizaram-se e pregando novas profecias. Manuel e Rosa percorrem o mesmo caminho, com a finalidade de se juntarem ao grupo.

Santo Sebastião: E o sertão vai virar mar, e o mar vai virar sertão. O homem não pode ser escravo do homem. O homem tem que deixar as terras que não é dele, e buscar as terras verdes do céu. Quem é pobre, vai ficar rico do lado de Deus. E quem é rico, vai ficar pobre nas profundas do inferno. E nós, não vai ficar sozinho, porque meu irmão Jesus Cristo, mandou um anjo guerreiro com sua lança pra cortar as cabeças do inimigo.

Manuel: Estou condenado, mas tenho coragem. Trago minha força ao meu Santo pra libertar o meu povo.





O grupo continua sua jornada de fanatismo invadindo cidades na tentativa de converter os habitantes para o messianismo. Rosa, no entanto, permanece

incrédula às palavras do Santo e tenta alertar Manuel, que continua fiel às profecias de Sebastião.





A figura de Antônio das Mortes (Maurício do Valle) é apresentada ao espectador fazendo jus à sua fama, matando cangaceiros. Em seguida, ele encontra-se com autoridades locais, que lhe encomendam a morte do Santo Sebastião e seus seguidores. O grupo de fanáticos está desvirtuando seguidores religiosos da Igreja Católica e atrapalhando a política local. É necessário, tanto para a Igreja quando para o Poder Oficial, que esse tipo de movimento messiânico seja extinto. Para tanto, pagam uma boa quantia para Antônio fazer o serviço, que aceita o dinheiro, mesmo sabendo que estará condenado ao inferno.

> Jurando em dez igrejas sem santo padroeiro.
> Antônio das Mortes, matador de cangaceiros.[5]

Manuel percorre, de joelhos, o caminho até Monte Santo com uma enorme pedra na cabeça, provando sua fidelidade ao Santo Sebastião. Depois de um árduo percurso, eles chegam ao altar do Santo e, influenciado por Sebastião, condena Rosa, chamando sua própria esposa de pecadora. Com uma criança em

[5] Música de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

seus braços, Manuel dirige-se para o altar onde se encontra Sebastião, e a oferece ao Santo em forma de sacrifício. Rosa, que também está no altar, fica desolada e desacreditada da atitude do marido.





Sebastião sacrifica a criança e com o punhal sujo de sangue, faz uma cruz na testa de Rosa, pois somente será possível vingar a morte de Jesus Cristo e libertá-los do pecado através do derramamento de sangue dos inocentes. Sebastião deixa o punhal cair ao chão, Rosa o toma em suas mãos e apunhala o Santo Sebastião, matando-o. Neste momento, Antônio das Mortes chega ao Monte Santo e dispara sua espingarda contra os fanáticos, matando homens, mulheres e crianças. Seu acordo com as autoridades somente se concretizará após matar Sebastião e, chegando ao altar, percebe que Rosa já havia cumprido sua missão. Mesmo sem saber quem o matou, Antônio das Mortes assume a autoria do assassinato do Beato. Manuel e Rosa são levados pelo Cego Júlio para o grupo de Corisco.





A história continua, preste mais atenção.

Andou Manuel e Rosa pelas veredas do sertão.

Até que um dia, pelo sim, pelo não.

Entrou na vida deles, Corisco, o diabo de Lampião.[6]

Corisco (Othon Bastos), Dadá (Maria dos Humildes) e alguns cangaceiros estão num descampado, onde Corisco atira em alguns pobres sertanejos. Ele está cumprindo uma promessa feita ao Padre Cícero, não deixar pobre morrer de fome e, para isso, ele mesmo os mata. Corisco está revoltado devido à morte de Lampião, Maria Bonita e mais alguns cangaceiros em Angico.





Corisco: Morreu Maria, mas Lampião está vivo. Virgulino acabou na carne, mas o espírito está vivo. O espírito está aqui no meu corpo e agora juntou os dois. Cangaceiro de duas cabeças, uma por fora, outra por dentro. Uma matando e a outra pensando. Agora eu quero ver se esse homem de duas cabeças pode consertar esse sertão. É o gigante da maldade comendo o povo para engordar o Governo da República. Mas São Jorge me emprestou a lança dele pra matar o gigante da maldade. Aqui. Aqui o meu fuzil pra não deixar pobre morrer de fome.

[6] Música de Deus e o Diabo na Terra do Sol.

Rosa, relutante, não pretende juntar-se ao bando do cangaceiro. Manuel, por sua vez, acredita ser essa sua única saída. Ao encontrar-se com Corisco, Manuel revela que o Santo Sebastião foi morto pelas tropas de Antônio das Mortes, o que deixa o cangaceiro mais inconformado. Cego Júlio acalma Corisco pedindo-lhe que tire o demônio do corpo e confirma a história de Manuel. Este, por sua vez, pede a Corisco para entrar para o cangaço, que o batiza com o nome de Satanás.

O pequeno bando de cangaceiros liderados por Corisco parte em direção a fazenda do Coronel Calazans, que é gente do Governo. Na fazenda, o bando vai à forra. Corisco violenta a mulher do Coronel e rouba-lhe jóias. Manuel se farta de bebida e comida e sob as ordens do chefe do bando, castra o dono da fazenda, antes de Corisco matá-lo a punhaladas. Manuel condena a atitude de Corisco, pois não se pode fazer justiça com o derramamento de sangue.





Corisco: Meu destino está tão sujo que nem todo o sangue do mundo pode lavar. Tu é como os anjos. Se eu morrer, vai embora com a tua mulher. Por onde passar pode dizer que Corisco estava mais morto que vivo. Virgulino morreu de uma vez, Corisco morreu com ele. Por isso mesmo precisava ficar de pé, lutando até o fim. Desarrumando o arrumado, até que o sertão vire mar, e o mar vire sertão.

Antônio das Mortes encontra-se com Cego Júlio, e pergunta-lhe se Manuel e Satanás são a mesma pessoa. Sobre Sebastião, o cego revela que quem realmente o matou foi Rosa.

Antônio das Mortes: Dois infeliz, não matei de uma vez, não mato de outra. Corisco está muito cansado.

Cego Júlio: Não mate ele também...

Antônio das Mortes: Ele eu mato, perseguindo até o fim.

Cego Júlio: É matando, Antônio, é matando que você ajuda seus irmãos?

Antônio das Mortes: Sebastião também me perguntou. Eu não queria, mas eu precisava. Eu não matei os beatos pelo dinheiro. Matei porque não posso viver descansado com essa miséria.

Cego Júlio: A culpa não é do povo, Antônio, não é do povo.

Antônio das Mortes: Um dia vai ter uma guerra maior nesse sertão. Uma guerra grande, sem a cegueira de Deus nem do Diabo. E pra que essa guerra comece logo, eu que já matei Sebastião, vou matar Corisco, e depois morrer de vez, que nós somos tudo a mesma coisa.





Cego Júlio, então, vai ao encontro de Corisco para alertá-lo do propósito de Antônio das Mortes. Corisco decide ficar e esperar por seu algoz. Ele ordena que Dadá vá com o Cego Júlio buscar sua filha e que Manuel procure saber quantos

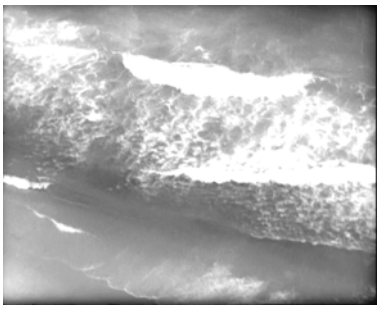
homens acompanham Antônio das Mortes. Corisco e Rosa encontram-se num beijo ardente e ofegante.





Dadá retorna com a notícia de que a filha havia sido morta pelos soldados, e Manuel relata que a polícia já cercara toda a região. Sem muita opção, Corisco ordena que Sabiá e Macambira vão embora, levando todo o ouro que possuía. Corisco faz uma oração para fechar seu corpo. Antônio das Mortes se aproxima, avistando os dois casais. Inicia-se um tiroteio que culmina na morte de Corisco. Dadá é ferida na perna. Manuel e Rosa correm desesperadamente. Rosa cai e Manuel continua sua corrida desenfreada, sem destino certo. O filme encerra com uma tomada aérea do mar.





Se entrega Corisco. Eu não me entrego, não.

Eu não sou passarinho pra viver lá na prisão.

Não me entrego ao delegado, não me entrego ao capitão.

Só me entrego na morte de parabélum na mão.

Farreia, farreia povo. Farreia até o sol raiar.

Mataram Corisco. Balearam Dadá.

Tá contada minha história. Verdade, imaginação.

Espero que o senhor tenha tirado uma lição.

Que assim mal dividido, esse mundo anda errado.

Que a terra é do homem, não é de Deus nem do Diabo.

E o sertão vai virar mar, e o mar vai virar sertão.[7]

Glauber Rocha faz uma nova leitura do movimento histórico do cangaço, em que a figura do cangaceiro não é o ponto central, mas um elemento a mais na situação social nordestina, que ainda engloba fanáticos religiosos, sertanejos e Coronéis. O contexto histórico também é renovado, pois as situações dramáticas de perseguição, cômicas e românticas, são substituídas por tragédias e conflitos, em que o banditismo e o fanatismo estão fortemente presentes, representados por Corisco, pelo Santo Sebastião e por Antônio das Mortes. Essas pessoas vivem um drama social causado principalmente pela seca e procuram de alguma forma uma saída para sua sobrevivência. Sobre *O Cangaceiro*, Glauber fez o seguinte comentário:

> Lima Barreto criou um drama de aventuras convencional e psicologicamente primário, ilustradas pelas místicas figuras de chapéu de couro, estrelas de prata e

[7] Música de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

> crueldades cômicas. O cangaço, como fenômeno de rebeldia místico-anárquica surgido do sistema latifundiário nordestino, agravado pelas secas, não é situado.[8]

Dentro dessa perspectiva traçada por Glauber, o gênero ganha uma nova interpretação do cangaço pautada em dois pólos diferenciados. O filme, na sua primeira metade, apresenta o fanatismo religioso como sendo uma fuga para o sertanejo revoltado e, num segundo momento, o banditismo como sendo o braço armado dessa revolta. Nesse sentido, o contexto histórico do cangaço não é trabalhado conforme a veracidade dos fatos, mas na representatividade que esses fatos aglomeram. O fanatismo e o banditismo foram fenômenos históricos que aconteceram de fato. Aqui, no entanto, eles simbolizam caminhos diferentes dentro de uma estrutura social, política e econômica. O filme

> está todo concentrado na discussão de processos e lutas que tiveram efetivamente lugar na história do Nordeste. No entanto, recusa a reconstituição precisa da aparência e abandona a idéia de que é necessário mostrar a evolução de fatos particulares tal como aconteceram no passado. (...) A opção pela figuração simbólica mediatizada transforma os fatos do passado em referência recoberta por camadas de um imaginário que só admite no seu corpo a sobrevivência de fragmentos selecionados, de personagens transfiguradas.[9]

---

[8] Glauber Rocha, “Revisão critica do cinema brasileiro”, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963, p. 69.

[9] Ismail Xavier, “Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome”, São Paulo, Editora Brasiliense, 1983, pp. 90-91.

Esses personagens representam, cada um a seu modo, pequenos grupos sociais que sobrevivem numa cultura nordestina inflamada pela seca, pelo latifúndio e pelas injustiças sociais. Cada um desses grupos, ou personagens, tem uma realidade própria, baseada em aspectos específicos que compõem cada estrutura.

Manuel e Rosa são um casal de sertanejos que sobrevivem à custa da agricultura de subsistência. Manuel é um vaqueiro que cuida das cabeças de gado de seu patrão. Rosa é dona de casa que ajuda na cultura de mandioca para fabricar farinha. Sentindo-se injustiçado e humilhado pelo patrão, o Coronel Morais, Manuel recorre ao seu último lampejo de dignidade e mata o Coronel a facadas. Nesse momento, o vaqueiro ultrapassa "os códigos divisórios da violência tradicionalmente admitida."[10]

Consequentemente, o vaqueiro parte em busca de uma proteção, no caso, uma proteção divina. Com as mãos manchadas de sangue devido ao assassinato do Coronel e de dois de seus jagunços, Manuel tornara-se um indivíduo perseguido de morte e procurado pela polícia. Na estrutura social vigente, seria natural que Manuel procurasse reduto com algum Coronel que tivesse desavenças com Morais, algo perfeitamente plausível entre os grandes proprietários de terra do sertão nordestino. Uma outra opção, e talvez a mais provável, seria Manuel entrar para o cangaço de imediato.

É fato que a maior parte dos sertanejos que entram para o banditismo cometeu algum crime, se for devido a desavenças com famílias rivais, por sentirem-se injustiçados pelo poder estabelecido, ou para vingarem-se da morte

[10] Célia Aparecida Ferreira Tolentino, op. cit., p. 172.

de algum familiar, fatores muito próximos ao histórico de Manuel. Ou seja, nessa cadeia de eventos o vaqueiro se tornaria naturalmente cangaceiro. Esse fato, no filme, vem *a posteriori*.

Manuel procura uma seita messiânica antes que se torne bandido. Seria mais provável, ainda, que Manuel, após longo período no cangaço, desistisse dessa vida de crimes e procurasse uma paz interior, a ponto de tentar voltar a ser um cidadão comum e, a partir dessa nova fase, procurar um grupo de pessoas que convivessem em harmonia sob a tutela de um líder religioso. Manuel altera a ordem natural dos fatos por que em seu retorno para casa se deparou com o Santo Sebastião primeiro. Se tivesse cruzado com Corisco antes...

Iludido com as palavras de Sebastião, Manuel decide, sem o consentimento da mulher, que a melhor saída está no grupo de beatos liderados pelo Santo. Santo Sebastião engloba elementos que remetem a dois grandes líderes messiânicos, Antônio Conselheiro, de Canudos, e Beato Lourenço, do Caldeirão. Sebastião tem em seus seguidores um plantel de proteção contra a Igreja Católica estabelecida, um mundo de gente que acredita em suas profecias e espera por suas promessas. Confinados em Monte Santo, os beatos oram incansavelmente, num transe ininterrupto, como que hipnotizados pela figura e palavras de seu líder. Sobre isso, Ismail Xavier comenta:

> Explorando metaforicamente a topografia de Monte Santo, a narração cristaliza essa idéia de confinamento, de ascensão e proximidade com o céu, de retiro para uma antecâmara onde não se está ainda no Paraíso (a ilha de Sebastião, sua

> fundamental promessa), mas já se desligou do terreno, do baixo mundo, do envolvimento com a sociedade.[11]

O grupo somente desce o morro na tentativa de converter os habitantes da região ao messianismo, à força. Alguns de seus seguidores estão armados e atirando para o alto, inclusive Manuel. Esse tipo de fanatismo torna-se elemento de luta armada, quando "formado o grupo de místicos em torno de um beato, monge ou conselheiro, sua tendência é adotar métodos de ação que, gradativamente, vão entrando em choque com os da comunidade sertaneja."[12]

O encontro de Manuel com o Santo Sebastião é apoteótico. O vaqueiro devota-se ao Beato sem questionamentos, entrega-se de corpo e alma à causa de seu, agora, líder e protetor. O Santo vê em Manuel uma espécie de discípulo, uma ovelha desgarrada que retorna ao rebanho e poderá dar continuidade à sua obra. O Beato não mede esforços para converter a incrédula Rosa, chega a sacrificar uma criança para atingir tal objetivo. Sebastião é capaz de tudo para aumentar seu grupo de fanáticos.

> E o beato de *Deus e o Diabo*, que recebe a mais devota atenção de Manuel, mostrará sua face autoritária e enlouquecida quando andar pelos vilarejos espancando prostitutas, exigindo penitências desumanas dos seus seguidores e,

[11] Ismail Xavier, op. cit., p. 97.

[12] Rui Facó, "Cangaceiros e Fanáticos" op. cit., p. 46.

chegando ao paroxismo, sacrificar uma vida humana em nome da purificação das almas. O Santo mostrará seu lado diabólico em nome de Deus.[13]

Em nome da Igreja Católica e do Poder Oficial, Antônio das Mortes exterminará todo o grupo de beatos. Rosa já havia apunhalado o Santo, revoltada com a sua atitude. Extinto o movimento messiânico, Manuel e Rosa perdem a proteção divina e voltam a ficar abandonados, mas são levados pelo Cego Júlio ao encontro de Corisco.

Corisco, por sua vez, está enfrentando seus demônios. Inconformado com a morte de Lampião e Maria Bonita, não hesita em matar alguns sertanejos para que estes não morram de fome, uma promessa feita ao Padre Cícero. Maria Bonita morreu, mas o espírito de Lampião encarna em Corisco, "que se desdobra em dois para representar a morte de Lampião. Ele não conta como ela se deu – ele a encena, falando como se fosse o outro."[14]

O cangaceiro de duas cabeças, uma pensando e a outra agindo, revela-se contraditório. Apresenta um discurso bipolar para justificar suas atitudes. Esse discurso remete ao banditismo social de Eric. J. Hobsbawn, sendo o fator deflagrador que mais o aproxima do cangaceiro real. Indivíduo que é resultado, também, das desigualdades sociais, o cangaceiro é considerado herói e bandido ao mesmo tempo. Rouba dos ricos e, vez por outra, dá alguma coisa aos pobres.

[13] Célia Aparecida Ferreira Tolentino, op. cit., p. 185.

[14] Luiz Zanin Oricchio, "O cangaceiro paradoxal", em Maria do Rosário Caetano (Org.), "Cangaço, o nordestern no cinema brasileiro", op. cit., p. 52.

Presta favores aos Coronéis, mas, se necessário, pode voltar-se contra eles. Não se submete às regras oficiais, mas pune quem não se submete às suas.

> Corisco, ao mesmo tempo, se vê como agente do bem, na figura do justiceiro: é São Jorge, santo do povo, contra o dragão da riqueza; e agente do mal, na figura do condenado: no limite da indignidade maior a ele imposta (a morte pela fome), cumpre um trajeto de violência, assumindo sua tarefa destruidora em nome da justiça, mas vendo nessa tarefa a condenação de si mesmo, por uma irônica economia do destino. (...) Corisco percorre um trajeto onde a retórica que mobiliza para desmistificar Sebastião (mito de Manuel) implica a desmistificação de Virgulino (seu próprio mito).[15]

Da mesma forma que se submeteu a Sebastião, Manuel também se submete a Corisco, e vendo no cangaceiro uma espécie de extensão protecionista do Beato, pede para entrar para o cangaço. Corisco o batiza de Satanás, e como forma de provar sua valentia e obediência, manda que ele castre um rapaz na fazenda do Coronel Calazans. Atitude que é questionada pelo próprio Manuel e se manifesta em seguida quando Corisco esfola um homem vivo: “Só se pode fazer justiça no derramamento de sangue?”.

Para Corisco, a luta armada faz parte do mundo do cangaceiro, sendo a única forma de fazer valer a sua autoridade. Através das armas, o indivíduo passa a ser temido e respeitado pelo resto da população, e com esse poder, “desarrumar o arrumado”. Sim, só se pode fazer justiça no derramamento de sangue, elevando

[15] Ismail Xavier, op. cit., p. 101.

essa justiça à sua própria pessoa. Corisco já se sente um homem condenado, e o derramamento de seu próprio sangue também significa justiça: “Mais fortes são os poderes do povo”.

Manuel vai de um pólo ao outro, participa dos extremos. Ele não fica entre a cruz e a espada, mas permanece um tempo com cada um deles. Primeiramente com Deus, e posteriormente com o Diabo. E em cada um desses pólos Manuel se depara com o bem e com o mal que os habita. Com Santo Sebastião ele vai do céu ao inferno. Com Corisco, ele vai de Manuel a Satanás.

Em seu caminho está Antônio das Mortes, que interrompe a participação de Manuel nesses dois momentos extremos. Primeiramente, extermina o fanatismo religioso, assumindo a autoria da morte de Sebastião. Posteriormente, põe fim ao cangaço, matando Corisco. É ele quem acaba com a alienação de Manuel. “Eliminando as fontes de alienação, dá a Manuel a possibilidade de agir racionalmente. Essa ação só poderá ser a guerra, uma guerra que será a aplicação de meios humanos para a resolução de problemas humanos.”[16]

Antônio das Mortes foi explicitamente inspirado em José Rufino, que perseguiu e matou Corisco em 1940, dando fim ao cangaço. Antônio das Mortes é contratado pela Igreja Católica e pelo Poder Oficial para dizimar o movimento messiânico. E o faz, não por dinheiro, mas porque a miséria do povo o incomoda. Antônio representa o Governo Federal, que em épocas distintas fez fortes campanhas para extinguir esses movimentos históricos que desafiavam o processo de modernização do Nordeste. Para tanto, era necessário acabar com

[16] Jean Claude Bernardet, “Brasil em tempo de cinema”, op. cit., pp. 78-79.

qualquer tipo de manifestação que tivesse relação com um Brasil arcaico. Representa, também, um instrumento de libertação da alienação de Manuel, o povo.

Dentro desse contexto, Antônio das Mortes é um ser essencialmente contraditório. Ele é um indivíduo inserido na comunidade, mas não faz parte dela: "Não quero que ninguém entenda nada de minha pessoa." Assim, aproxima-se da personalidade de Corisco, mas distancia-se dele ao mostrar-se lacônico, de fala mansa. Antônio não tem duas cabeças, mas duas atitudes opostas, permanecer do lado do povo e dizimá-lo, para acabar com seu sofrimento. Cego Júlio tenta abrir-lhe os olhos ao confrontá-lo: "A culpa não é do povo, Antônio."

> Se ele mata a soldo do inimigo, não pode ser pelo bem do povo: se é pelo bem do povo, não pode ser obedecendo o inimigo. Antônio das Mortes é essa contradição. Não é que ele viva essa contradição, que ela seja um dos momentos de sua vida: ela constitui seu próprio ser.[17]

Ao final do filme, Antônio cumpre sua promessa, deixa Manuel e Rosa viverem, que correm ferozmente pelas caatingas, em busca da algo inalcançável, sem destino certo. A profecia de Antônio Conselheiro foi difundida por Sebastião e Corisco: "O sertão vai virar mar, e o mar vai virar sertão." Metafisicamente, essa profecia se concretiza na cena final, quando uma tomada aérea transforma o sertão em mar. Para o nordestino, o sertão é o espaço geográfico palpável, vive-se nele, sobrevive-se dele e, mesmo não oferecendo condições adequadas para

[17] Jean Claude Bernardet, op. cit., p. 79.

uma vida decente, é esta terra seca e árida que o acolhe. O mar é algo inalcançável, paraíso que oferece fartura e vida.

> Dentro desses princípios, a função dessa "fatia de processo" na lição dada é justamente recuperar os caminhos de uma reivindicação de justiça e de uma tradição de violência que pertencem ao movimento interno da história do sertão. Pois, pela própria organização do filme, o sertão é mundo. O mar é instância do imaginário, visão do paraíso.[18]

A estética impressa por Glauber em Deus e o Diabo para esse encontro de mundos, de personagens, de simbolismos é acentuada pela imagem nervosa feita com câmera na mão, com longos planos elípticos, enquadramentos e movimentos de câmera que dialogam com o espectador. Todo o filme é trabalhado com situações que direcionam atores e público ao limite. Limite esse que leva as cenas e personagens, invariavelmente, às últimas conseqüências. "Em *Deus e o Diabo* é também a histeria, com desejo convulsivo, o que causa a violência de toda ação histérica que provoca as transformações."[19] A encenação teatral como espetáculo, acompanhada de uma música composta e inspirada na Literatura de Cordel, favorecem essa força brutal.

A letra foi composta pelo próprio Glauber e musicada por Sérgio Ricardo. O cantador faz o papel do narrador que, através de versos, relata as aventuras e

[18] Ismail Xavier, op. cit., p. 113.

[19] Cláudio da Costa, "Cinema brasileiro (anos 60 – 70): dissimetria, oscilação e simulacro", Rio de Janeiro, 7 Letras, 2000.

desventuras do casal Manuel e Rosa pelo sertão nordestino. Nada mais próprio do que invocar uma cultura nordestina como o Cordel para ilustrar musicalmente uma história nordestina. Para Célia Tolentino,

> A câmera na mão impunha essa proximidade e dramaticidade particular aos eventos, e a luz "estourada", um efeito importante de realidade para as filmagens locais, conformando os pressupostos do que Glauber chamaria de uma "estética da fome", aquela que fustigaria o colonizador, oferecendo o espetáculo da violência conseqüente do colonizado. Além disso, assumia a influência importante da literatura nacional, do que chamaria de mitos históricos e, em especial, da dramaturgia popular da literatura de Cordel, cujo princípio formal, constituído da justaposição de fatos e elementos diversos, marcam *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.[20]

O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro **(1969)**

A ditadura militar instalada com o Golpe de 1964 adquiriu um poderio mais repressor com a imposição do Ato Institucional Número 5, o tão temido AI-5, decretado em 13 de dezembro de 1968 no governo de Costa e Silva. O AI-5 foi um instrumento que deu ao regime já autoritário poderes absolutos, estabelecendo o fechamento do Congresso Nacional, das assembléias legislativas e as câmaras de vereadores. Os direitos políticos de quem se opunha ao regime foram suspensos por dez anos. Foram proibidas quaisquer tipos de reunião ou manifestação pública, sendo as pessoas que dela participavam serem reprimidas com extrema

[20] Célia Aparecida Ferreira Tolentino, op. cit., p. 174.

violência. Setores da sociedade parte para a luta armada. Foi o mais abrangente e autoritário dos Atos Institucionais. Segundo José Mário Ortiz Ramos,

> no período 1969-74 configura-se uma nova modalidade de ação estatal no interior do campo cinematográfico. É sob o signo do AI-5 e de uma nova Constituição que se processa a tensa articulação entre as consequências da modernização, como o crescimento da indústria cultural, e uma rígida repressão e censura. Nesse momento, caracterizado como a segunda fase do Estado ditatorial, assiste-se às tentativas de redefinições para o setor cultural, numa clara preparação de terreno para uma política que só surgirá de forma articulada e explícita posteriormente.[21]

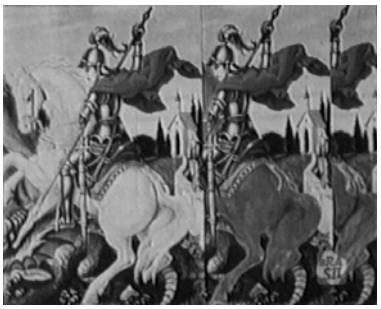
O setor artístico-cultural foi atingido diretamente. Nasce o Tropicalismo, movimento que teve influências da vanguarda artística e da cultura *pop*. O Tropicalismo manifestou-se principalmente na música, mas exerceu forte influência nos outros campos da arte, no teatro, nas artes plásticas e no cinema. A classe cinematográfica brasileira estava desorientada. Em 1969 foi criada a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes). Com a Embrafilme foi inaugurada uma nova política cinematográfica, através de novas diretrizes culturais e centralizando o poder na estatal criada pelo Governo.

Foi diante desse cenário político que Glauber Rocha realizou seu segundo filme abordando a temática do cangaço, *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*. Glauber assinou o argumento, o roteiro e a direção; Zelito Viana e

[21] José Mário Ortiz Ramos, op. cit., p. 89.

Claude Antoine juntaram-se ao diretor para realizar a produção; Affonso Beato foi o fotógrafo; a edição foi feita por Eduardo Escorel; e a música foi composta por Marlos Nobre, Walter Queiros e Sérgio Ricardo. Maurício do Valle e Othon Bastos participaram novamente do elenco, que contou ainda com Odete Lara, Hugo Carvana e Jofre Soares.

Realizado na cidade de Milagres, interior do estado da Bahia, o filme também foi intitulado *Antônio das Mortes*. No Festival de Cannes desse ano, Glauber rocha ganhou o prêmio de Melhor Direção com *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*.





O filme inicia com uma imagem de São Jorge. Em seguida surge o sertão, numa cena ilustrativa para apresentar o protagonista da história, Antônio das Mortes (Maurício do Valle) atirando em um cangaceiro que, em princípio, não está no quadro, mas que logo aparece se contorcendo e, após um tempo, é abatido. Na pequena cidade de Jardim das Piranhas, o Professor (Othon Bastos) pergunta aos seus alunos algumas datas importantes da história do Brasil: descobrimento do Brasil, Independência, Abolição da Escravatura, Proclamação da República, morte de Lampião.





Na seqüência, um grupo de beatos e cangaceiros liderados por Coirana estão dançando e cantando, ao seu lado, o Negro Antão e a Santa. O grupo caminha em direção à praça da cidade, onde estão o Professor, o delegado Matos (Hugo Carvana), o Coronel Horácio (Jofre Soares), seu braço direito Batista e os habitantes locais. Coirana, recitando versos em forma de Cordel, se apresenta:

Coirana: Eu vim aparecido. Não tenho família, nem nome. Eu vim tangendo o vento, pra espantar os últimos dias de fome. Eu trago comigo o povo desse sertão brasileiro. Boto de novo na testa um chapéu de cangaceiro. Quero ver aparecer os homens dessa cidade, o orgulho e a riqueza do Dragão da Maldade. Hoje eu vou embora, mas um dia eu vou voltar. E nesse dia, sem piedade, nenhuma pedra vai restar. Porque a vingança tem duas cruz, a cruz do ódio e a cruz do amor. Três vezes reze o Padre Nosso, Lampião, Nosso Senhor.





Em Salvador, durante uma parada do Dia da Independência, Matos vai ao encontro de Antônio das Mortes, que está presente em meio ao público que

assiste ao desfile. Após um abraço fraterno, os dois encaminham-se para um bar, onde Antônio lembra, saudoso, do tempo que conhecera Lampião e Corisco. Ao cruzar com os cangaceiros, Lampião o convida a fazer parte de seu bando, mas Antônio nega. Corisco pede a Lampião permissão para sangrá-lo. Lampião não consente, referindo-se a Antônio como “cabra macho”. Ao falar sobre os cangaceiros, Antônio transparece bastante respeito, e comenta sobre sua investida na polícia, tendo que persegui-los constantemente. Lembra de quando matou Corisco, quem achava ser o último cangaceiro, e desacredita do fato de ter aparecido um outro. Recusando o dinheiro de Matos, Antônio vai para Jardim das Piranhas conferir se é verdade mesmo.

Lá chegando, eles vão à casa do Coronel Horácio e sua esposa Laura (Odete Lara), de quem Matos é amante. Cego e idoso, o Coronel recusa a assistência de Antônio, sem saber que o mesmo encontra-se presente. Matos tenta convencê-lo do contrário, mas o Coronel mantém sua posição: “Jagunço de graça trás desgraça. Eu acho até que não era preciso. Pelo que ouvi dizer esse cangaceiro é puro teatro.” Matos retruca falando da necessidade de extinguir qualquer tipo de desordem, pois o progresso está a caminho de Jardim das Piranhas.





Na encosta de uma pedreira, o grupo de cangaceiros e beatos festeja. Coirana convoca a Santa e o resto do grupo para vingarem-se do Poder Oficial. Negro Antão o aconselha a agir com calma, mas Coirana quer justiça a todo custo: “Olho por olho, dente por dente.” Enquanto isso, Matos e o Professor conversam durante um jogo de bilhar, num diálogo descontraído e sarcástico. Antônio também está presente, mas não os interrompe até a saída de Matos. Antônio e o Professor conversam sentados à mesa, cada qual com suas lamentações.

Na praça da cidade, Coirana chega juntamente com seu grupo, festejando. Os habitantes de Jardim das Piranhas observam a manifestação, entre eles o Coronel, Laura, o Padre, Matos, o Professor e Antônio das Mortes. Trava-se o combate entre Antônio e Coirana, primeiramente num duelo de repentistas e, posteriormente, de facas.





Coirana: Tenho mais de mil cobranças pra fazer, mas se eu falar de todas, a terra vai estremecer. Quero só cobrar as preferidas do testamento de Lampião. Quem é homem vira mulher, e quem é mulher pede perdão. Prisioneiro vai ficar livre, prisioneiro vai pra cadeia. Mulher-dama casa na igreja, com véu de noiva na lua cheia. Quero dinheiro pra minha miséria, quero comida pro meu povo. Se não atenderem meu pedido, vou voltar aqui de novo.

Antônio das Mortes: Tu é verdade ou é assombração, diga logo cabra da peste. Eu que me afasto não acredito, nessa roupa que tu veste.

Coirana: Primeiro diga você o teu nome, fantasiado. Quem abre assim a boca fica logo condenado.

Antônio das Mortes: Pois prepare os ouvidos e ouça. Meu nome é Antônio das Mortes, pra espanto da covardia, e desgraça da tua sorte. Mas uma coisa eu digo, no território brasileiro, nem no céu, nem no inferno, tem lugar pra cangaceiro.

Coirana: Se prepara gente, se prepara que agora vai ter o duelo do Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro.





No longo duelo de cavalheiros, Antônio rende Coirana e sai vitorioso, ferindo-lhe gravemente o peito. O cangaceiro só não recebe o golpe fatal porque Antônio é impedido pela Santa. A população que assiste ao duelo canta repetidamente, o que incomoda o Coronel: “Pare essa maldita cantoria.” Coirana é levado ao bar o colocado sobre uma mesa. Antônio mostra-se arrependido e na Santa vê o motivo de seu arrependimento. O Coronel ordena que Batista abra o armazém e forneça farinha e carne seca a todos.

No bar, Antônio lembra de uma menina que foi morta por piranhas em um rio tempos atrás, associando-a a Santa. Enquanto o Professor se farta de bebida alcoólica, atitude que faz durante todo o filme, Coirana tem devaneios com

Lampião e Corisco. Agonizando, é levado pelo Professor e Antônio para a pedreira, onde beatos e cangaceiros cantam ininterruptamente. Colocam-no aos pés da Santa, que Antônio faz questão de beijá-los.

Momentos depois, recostada sobre uma árvore, a Santa revela a Antônio que é parente de beatos e cangaceiros que foram mortos por ele. Antônio pede perdão e, arrependido, confessa que não pretende mais fazer tais atrocidades. A Santa responde: “Quem mata o irmão é jogado no fundo do mar. Vá embora Antônio, e cruze os caminhos de fogo do mundo, pedindo perdão pelos crimes que você cometeu.”





Tocado pelas palavras da Santa, Antônio vai até a igreja pedir perdão por seus pecados. O Padre o vê nessa situação e, a pedido de Antônio, sai à procura de Matos. Este, por sua vez, está conversando com Laura, que o chama de covarde por não cumprir sua palavra de levá-la embora de Jardim das Piranhas, e o desafia a matar o marido. Ao chegar à igreja atendendo ao chamado de Antônio, propõe-lhe um acordo grotesco, que Antônio mate o Coronel e receberá, em troca, um pedaço de terra para morar, além de satisfazer seu principal desejo, pedir ao Coronel que dê moradia e comida aos beatos e cangaceiros necessitados. Antônio, categoricamente, não aceita o acordo e diz que somente matará o Coronel se ele não atender seu pedido, o quê, obviamente, acontece.





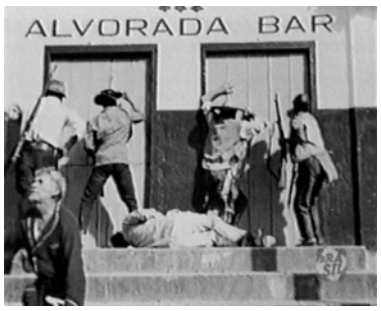
Desesperado, Matos oferece dinheiro a Antônio para matar o Coronel. O Professor, bêbado e sarcástico como de costume, se diverte à custa do desespero de Matos. Eles brigam e são separados por Antônio. Por sua vez, Antônio revela o que fará: “Doutor, há muito tempo que eu estou procurando um lugar pra ficar. Agora vou ficar do lado de lá, bem junto da Santa. Eu já estou entendendo quem são os inimigos.” E parte em busca de seu destino.





Um caminhão abarrotado de jagunços comandados por Mata Vaca chega à cidade a pedido do Coronel. Sentindo-se protegido com a chegada de homens de confiança do Coronel, Batista revela ao patrão o segredo de Laura e Matos, que são acuados pelos jagunços e escondem-se no bar juntamente com o Professor, após Matos sacar a arma de Mata Vaca e atirar em Batista. Lá dentro, os três discutem e o Professor e Laura saem do bar. Laura promete ao Coronel que liquidará Matos que, ao sair escoltado por Mata Vaca, é morto por Laura com várias facadas.







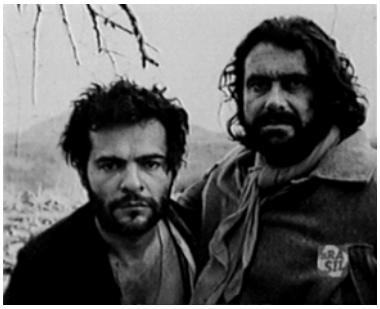
Na pedreira, Coirana morre. Antônio pede permissão à Santa para enterrá-lo. Na cidade, morre Batista. O Coronel, inconformado, ordena que Mata Vaca e seu grupo acabem com os beatos e cangaceiros. O Professor e Laura estão levando Matos para sepultá-lo na caatinga, quando o Padre aparece e alerta, repetidamente, o propósito do Coronel. Numa atitude surpreendente, o Professor agride o Padre e passa a se agarrar com Laura e beijá-la ferozmente, sobre o corpo do delegado, numa ação grotesca. O Padre tenta impedi-los de cometer tal sacrilégio e é constantemente agredido pelo Professor.





Enquanto isso, o grupo liderado por Mata Vaca dizima toda a comunidade formada pelos beatos e cangaceiros, deixando vivos somente a Santa e o Negro Antão. Interrompidos pelo tiroteio, Antônio e o Professor vão até a Pedreira e encontram os dois sobreviventes. O Professor bate em Antão, culpando-o pelo massacre. Antônio entrega sua arma e chapéu a Santa. O Professor parte para uma cidade próxima, Antônio vai à sua procura e o encontra bêbado, carregando-

o de volta a Jardim das Piranhas. No caminho de volta em meio à caatinga, a dupla encontra Coirana, que está crucificado em uma árvore, para quem eles olham fixamente.





O Professor adota uma atitude inesperada, toma para si as armas de Coirana e parte em direção da cidade. Antônio recebe de volta da Santa sua arma e chapéu, seguindo o Professor. A Santa, que até o momento não tivera nenhuma atitude revolucionária, pronuncia a guerra: “Aí arrebenta a guerra sem fim.”

O Coronel, juntamente com Laura e os jagunços, chegam à porta da igreja, onde estão confinados Antônio e o Professor. O Coronel anuncia sua chegada e chama Antônio para ajustar contas. Quem aparece primeiramente, no entanto, é o Professor. Posteriormente, aparece Antônio das Mortes.





Professor: Coronel, está chegando a hora. Agora a cidade vai começar a enxergar. Quem está falando, é o homem que nunca derramou sangue de ninguém, mas que agora está disposto a derramar o sangue dele para vingar a

metade desse sertão injustiçado. É conforme as palavras da Bíblia: olho por olho e dente por dente.

Coronel: Então você é o anjo da peste, é a besta fera que eu tava esperando. Não é aquele cangaceiro vagabundo não. Só podia ser um homem como você, um daqueles errantes desgraçados que vem da cidade pra semear a idéia de destruição. Estou lhe ouvindo peste, estou lhe ouvindo anjo ruim.

Antônio das Mortes: Eu tenho mais umas coisas pra dizer pro senhor. A gente briga junto nessa vida, mas que de um modo diferente. Esse negócio de política é com o senhor, meu negócio é com Deus.

Professor: Eu divido o inimigo contigo, só que você briga com a sua valentia, e eu brigo na sua sombra.

Antônio das Mortes: Isso não Professor. Lute com a força das suas idéias, que elas valem mais do que eu.





Antônio desafia Mata Vaca para um duelo de facões. Aceito o desafio, o breve duelo encaminha-se para um tiroteio entre os jagunços e a dupla de heróis. O Professor e Antônio, absolutos durante a troca de tiros, matam todos os jagunços. Laura é fatalmente ferida por um jagunço. Negro Antão e Santa surgem repentinamente montados num cavalo branco. Armado de uma lança, Antão mata

o Coronel encravando-a em seu peito. O Professor pega Laura em seus braços, agonizando.





Antão e Santa seguem seu caminho montados no cavalo branco, guiado pelas mãos do Padre, que carrega uma arma em seu ombro. O Professor fica em Jardim das Piranhas, solitário. Solitário também é Antônio das Mortes na sua caminhada compassada à beira da estrada. Em segundo plano, a placa do posto Shell. E o filme termina com a mesma imagem de São Jorge do início.

Com uma narrativa baseada em tradições populares e pelo espetáculo teatral, Glauber procura atingir o grande público de forma direta. O contraste alegórico entre o Brasil moderno e o sertão é o ponto de partida para os questionamentos de Antônio das Mortes e o fim que lhe reserva. A estética de Glauber "traz novamente a teatralização, o plano-seqüência, a câmera na mão, a fala solene, as longas seqüências de reflexão em que os personagens mergulham na imobilidade e as tensões deságuam na discussão sobre o poder, o mito e a história".[22]

[22] Ismail Xavier, "Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal", São Paulo, Editora Brasiliense, 1993, p. 162.

Alguns elementos que compuseram *Deus e o Diabo* estão presentes em *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*. O Cordel acompanha a narração do espetáculo teatral e se faz presente não somente na voz do narrador/cantador da história, como também figura na fala dos personagens. Antônio e Coirana fazem um duelo de repentes antes da briga com facas. O cangaceiro conta e canta sua história de vida em forma de versos. Um elemento da cultura popular nordestina que antes assumia um aspecto extra-diegético, passa a ter, em alguns momentos, um aspecto intra-diegético neste filme.

Cangaceiros e beatos, que no filme anterior se situavam em mundos diferentes, como sendo pólos extremos dos movimentos rebeldes ocorridos no sertão nordestino, agora fazem parte de um mesmo grupo, estão unidos numa sociedade oprimida que clama por justiça. Já não representam mais Deus e o Diabo, nem o bem e o mal, essas pessoas cantam e dançam em uníssono, festejam um carnaval constantemente em transe, é o povo.

O sertão também já não é o mesmo, palco da revolução que distingue cangaceiros e beatos. “O sertão mítico já não pode mais ser representado em sua ‘pureza’, e a interação com o resto do país contemporâneo gera, através do contraste, uma das formações mais caras à alegoria tropicalista.”[23] O sertão agora é mundo colonizado, ou está prestes a ser. O progresso, que no filme anterior era um elemento na iminência de acontecer, se concretiza agora. As estradas e o capital das multinacionais já estão invadindo o sertão, é o passado no presente. Sobre o assunto, Ismail Xavier complementa:

[23] Fernão Pessoa Ramos (Org.), “História do cinema brasileiro”, São Paulo, Art Editora, 1990, p. 377.

> Não estamos no sertão de *Deus e o Diabo*, microcosmo fechado a compor um mundo de interações sociais orgânico, coeso. Aqui, o sertão já não se põe no centro, revela seus limites e reconhece todo um mundo para além de suas fronteiras, mundo de onde vem toda uma série de novidades que minam pela base a tradição.[24]

Mais que um elemento, o simbólico e contraditório personagem Antônio das Mortes retorna para se redimir de seus pecados anteriores. O personagem é apresentado ao espectador como antes, matando cangaceiros, algo que faz de modo inquestionável, e continua lacônico e tranqüilo como em *Deus e o Diabo*. Agora, mais que antes, a figura de José Rufino se faz presente neste personagem. O discurso inicial de Antônio para Matos no bar, reflete claramente o depoimento de Rufino no documentário de Paulo Gil Soares, *Memória do Cangaço*. No filme de Paulo Gil, Rufino testemunha sobre seus encontros com Lampião, que o chamou para fazer parte de seu bando três vezes e, em todas, recusou.

José Rufino: Ele me convidou para acompanhar ele, e eu respondi que não. Não queria negócio pra acompanhar cangaceiro, e nem queria ser soldado também.[25]

Nesse momento, Antônio das Mortes relembra, saudoso, da época em que conheceu Lampião e Corisco, quem ele achava ter sido o último dos cangaceiros, morto por ele. Antônio vai até a cidade de Jardim das Piranhas para se certificar

[24] Ismail Xavier, op. cit., p. 164.

[25] Depoimento de José Rufino no filme *Memória do Cangaço*, de Paulo Gil Soares.

se Coirana era realmente um cangaceiro, e se fosse, teria que matá-lo também. Em princípio, Antônio quer continuar a cumprir sua missão, a de não deixar cangaceiro vivo no mundo. Missão que recebera no filme anterior e que realizara soberanamente, e para fazê-lo agora, rejeita qualquer quantia em dinheiro.

Contratado pelo delegado Matos e rejeitado pelo Coronel Horácio, Antônio fere Coirana gravemente, que morre após longa agonia. Antônio se arrepende amargamente do crime e vê, na figura da Santa, uma forma de redenção. Redenção que ele busca e cultiva a partir de então, e se não realiza no plano social, tenta realizar-se no plano pessoal. Para tanto, percorre um caminho inverso pregado por Corisco anteriormente. Nessa guerra, Antônio procura arrumar o desarrumado.

> É por isso que Antônio das Mortes volta no filme de 1969, para poder redimir-se diante da história e confessar que lutara do lado errado, porque não compreendia seu papel. Afinal, a guerra que veio não acabou com a miséria do sertão e, ainda por cima, levou muitos sertanejos para amargar a pobreza nas cidades, como ele próprio, que vive em Salvador, sem função, decepcionado, na miséria do esquecimento.[26]

Com a morte de Coirana, Antônio passa a ser o protetor e defensor dos beatos e cangaceiros. Ele percebe que, no passado, estava do lado errado e que agira mal. Nesse ponto, as dúvidas e questões que atormentavam Antônio e o tornavam uma pessoa contraditória, deixam de existir. Agora ele sabe distinguir o

[26] Célia Aparecida Ferreira Tolentino, op. cit., p. 241.

certo do errado, o bem do mal. E para fazer o bem procura, de alguma forma, ajudar o grupo de Coirana. Primeiramente, pede ao Coronel que lhes dê moradia e alimentação. Negado o pedido e exterminado o grupo, Antônio revolta-se contra o Coronel e, a única forma de vingar o povo é acabando com o opressor, mesmo que numa atitude tardia. Se no início Antônio era o Dragão da Maldade, agora passa a ser o Santo Guerreiro, figura que também é incorporada por outros personagens. Nesse sentido, existe uma inversão de valores durante todo o filme, segundo Célia Tolentino:

> Ao longo da narrativa haverá várias encarnações de santo e dragão, bem como troca de papéis. É como se pudéssemos dizer que, no chão social em que se estabelecem, a condenação ou consagração varia segundo a versão de cada lado e parece não ter vigência fora desse espaço. Assim, beatos e cangaceiros em princípio se opõem a Antônio das Mortes e Coronel Horácio. Com a conversão do ex-matador para o lado dos místicos, o velho proprietário será o dragão da riqueza, exterminador do povo inocente. Entretanto, no enfrentamento com o grande capital que ronda Jardim das Piranhas, é também um lutador para a manutenção das velhas e conhecidas estruturas de dominação contra o dragão voraz e invisível da modernização.[27]

Defensor da tradição popular e da permanência do estilo de vida sertanejo, o Coronel faz um papel de Santo, mas diante da população oprimida que necessita de ajuda, torna-se opressor, o Dragão. Numa atitude cínica, pede ao

[27] Célia Aparecida Ferreira Tolentino, op. cit., p. 249.

seu braço direito, Batista, que abra o armazém e distribua comida entre o povo. No entanto, não pensa duas vezes antes de ordenar que Mata Vaca e seus jagunços exterminem a sociedade formada por beatos e cangaceiros.

Sua esposa, Laura, mantém uma relação com Matos. Ela vê em Matos a possibilidade de sair daquele fim de mundo, onde ainda permanece porque sabe da vida cheia de regalias que o Coronel pode oferecer. Velho e cego, ela acha que o Coronel está convalescendo e, certamente, será herdeira de suas terras e de sua fortuna. Para apressar essa herança, tenta convencer Matos a matá-lo que, por sua vez, tenta convencer Antônio a fazê-lo. Na recusa de Antônio e na covardia de Matos, Laura prefere não trocar o certo pelo duvidoso e, numa atitude desesperada para mostrar ao Coronel sua confiança, apunhala e mata o delegado após descoberta a relação. Laura

> compõe, desde sua primeira aparição, o estereótipo da femme fatale: longa piteira, baforadas, vestido roxo e olhar de Eva. Das três personagens de transição entre o campo e a cidade, ela é a mais forte e mais efetiva, centro da intriga que precipita as ações e deflagra o mecanismo da vingança.[28]

Os outros dois citadinos são Matos e o Professor. Matos é o dragão do progresso, a figura que pretende trazer a modernização para o sertão. Como delegado, está mais preocupado na sua carreira política. Não tem coragem suficiente para matar o Coronel, é um covarde nas palavras e nas atitudes, homem da cidade que vê no sertão uma forma de alavancar sua vida pública.

[28] Célia Aparecida Ferreira Tolentino, op. cit., p. 248.

O Professor é um desiludido e está constantemente bêbado. Ainda assim, representa uma pequena fatia do progresso que adentrou o sertão, a civilização. Mesmo que de forma precária, procura passar seus ensinamentos aos alunos de Jardim das Piranhas. É, em boa parte do filme, apático e debocha de Matos várias vezes. Num momento de sobriedade moral, percebe que a luta armada está iminente e, apoderando-se das armas de Coirana, é o agente executor da grande guerra, juntamente com Antônio. Os dois fazem o papel do Santo Guerreiro para lutar contra o opressor Coronel e seus sequazes. Lutará com suas idéias e seu próprio sangue, se necessário, para "vingar a metade desse sertão injustiçado".

O verdadeiro agente deflagrador dessa guerra é Coirana. Mesmo sendo "puro teatro", é ele quem faz, em princípio, o papel do Santo Guerreiro. Papel esse que, em seguida, é incorporado por outros personagens. Liderando beatos e cangaceiros, Coirana invade Jardim das Piranhas com a finalidade de combater o Dragão da Maldade e desperta, em Antônio e no Professor, o sentimento da revolução. Sua morte é anunciada pelo matador, eficaz no cumprimento de sua missão desde Corisco, e é com ela que a teleologia da salvação se faz presente, com alguma referência à Paixão de Cristo. Reencarnando Lampião, seu discurso inicial em forma de Cordel/oração revela isso: "Três vezes reze o Padre Nosso, Lampião, Nosso Senhor".

> Vivo, ele reúne em torno de si a massa de fiéis a velar a sua agonia; morto, ele exerce decisiva influência sobre Antônio das Mortes e o Professor, é fonte de um poder espiritual incontestável, como se ferimento e morte sacralizassem o que era

antes simulação. Sua última aparição como um crucificado em plena caatinga atesta muito bem a conquista da aura desejada.[29]

Aura que também acentua o perfil da Santa. Parente de beatos e cangaceiros mortos por Antônio, é ela quem desperta no matador o sentimento de arrependimento ao impedi-lo de matar Coirana. Mulher de poucas palavras, mas de um equilíbrio e serenidade incontestáveis, perdoa Antônio pelos crimes passados e procura manter a paz entre os grupos. No entanto, percebendo que a paz já não é mais possível, ela torna-se o agente anunciador da guerra: "Aí arrebenta a guerra sem fim". Papel que fora de Corisco e Antônio em *Deus e o Diabo*.

Negro Antão, por sua vez, revela ser neto de escravos e da vontade de voltar para a África para reencontrar sua identidade. Até o final do filme, ele é mais um entre a grande massa de oprimidos. No entanto, incorpora, no desfecho da história, o Santo Guerreiro e, montado em um cavalo branco juntamente com a Santa, empunhando uma lança encarna São Jorge que matará o Dragão da Maldade, encravando-a no tórax do Coronel. Dessa forma, Antão mostra-se o mais emblemático dos Santos e, numa das cenas finais, juntamente com a Santa, o Padre e Antônio, fazem uma composição visual que remete à imagem de São Jorge mostrada no início e final do filme. "O estilo da imagem atesta a natureza popular de sua circulação no mundo atual, objeto de coleção que repõe a tradição

[29] Ismail Xavier, op. cit., p. 168.

da Idade Média (os próprios elementos da imagem explicitam tal tradição: o Cavaleiro, a virgem, a Igreja).”[30]

O filme termina com a figura de Antônio das Mortes caminhando em meio a carros e caminhões que cortam o sertão com estradas de rodagem, a chegada do progresso simbolizado, com vigor, pela placa da multinacional Shell. E da mesma forma que chega, o herói solitário volta, enigmático.

> Mesmo depois da conversão e do cumprimento da tarefa justiceira, Antônio não se integra na comunidade que favorece; a mancha que o acompanha o condena a um exílio renovado, como em westerns clássicos. No entanto, sua imagem e seu percurso solitário lembram melhor o herói do faroeste italiano, figura carrancuda que chega ao local com ares de capanga do grande proprietário, termina aliado aos oprimidos e, consumada a luta, abandona o local com o mesmo ar enigmático de sua chegada.[31]

É dentro desse universo recheado de simbolismos e personagens históricos que Glauber deixou sua marca no Cinema Novo e na história do cinema brasileiro. *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* são filmes que em muito engrandecem o gênero cangaço.

[30] Ismail Xavier, op. cit., p. 162.

[31] Ismail Xavier, op. cit., p. 176.

7 RELEITURAS

> No limiar de um novo século de história, é interessante determo-nos em um caso particular: a retomada do cinema no Brasil, país que até bem recentemente ocupava um lugar entre os maiores produtores mundiais de cinema, e que, principalmente através das produções do Cinema Novo nos anos sessenta, não somente recebeu prêmios internacionais em numerosos festivais como também contribuiu para a evolução da linguagem cinematográfica.[1]

Na verdade este termo “renascimento”, ou “retomada”, ilustra uma época em que a produção cinematográfica brasileira volta ao cenário nacional a partir de 1994, alguns anos após o fechamento da Embrafilme no Governo do então Presidente Fernando Collor de Melo. A produção de filmes se revigora através das novas leis de incentivo à cultura, a abertura de novas salas de cinema, e um aumento acentuado do número de espectadores. Um ponto interessante nesse contexto é que a produção de filmes foge ao eixo Rio-São Paulo, havendo uma certa democratização da produção cinematográfica em boa parte do território nacional. O Brasil assiste a um renascimento de seu cinema.

É importante ressaltar que durante esse período, entre a extinção da Embrafilme e a retomada da produção, alguns cineastas conseguiram realizar filmes de porte significativo para a história do cinema nacional. O cinema brasileiro

[1] Sylvie Debs, “O filme de cangaço: o cinema volta ao Nordeste”, Rio de Janeiro, Cinemais: Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais, Volume 2, Novembro e Dezembro de 1996, p. 142.

não inexistiu nessa época, mas a produção caiu vertiginosamente para poucos títulos anuais. Assim, rotula-se como “renascimento” o *boom* de filmes realizados após essa entressafra.

O cangaço ficou mais de 10 anos sem ser retratado no cinema. Em meados da década de 1990, o Nordeste passou a ser revisitado por cineastas interessados em retomar essa temática, que muito sucesso fez em décadas passadas. Três filmes renovam o tema, tendo sua produção localizada no Nordeste, estes filmes abordaram o cangaço com novos pontos de vista, e algumas releituras são feitas, através de abordagens subjetivas ou a refilmagem de um clássico.

- 1996 - *Corisco e Dadá* - Rosemberg Cariry.
- 1997 - *Baile Perfumado* - Paulo Caldas/Lírio Ferreira.
- 1997 - *O Cangaceiro* - Aníbal Massaíni Neto.

> A temática brasileira era uma preocupação fundamental para o Cinema Novo, e continua sempre presente, mesmo nas outras formas: a imagem do país já existe, assim como suas referências, a pressão está mais fortemente inserida num contexto nacional-global, (...) os cineastas contemporâneos possuem novos pontos de vista sobre o Nordeste, com a determinação de retratá-los. Em sua maioria, percebe-se a necessidade de mostrar um Brasil atual, de renovar o contato com o público.[2]

[2] Sylvie Debs, “Le Nordeste revisité 30 ans aprés le Cinéma Novo”, artigo cedido por Rosemberg Cariry, p. 6. “La thématique brésilienne était une préoccupation fondamentale pour le Cinema Novo, elle est toujours présente, mais sous d’autres formes: l’image du pays existe déjà, les références aussi, la tension s’inscrit davantage dans la composante national-global, (...) les cinéastes contemporains disposent de cette nouvelle voie d’entrée

A importância dessa realização dentro do renascimento do cinema brasileiro está no fato de que, devido a uma diversidade de filmes realizados com temas variados, o cangaço se faz presente como forma de revitalizar o assunto de uma maneira diferenciada, com novas imagens e novos pontos de vista sendo propostos. O que também reflete sua importância dentro de um gênero cinematográfico que muito representou e ainda representa para o cinema brasileiro.

Um gênero que tem seus primórdios nos anos 1920, cria raízes na década de 1950, se fortalece e ganha número a partir de 1960, não pode morrer nos anos 1980. Durante mais de 10 anos o cangaço é esquecido dentro do cenário cinematográfico brasileiro. Uma das características do gênero é sua capacidade de se renovar constantemente. E esta nova safra representa isso, o cangaço foi, é e provavelmente sempre será um tema a ser constantemente abordado, por mais antiga que seja sua história, é sempre passível de novas leituras e releituras, e de modernizar-se tecnologicamente sem abandonar sua relação com a história.

Em meio a uma diversidade enorme de filmes, é importante destacar não apenas a volta do Nordeste ao cinema, mas também a volta do cinema ao Nordeste. Juntamente com outros filmes, a temática do enfoque nordestino, não somente o cangaço, volta a ser abordada dentro do contexto do novo cinema nacional, trazendo de volta às telas os problemas, a cultura e a riqueza dessa

---

pour le Nordeste, et ils doivent se déterminer par rapport à elle. La plupart du temps, il y a aussi la volonté de parler du Brésil actuel, de renouer um contact avec le public." Tradução minha.

região. “A verdade é que não há região do Brasil que exceda o Nordeste em riqueza de tradições ilustres e nitidez de caráter”.[3]

A produção desliga-se parcialmente do tradicional eixo Rio-São Paulo, fazendo com que o Nordeste se torne berço produtivo de alguns filmes que abordam as questões regionais. Aspectos geográficos e técnicos passam a ser mostrados com suas características próprias, como o sertão, a seca, e a intensa luz natural.

Na década de 1960, o Cinema Novo procurou mostrar um Nordeste mítico, ideológico, alegórico. O cangaço dos anos 1990, com raízes fincadas e referências explícitas ao Cinema Novo, procura uma visão diferenciada do tema, buscando, cada um a seu modo, resgatar uma fatia do gênero cangaço trabalhado em épocas passadas.

Para tanto, referências ao Cinema Novo, aspectos estéticos e alterações na mesma história serão o propósito desse capítulo e ponto de partida para situar tais filmes como releituras do passado.

Corisco e Dadá **(1996)**

A partir de 1996, três filmes abordando a temática do cangaço foram realizados em dois anos. O primeiro deles foi *Corisco e Dadá*, de Rosemberg Cariry. O filme foi rodado em oito cidades nordestinas em duas fases; na primeira sessenta por cento do filme foi realizado em vinte e cinco dias, e o restante seis meses depois. O roteiro foi baseado em uma profunda pesquisa bibliográfica e

[3] Gilberto Freire, citado em Sylvie Debs, “O filme de cangaço: o cinema volta ao Nordeste”, op. cit., p. 143.

iconográfica, e em um longo depoimento recolhido em 1989 junto a Sérgia da Silva Chagas, companheira de Cristino Gomes da Silva Cleto na época do cangaço, o célebre casal Dadá e Corisco. Dessa forma, o filme de Cariry é uma releitura do filme de Carlos Coimbra realizado em 1969, *Corisco, o Diabo Loiro*, já que a fonte principal de pesquisa para a realização do filme foi a mesma: os depoimentos de Dadá.

Cariry assina o argumento, o roteiro, a produção e direção de *Corisco e Dadá*; o mesmo Ronaldo Nunes assina a fotografia; Severino Dadá foi responsável pela edição; e a música foi do Maestro Toinho Alves e Quinteto Dantas. No elenco estavam Chico Diaz, Dira Paes, Antônio Leite, Abidoral Jamacaru e Denise Milfont. Este filme ganhou o Prêmio Resgate do Ministério da Cultura em 1994, e seu roteiro foi escrito em apenas quinze dias. Sobre seu filme, Rosemberg afirma:

> Resolvi fazer cinema quando vi *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), do Glauber. Temos em comum o Sertão, o imaginário, os arquétipos e a mesma vertente épica. Mas somos diferentes na forma, na linguagem e mesmo na abordagem. Meus personagens são jogados no plano humano e mítico: Corisco chora, blasfema. Os personagens de Glauber são mais simbólicos. Na gestualidade do Corisco, eu fiz uma referência direta ao Glauber, ele pula e roda como o Corisco de Glauber. O Glauber é, sem dúvida, um dos grandes referenciais do cinema brasileiro e latino-americano.[4]

[4] Rosemberg Cariry, “Amor de cangaceiro volta ao cinema nacional”, São Paulo, ver em Jornal O Estado de São Paulo, Caderno 2, 07/03/1996.

A própria Dadá revela ser essa gestualidade parte da personalidade de Corisco, que pulava e gritava como uma onça enlouquecida. A influência do Cinema Novo, e principalmente de Glauber, é explícita nos filmes de Rosemberg.





Corisco e Dadá narra a história desse casal de cangaceiros que fez história no universo cultural nordestino. Quando ainda tinha doze anos de idade, Dadá (Dira Paes) foi raptada e estuprada por seu futuro companheiro na caatinga. Primeiramente o odiou com todas as forças, as mesmas que a fizeram se apaixonar por ele posteriormente, devido ao carinho e afeto que o cangaceiro tinha por sua amada.[5]





[5] Essa passagem, assim como outras, foram mostradas no filme de Carlos Coimbra e relatadas pela própria Dadá no filme de José Umberto Dias. A intenção de comentá-las novamente não reflete uma repetição da história, mas uma forma de situar o leitor no contexto de cada filme e, conseqüentemente, numa melhor interpretação do que for observado neste capítulo. Isto também será verificado nas outras releituras.

O filme também relata como era a vida no cangaço, a convivência com o casal mais famoso da história sertaneja, Lampião (Antônio Leite) e Maria Bonita (Denise Milfont), e com os outros cangaceiros, além de mostrar como era a relação das mulheres com seus maridos e os outros componentes do grupo. Qualquer espécie de traição poderia ser fatal em meio àquele clima hostil e selvagem.

José Rufino, o maior matador de cangaceiros, estava sempre perseguindo os bandidos, usando das mesmas táticas dos seus inimigos, às vezes até mais cruéis, para acabar com o cangaço no sertão. Isto ocasiona algumas batalhas entre os dois grupos e a violência é apresentada de forma explícita.

A dura realidade da caatinga faz com que os três filhos de Corisco (Chico Diaz) e Dadá morram ainda muito novos, o que provoca a cólera do cangaceiro para com Deus, e o faz romper com o criador, negando toda sua religiosidade. O misticismo é uma característica que o cineasta explora em seu protagonista e em seu filme.





Finalmente, após o massacre na Grota de Angicos onde Lampião, Maria Bonita e mais nove cangaceiros são mortos e suas cabeças decepadas, Corisco fica possesso de vingança e mata várias pessoas acreditando serem os traidores de seu compadre. Após dois anos, Corisco é morto e Dadá baleada na perna,

sendo obrigada a amputá-la posteriormente. O assassino, seu inimigo eterno, José Rufino.

A morte do último cangaceiro, Corisco, marca o final do fenômeno histórico do cangaço, que é extinto por conta do destino no ano de 1940.

O Cangaceiro, de Lima Barreto, é iniciado com o letreiro: “Época imprecisa: quando ainda havia cangaceiros”; que indica um período remoto da história. Rosemberg Cariry, por sua vez, apresenta em *Corisco e Dadá* um texto inicial, também com letras brancas em tela preta, que informa o espectador sobre a história do cangaço. A introdução narrativa não somente localiza a época do movimento como procura dar informações esclarecedoras sobre esta história. Antes mesmo de situar a época, procura-se justificar a existência dos cangaceiros, a situação em que se encontravam e o motivo de sua luta e rebeldia. Nesse sentido, pode-se substituir o ‘quando’ pelo ‘porque’.

A época é precisamente definida e o ano que simboliza o término do cangaço com a morte de Corisco é claramente citada. Assim como também são citados nomes de cangaceiros famosos. Os cangaceiros passam a ter uma identidade e já não são mais figuras de um passado fantasioso. Teodoro e Galdino agora são substituídos por Lampião e Corisco.

E para atestar a precisão destes fatos é citada a célebre Dadá, fonte testemunhal da pesquisa, que viveu e participou ativamente desta época, cujos depoimentos, como vimos, são a inspiração deste filme.

> Os cangaceiros eram homens rebeldes, misto de heróis e bandidos, que lutavam contra a opressão social e a fatalidade do destino.

O cangaço, enquanto fenômeno social e histórico, aconteceu no final do século XIX prolongando-se até 1940. Os mais famosos cangaceiros foram Jesuíno Brilhante, Antônio Silvino, Lampião e Maria Bonita, Corisco e Dadá.

Este filme é inspirado em depoimentos de Sérgia da Silva Chagas, a célebre Dadá (1915 – 1994).[6]







Após este texto inicial, são apresentados o título e créditos do filme. Em segundo plano estão as históricas imagens de Benjamin Abraão, além de algumas fotos, o que corrobora ainda mais o texto de apresentação. Estes são os cangaceiros que havia naquela época. Destaque para a foto de Corisco e Dadá, que inicia e finaliza a seqüência em que os cangaceiros são mostrados, reafirmando a importância do casal e confirmando a quem o filme se refere.

A apresentação destas fotos e imagens mostra os personagens reais que viveram a época do cangaço e que a partir de então serão representados por atores. O texto inicial assume aqui outra função narrativa. Primeiramente mostra ao espectador do que trata o filme e apresenta a sua história como fato verídico. Posteriormente anuncia as pessoas que participaram dessa história, como quem

[6] Texto inicial do filme *Corisco e Dadá*, de Rosemberg Cariry.

diz: ‘Vejam, estes são Lampião e Maria Bonita, Corisco e Dadá, aqueles de quem acabei de lhes falar. É verdade, eles realmente existiram’.





A história de *Corisco e Dadá* é contada a partir de vários elementos ilustrativos e narrativos, e Perpétua é um deles, personagem que não está inserido dentro do contexto sertanejo, já não faz parte do mundo dos cangaceiros, mas que quando menina viveu a miséria do sertão e esta é lembrança viva em sua memória. Ela relata a alguns pescadores e aldeãos de uma pequena cidade litorânea a vida que o famoso casal tinha em épocas passadas. Em segundo plano, e às vezes em primeiro, o mar, que para Perpétua é tempo presente, e o sertão é passado, mas um é extensão do outro.

A época em que a narradora se encontra não é definida, não se sabe certamente quantos anos se passaram após o término do cangaço. Este é tempo presente para Perpétua e somente para ela e seus ouvintes, tempo suficiente para a menina que ao final do filme sobrevive ao cangaço se torne uma mulher forte e capaz de relembrar estes fatos de forma corajosa, típicos de uma sertaneja.





Após a sequência inicial, o cenário passa a ser o sertão nordestino, o tempo recua para teatralizar os elementos que os narradores relatam. Este recurso é muito usado durante o filme: várias idas e vindas com a finalidade de não provocar quebras ou elipses temporais muito grandes, de modo que o espectador não se perca durante o filme e sua percepção do tempo representado permaneça lógica.

Um texto também é apresentado ao final do filme, composto por uma procissão em que está Dadá, baleada, e em seu colo Corisco, morto. José Rufino vai comandando a procissão a cavalo, representando o poder maior no sertão, o maior matador de cangaceiros. Sobre esta cena final, o texto que desfecha a saga de Corisco e inicia a de Dadá.





Corisco foi assassinado no dia 25 de maio de 1940. Sua cabeça foi cortada e exposta no museu Nina Rodrigues em Salvador, Bahia.

Dadá foi presa e depois anistiada.

Em 1969, Dadá moveu um processo contra o Estado e obteve o direito de sepultar a cabeça de Corisco.

No ano de 1994, com 79 anos, Dadá morreu em Salvador.

Dadá e Corisco viraram lenda no coração do povo brasileiro.[7]

Contrariamente ao texto inicial do filme, que cita dados mas não cita fatos, acontecimentos reais, o texto final, após a morde de Corisco, relata toda a saga que a ex-cangaceira viveu. A vida de Dadá é projetada para o futuro, o que acontecerá a ela, a cabeça de seu marido, sua luta para enterrá-la decentemente, e sua morte. Um futuro para aquele exato momento do filme, tempo passado para a atualidade. Diferenciando-se do texto inicial, que está em letras brancas e tela preta, este possui a cena final como segundo plano, e escurece após um *fade-out*.

Igualmente ao início do filme, após o texto final é apresentada uma imagem de época, onde passam os créditos. Esta imagem é uma fotografia tirada das onze cabeças que foram decepadas de Lampião, Maria Bonita e mais nove cabras, expostos em uma escadaria de igreja. “Esses macabros troféus foram levados em cortejo triunfal e exibidos em várias cidades de Alagoas até chegarem a Maceió”.[8]

Esta fotografia representa não somente o final do filme ou de Lampião, mas o fim do cangaço. Mesmo Corisco tendo morrido dois anos depois de Lampião, o cangaço já não era o mesmo sem o Governador do Sertão. Mostra também que a

[7] Texto final do filme *Corisco e Dadá*, de Rosemberg Cariry.

[8] Vera Ferreira e Antônio Amaury, “De Virgolino a Lampião”, São Paulo, Hamburg Donnelley Ed., 1999, p. 237.

crueldade dos cangaceiros era a mesma da polícia, que fazia questão de mostrar sua força, seu poder.

Os textos representam o prólogo e o epílogo, acompanhados por imagens da época. Descrevem a natureza que a história se propõe a contar, seus personagens e o que aconteceu a um deles futuramente. A personagem narradora, que a princípio não está inserida na história por ela contada, no final é revelada como sendo remanescente do cangaço. Mesmo sendo uma personagem narradora, ela também representa seu papel diante da câmera, também faz parte da mimese.

É importante ressaltar que o sertão e o mar também fazem parte desses elementos. O cenário sertão aparece, única e exclusivamente, quando se refere ao tempo dos cangaceiros, assim como o mar é exclusividade do tempo em que a narradora se encontra. Mesmo ao final do filme, quando a personagem narradora é inserida no cangaço quando criança, estes tempos, estes cenários, não se confundem.

Para o cineasta, o sertão nordestino é um universo cósmico, místico, o que faz com que Dadá, e principalmente Corisco, absorvam essas características marcantes de sertanejos que crêem num mundo sem miséria, até certo ponto metafísico, onde as provações que a caatinga oferece possam ser superadas pelo amor e pela fé.

> A estória de *Corisco e Dadá* retrata o amor de forma mais forte do que em Romeu e Julieta. É uma tragédia grega em pleno sertão, em que Corisco acredita ser determinado por Deus a lavar com sangue a honra da terra, (...) que julga a todo

instante, e que coloca o homem a cumprir um destino e sofrer a sua justa condenação. (...) Corisco não conhece o amor, e sua humanização começa quando ele conhece Dadá, que vai de certo modo, fragilizá-lo, enfraquecê-lo.[9]

Após certo tempo Corisco consegue conquistar o respeito e a confiança de Dadá, posteriormente e finalmente, seu carinho e amor. Mesmo com esse mútuo afeto, o casal passa por provações que só a caatinga pode oferecer, agravando-se ainda mais pelas fugas constantes da perseguição policial. Em meio a tantas dificuldades, Corisco e Dadá perdem três crianças, ainda bebês, no cangaço.





O primeiro deles morre após uma fuga das volantes. Terminada a perseguição, os cangaceiros encontram um pequeno cemitério, com algumas cruzes. Um sertanejo que ali se encontra, explica a Corisco que aquela região é terra santa, um local sagrado onde são enterradas crianças, que no sertão morrem como mosca, e que ao subir ao céu se tornam anjos guerreiros de São Jorge e São Gabriel.

Nesse momento Corisco passa a revelar seu lado místico, e decide enterrar seu filho naquele local, de modo que este seja abençoado e passe a iluminar o

[9] Rosemberg Cariry, “O sertanejo é universal”, São Luis, ver em Jornal O Imparcial, 19/06/1996.

caminho dos cangaceiros. Corisco ajoelha-se rente a cova do filho morto e faz a oração:

Corisco: Senhor João Batista, atravessai com este anjo pelas porteiras da morte e navegai com a arca de Noé pelo Rio Jordão até a glória de Deus. Com a chave do sacrário eu me tranco. Com os doze apóstolos a Jesus eu me encomendo. Com a força do credo, eu me benzo. Senhor, Deus dos desgraçados, morrer não quero, mas se eu morrer, que este anjo ilumine os caminhos do sertão sagrado e a paz das invernadas celestiais. Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo. Amém.





Com a morte de seu primeiro filho, Corisco passa a crer que orações mais fortes devem ser feitas para isto não acontecer novamente, e decide batizar seu segundo filho. O leva até um grupo de fanáticos, comandados por um santo que possui vários beatos como seguidores. O santo batiza a criança com sangue que é retirado de um bode morto na hora e faz uma oração para o bebê. Corisco acredita que dessa forma, a criança sendo abençoada por um 'enviado' de Deus, seu destino possa ser diferente do outro, que morreu ainda bebê.

Dadá, porém, não acredita na bênção do santo, pois junto de seu grupo encontra-se uma beata, intitulada Santa Úrsula, que era uma prostituta a quem Corisco reconheceu. Ela acredita que isto é uma blasfêmia contra Deus, pois

pecador não pode ser santo. Corisco reafirma seu lado místico e acredita que os santos são enviados do Senhor para sofrer pelos homens. Já o cangaceiro possui na terra um destino mais cruel, a missão para fazer justiça com sangue.

> Ele dava um sentido de saga à sua violência. Isso eu trabalho no filme. Muitas pessoas, e não só a Dadá, me falaram do misticismo dele. E daí eu construí a tragédia no sentido grego, pagão. Ele costumava dizer: 'É Deus que move o meu gatilho no fuzil'. (...) Embora Corisco diga que está cansado, que quer parar, ele não pode.[10]

A cangaceira procura retrucar e convoca o companheiro a deixar aquela vida tão sofrida, mas Corisco acredita que sua missão no sertão ainda não havia terminado.

O destino desta criança, entretanto, não poderia ser outro senão a morte. Esta segunda fatalidade revolta o cangaceiro, que passa a ficar mais descrente de suas convicções.





Descrença esta que culmina na morte de seu terceiro filho. Dadá chora desesperadamente. Corisco rompe definitivamente com Deus, fala que o Senhor

[10] Rosemberg Cariry, "Amor de cangaceiro volta ao cinema nacional", op. cit.

quer o sangue dos inocentes, de seus inocentes filhos, pois o primeiro foi para o Pai, o segundo para o Filho, e o terceiro para o Espírito Santo.

O cangaceiro se vê na condição de homem condenado a viver em sofrimento e solidão, e com o poder de julgar a Deus, que foi injusto ao levar as vidas de três pobres crianças, o renega e o condena.

Corisco: Não creio em Deus Pai que não é todo poderoso, e não criou o céu e nem a terra. Não creio em Jesus Cristo, que não é seu Filho único e não foi concebido nem por obra e nem por graça do Espírito Santo nenhum. Jesus não foi nascido da Virgem Maria, nem padeceu sob o poder de Pôncio Pilatos. Não foi crucificado, nem morto e não foi sepultado. Não desceu aos infernos, não ressuscitou no terceiro dia, não subiu aos céus e não está sentado à direita de Deus Pai, de onde não há de vir julgar nem os vivos e nem os mortos. Não creio no Espírito Santo, não creio na Santa Igreja Católica que não é santa. Não creio na remissão dos pecados, nem na comunhão dos santos, nem na vida eterna. Amém.

Nesse momento, o cangaceiro se posta num mesmo patamar de seu, agora, suposto criador. Do mesmo modo que o personagem Aguirre, do filme *Aguirre – A Cólera dos Deuses*, de Herzog, que diz ser a ira de Deus e "revela a extensão de sua sede de poder"[11], pois onde quiser que hajam pássaros mortos, haverão pássaros mortos. Por outro lado, Corisco não é a ira de Deus, mas a ira contra Deus e tudo que tenha sido criado por ele.

[11] Lúcia Nagib, "Werner Herzog: O cinema como realidade", São Paulo, Ed. Estação Liberdade, 1991, p. 158.

A partir de então, Corisco passa a andar no sertão como uma alma penada, arrepende-se desse rompimento com Deus, pois sabe que não pode mudar o mundo, além de não suportar viver em um purgatório eterno. “A Dadá vai tentar salvá-lo, e aí entra a contradição: em vez de ser a menina estuprada e sofrida, ela se transforma na mulher que ampara como mãe esse homem que perdeu a identidade”.[12]

Corisco finalmente reencontra a paz e reata com Deus na hora de sua morte. Pouco antes de ser assassinado pela volante de José Rufino, Corisco, já prevendo o que iria acontecer, renega o nome que o tornou um homem respeitado e temido. O apelido Corisco é coisa do passado, o cangaceiro prefere esquecê-lo juntamente com todas as injustiças cometidas por ele, e pede à sua esposa que o chame com seu nome de batismo, Cristino Gomes da Silva Cleto.





Pouco antes de morrer, o cangaceiro ainda fala: ‘Eu só me entrego nas mãos de Deus’. E nesse instante, pede perdão ao Senhor por todos os males que havia feito, e principalmente por tê-lo renegado. As provações de fé que se passam no sertão ocorrem desde a hora do nascimento, até o último instante da morte. Cristino, novamente, volta a ser um filho de Deus.

[12] Rosemberg Cariry, “O sertanejo é universal”, op. cit.

A narradora neste filme realça a saga de Dadá, sua perda de inocência, metamorfose e sacrifício junto ao marido, tratado também como um 'passageiro da agonia', tal como vemos nos filmes, rurais ou urbanos, que se interessam de modo especial pelo momento de queda, gerador de empatia.[13]

O cinema novo foi um movimento importantíssimo na história cinematográfica brasileira, e não é à toa que é influência constante nos filmes nacionais. O cangaço, temática maravilhosamente bem explorada na época, é referência explícita no filme de Rosemberg Cariry. As estruturas dramáticas e estéticas também não podem ser esquecidas.





A seqüência em que Dadá e Corisco levam seu segundo filho a um grupo de beatos para ser batizado, têm em seu conjunto fragmentos nitidamente inseridos no contexto dos filmes de cangaço de Glauber Rocha. As referências são explícitas, tanto em *Deus e o Diabo* quanto em *O Dragão da Maldade*, e enquadramentos, cenários, composição de personagens e mitos são revisitados por Rosemberg.

[13] Ismail Xavier, "O cinema brasileiro dos anos noventa", São Paulo, Revista Praga, Editora Hucitec, 2000, pp. 115 - 116.

Após a chegada dos cangaceiros, ocorre uma panorâmica da direita para a esquerda, onde o final do enquadramento focaliza, em plano geral, um conjunto de fanáticos cantando versos religiosos, aliás, a única citação ao movimento religioso bastante explorado por Glauber. O cenário é composto por um rochedo de pedras e a composição de cena é formada por vários beatos que ocupam boa parte do enquadramento, com suas roupas coloridas alegoricamente, que diferenciam o beato, a santa, os anjos, os seguidores. Em *O Dragão da Maldade*, várias cenas foram realizadas também em um rochedo, onde o grupo de cangaceiros e fanáticos canta e dança mecanicamente, em transe, o mesmo transe no qual Rosemberg os faz estáticos, onde somente o Santo se pronuncia. Transe inerte que Glauber também explora durante todo o filme. Cenas em que as Santas, tanto a de Glauber quanto à de Rosemberg permanecem paradas e mudas por longo tempo.

O Beato, que em *Deus e o Diabo* chama-se Sebastião, em *Corisco e Dadá* seu nome é Jesus Cristo, que anuncia o final dos tempos e que surgirá um certo Dom Sebastião para salvar os inocentes. Mitos cinematográficos misturam-se a mitos cordelísticos e históricos, como a citação à beata Maria de Araújo, considerada santa devido ao episódio do milagre ocorrido em Juazeiro quando, ao praticar a comunhão, a hóstia transforma-se em sangue.[14]

Na hora do batismo, Corisco ergue a criança para ser marcada com sangue, e com sangue também é marcada a criança que o Beato Sebastião

[14] Dom Sebastião e Maria de Araújo são citados em Versos do Cordel, “O País de São Saruê”, falado pelo beato Jesus Cristo em *Corisco e Dadá*.

sacrifica nos braços de Manuel. Ambos os bebês são manchados de sangue, um, porém, representa a vida, e o outro, a morte.





A morte de Corisco no filme de Rosemberg é uma referência à morte do cangaceiro no filme de Glauber e à sua morte real, que também é reproduzida em *Deus e o Diabo*. Corisco foi assassinado por José Rufino e sua volante, que o cercou num casebre juntamente com Dadá, que foi baleada no tornozelo e perdeu a perna com o passar dos anos, devido à gangrena. Corisco não podia atirar, porque ambos os braços estavam paralisados devido a ferimentos causados por tiros em combate. Na hora do massacre, Corisco saiu do casebre pulando e gritando como uma onça, assim como fazia em várias batalhas. “Corisco nega pela última vez a proposta de entrega. Grita e salta para todos os lados, de forma tão rápida e inverossímil quanto o que diz a lenda que dá origem a seu nome”.[15] Essa característica, trabalhada em ambos os filmes, não é somente arquétipo da personagem, é a personalidade do cangaceiro. A diferença, pequena na gramática, mas muito forte contextualmente, é a última frase falada por Corisco. Na realidade, suas últimas palavras foram: ‘Maior são os poderes de Deus’. O personagem de Glauber, com toda sua força ideológica, fala: ‘Maior são os

[15] Ismail Xavier, op. cit., p. 70.

poderes do povo'. E Rosemberg, em sua versão mais mística: 'Eu só me entrego nas mãos de Deus'.

O mar, que em *Deus e o Diabo* compõe a última cena do filme, é uma das primeiras em *Corisco e Dadá*, e aparece repetidas vezes acompanhando o cenário da personagem narradora Perpétua. Mar este mostrado por vários filmes da década de noventa, como em *Carlota Joaquina*, *Terra Estrangeira*, *Crede-mi*, *A Ostra e o Vento*, entre outros. Para Rosemberg,

> o mar é o berço, o útero da vida, tanto numa análise científica como em uma interpretação simbólica. Os sertanejos são os caboclos descendentes das antigas nações tapuias que habitavam o litoral brasileiro e foram estabelecer-se nos sertões forçados pelas guerras coloniais. (...) Nos sertões da Bahia, o beato Antônio Conselheiro profetiza: o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão. Toda a região do sertão já foi mar e é possível ainda hoje se encontrar na região do Cariri muitos fósseis de peixes. (...) Tanto no sertão como no mar os homens sofrem e remoem o peso de sua história. A minha percepção do mar é a percepção do sem-fim, das profundezas da alma humana.[16]

Para Rosemberg, o mar é o símbolo do paraíso, e de alguma forma se assemelha ao sertão devido a sua imensidão. Dessa forma a narradora Perpétua inicia o filme: 'Ê marzão! Ah, o sertão é como o mar'. O mar de Glauber Rocha em

[16] Rosemberg Cariry, "Rosemberg Cariry volta à tragédia da caatinga", São Paulo, ver em Jornal O Estado de São Paulo, 30/04/1997.

Deus e o Diabo possui a mesma conotação simbólica, de algo inalcançável, utópico, imaginário. Assim afirma Ismail Xavier:

> O registro visual do fim almejado não se dá por força de uma projeção do seu pensamento ou de sua esperança, muito menos por força de qualquer contigüidade espacial – Manuel não chega até lá. Não há, ao longo do filme, e muito menos nesse final, qualquer materialização, em imagem, do desejo de Manuel ou antevisão motivada pelo anseio de qualquer personagem.[17]

Juntamente a essa cena, da corrida de Manuel, é cantada a frase de Antônio Conselheiro, já citada por Rosemberg. Visualmente, o sertão vira mar, mas Manuel não está presente, o mar é parte de um futuro distante.





Já o mar de Rosemberg é alcançado e materializado durante todo o filme. Inicialmente, percebe-se que são épocas distintas, o mar e o sertão, e que Perpétua situa-se no presente, mar, ou futuro se o sertão for usado como referencial do passado. Finalmente, vemos Perpétua no sertão, ainda criança correndo em fuga da polícia, em meio à caatinga. Assim como Manuel, Perpétua corre sem destino, sem direção definida, “sendo a imagem evocadora de que é

[17] Ismail Xavier, op. cit., p. 70.

preciso caminhar, de que existem perspectivas".[18] Perpétua, diferentemente de Manuel, consegue alcançar seu futuro, o mar, que já é parte de sua vida presente desde o início do filme.

Baile Perfumado **(1997)**

Em 1997, Paulo Caldas e Lírio Ferreira dirigiram *Baile Perfumado*; e dividiram a produção com Marcelo Pinheiro, Aramis Trindade e Germano Coelho Filho; os diretores também tiveram a ajuda de Hilton Lacerda no roteiro; a edição foi de Vânia Debs; e os pernambucanos do mangue beat Chico Science, Lúcio Maia, Fred Zero Quatro, Paulo Rafael e Siba compuseram a música. O elenco foi composto por Duda Mamberti, Luiz Carlos Vasconcelos, Chico Diaz, Jofre Soares e Aramis Trindade.

A pesquisa realizada sobre o assunto foi bastante aprofundada, pois contou com o apoio de estudiosos como Fernando Spencer, crítico e cineasta, e Frederico Pernambucano de Mello, historiador. Os diretores visitaram, ainda, os lugares onde aconteceram fatos verídicos e colheram depoimentos orais. O processo de roteirização, que passou por oito tratamentos, contou também com a ajuda de Hilton Lacerda.

> De certa forma, tivemos um procedimento até meio documental: fomos às locações, entrevistamos cangaceiros, fizemos uma pesquisa (uma coisa muito forte também) iconográfica: as imagens de Benjamin Abrahão e fotos de outros

[18] Ismail Xavier, op. cit., p. 72.

> fotógrafos da época. Várias seqüências do filme são inspiradas em fotos que descobrimos.[19]

O filme foi rodado basicamente em três cidades. As cenas do sertão eram realizadas próximo a Piranhas, interior de Alagoas, cidade que serviu de base para a equipe e a mesma do plano inicial do filme *Bye Bye Brasil*, de Carlos Diegues. As cidades de Olinda e Recife foram utilizadas para as cenas de época.

A co-direção de Paulo e Lírio foi trabalhada desde o início, no roteiro. As responsabilidades foram divididas, mas a criação foi conjunta. Esta cumplicidade ajudou no sentido de buscar um resultado prático, sem improvisações ou desavenças, segundo os diretores:

> Fizemos o possível para não improvisar. Se tivéssemos que improvisar na hora, iríamos improvisar sobre uma base muito sólida. Discutimos muito. (...) Eram dois diretores, mas uma direção só. Este trabalho anterior, quase um ano, fortaleceu a gente, e na hora foi uma coisa natural, por incrível que pareça. Não houve nenhum momento em que um tivesse escolhido um plano e o outro discordasse. (...) Cinema é uma coisa fraterna, começou com os irmãos Lumière, acho que tem tudo a ver. (...) Na verdade, a gente utilizava uma cumplicidade para favorecer a dificuldade de sermos diretores estreantes.[20]

---

[19] Paulo Caldas, "A modernidade, o sertão e a vaidade de Lampião", Rio de Janeiro, Cinemais: Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais, volume 4, Março e Abril de 1997, p. 10.

[20] Lírio Ferreira, "A modernidade, o sertão e a vaidade de Lampião", op. cit., pp. 22 - 23.

Após ganhar o Prêmio Resgate do Ministério da Cultura para diretores estreantes, os cineastas decidiram trabalhar com toda a equipe técnica também estreante, advinda das produções de curta-metragem. O resultado foi um trabalho experimental e de excelente qualidade técnica, "com elaborados movimentos de câmera, com suaves e quase imperceptíveis passagens de um plano a outro, com cenas que dependem quase exclusivamente da textura da imagem".[21]

Baile Perfumado narra a história de Benjamin Abrahão (Duda Mamberti), um mascate libanês que se embrenhou na caatinga com o intuito de filmar Lampião (Luiz Carlos Vasconcelos) e seu bando de cangaceiros. Após ser secretário particular de Padre Cícero (Jofre Soares) durante dez anos, e assistir a sua morte, Abrahão parte em busca de uma aventura que poderia lhe trazer uma boa fonte de renda. Através de contatos e artimanhas o libanês traça um plano para conseguir atingir seu objetivo.

Primeiramente, entra em contato com Adhemar Albuquerque, diretor da Aba Film de Fortaleza, que lhe fornece todo o aparato técnico, incluindo uma câmera 35mm e negativos. Este, porém, necessita de garantias por estar cedendo um equipamento caro. Garantia esta concedida pelo Coronel João Libório, homem rico e poderoso. Abrahão filma uma de suas vaquejadas e o coronel fica maravilhado com tais imagens.

[21] José Carlos Avellar, "A modernidade, o sertão e a vaidade de Lampião", op. cit., p. 21.





Paralelamente a isso, Lampião e seu bando de cangaceiros ora estão em combate com as volantes, ora estão saqueando cidades, ora estão fazendo justiça com as próprias mãos. Em seu encalço, o Tenente Lindalvo Rosa (Aramis Trindade), que procura os cangaceiros incansavelmente.

Abrahão utilizou-se de todos os meios possíveis para chegar ao bando de Lampião. O primeiro contato ainda é de desconfiança, mas gradativamente o mascate conquista a amizade do cangaceiro e seu grupo, e os acompanha durante longo tempo. Nesse período, Abrahão conseguiu captar as tão sonhadas imagens, sua decepção, porém, foi a impossibilidade de registrar um combate entre os cangaceiros e as volantes. Filmou-os em atividades bem prosaicas, como costurando, conversando, rezando, pegando água nos riachos e dançando nos bailes promovidos por Lampião. Aliás, o nome do filme, *Baile Perfumado*, deriva destas festas.

> Nos momentos de lazer, os animais afamados do peito realizavam luta livre com vibrantes aclamações ao vencedor, e, quando o calor diminuía, Zabelê sacava da sua sanfona para formar animados bailes. O uso do perfume era um costume constante nos grupos. Por causa dele, muitas vezes, a força identificava os seus

esconderijos. Como não havia mulher para todos, sendo cada casal respeitado, era muito comum os homens dançarem entre si.[22]

Devido a sua grande façanha, o mascate, agora cinegrafista conhecido, passa a ser notícia nos grandes jornais do país. O resultado é que o cerco da polícia à procura de Lampião aumenta, e o filme de Abrahão é proibido e apreendido pela Polícia Federal. Nesse momento, todas as pessoas que ajudaram o libanês em sua empreitada lhe viram as costas e o deixam sozinho.

Posteriormente, Abrahão é assassinado devido a um romance que o mesmo teve com uma mulher casada. O assassino é um marido possesso de ciúme e vingança. Uma morte brutal. Pouco tempo depois, Lampião, Maria Bonita e mais nove cangaceiros são mortos e os corpos encontrados por Lindalvo Rosa.





A última seqüência do filme mostra a chegada do libanês no Porto de Recife, num *flashback* de 25 anos. E sua última fala, que representa toda a sua perseverança e personalidade: 'Os inquietos vão conquistar o mundo'. Nesse sentido, *Baile Perfumado* representa

[22] José Umberto Dias, "Benjamin Abrahão, o mascate que filmou Lampião", Cadernos de Pesquisa nº 1, Setembro de 1984, pp. 34 - 35.

> o próprio clima do cinema atual, Lírio Ferreira e Paulo Caldas acentuaram a esperteza e o pragmatismo do sírio-libanês Benjamin Abrahão ao costurar o jogo político para ter acesso a Lampião, convencido da importância do registro que decidiu empreender. Há o elogio aos homens inquietos, os que procuram.[23]

O filme inicia com um plano-sequência que dura cerca de três minutos e todo feito em câmera na mão. Dois tempos distintos são colocados dentro de uma sequência, sem cortes, o que caracteriza uma elipse temporal numa mesma ação, num mesmo plano.



A seqüência inicia com um close no Padre Cícero, em seu leito de morte, a câmera se distancia através de um *travelling* que caminha para trás até sair do quarto, mostrando a composição do cenário, o médico de um lado da cama e, do outro, seu secretário particular, Benjamin Abrahão, e mais algumas beatas que também estão no quarto. Ao sair, a porta é fechada por uma das mulheres que lá

[23] Ismail Xavier, "O cinema brasileiro dos anos noventa", op. cit., p. 124.

se encontram. A partir de então, inicia-se uma música extra-diegética, acompanhada de uma voz *off* que ainda não possui dono, mas é a do libanês, o personagem narrador. A câmera continua seu percurso pelo corredor da casa, mostrando fotos, retratos e outros objetos de cena, até entrar num quarto onde estão duas romeiras, já de luto, acendendo velas.

A elipse temporal ocorre nessa passagem. Ao ser fechada a porta o Padre ainda estava vivo, agonizando, e ao entrar no quarto onde se encontram as romeiras, elas já estão de luto, o que anuncia sua morte. Após um *travelling* lateral pelo corredor da casa, a câmera adentra o quarto do mascate, que traja um terno branco e uma fita preta no seu braço esquerdo, também representando o luto. Ao acabar de escrever em seu diário, a voz *off* do narrador encerra-se. O encontro entre a câmera e Abrahão simboliza o encontro entre a voz *off* e seu dono, a narração passa a ter seu personagem narrador.





Após terminar de escrever em seu diário, Abrahão o fecha, levanta-se e sai do quarto, a câmera passa a acompanhá-lo de frente, e um canto religioso começa a fazer parte da faixa-som, que a princípio parece ser extra-diegética, mas posteriormente revela-se intra-diegética. A câmera acompanha o libanês em seu trajeto, andando pelo corredor até chegar a uma escada, que desce lentamente, o

canto religioso passa a se tornar mais forte e mais sonoro à medida que Abrahão caminha.





Ao terminar a descida da escada, passa-se para o andar de baixo. O mascate pega seu chapéu e encaminha-se para outro aposento, a câmera o acompanha, mas desta vez ele está de costas para ela. Abre a porta deste aposento, onde ocorre o velório do Padre e de onde vem a tal cantoria. O libanês vai ao encontro do padre, enquanto a câmera se distancia para pegar um plano de conjunto, o ex-secretário despede-se de Padre Cícero. Abrahão sai de cena e a câmera aproxima-se do Padre, mostrando a quantidade de romeiras que estão em seu velório, e finaliza do mesmo modo que começou este plano-seqüência, com um close no Padre Cícero.





É importante ressaltar a quebra de linguagem a que os cineastas se propõem. Ao trabalhar com uma elipse temporal dentro de um mesmo plano-sequência, eles vão de encontro à estrutura narrativa clássica, onde tempos e

espaços diferentes devem se apresentar em planos distintos, de modo a não quebrar a linearidade. Essa estrutura de linguagem é uma opção dos diretores pela não-linearidade como função narrativa, que se verificará em todo o filme.

Ao término desta primeira seqüência, é mostrado o nome do filme, *Baile Perfumado*, e em seguida inicia a segunda seqüência. Esta nos mostra um combate entre o grupo de Lampião e a volante do Tenente Lindalvo Rosa, o ambiente perigoso do qual Abrahão se comprometerá a participar para alcançar seu objetivo. Em meio a um tiroteio, Lampião e seu bando conseguem escapar, deixando uma baixa importante no grupo do tenente. A última cena desta seqüência é a de Lampião dando um tiro para o alto, escapando ileso, pois até aquele momento, ele ainda é soberano, ele ainda é o Rei do Cangaço.





Em contraponto à primeira seqüência, esta possui uma montagem fragmentada no que se refere à quantidade de cortes efetuados. Vários planos diferentes são mostrados, a câmera é nervosa, com movimentos tão rápidos que se tornam, às vezes, ilegíveis. Linguagem que se assemelha à do vídeo clip.

O maior desejo de Abrahão era o de filmar um combate, mas nas suas tentativas, não conseguiu boas imagens, e talvez tivessem uma narrativa parecida com a de Paulo Caldas e Lírio Ferreira nesta seqüência de combate. O próprio libanês relata:

Meu maior desejo era filmar um ou mais combates, e consegui sob condições tão precárias e difíceis para mim que não ficou bem 'enredado' e legível como desejara, pelos motivos dos rápidos movimentos e por ter sido forçado a fugir. Tive de bancar o cangaceiro na retirada, conduzir feridos, 'esconder rastros' e viajar a noite, até o chefe se julgar em condições de cuidar dos baleados.[24]





A próxima seqüência possui uma função mais ilustrativa do que narrativa. A tomada feita no helicóptero seguindo o Rio São Francisco no fluxo inverso de suas águas, acompanhado pelo som pesado de Chico Science, mostra a imensidão do sertão, a grandeza de uma região onde é travada a batalha entre os cangaceiros e as volantes. Nesse sentido, o filme nos mostra um retrato alegórico contextualizando questões inerentes a essa região, sendo possível ter uma noção do sertão místico, e dos mitos que dele fizeram parte.

Estas três primeiras seqüências do filme revelam a intenção de seus realizadores, a quebra da estrutura espaço-tempo, da narrativa fragmentada e da linguagem não-linear. A partir de então, o espectador já pode ter uma noção do

[24] Benjamin Abrahão, citado em Firmino Holanda, "Benjamim Abrahão", Fortaleza, Edições Demócrito Rocha, 2000, p. 58.

mundo em que está adentrando, do diferente, do estranho, do não-convencional, formatos que serão utilizados até o final do filme.





A fotografia acompanha o ritmo da narrativa. O filme possui uma câmera inquieta, em que a maioria dos planos é realizada por *travellings*. São poucas as cenas em que o enquadramento é fixo. A câmera procura a ação, não espera que esta aconteça na sua frente. A iluminação trabalha com um jogo de texturas, entre o claro, o escuro e tons mais azulados. A câmera se coloca em posições incomodas, tanto para o espectador como para o próprio cinegrafista, ora está no chão, ora no teto, resultando em *plongées* e *contra-plongées* exageradas.

O objetivo de Abrahão era realizar um filme, e *Baile Perfumado* retrata toda a tática vivida pelo libanês para fazê-lo, inclusive a captação das imagens. Nesse sentido, *Baile Perfumado* é uma releitura do filme de Abrahão. Antes de ser apreendido, houve uma única exibição dessas imagens no Cine Moderno, em Fortaleza, e essa concepção substancia a realização de um filme dentro de um filme, ou seja, a construção em abismo. [25]

[25] A expressão construção em abismo é importada da ciência heráldica, que a usa quando um brasão é reproduzido em tamanho menor dentro de outro brasão, tal e qual este, possibilitando todos os jogos de espelho. Em Christian Metz, “A significação no cinema”, Editora Perspectiva, São Paulo, 1972, p. 218.

Nem todo filme dentro de um filme, contudo, pode fazer parte dessa construção, eles devem dialogar diretamente, devem ser praticamente idênticos.

Num primeiro momento, temos o filme de Benjamin Abrahão, que se embrenhou na caatinga para captar imagens de Lampião e seu bando. Num segundo momento, temos o filme de Paulo Caldas e Lírio Ferreira, que fala de todo o processo a que esse cineasta, Abrahão, se submeteu para realizar seu sonho. O ator, neste caso, percorre todo o caminho tomado por Abrahão para reconstruir suas imagens. Num terceiro e último momento, os próprios cineastas também adentram o sertão nordestino para realizar seu sonho, o de fazer um filme sobre um cineasta que realizou um filme. Ou seja, Paulo Caldas e Lírio Ferreira fazem o mesmo percurso de Duda Mamberti que, por sua vez, reproduz os passos do cineasta Benjamin Abrahão.

Dessa forma, a construção em abismo de *Baile Perfumado* é nítida, pois houve a necessidade de desconstruir o filme de Abrahão, para reconstruir seus passos e, finalmente, construir o filme de Paulo Caldas e Lírio Ferreira.





O plano inicial é feito pelo próprio Lampião, temendo alguma armadilha. Abrahão assume o comando da câmera logo após, e passa a ser o cinegrafista. Nesse momento, várias cenas passam a ser filmadas e narradas pelo próprio mascate, em árabe, assim como em todo o filme.

Benjamin Abrahão: Grupo rezando ao meio-dia sob as sombras de uma árvore. Lampião lendo. Paisagem do sertão ao amanhecer. Grupo caminha no mato, um atrás do outro, em direção à floresta. Grupo pega água para abastecer. Preparando comida. Comendo melancia. Mulheres do grupo juntas. Lampião dá ordens para a câmera.

O final do relato de Abrahão denuncia que, de fato, Lampião não somente fez a primeira cena, como também dirigiu outras. O cangaceiro faz a construção de uma nova imagem, desconstruindo o arquétipo até então conhecido, de um homem destemido, violento. Ele próprio se apresenta aburguesado, despreocupado.

Após este primeiro contato, Abrahão consegue estabelecer um segundo e passa mais tempo com os cangaceiros. Neste momento, o libanês já se sente à vontade junto ao bando, onde tira retratos e registra a cena que dá nome ao filme, de um dos bailes promovidos por Lampião, com muita bebida e forró. Abrahão ainda convence o capitão a simular um combate, já que não conseguiu filmar um real.





Nesse momento, percebe-se o verdadeiro combate a que o filme se refere. O confronto não é entre cangaceiros e soldados das volantes, mas entre Lampião

e o cinegrafista. Cada um possui a sua arma, e nesse jogo de poder, Lampião perde e se rende a esta maravilhosa arma que é o cinema.

> Olhar a câmera significa estar numa posição de poder. Olhar a câmera significa um jogo que está envolvendo até a possibilidade da câmera como instrumento de guerra – não no sentido estrito da destruição, mas no sentido de uma guerra de imagens. E Lampião, no caso, aceita o jogo. Não só aceita como ele procura produzir a imagem. Quer dizer, quando a gente olha o documentário a gente tem uma situação na qual se estabeleceu um acordo, uma cumplicidade, as imagens produzidas dos cangaceiros foram produzidas em comum acordo, através de um processo pelo qual os cangaceiros fazem um teatro de si mesmos, o tempo todo. (...) Sorriem, estão bem conscientes do jogo e, dentro dessa idéia da guerra de imagens, tentam estabelecer um certo controle sobre o que vai ser produzido.[26]

A história cinematográfica do gênero nos revela que o cangaceiro sempre foi tratado como figura de vaidade. O cangaceiro de *Baile Perfumado*, Lampião, também é vaidoso, uma vaidade de ambição, ligada ao dinheiro como forma de consumo e hábitos da vida burguesa. Virgulino Ferreira possui o arquétipo dos coronéis, dos quais é amigo e faz alianças locais que marcavam o jogo de poder da região nordeste. Nesse sentido, o cangaceiro possui costumes modernos na época, toma *whisky* escocês, usa perfume francês, vai ao cinema e gosta de ouvir música.

[26] Ismail Xavier, “Inventar narrativas contemporâneas”, Rio de Janeiro, Revista Cinemais vol. 11, 1998, pp. 91-92.





A maior metáfora dessa modernização é a entrada do cinema no sertão. A vaidade de Lampião permite que ele e seus cangaceiros sejam fotografados e suas imagens registradas pela câmera de Benjamin Abrahão. O cangaceiro fica fascinado com aquela máquina que pode imortalizá-lo, e certamente irá fazê-lo. Dessa forma, a figura do mito de Lampião

> é trabalhada numa chave que em primeiro lugar, é o cinema. O que importa é a imagem produzida de Lampião, a relação com esse instrumento moderno. E quando o cinema é retrabalhado no filme, Lampião é projetado numa esfera de *pop-star*. O filme não tem nenhuma cerimônia. Ele mistura alguns procedimentos que são próprios ao Cinema Novo, mas também vai para procedimentos que são tipicamente de vídeo clip.[27]

Essa *popificação* do cangaceiro é bastante perceptível ao final do filme. A penúltima seqüência, uma tomada de helicóptero do sertão nordestino, é montada em paralelo, intercalando imagens da caatinga e as imagens de época de Abrahão, coloridas e em preto e branco, havendo uma diferença de sessenta anos entre elas. Em certo momento, as imagens em cor perdem sua textura e se

[27] Ismail Xavier, “Inventar narrativas contemporâneas”, op. cit., pp. 94 - 95.

fundem com as outras, inserindo-se num mesmo contexto temporal, relacionando o passado e o presente, o tradicional e o moderno. Ao final da seqüência, a cor retorna e Lampião é mostrado no alto de um penhasco. Neste momento, o mito mostra-se com toda sua força, toda sua altivez. Mesmo depois de morto, ele ainda é soberano sobre aquele imenso sertão. Lampião foi, é e sempre será o Rei do Cangaço.





A música também faz parte desse contexto *pop* a que o filme se propõe. A trilha sonora foi composta por Chico Science, Lúcio Maia, Siba e Fred 04. Eles deram um significado mais *pop* não somente a Lampião, mas a todo o filme. A questão da fragmentação, da linguagem de vídeo clip fica muito bem acompanhada com o Mangue *Beat* pernambucano, um dá vida ao outro, um complementa o outro.

Essa mistura de tradições, de línguas, esse multiculturalismo é uma marca importante nesse encontro entre o moderno e o tradicional. Expressões como Chico *Science*, Mangue *Beat* e Árido *Movie* mesclam-se ao português do nordestino, e com a língua árabe, voz *off* do personagem narrador.

Certamente, o Cinema Novo também está inserido nesse contexto, e uma referência ao filme de Ruy Guerra, *Os Fuzis*, de 1963, é trabalhada ao nível da

narrativa. No filme de Ruy Guerra, existe a cena onde um soldado dá uma aula sobre como montar e desmontar um fuzil, exibindo sua superioridade.

> Nessa cena, temos um resumo dos métodos de intimidação usados pelo poder que detém um aparato técnico e faz questão de mostrá-lo, exibir sua competência de uso, em contraste com a impotência dos oprimidos. O gesto de humilhar, no caso, define a distância entre o campo e a cidade (de onde vem o braço armado do Estado).[28]





Já em *Baile Perfumado*, o Tenente Lindalvo apresenta uma arma para os soldados de sua volante. O papel do Estado permanece o mesmo, como a figura que possui o poder das armas, mas o contexto aqui é outro, pois não existe a questão da superioridade, da humilhação. Esta aula é dada num certo tom satírico e machista, onde ele compara a arma a uma mulher.

Uma característica comum e interessante a *Baile Perfumado* e *Corisco e Dadá* é a espetacularização da violência.

[28] Ismail Xavier, op. cit., p. 111.

> Nesse mundo em que tudo é miséria, em que cada qual luta com qualquer arma, não existe, fundamentalmente, alguém que seja 'mais infeliz que os outros'. Mais ainda que além do bem e do mal, encontramo-nos além da felicidade e da piedade. O sentido moral que certos personagens parecem mostrar não passa, no fundo, de uma forma de seu destino, de um gosto pela pureza, pela integridade, que outros não têm. (...) Esses seres não têm outra referência além da vida, essa vida que pensamos ter domesticado pela moral e pela ordem social, mas que a desordem social da miséria restitui às suas virtualidades primeiras, a uma espécie de paraíso terrestre infernal cuja saída é proibida por uma espada de fogo.[29]

Dessa forma André Bazin comentou sobre a crueldade de Luis Buñuel em seu filme *Los Olvidados*. Crueldade esta que *Corisco e Dadá* e *Baile Perfumado* abordam de uma forma mais violenta. Uma violência que não é somente uma representação cinematográfica, mas uma reflexão e recriação de uma sociedade que tinha que ser, culturalmente, violenta. Culturalmente porque o sertão nordestino assim propiciava, devido às causas sociais, políticas, econômicas e religiosas, agravadas pela seca e fome. O sertanejo se vê "na defesa comum da legitimidade da violência como 'possibilidade única' do colonizado frente a dominação à ele imposta, num tipo de argumentação que toma como base a dialética do senhor/escravo".[30]

[29] André Bazin, "O cinema da crueldade", São Paulo, Martins Fontes, 1989, p. 53.

[30] Ismail Xavier, "Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome", op. cit., p. 154.

Contrariamente ao cinema novo, cuja estética da violência apresentava características revolucionárias, a espetacularização da violência nos filmes aqui estudados adquirem uma expressão mais teatral, dramatizada. Para Ivana Bentes:

> Toda a teoria, a dramatização, a teatralização da violência, no cinema do Glauber tinha uma função absolutamente pedagógica; a violência era uma representação do intolerável. (...) Em contraponto, (...) eu indicaria uma nova dramaturgia ou teatro da violência em filmes do cinema contemporâneo, (...) que fazem uma tradução, reflexo ou teatralização da violência dentro de uma sociedade sem lei, sem códigos e sem ética, e diante da qual só resta uma espécie de se deixar levar pelo acaso e pelas pulsões deste contexto violento diante das crises das grandes utopias, dos grandes imperativos, das grandes crenças.[31]

Essa crueldade é representada de várias formas, em sua maioria, possui um caráter vingativo para justificá-las, mas também assume posições de subsistência, sexuais e, de certo modo, até cômicas. A presença de sangue, muito sangue, evidencia estas barbaridades. Em *Corisco e Dadá* essa violência se apresenta mais forte e mais explícita do que em *Baile Perfumado*.

Os combates entre cangaceiros e policiais, as volantes, aconteciam freqüentemente e baixas ocorriam em ambos os lados. Os cangaceiros, porém, escapavam sem muita dificuldade, pois conheciam bem a caatinga, e normalmente entre eles, o número de feridos e mortos era menor do que o das volantes. Essas batalhas são relatadas em ambos os filmes, narrando as

[31] Ivana Bentes, “Inventar narrativas contemporâneas”, op. cit., p. 109.

perseguições das volantes e as fugas dos cangaceiros, que respondiam com tiros de modo a garantir sua sobrevivência.






Os saques realizados por cangaceiros às cidades também eram comuns, podendo ou não haver confronto com a polícia ou locais. Roubavam alimentos para sobrevivência, objetos valiosos para futuras negociações e munição para as batalhas. Em *Corisco e Dadá* a invasão a uma pequena cidade é acompanhada de uma 'festa' que o bando de cangaceiros realiza regada a muita cachaça, havendo desrespeito por parte destes em relação a autoridades locais, e todos se divertem às custas destas, o que acaba configurando uma espécie de crueldade cômica.





Assassinato a sangue frio, 'furando o cabra', com punhal é questão de honra, tanto para cangaceiros quanto para policiais. Normalmente o motivo é vingança devido a alguma traição. Os coiteiros, sertanejos que ajudavam os cangaceiros para não perder a vida, eram pessoas de confiança dos grupos, mas

que podiam ser mortos ou castrados a qualquer momento devido a uma atitude errada. Em *Corisco e Dadá* um coiteiro é morto e outro castrado pela polícia por não entregar o esconderijo dos cangaceiros, e em *Baile Perfumado* um outro é castrado pelos cangaceiros por tê-los denunciado. Essa prática de violência sexual não era rara, era motivo de orgulho, o que muitas vezes levava a vítima ou parentes a entrar para as volantes somente por vingança.

A crueldade sexual com mulheres também era comum, não somente pelos cangaceiros, pois algumas vezes os soldados das volantes eram os responsáveis. Não se pode deixar de citar o caso de Dadá, que foi raptada e estuprada por Corisco ainda quando criança para ser sua companheira. Por suspeita de traição, uma cangaceira foi morta pelo próprio marido a pauladas.





Para evidenciar ainda mais a violência do cangaço, estes filmes mostram grandes jorradas de sangue para todos os lados. Em *Baile Perfumado*, Lampião mata três policiais a sangue frio e deixa um viver para contar o fato. O cangaceiro os assassina de um modo usual no sertão, encrava o punhal ao lado do pescoço, entre os ossos da clavícula, em sentido diagonal indo diretamente ao coração. A morte é instantânea. Essa barbaridade, contudo, não é mostrada no filme. Nesta seqüência, o enquadramento mostra somente um *close* de Lampião (o ator Luís Carlos Vasconcelos), fazendo o gestual com o punhal, e após cada morte uma

quantidade de sangue é jorrada em seu rosto, e ao final da cena, o vermelho-rubro cobre boa parte de sua face.

Os acontecimentos violentos tratados nos filmes aqui estudados mostram um pouco de um cangaço que era realmente violento. Uma violência que retrata histórias de um nordeste com muita miséria e, principalmente, muita crueldade.

***O Cangaceiro* (1997)**

Ainda em 1997, Aníbal Massaini Neto realiza um *remake* de *O Cangaceiro*, de Lima Barreto, que fez o argumento original; e que nesse filme contou com o roteirista Antônio Carlos Fontoura; Massaini foi o produtor e diretor; Cláudio Portiolli ficou responsável pela fotografia; Luiz Elias ficou encarregado da edição; e a música foi composta por Vicente Salvia. Paulo Gorgulho, Luiza Tomé, Alexandre Paternost, Othon Bastos e Jofre Soares fizeram parte do elenco.

Esta refilmagem foi bastante fiel ao filme de Lima Barreto, porém, não foi muito bem recebida pela crítica, tornando-se um verdadeiro fracasso de bilheteria. Essa nova versão, mesmo mantendo a estrutura narrativa da antiga, procura se aprofundar mais nas questões políticas e sociais e, em alguns momentos, fatos são criados, modificados ou condensados, situações pontuais que não interferem diretamente na trama criada por Lima Barreto. Segundo Alberto Freire,

> nesta nova versão de *O Cangaceiro*, o diretor Massaini manteve os constituintes básicos do roteiro original. No entanto, a inserção ou supressão de algumas seqüências não constitui um salto qualitativo à narrativa. (...) Neste *remake* persiste o discurso maniqueísta no qual o serão nordestino representa o atraso,

em contraposição ao progresso urbano. A dualidade também está presente nas oposições entre os dois personagens cangaceiros, nas quais Teodoro representa o bem e Galdino, o mal.[32]

O filme de Massaíni, de um modo geral, não apresenta mudanças significativas em sua estrutura. Basicamente, o *remake* mantém a história original, tendo no seu início e no seu final, uma versão diferenciada para justificar a presença do personagem narrador.

Se na versão original existe o letreiro inicial: "Época imprecisa: quando ainda havia cangaceiros", que situa o espectador no espaço, mas não identifica o tempo, a nova versão apresenta Tico (Jofre Soares), o personagem narrador que relata a história a Raimundo (Othon Bastos), filho de Maria Bonita (Luiza Tomé). Dentro de um presídio, ele é um personagem que sobreviveu ao período do cangaço e relembra as aventuras e desventuras de Galdino (Paulo Gorgulho) e Teodoro (Alexandre Paternost) através de suas reminiscências.





A parir daí, o filme volta ao passado, com direito ao clássico plano dos cangaceiros andando a cavalo no contra-luz, e a narrativa absorve todos os

[32] Alberto Freire, "Remake de O Cangaceiro: nova versão, velhas leituras", em Maria do Rosário Caetano (Org.), "Cangaço: o nordestern no cinema brasileiro", op. cit. p. 69.

ingredientes do filme de Lima Barreto. Salvo algumas mudanças, como a participação mais ativa das mulheres na trama, e a espetacularização da violência inerente aos filmes desse período, o resto é igual. As atitudes de Galdino, a musica cantada frequentemente, as gargalhadas exageradas e a presença da moça que faz Teodoro romper com Galdino estão presentes, e não percorrem uma nova direção na conduta da narrativa. Por este motivo, não há necessidade de repetir a história do original, como já foi visto.

A outra mudança significativa está no seu final, o que justifica o início. Na primeira versão, o garoto Tico é morto por Galdino por mostrar gratidão e lealdade a Teodoro. Na nova versão, existe uma inversão de papéis, e é Tico quem mata Galdino, pelo mesmo motivo. Dessa forma, justifica-se a presença de Tico, já idoso, no presídio como personagem narrador da história, inserido num tempo futuro, mas não identificado.





A ligação de Teodoro com a terra que faz com que ele seja “engolido” pelo sertão na versão original, são transformadas em questões religiosas, “o cangaceiro segura um crucifixo como um bom cristão ao morrer. Nos anos 90, a religiosidade substitui a elegia telúrica que Lima Barreto associou ao seu personagem.”[33]

[33] Alberto Freire, op. cit., p. 73.

Essa história de cangaceiros foi um marco na estrutura do gênero cangaço, com uma diferença de mais de 40 anos entre a versão original e o *remake*, que fez o sucesso do primeiro e o fracasso do segundo.

8 CONCLUSÃO

O motivo pelo qual dei início a essa pesquisa foi, justamente, a falta de uma referência bibliográfica que abordasse o gênero cangaço como um todo. Na busca para encontrar algum título sobre o tema, percebi que inexistia tal referência, o que me motivou a encarar esse desafio e desenvolver este trabalho. Iniciada a pesquisa, percebi que os filmes de cangaço foram objetos de interesse de vários pesquisadores e estudiosos que abordaram o tema, mas de forma parcial. Recortes de jornais, artigos, capítulos de livros e alguns verbetes foram dedicados ao tema em questão.

Então, passei a reunir todos esses trabalhos para aprofundar minha pesquisa, e deparei-me com diferentes pontos de vista sobre o que seria o gênero cangaço. Passei a catalogar filmes, procurá-los, assisti-los e, na medida do possível, conseguir cópias para acervo pessoal e agregar conteúdo a este trabalho.

Ao longo de minha pesquisa, passei por diversas fases de elaboração até chegar a esse tratamento final. A divisão dos capítulos constituintes deste trabalho está estruturada em características comuns inerentes aos filmes de cada segmento. Em princípio, pensei em fases, passei para períodos e optei por subgêneros para, finalmente, e racionalmente, não me prender a nenhum desses rótulos e, simplesmente, chegar a uma divisão que fosse a mais clara possível para o leitor.

O primeiro capítulo se refere aos primórdios dos filmes de cangaço. Aproveito para esclarecer algo que possa ter ficado nebuloso para o leitor. Os

filmes referentes ao Ciclo do Recife, dos quais cito *Retribuição*, e incluo *Filho sem Mãe* e *Sangue de Irmão* não são, essencialmente, filmes de cangaço. Em se tratando de um gênero que ainda não existia no Brasil, e que vai se estruturar como tal somente na década de 1950, esses filmes apontam para um caminho que pode direcionar, e irá, a criação desse gênero. *Retribuição* tem um personagem que se chama Corisco. *Filho sem Mãe* e *Sangue de Irmão* têm, durante a construção de suas histórias, traços que revelam a aparição de cangaceiros ao longo de suas narrativas.

Ou seja, o filme de cangaço ainda não está definido como gênero, mas esses filmes passam a introduzir o banditismo de forma bastante sutil, ou inserindo o personagem do cangaceiro rapidamente em sua narrativa, como quem mostra um possível caminho para a produção de filmes que retratem diretamente o cangaço, e por isso são primórdios do gênero. Posteriormente, temos esse caminho traçado de forma mais concreta no filme de Benjamin Abrahão. Mesmo assim, o cangaço ainda não havia se tornado um gênero em sua estrutura mais recorrente.

O cangaço passa a ter um status de gênero no segundo capítulo, quando Lima Barreto realiza *O Cangaceiro*. A partir desse filme, torna-se perceptível a estruturação do cangaço como gênero. Com uma estrutura narrativa calcada nos *westerns* norte-americanos, com personagens que, vez por outra, fazem referência aos filmes de Howard Hawks e John Ford, e com cenários que lembram o gênero americano, temos o filme de cangaço, o *Nordestern*.

Nesse sentido, vários filmes realizados posteriormente a *O Cangaceiro* se enquadram nessa categoria. Esses filmes possuem uma estrutura narrativa

clássica, com elementos ficcionais que os delineiam como uma unidade. Alguns filmes apresentam características diferenciadas em situações pontuais, mas a composição visual e a narrativa são muito parecidas, senão iguais. Em certos filmes, os cangaceiros andam a cavalo, em outros não, eles andam a pé. Em sua maioria, existe o duelo bipolar entre o bem o mal, em que se destaca a figura do herói solitário acompanhado de vários capangas que o ajudam em sua empreitada. Quer dizer, a figura do cangaceiro passa a ser recorrente na filmografia brasileira a partir de então, constituindo um gênero tipicamente brasileiro, e mesmo com elementos estrangeiros, existe uma identidade muito forte com a cultura popular do Nordeste. Isso é inegável.

Os filmes que retrataram o cangaço de forma cômica compõem o terceiro capítulo. O movimento histórico foi retratado em forma de paródia que satirizou o cangaço e seus personagens da forma mais debochada possível. *Os Três Mosqueteiros* transformaram-se em *Os Três Cangaceiros*, Lampião passou a ser *O Lamparina* e até Dom Quixote e Sancho Pança foram satirizados em *Pedro Bó, o Caçador de Cangaceiros*. A pornochanchada também enveredou pelo cangaço, e filmes como *As Cangaceiras Eróticas* e *A Ilha das Cangaceiras Virgens* trabalharam o gênero de forma satírica com pitadas de erotismo. O inusitado *Kung Fu Contra as Bonecas* ainda acrescenta elementos de arte marcial para, inclusive, debochar dos filmes de *kung fu* que tiveram Bruce Lee como seu maior expoente.

Em nível sociológico, temos os documentários que fazem parte do quarto capitulo. O documentário histórico, o Cinema Verdade e o Docudrama são as vertentes do documentarismo que também abordaram o tema. Certamente, temos nesses filmes uma visão mais próxima do movimento rebelde enquanto história,

na busca da veracidade dos fatos. Portanto, esses filmes documentais têm um valor inestimável para o leitor que quer se aprofundar nessa temática e procura agregar valores ao conhecimento do fenômeno histórico. É claro que, guardadas as devidas proporções, informações devem ser filtradas, pois o que se pretende, na verdade, não é mostrar o lado definitivo da história, mas oferecer versões dessa historia. E esses documentários proporcionam isso.

O quinto capitulo foi dedicado aos dois filmes de Glauber Rocha. Mesmo que *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* tenham alguma referência ao *western*, eles não poderiam fazer parte do segundo capítulo porque esses trazem uma bagagem ideológica, alegórica e simbólica muito forte, presente em toda a obra de Glauber Rocha. Foi por esse motivo que lhe dediquei um capítulo. Esses filmes têm um diferencial e não se encaixam em qualquer outro tipo de filme que retratou o cangaço. O cangaço de Glauber Rocha, como toda a sua obra, é singular. Nenhum outro filme do gênero tem uma aproximação à linguagem empregada por Glauber, em todos os sentidos, o que justifica ainda mais a existência desse capítulo.

Por fim, o sexto capítulo engloba os filmes da década de 1990, durante a retomada do cinema brasileiro. São releituras do cangaço e de filmes passados e, por essa razão, tiveram uma abordagem própria. Procurei fazer uma nova leitura dessas releituras, e tentei me guiar por outros caminhos que não somente o cangaço e seus personagens históricos. A estética e as referências ao Cinema Novo foram pontos muito fortes que não poderiam ser esquecidos. É esse o diferencial que procurei trabalhar tentando trazer ao leitor algo que não havia sido enfocado até então.

Espero, com esta pesquisa, ter preenchido, pelo menos em parte, uma lacuna da bibliografia cinematográfica brasileira. O gênero cangaço é trabalhado no cinema brasileiro desde o início de sua história e se faz presente em mais de sete décadas, desde os anos 1920. O cangaço passou pelas mãos de vários cineastas, nomes de importância histórica para o gênero, para o cinema brasileiro e para ambos. Atores e atrizes tornaram-se ícones do cinema nacional a partir desses filmes. Personagens foram criados, inspirados em mitos do fenômeno histórico, e estão imortalizados até hoje na memória cinematográfica brasileira.

O gênero cangaço se constituiu de forma tal que, essencialmente, dialogou com outros gêneros para se criar. Os filmes de aventura, o documentário, a comédia e o erótico se integraram ao cangaço para resultar num gênero nacional. Acredito ser um gênero que jamais vai morrer, pois está passível de novas leituras e é, constantemente, revisitado. São quase 50 filmes que construíram uma história própria, uma vida própria, através de abordagens diferenciadas. Filmes que se tornaram parte de um gênero exclusivamente brasileiro, conhecido como os Filmes de Cangaço.

> O cangaço é o nosso épico por excelência, um universo mitológico fundamental para a cultura brasileira. (...) Os norte-americanos impõem seus *cowboys*, os japoneses digitalizam seus samurais, os europeus vendem, via satélite, os seus cavaleiros andantes. Em verdade eles sabem muito bem transformar seus mitos em uma linguagem internacional e moderna. Acredito que o Brasil, nessa busca desesperada de modernidade, não pode esquecer a sua alma. Por que temos que renunciar à nossa própria história? Somos apenas o país do futuro, sem passado

e sem remorsos? Na verdade, o cangaço, manifestação da rebeldia popular, tem significado histórico e cultural.[1]

[1] Rosemberg Cariry, “O filme de cangaço: o cinema volta ao Nordeste”, op. cit., pp. 150-151.

FILMOGRAFIA

2 PRIMÓRDIOS

Filho sem Mãe. 1925. Pernambuco. Direção: Tancredo Seabra. Produção: Paulino Gomes / Planeta Filme. Roteiro: Tancredo Seabra. Fotografia: Alcebíades Araújo. Elenco: Tancredo Seabra, Barreto Júnior, Maximiniano Albertim, Mário Fonseca e Creusa das Neves.

Sangue de Irmão. 1926. Pernambuco. Direção: Jota Seabra. Produção: Leonel Correia / Goiana Filmes. Elenco: Figueira da Silva, Campos Sales, Álvaro Liberato, Amaro Machado e Cremilda Borba.

Lampião: o Banditismo no Nordeste. 1927. Pernambuco.

Lampião, a Fera do Nordeste. 1930. Bahia. Direção: Guilherme Gáudio. Produção: José Nelli. Fotografia: Antônio Rogato.

Lampião, o Rei do Cangaço. 1936. Ceará. Direção: Benjamin Abrahão. Produção: Adhemar Bezerra de Albuquerque / Aba Film. Fotografia: Benjamin Abrahão.

3 O *NORDESTERN*

Lampião, o Rei do Cangaço. 1950. São Paulo. Direção: Fouad Anderaos. Fotografia: Antônio Gonçalves.

O Cangaceiro. 1953. São Paulo. Direção: Lima Barreto. Produção: Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Roteiro: Lima Barreto. Fotografia: Chick Fowle, Ronald Taylor. Edição: Oswald Hafenrichter. Música: Gabriel Migliori.

Elenco: Alberto Ruschel, Marisa Prado, Milton Ribeiro e Vanja Orico, Adoniram Barbosa, Zé do Norte.

A Morte Comanda o Cangaço. São Paulo. 1960. Direção: Carlos Coimbra. Produção: Aurora Duarte, Apollo Monteiro, Edson França, Marcello de Miranda Torres. Roteiro: Carlos Coimbra, Francisco Pereira da Silva. Fotografia: Tony Rabatoni. Edição: Carlos Coimbra. Música: Enrico Simonetti. Elenco: Alberto Ruschel, Milton Ribeiro, Aurora Duarte, Ruth de Souza, Lyris Castelani.

Três Cabras de Lampião. 1962. São Paulo. Direção: Aurélio Teixeira. Produção: Aurério Teixeira, Jota Teixeira. Roteiro: Aurélio Teixeira, Miguel Torres. Fotografia: Hélio Silva. Edição: Maria Guadalupe, Música: Catulo de Paula. Elenco: Aurélio Teixeira, Milton Ribeiro, Gracinda Freire, Miguel Torres, Catulo de Paula, Marlene França.

Nordeste Sangrento. 1962. Rio de Janeiro. Direção: Wilson Silva. Produção: Wilson Silva, Domingos Xavier. Roteiro: Wilson Silva, Ismar Porto. Fotografia: Edgar Eichhorn. Edição: Glauco Mirko Laurelli. Música: Remo Usai. Elenco: Irma Alvarez, Luely Figueiró, Paulo Goular, Roberto Duval, Jacy Campos, Jackson de Souza.

Lampião, o Rei do Cangaço. 1962. São Paulo. Direção: Carlos Coimbra. Produção: Oswaldo Massaíni. Roteiro: Carlos Coimbra. Fotografia: Tony Rabatoni. Edição: Carlos Coimbra. Música: Gabriel Migliori. Elenco: Leonardo Vilar, Glória Menezes, Vanja Orico, Milton Ribeiro, Geraldo Del Rey, Antônio Sampaio, Dionísio Azevedo.

O Cabeleira. 1963. São Paulo. Direção: Milton Amaral. Produção: Nelson Teixeira Mendes. Fotografia: Guglielmo Lombardi. Edição: Máximo Barros. Música: Edmundo Peruzzi. Elenco: Milton Ribeiro, Marlene França e Ruth de Souza, e ainda Francisco Egídio e Hélio Souto.

Entre o Amor e o Cangaço. 1965. Rio de Janeiro. Direção: Aurélio Teixeira. Produção: Aurélio Teixeira, Jarbas Barbosa. Fotografia: Rodolfo Neder. Roteiro: Aurélio Teixeira: Edição: Rafael Justo Valverde. Música: Catulo de Paula. Elenco: Geraldo Del Rey, Milton Ribeiro, Rejane Medeiros, Emanuel Cavalcanti, Jofre Soares.

Riacho de Sangue. 1966. Rio de Janeiro. Direção: Fernando de Barros. Produção: Walter G. Motta, Aurora Duarte. Roteiro: Fernando de Barros. Fotografia: Ozen Sermet. Edição: Glauko Mirko Laurelli. Música: Guerra Peixe. Elenco: Alberto Ruschel, Maurício do Valle, Gilda Medeiros, Turíbio Ruiz, Jaqueline Mirna.

Cangaceiros de Lampião. 1967. São Paulo. Direção: Carlos Coimbra. Produção: Oswaldo Massaíni. Roteiro: Carlos Coimbra: Fotografia: Tony Rabatoni. Edição: Carlos Coimbra. Música: Gabriel Migliori. Elenco: Milton Rodrigues, Vanja Orico, Maurício do Valle, Milton Ribeiro, Antônio Pitanga, Jacqueline Myrna.

Maria Bonita, Rainha do Cangaço. 1968. São Paulo. Direção: Miguel Borges. Produção: Alexandre Neto. Roteiro: Miguel Borges, Rubens Barbosa. Fotografia: Konstantin Tkaczenko. Edição: Glauco Mirko Laurelli. Música:

Remo Usai. Elenco: Celi Ribeiro, Milton Morais, Roberto Bataglin, Sônia Dutra, Jofre Soares.

O Cangaceiro Sanguinário. 1969. São Paulo. Direção: Osvaldo de Oliveira. Produção: Alfredo Palácios. Fotografia: Osvaldo de Oliveira. Roteiro: Osvaldo de Oliveira. Enzo Barone. Edição: Sylvio Renoldi. Música: Damiano Cozella. Elenco: Maurício do Valle, Isabel Cristina, John Herbert, Carlos Miranda, Jofre Soares.

O Cangaceiro sem Deus. 1969. São Paulo. Direção: Osvaldo de Oliveira. Produção: Alfredo Palácios, Antônio Pólo Galante. Fotografia: Osvaldo de Oliveira. Roteiro: Osvaldo de Oliveira. Enzo Barone. Edição: Sylvio Renoldi. Música: Damiano Cozella. Elenco: Maurício do Valle, Annik Malvil, Guy Loup, Zózimo Bulbul, José Mogica Marins.

Meu Nome é Lampião. 1969. Rio de Janeiro. Direção: Mozael Silveira. Produção: Roberto Farias. Roteiro: Mozael Silveira, Geraldo Gonzaga. Fotografia: José Medeiros. Edição: Rafael Justo Valverde. Música: Catulo de Paula, João do Valle. Elenco: Milton Ribeiro, Rejane Medeiros, Rodolfo Arena, Dinorah Brilhante, Milton Rodrigues.

Corisco, o Diabo Loiro. 1969. São Paulo. Direção: Carlos Coimbra. Produção: Oswaldo Massaíni. Roteiro: Carlos Coimbra. Fotografia: Osvaldo de Oliveira. Edição: Carlos Coimbra. Música: Gabriel Migliori. Elenco: por Maurício do Valle, Leila Diniz, Turíbio Ruiz, Milton Ribeiro, Antônio Pitanga, Geórgia Gomide.

Quelé do Pajeú. 1969. Rio de Janeiro. Direção: Anselmo Duarte. Produção: Rui Pereira da Silva. Roteiro: Anselmo Duarte, Lima Barreto. Fotografia: José Rosa. Edição: Sylvio Renoldi. Música: Trio Marayá, Théo Barros. Elenco: Tarcísio Meira, Rossana Ghessa, Sérgio Hingst, Jece Valadão, Jorge Karan.

A Vingança dos Doze. 1970. Rio de Janeiro. Direção: Marcos Faria. Produção: Leon Hirszman. Roteiro: Marcos Faria, Armando Costa. Fotografia: José Medeiros. Edição: Rafael Justo Valverde. Música: Baden Powell. Elenco: Maurício do Valle, Rejane Medeiros, Agenor Coutinho, Antônio Albuquerque, Jorge Gomes.

Faustão. 1971. Rio de Janeiro. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Leon Hirszman. Roteiro: Eduardo Coutinho, Armando Costa. Fotografia: José Medeiros. Edição: Raimundo Higino. Música: Eduardo Coutinho, Banda de Pífanos de Caruaru. Elenco: Eliezer Gomes, Jorge Gomes, Gracinda Freire, José Pimentel, Anecy Rocha.

O Último Cangaceiro. 1971. Pernambuco. Direção: Carlos Mergulhão. Roteiro: Carlos Mergulhão. Fotografia: João Cerqueira. Edição: Sebastião Grandim. Música: Carlos Mergulhão, Gilvan Patrício. Elenco: Cleto Mergulhão, Bartolomeu Bandeira, Erasmo Moura, Karla Kramer, Zaira Pimentel.

Jesuíno Brilhante, o Cangaceiro. 1972. Rio de Janeiro, Rio Grande do Norte. Direção: William Cobbett. Produção: José Regatieri. Roteiro: William Cobbett. Fotografia: Carlos Tourinho. Edição: Raimundo Higino. Música:

Mário Paris, Geraldo Vandré. Elenco: Nery Vitor, Vanja Orico, Rodolfo Arena, Valdir Onofre, Milton Villar.

O Leão do Norte. 1974. Rio de Janeiro. Direção: Carlos Del Pino. Roteiro: Carlos Del Pino, Eme Alexandre. Fotografia: Lyonel Lucini. Edição: Lyonel Lucini, Carlos Del Pino, Leogivildo Carneiro. Música: Manoel Alexandre. Elenco: Vanja Orico, Pascoal Guida, Jane Silva, João Bennio, Nelson Soares.

Os Cangaceiros do Vale da Morte. 1978. São Paulo. Direção: Apollo Monteiro. Roteiro: Apollo Monteiro. Fotografia: Guglielmo Lombardi. Edição: Edward Freund. Música: José Lopes. Elenco: Maurício do Valle, Alfredo Scarlatti, Agnaldo Baptista, Carlos Augusto, Cymar Nunes.

O Cangaceiro do Diabo. 1980. São Paulo. Direção: Tião Valadares. Produção: Nilton Custódio de Souza. Roteiro: Tião Valadares. Edição: Walter Wanny. Música: Tião Valadares, Milton Donara. Elenco: Tião Valadares, Heitor Gaiotti, Claudette Joubert, Maria Viana, Rajá de Aragão.

4 COMÉDIAS

O Primo do Cangaceiro. 1955. Rio de Janeiro. Direção: Mário Brasini. Produção: Mário Del Rio. Roteiro: Ruy Costa. Fotografia: Amleto Daissé. Edição: Mário Del Rio, Rafael Justo Valverde. Música: Gabriel Migliori, Catulo de Paula. Elenco: Antônio Carlos, Ana Beatriz, Zé Trindade, Sérgio de Oliveira, Matinhos.

Os Três Cangaceiros. 1961. Rio de Janeiro. Direção: Victor Lima. Produção: Arnaldo Zonari. Argumento: Victor Lima. Fotografia: Amleto Daissé. Edição:

Rafael Justo Valverde. Música: Remo Usai. Elenco: Ankito, Ronald Golias, Grande Otelo, Neide Aparecida e Nelly Martins.

O Lamparina. 1963. São Paulo. Direção: Glauco Mirko Laurelli. Produção: Amácio Mazzaropi. Roteiro: Carlos Garcia. Fotografia: Rudolph Icsey. Edição: José Roberto Milani. Música: Hector Lagna Fietta. Elenco: Amácio Mazzaropi, Geny Prado, Zilda Cardoso, Emiliano Queiroz e Carlos Garcia.

Deu a Louca no Cangaço. 1969. São Paulo. Direção: Nelson Teixeira Mendes/Fauzi Mansur. Produção: Nelson Teixeira Mendes. Roteiro: Nelson Teixeira Mendes, Fauzi Mansur. Fotografia: Pio Zamuner, Benedito Monteiro. Edição: Fauzi Mansur. Música: Maestro Duda. Elenco: Dedé Santana, Dino Santana, Rosângela Maldonado, Roberto Ferreira, Castrinho.

As Cangaceiras Eróticas. 1974. São Paulo. Direção: Roberto Mauro. Produção: Alfredo Palácios. Roteiro: Marcos Rey. Fotografia: Eliseu Fernandes. Edição: Mauro Alice. Música: Ariovaldo Pires. Elenco: Jofre Soares, Matilde Mastrangi, Sônia Garcia, Ariane Arantes, Carmem Angélica.

A Ilha das Cangaceiras Virgens. 1976. São Paulo. Direção: Roberto Mauro. Produção: Alfredo Palácios. Roteiro: Roberto Mauro, Benmyara Vidal. Fotografia: Pio Zamuner. Edição: Lúcio Braun. Música: Arrigo Barnabé. Elenco: Carlos Imperial, Wilza Carla, Helena Ramos, José Paulo, Cinira Camargo.

Kung-fu contra as Bonecas. 1976. São Paulo. Direção: Adriano Stuart. Produção: Alfredo Palácios. Roteiro: Rajá de Aragão, Walter Negrão. Fotografia: Osvaldo de Oliveira. Edição: Lúcio Braun. Música: Beto Estrada. Elenco:

Adriano Stuart, Maurício do Valle, Nadir Fernandes, Luely Figueiró, Helena Ramos.

Pedro Bó, o Caçador de Cangaceiros. 1977. Rio de Janeiro. Direção: Mozael Silveira. Produção: Elias Curi. Roteiro: Mozael Silveira, Victor Lustosa. Fotografia: Cláudio Portioli. Edição: Leogivildo Cordeiro, Jayme Soares Justo. Elenco: Joe Lester, Martim Francisco, Alberico Bruno, Pascoal Guida, Zezé Macedo.

O Cangaceiro Trapalhão. 1983. Rio de Janeiro. Direção: Daniel Filho. Produção: Renato Aragão. Roteiro: Doc Comparato, Aguinaldo Silva. Fotografia: Edgar Moura. Edição: Jayme Soares Justo. Música: Rita Lee, Roberto de Carvalho, Guto Graça Melo. Elenco: Didi, Dedé, Mussum, Zacarias, Regina Duarte, Nelson Xavier, Tânia Alves, Bruna Lombardi, José Dumont.

5 DOCUMENTÁRIOS

Lampião (o Rei do Cangaço). 1959. São Paulo. Produção: Al Ghiu. Fotografia: Benjamin Abrahão.

Memória do Cangaço. 1965. Rio de Janeiro. Direção: Paulo Gil Soares. Produção: Thomas Farkas. Roteiro: Paulo Gil Soares. Fotografia: Affonso Beato. Edição: João Ramiro Melo. Música: João Santana Sobrinho, José Canário, Armindo de Oliveira, Banda da Polícia Militar do Estado da Bahia.

O Último Dia de Lampião. 1975. Rio de Janeiro. Direção: Maurice Capovilla. Produção: Blimp Fillm, Quindó. Roteiro: Maurice Capovilla, C. Alberto Salles, Fernando Peixoto. Fotografia: Walter Carvalho. Som Direto: Mário Masetti. Edição: Laércio Silva. Música: Zé Ferreira, Oliveira Francisco.

Elenco: Emmanuel Cavalcanti, Salma Buzzar, Eduardo Montagnari, Luiz Bezerra, Edileuza Conceição.

A Mulher no Cangaço. 1976. Rio de Janeiro. Direção: Hermano Penna. Produção: Blimp Film, Quindó, José Antônio Silva. Roteiro: Hermano Penna. Fotografia: José Francisco. Wom Direto: Paulo Roberto Rigoli. Edição: Helder Titto. Música: José Luiz Penna, Thiago Araripe, Paulo Costa. Elenco: Dora, Ewerton Motta, Maria Inês Passos.

No Raso da Catarina. 1977. Rio de Janeiro. Direção: Hermano Penna. Produção: Blimp Film, Álvaro Pedreira. Roteiro: Hermano Penna. Fotografia: Hermano Penna. Som Direto: Ricardo Lara. Edição: Laércio Silva.

A Musa do Cangaço. 1982. Bahia. Direção: José Umberto Dias. Produção: José Umberto Dias, Marta Vergne. Roteiro: José Umberto Dias. Fotografia: Otto Diniz. Som Direto: Alcyvando Luz. Edição: José Umberto Dias. Música: Zé do Norte, Marlui Miranda.

6 O CANGAÇO DE GLAUBER ROCHA

Deus e o Diabo na Terra do Sol. 1964. Rio de Janeiro. Direção: Glauber Rocha. Produção: Luiz Augusto Mendes. Roteiro: Glauber Rocha, Walter Lima Junior. Fotografia: Waldemar Lima. Edição: Rafael Justo Valverde. Música: Glauber Rocha, Sérgio Ricardo, Heitor Villa Lobos. Elenco: Othon Bastos, Maurício do Valle, Geraldo Del Rey, Yoná Magalhães, Lídio Silva, João Gama.

O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro. 1969. Rio de Janeiro. Direção: Glauber Rocha. Produção: Glauber Rocha, Zelito Viana, Claude Antoine.

Roteiro: Glauber Rocha. Fotografia: Affonso Beato. Edição: Eduardo Escorel. Música: Marlos Nobre, Walter Queiroz, Sérgio Ricardo. Elenco: Maurício do Valle, Othon Bastos, Odete Lara, Hugo Carvana, Jofre Soares.

7 RELEITURAS

Corisco e Dadá. 1996. Ceará. Direção: Rosemberg Cariry. Produção: Rosemberg Cariry. Roteiro: Rosemberg Cariry. Fotografia: Ronaldo Nunes. Edição: Severino Dada. Música: Maestro Toinho Alves, Quinteto Dantas. Elenco: Chico Diaz, Dira Paes, Antônio Leite, Abidoral Jamacaru, Denise Milfont.

Baile Perfumado. 1997. Pernambuco. Direção: Paulo Caldas, Lírio Ferreira. Produção: Paulo Caldas, Lírio Ferreira, Marcelo Pinheiro, Aramis Trindade, Germano Coelho Filho. Roteiro: Paulo Caldas, Lírio Ferreira, Hilton Lacerda. Edição: Vânia Debs. Música: Chico Science, Lúcio Maia, Fred Zero Quatro, Paulo Rafael e Siba. Elenco: Duda Mamberti, Luiz Carlos Vasconcelos, Aramis Trindade, Chico Diaz, Jofre Soares.

O Cangaceiro. 1997. São Paulo. Direção: Aníbal Massaíni Neto. Produção: Aníbal Massaini Neto. Roteiro: Antônio Carlos Fontoura. Fotografia: Cláudio Portiolli. Edição: Luiz Elias. Música: Vicente Salvia. Elenco: Paulo Gorgulho, Luiza Tomé, Alexandre Paternost, Ingra Liberato, Jofre Soares.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Nuno César. *Boca do Lixo: cinema e classes populares*. Campinas: Editora da Unicamp. 2006.

ABREU, Nuno César. *O olhar pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo*. Campinas: Mercado de Letras. 1996.

ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London: British Film Institute. 1999.

ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1976.

ANÔNIMO. "Não poderá ser exibido o filme de Lampião". Fortaleza: *Jornal O Povo*. 03/04/1937.

_____. "O filme de Lampião". Fortaleza: *Jornal O Povo*. 12/01/1937.

_____. Revista Cinearte. Volume 5. Número 216. Rio de Janeiro. Abril/1930.

ARAÚJO, Antônio Amaury Corrêa de e FERREIRA, Vera. *De Virgolino a Lampião*. São Paulo: Idéia Visual. 1999.

ARAÚJO, Antônio Amaury Corrêa de. *Assim morreu Lampião*. São Paulo: Traço Editora. 1982.

_____. *Gente de Lampião: Dadá e Corisco*. São Paulo: Traço Editora. 1983.

_____. *Lampião: as mulheres e o cangaço*. São Paulo: Traço Editora. 1985.

AUMONT, Jacques e OUTROS. *A estética do filme*. São Paulo: Papirus Editora. 1995.

AVELLAR, José Carlos. *Deus e o diabo na terra do sol – a linha reta, o melaço de cana e o retrato do artista quando jovem*. Rio de Janeiro: Rocco. 1995.

BARSALINI, Glauco. *Mazzaropi: o Jeca do Brasil*. Campinas: Editora Átomo. 2002.

BERGSON, Henri. *O riso – ensaio sobre a significação do cômico*. Lisboa: Relógio d'Água Editores. 1991.

BERNARDET, *Jean-Claude. Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra. 1977.

_____. *Propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra. 1979.

_____. *Trajetória crítica*. São Paulo: Editora Polis. 1978.

BURCH, Noël. *La lucarne de l'infini: naissance du langage cinèmatographique*.

CAETANO, Maria do Rosário (Org.). *Cangaço: o nordestern no cinema brasileiro*. Brasília: Avathar. 2005.

CARIRY, Rosemberg. *Corisco e Dadá*. Projeto Cinematográfico.

CLEBER, Eduardo. "Cangaceiro luta contra destino". São Paulo: *Jornal Diário Popular*. 03/04/1995.

COSTA, Cláudio da. *Cinema brasileiro (anos 60 e 70): dissimetria, oscilação e simulacro*. Rio de Janeiro: 7 Letras. 2000.

COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema: Espetáculo, Narração, Domesticação*. São Paulo: Editora Página Aberta. 1995.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Rio de Janeiro: Ed. Paulo de Azevedo. 1956.

DEBS, Sylvie. "Lê Nordeste revisité 30 ans après lê Cinema Novo". Artigo cedido por Rosemberg Cariry.

_____. "O Filme de cangaço: o cinema volta ao Nordeste". Rio de Janeiro: *Cinemais: Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais*, volume 2. Novembro e Dezembro de 1996.

_____. “Rosemberg Cariry – defesa e ilustração da cultura Nordestina”. Artigo cedido por Rosemberg Cariry.

DIAS, José Umberto Dias. “Benjamin Abrahão, o mascate que filmou Lampião”. *Cadernos de Pesquisa* nº 1. Setembro de 1984.

DÓRIA, Carlos Alberto. *O cangaço*. São Paulo: Editora Brasiliense. 1982.

ELIACHAR, Leon. *O Rei do Cangaço*. Revista A Scena Muda. Rio de Janeiro. Volume 30. Número 8. Fevereiro de 1950.

FACÓ, Rui. *Cangaceiros e fanáticos*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira. 1976.

FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1992.

FERRO, Marc. *Analyse de film, analyse de sociétés*. Paris : Classiques Hachette. 1975.

FRANCE, Claudine de (Org.). *Do filme etnográfico à antropologia fílmica*. Campinas: Editora da Unicamp. 2000.

_____. *Cinema e antropologia*. Campinas: Editora da Unicamp. 1998.

FREIRE, Marcius C. S. "Eu e a invenção do outro no filme documentário". São Paulo. Resumos do XIII "Visible Evidence - Encontro Internacional de Pesquisadores do Documentário". 2006.

_____. "Por uma ecologia do filme documentário". *Cadernos de antropologia e imagem*, n. 13. 2003.

GAUDREALT, André. “Film, narrative, narration: the cinema of the Lumiérè Brothers”.

_____. “Showing and telling: image and word in early cinema”.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1980.

GUEIROS, Optato. *Lampeão*. São Paulo: Ômega. 1953.

GUNNING, Tom. *D. W. Griffith and the origens of American narrative film: the early years at biograph*. Urbana and Chicago: Illini Books Edition. 1994.

_____. “Non-continuity, continuity, discontinuity: a theory of genres in early films”.

_____. “The cinema of attractions: early film, its spectator and the avant-garde”.

HOLANDA, Firmino. *Benjamin Abrahão*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha. 2000.

_____. “Cangaço de Rosemberg”. Fortaleza: *Jornal O Povo*. 12/02/1997.

_____. “Cangaço realidade”. Fortaleza: *Jornal O Povo*. Data desconhecida.

LABAKI, Amir. *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo: Francis Editora. 2006.

LEAL, Wills. *O Nordeste no cinema*. João Pessoa: Idéia Editora. 1982.

LYRA, Bernadette. *A emergência de gêneros no cinema brasileiro*. Artigo não publicado. Comunicação apresentada no Colóquio Brasil-Espanha, maio de 2006, Málaga.

LOPEZ, Luiz Roberto. *História do Brasil contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto. 1991.

LUNARDELLI, Fatimarlei. *O Psit!: o cinema popular dos Trapalhões*. Porto Alegre: Artes e Ofícios. 1996.

MARNER, Terence St. John. *A realização cinematográfica*. Lisboa: Arte e Comunicação. 1999.

MATTOS, Antônio Carlos Gomes de. *Publique-se a lenda: a história do western*. Rio de Janeiro: Rocco. 2004.

MELLO, Frederico Pernambucano de. *Quem foi Lampião?* Recife: Editora Stahli. 1993.

MENDONÇA, Sônia Regina de e FONTES, Virgínia Maria. *História do Brasil recente*. São Paulo: Editora Ática. 1988.

MERTEN, Luiz Carlos. *Carlos Coimbra, um homem raro*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo – Fundação Padre Anchieta. 2004.

METZ, Christian. *A Significação no cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva. 1977.

MONTEIRO, Fernando e TARGINO, José Carlos. "Cangaceiros e Caubóis". *Revista Continente Documento*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco. 2006.

MONZANI, Josette. *Gênese de Deus e o diabo na terra do sol*. São Paulo: Annablume – Fapesp. 2006.

MORAES, Renato de. "Boa abertura". *Revista Veja*. 19/03/1975.

MORENO, Antônio. *Cinema brasileiro: história e relações com o Estado*. Centro Goiânia: Editorial e Gráfico - UFG. 1994.

NAGIB, Lúcia (org.). *O Cinema da retomada – 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Ed. 34. 2003.

_____. *The new brazilian cinema*. London: T. B. Tauris. 2003.

_____. *Werner Herzog: o cinema como realidade*. São Paulo: Ed. Estação Liberdade. 1991.

NETO, Antônio Leão da Silva. *Dicionário de filmes brasileiros – longa-metragem*. São Paulo: Futuro Mundo Gráfica e Editora. 2002.

_____. *Dicionário de filmes brasileiros – curta e média-metragem*. São Paulo: Edição do Autor. 2006.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus Editora. 2005.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo – um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade. 2003.

PEREIRA, Cláudio. "O filme etnográfico como documento histórico". Salvador: *Revista Olho da História,* num. 1. 1995.

PIERRE, Sylvie. "Rosemberg Cariry volta à tragédia da caatinga". São Paulo: *Jornal O Estado de São Paulo*. 30/04/1997.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Os cangaceiros*. São Paulo: Livraria Duas Cidades. 1977.

RAMOS, Fernão Pessoa e MIRANDA, Luiz Felipe. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Senac. 2000.

RAMOS, Fernão Pessoa (organizador). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora. 1990.

_____. *Teoria contemporânea do cinema – documentário e narratividade ficcional*. São Paulo: Editora Senac. 2005.

RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais - anos 50/60/70*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra. 1983.

RENOV, Michael. *Theorizing documentary*. New York: Routledge. 1993.

ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac & Naify. 2004.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira. 1963.

ROSENTHAL, Alan. *Writing, directing and producing documentary films and vídeos*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press. 1996.

SALÉM, Helena. "Amor de cangaceiro volta ao cinema nacional". São Paulo: *Jornal O Estado de São Paulo*. 07/03/1996.

SALES, Luís Francisco de Almeida. "O ciclo do cangaço". São Paulo: *Jornal O Estado de São Paulo*. 05/02/1966.

SILVA, Alberto. *Cinema e humanismo*. Rio de Janeiro: Editora Pallas. 1975.

SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume - FAPESP. 1996.

SOUZA, Ricardo de. "Rosemberg Cariry vai filmar lenda sertaneja". São Paulo: *Jornal O Estado de São Paulo*. 14/10/1997.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus Editora. 2003.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus. 2004.

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

TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Editora Summus. 1997.

VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. São Paulo: Papirus Editora. 1994.

VÁRIOS AUTORES. “A Modernidade, o sertão e a vaidade de Lampião”. Rio de Janeiro: *Cinemais: Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais*, volume 4. Março e Abril de 1997.

WOLLEN, Peter. *Signos e significação no cinema*. Lisboa: Livros Horizonte. 1984.

XAVIER, Ismail e BENTES, Ivana. “Inventar Narrativas Contemporâneas”. Rio de Janeiro: *Cinemais: Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais*, volume 11. Maio e Junho de 1998.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento - cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Editora Brasiliense. 1993.

_____. “O cinema brasileiro dos anos noventa”. São Paulo: *Revista Praga*, num. 9. Editora Hucitec. 2000.

_____. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra. 2001.

_____. *O discurso cinematográfico*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1977.

_____. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify. 2003.

_____. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Editora Brasiliense. 1983.