



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

A trajetória fílmica do cangaceiro urbano:

de Lima Barreto a Eduardo Coutinho

Gilvan de Melo Santos¹

1 Professor/colaborador do PPG em literatura e interculturalidade e professor/supervisor em Logoterapia e Análise Existencial, pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), doutor em Linguística (UEPB), com estágio na Université Paris Ouest Nanterre La Défense, *mestre em Educação (UEPB)*, *bacharel em Arte e Mídia (UFCG)* e em *Psicologia Clínica (UEPB)*.
e-mail: gilvanmusic@gmail.com

Resumo

O artigo apresenta a trajetória do cangaceiro urbano, categoria criada pelo autor para designar uma representação dos retirantes nordestinos, cuja performance se caracterizou pela tentativa de abandono do cangaço, pela sua luta contra os cangaceiros sanguinários e pela saída do sertão arcaico em busca de amor e riqueza nas grandes metrópoles. Tendo como origem a guerra de imagens postas no Brasil a partir da década de 1930, entre o nacionalismo desenvolvimentista e o regionalismo nordestino ou entre a efetivação de uma identidade nacional em detrimento de uma identidade local, o cangaceiro urbano deságua da “bacia semântica” do nomadismo em direção aos folhetos de cordel em meados de 1930 e em direção aos filmes do cangaço nas décadas de 1950 e 1960. O trajeto do cangaceiro urbano inicia-se com o filme *O cangaceiro* (1953), de Lima Barreto e culmina com o filme *Faustão, o cangaceiro do rei* (1970), de Eduardo Coutinho.

Palavras-chave: Cinema; Cangaceiro urbano; Lima Barreto; Eduardo Coutinho.

Abstract

The article presents the trajectory of northeast social bandit, category created by the author to designate a representation of northeastern migrants, whose performance was characterized by the attempt to northeast social banditry abandonment by their fight against the bloodthirsty bandits and exit the archaic hinterland in search of love and wealth in large cities. Output from the images of war put in Brazil from the 1930s, between the developmental nationalism and the northeastern regionalism or between the execution of a national identity at the expense of local identity, the urban *cangaceiro* flows into the "semantic basin" of nomadism towards the line of flyers in mid-1930 and towards the northeast social banditry movies in the 1950s and 1960. The path of urban *cangaceiro* begins with the film *O Cangaceiro* (1953) by Lima Barreto and culminates with the film *Faustão, o cangaceiro do rei* (1970), by Eduardo Coutinho.

Keywords: Cinema; urban *cangaceiro*; Lima Barreto; Eduardo Coutinho.

Introdução

Comumente é a história que se propõe a discorrer sobre o cangaçeirismo no Brasil. Por meio de discursos que visam à apuração dos fatos, grande parte dos historiadores não consegue se desvincular da díade herói-bandido, posta para classificar cangaceiros famosos que atuaram no sertão nordestino, principalmente quando se refere a Lampião, nas décadas de 1920 e 1930. Não menos adeptos das “hermenêuticas redutoras”, aqui utilizando um conceito de Gilbert Durand (1993) para designar formas de interpretações que não ampliam o seu universo imaginário, também escritores não acadêmicos, sendo em sua maioria familiares, admiradores ou conterrâneos de cangaceiros, constroem imagens do cangaço apenas como representações do sertão arcaico, criticando os “devaneios” de poetas e cineastas que fogem destas imagens historiográficas dicotômicas e territorializadas. Dito de outra forma, estas historiografias de “Lampiões” heróis ou bandidos, que habitam apenas no passado das tradições ou no sertão de outrora, são as mais vinculadas nas escrituras que veiculam sobre o tema. Entretanto, não estariam os cangaceiros localizados em “entre – lugares”? Entre a tradição e a modernidade? Entre sertões e metrópoles urbanas? Entre o heroísmo e o banditismo? Entre a arte e a ciência? Estariam a literatura e o cinema distantes mesmo da história oficial? Ou ambas se alimentam dos mesmos fios da memória, da circularidade das vozes ou da imaginação simbólica, mesmo que alguns historiadores não queiram admitir? Neste sentido, bastaria a história oficial para entender o fenômeno do cangaço?

A hipótese é clara neste artigo: muito do que se tem dito e escrito sobre o cangaço e cangaceiros nos livros históricos não se aparta do devaneio poético e do imaginário construído nas e pelas memórias individuais e coletivas, bem como pelas mais variadas manifestações artísticas em seus estados constantes de nomadismo.

E é exatamente sobre este nomadismo que este artigo irá se debruçar: nomadismo das vozes, nomadismos das memórias, nomadismo das imagens. Mesmo não sendo oficializado pela história ou destacado na literatura sobre

cangaço, este texto destaca, como resultado de uma pesquisa científica, a criação da categoria “cangaceiro urbano”, personagem produzido pelo resultado de usos sociais e artísticos no Brasil entre as décadas de 1930 e 1960, capazes de resolver a quebra da dicotomia herói-bandido e de consolidar a construção de uma identidade nacional, através da metonimização ou colagem da imagem do cangaceiro na imagem do retirante nordestino.

Oportuno enfatizar que o cangaceiro urbano não se refere a um cangaceiro nascido na cidade, portanto fora do contexto do sertão, mas refere-se a um tipo de cangaceiro que, encontrando-se entre a tradição e a modernidade, reveste-se de uma ética urbana, privilegiando o desejo ou a fuga de sair do sertão em direção às grandes metrópoles, ainda que amando as terras nordestinas. Contrapondo-se a este tipo de cangaceiro, nos folhetos de cordel entre meados de 1930 e 1960 e no cinema entre 1950 e 1960, há que destacar a presença do “cangaceiro sanguinário”, que se coloca contra a modernidade e se reveste de uma ética rural. Como exemplo, no filme *O cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, enquanto Teodoro, ainda que tenha revelado o seu apego às terras nordestinas, ao se apaixonar pela professora *Olívia*, pediu um cavalo para sair do sertão e com ela se encontrar, Galdino, por sua vez, impediu que o sertão se modernizasse e assumia, comumente, a performance do cangaceiro que defendia a honra e feria com sangue quem se contrapunha à tradição. Galdino era um “cangaceiro sanguinário”. Teodoro era um “cangaceiro urbano”. Outros exemplos ampliarão esta argumentação nos capítulos subsequentes. Como ambos os cangaceiros localizam-se naquilo que Homi Bhabha (2001) chama de “entre-lugar”, é natural que tais cangaceiros oscilem entre as duas categorias - “sanguinário” e “urbano”-, porém as performances de ambos definem os seus lugares e a sua nítida categorização, como assim veremos.

Como instrumento de argumentação para se efetivar o traçado da trajetória do cangaceiro urbano, será apresentada uma síntese dos filmes do gênero, até a década de 1960, incluindo o filme *Lampião, o rei do cangaço* (1936), de Benjamin Abraão, onde a guerra de imagens começou. Convém, antes, definir a ideia central deste artigo, onde se privilegiou a poética do cordel e as escrituras fílmicas como

fios trançados ou “*frivolités* de memórias” (MELLO, 2014), que ajudaram a produzir o imaginário do cangaço.

Escrituras poéticas e fílmicas

É pertinente aqui afirmar que folhetos e filmes configuram-se como escrituras que valorizam a voz, a imagem e a memória, e as têm como suportes (LEMAIRE, 2002). No cinema, em um grau maior que no folheto, a oralidade, melhor, “a vocalidade” que se (re) apresenta é “mediatizada”, onde ao longo de sua comunicação permanece “o eco fixo das vozes” dos interlocutores, deslocados no espaço-tempo, porém presentificável quando em contato com a recepção (ZUMTHOR, 1997, p. 29).

No Brasil, cordel e cinema dialogam-se e, neste dialogismo, heróis cavaleiros, guerreiros, míticos, populares e foras da lei, construídos pelas memórias do povo e pela literatura de cordel, modelam (e são modelados por) personagens arquetípicos e espaços cênicos representados nos filmes. Reinventam-se, então, os cangaceiros da honra, bandidos sanguinários, beatos, padres, coronéis, policiais, vaqueiros, feiticeiros, mocinhas, a pobreza, a seca, a fome, o sertão e a cidade; compondo um grande arsenal de personagens idealizados por diretores, roteiristas, montadores, fotógrafos, figurinistas, cenógrafos, atores, atrizes e figurantes. Junto a estas reinvenções, o cangaceiro urbano surge como uma produção original, a partir de folhetos de cordel produzidos no Brasil em meados da década de 1930, desembocando em filmes das décadas de 1950 e 1960. Em se tratando de filmes, este cangaceiro urbano contracena com um cangaceiro sanguinário, onde este representa o sertão arcaico, e aquele, a tentativa de deslocamento ou o deslocamento em si deste sertão em direção à cidade.

Para um melhor esclarecimento ao leitor, convém destacar que os filmes neste artigo são entendidos como aparelhos de “memórias protéticas”, ou seja, “memórias que circulam publicamente, que não têm uma base orgânica, mas que são, não obstante, experimentadas como o próprio corpo da pessoa” (Landsberg apud BURGOYNE, 2002, p. 147). Não é raro pensar no cangaço, por exemplo,

sem que se esqueça dos giros de *Corisco* em torno de si mesmo gritando com um parabelo ou um punhal na mão, como no filme *Deus e o diabo na terra do sol*, imagem que se tornou parte do arquivo pessoal de muitas pessoas, intertextualizado, inclusive, no filme *O auto da compadecida* (2000), de Guel Arraes, representada nos “giros” semelhantes dos personagens *Severino de Aracaju* e *João Grilo*.

Entre as décadas de 1930 e 1960, trinta filmes dedicaram-se a construir imaginários do cangaço e a reativar memórias de personagens do tempo do banditismo rural no nordeste. A trajetória do cangaceiro urbano inicia-se a partir da guerra de imagens instaurada com o filme *Lampião, o rei do cangaço* (1936), do libanês Benjamin Abrahão. No campo da ficção, surge o primeiro cangaceiro urbano: Teodoro, do filme *O Cangaceiro* (1953) de Lima Barreto. Dar-se-á por finalizada a trajetória deste tipo de cangaceiro com o filme *Faustão, o cangaceiro do rei*, de Eduardo Coutinho, quando enfim o cangaceiro urbano vive o sedentarismo nas grandes metrópoles e assume a ética urbana industrial. Mas, por que o filme de Benjamin Abrahão foi o precursor desta guerra?

Guerra de imagens: o nascimento do cangaceiro urbano

Após o insucesso dos filmes *Filho sem mãe* (1925), de Tancredo Seabra; *Sangue de irmão* (1926), de Jota Soares; e *Lampião e a fera do Nordeste* (1930), de Guilherme Gáudio; o filme *Lampião, o rei do cangaço* (1936), de Benjamin Abrahão, acende a guerra de imagens neste campo e põe em destaque o desafio de imaginários até então somente presentes no jornal impresso e no registro fotográfico da época. Uma luta entre imaginários heroicos: o herói do nordeste marcado pela honra, tradição e territorialização; e o herói do sul do país, que tem um movimento “pragmático” que pretende articular-se em busca de uma tipologia formal que tem como enunciado o progresso. O primeiro, representativo de um “nomadismo cíclico” (RADKOWSKI, 2002) em torno do território da tradição. O segundo, em constante estado de desterritorialização.

No resto do filme do libanês (pois só sobraram 12 minutos do que foi

queimado pelo governo Vargas à época) aparece Lampião lendo revistas, rezando com os seus companheiros, costurando, atirando, dando ordens, pagando serviço de coiteiro², entre outras ações. Tais imagens produziram a fúria do governo Vargas, ao apresentar um Lampião heroico, ainda atrelado às escrituras dos folhetos de cordel. Até então, as imagens de Lampião e seu bando, apresentadas apenas nas capas e versos de folhetos, em acervos fotográficos particulares e em mídias impressas, atendiam a uma espécie de controle velado. Entretanto, ao serem divulgadas para todo o Brasil por um estrangeiro que convivera com o tão procurado bando de cangaceiros, transformaram-se em ofensas ao poder do Governo Federal. No filme, a imagem de Lampião lendo ou rezando apresenta um *corpus* de referência que privilegia um herói não atrelado à marca do atraso, mas a um legítimo defensor da honra.

Entretanto, as imagens daqueles bandidos organizados, situados socialmente, conscientes de seu imaginário heroico e comandados por uma espécie de soberano do sertão, também desafiavam inimigos, autoridades da região e o próprio Governo Federal, pois, deixando Lampião de ser referência apenas de um passado “arcaico”, apresentava-se como um soberano atualizado e quase moderno, dando ordens e lendo revistas, um herói não ágrafo, mas um sujeito que manipula o sistema de leitura, segmento das classes dominantes. O questionamento era evidente diante daquelas cenas: como impedir que um Lampião ambíguo, territorializado por um lado e desterritorializado por outro, dificultasse o projeto de unificação da nação no governo do então presidente Getúlio Vargas?

Do ponto de vista da política do governo de Getúlio Vargas na época, entende-se que as imagens do filme de Abrahão inibiram o projeto cultural de utilização do mito do cangaceiro, que visava transformar um herói localizado no sertão num herói desterritorializado, ou seja, capaz de abandonar o sertão em vista de se deslocar à cidade, conforme aconteceu durante a ditadura Vargas, e ainda mais,

² Os coiteiros eram pessoas que apoiavam os cangaceiros, serviam-lhes comida e lhes davam abrigo quando necessário.

posteriormente, durante a construção de Brasília, com Juscelino Kubitschek. Esperava-se que o Lampião filmado pudesse atender à ideologia do governo getulista, de transformar o regionalismo nordestino em um nacionalismo brasileiro. Sabe-se, entretanto, que mesmo sendo nômade, a representação do Lampião no filme não negava a sua ligação territorial com o sertão, e seu arcaísmo forte impunha um desejo de permanecer no mesmo lugar ou de locomover-se apenas ciclicamente. Tal filme não resolvia o paradoxo que exigia ou um Lampião totalmente territorializado e sanguinário (ameaça ao povo do sertão) ou um Lampião desterritorializado e urbano (herói do povo sertanejo). Contrariando esta estratégia cinematográfica, que iria ser empregada futuramente, o Lampião de Benjamin Abrahão aparece territorializado, heroico, ainda que se utilizando de ícones da modernidade como revistas e jornais.

Do ponto de vista estético-político, ao mostrar um Lampião ambíguo, feliz na caatinga e caminhando ciclicamente em seu próprio território, os fragmentos analisados configurou-se como a antítese de outros filmes que futuramente foram apresentados. Nos filmes que se seguiram após este de Abrahão, um bandido cangaceiro amplificado por jornais da época e outras fontes a serviço do governo, aparece como um anti-herói, contra a modernidade e apelidado aqui de cangaceiro sanguinário. O herói, por sua vez, não mais deseja se localizar no território da ruralidade, mas caminha linearmente em direção ao mundo urbano e dito moderno. Ainda que revestido de alguns rastros de ruralidade, a este herói chamo de cangaceiro urbano.

O Lampião sorridente de 1936, que sabia ler, aberto às mulheres³, devoto de Nossa Senhora, atirando em um inimigo imaginário, não podia mais viver. As imagens de Benjamin Abrahão constituíram-se narrativas de morte: morte de Lampião, morte de Benjamin Abrahão e morte de uma tendência fílmica que finda

³ Lampião foi o primeiro cangaceiro a aceitar mulheres no bando, rompendo, assim, com o mito de que as mulheres “fechavam o corpo” do herói. Segundo Anildomá Willans de Souza (2002: 113-114), a partir da aceitação de Maria Bonita em seu grupo, mais de quarenta mulheres passaram a acompanhar seus companheiros cangaceiros.

naquele que fora o último e único filme do Lampião “verdadeiro”.

Benjamin Abrahão foi assassinado em maio de 1938, com quarenta e duas facadas, em Águas Belas, Pernambuco. Lampião, com tiros no crânio, morreu em julho de 1938, na fazenda Angico, em Sergipe, três meses depois (MELLO, 2004: 340). Dois anos mais tarde o Capitão Zé Rufino matou Corisco, levando ao fim o cangaço histórico.

Entretanto, com a morte de Lampião e Corisco, o presente começa a dar mais espaço às lembranças do passado, permitindo que canções e versos de poetas populares, artigos impressos em jornais e vozes de testemunhas daquele tempo histórico construíssem um imaginário capaz de manter o mito do cangaço, de forma a ser utilizado pelas múltiplas manifestações artísticas e órgãos informativos da época.

O folheto de cordel, anteriormente o principal construtor do imaginário do cangaceiro da honra, reinventa o cangaceiro urbano, passando a representá-lo como metonímia de retirantes nômades nordestinos em direção à urbanidade. Há que se entender que a presença de cangaceiros num mesmo lugar simbólico dos retirantes não é mera invenção hermenêutica, mas uma revitalização de confusões históricas entre os dois sujeitos. Segundo Maria Isaura Pereira de Queiroz (1986: 31), documentos do século XIX confundiam os cangaceiros, cuja “motivação era o enriquecimento pelo roubo e pela pilhagem, com os grupos de retirantes premidos ao assalto pela miséria reinante”.

Para entender melhor como se deu a construção da categoria “cangaceiro urbano”, sabe-se que, de início, a estrutura mítica dos folhetos de cordel do início do século XX foi marcada pela presença de um cangaceiro da honra lutando contra os poderes públicos: policiais, prefeitos, governadores e presidentes da república. Nesta época, era impensável imaginar um cangaceiro desejando abandonar o cangaço e muito menos sonhar em se casar e ficar rico. A honra era o seu princípio. Para ilustrar, observa-se um dos versos do folheto *As lágrimas de Antonio Silvino por Tempestade*, do poeta Leandro Gomes de Barros, escrito em 1926 (p. 2):

Pelo que vejo o governo
Acaba meus companheiros
Acha que eu devo morar
Nos bosques e nos outeiros,
Já não posso me atrever,
Chego ao ponto de perder
Semente dos cangaceiros.

Entretanto, foi a partir da segunda metade da década de 1930, exatamente um período que marca a decadência do cangaço histórico, que surge nos folhetos da época uma mudança estrutural dos seus textos, conseqüentemente, uma *movência* performática, tanto do herói quanto do seu oponente. O termo “movência”, neologismo criado por Paul Zumthor (2000: 77), refere-se a “incessantes variações re-criadoras”. Nesta “movência”, o herói não luta mais contra o poder público; o seu oponente, invertido, agora é um cangaceiro perverso, violento e poderoso, e que ao final da trama, encontra-se quase sempre derrotado. Também o herói deseja uma mulher, abandonar o cangaço e se firmar na cidade como “valentão”. Basicamente, esta nova performance evidencia a passagem da primeira para a segunda fase da literatura de cordel, e que será reutilizada, de diversas formas possíveis, em filmes de aventura nas décadas de 1950 e 1960 no Brasil.

Aos poucos, a literatura de cordel, que já funcionava como a principal construtora, propagadora e mantenedora do mito do cangaço, desde o final do século XIX no Brasil, após a morte de *Corisco*, passou lentamente a representar os cangaceiros de maneira diferente da que fora no momento histórico ao qual se pode chamar de primeira fase, por meio das s de poetas como Leandro Gomes de Barros, Francisco das Chagas Batista e João Martins de Athayde. O que se pode afirmar é que houve uma variação arquetipológica e mítica das representações do cangaceiro neste novo momento, que aqui categorizo de segunda fase.

Um cordel que ilustra esta transição performática é *As aventuras de um bandoleiro honrado*, escrito por João Martins de Athayde em 1936. Nele, o cangaceiro honrado, como de costume, é representado como um nobre *Robin*

Hood do nordeste, perseguido pela polícia, como se pode observar (ATHAYDE, 1936: 9-10):

Chama-se Luiz Andrade
Por apelido “Firmeza”,
Nunca matou à ninguém;
Porém quem tinha riqueza,
Por meio do bacamarte
Ele tomava uma parte,
P’ra redimir a pobreza

Um dia em que elle andava
Da polícia perseguido,
Chegando numa fazenda
Entrou sem ser presentido,
Quando a polícia passou,
Elle então se apresentou
Dizendo: Eu estava escondido.

Porém, duas performances diferenciam este dos folhetos da primeira fase: a identidade do cangaceiro, agora um homem educado e instruído, a sua desistência do mundo do crime e o seu casamento com a filha do fazendeiro, como confirmam os versos (ATHAYDE, 1936: 11):

Eu era muito feliz,
Estudei, tenho instrução;
Toda esta visinhança
Nos tinha muita atenção;
Depois que nos invejaram,
Contra nós se levantaram
Na maior perseguição.

Depois de quatorze dias,
De lamentável ocorrido,
Izaura já quase boa,
Falava com seu querido;
Elle como bom amigo,
Lhe disse: Eu caso contigo,
Nunca mais serei bandido.

Alli então se casaram
Dois filhos da mesma dor;
Foram começar a vida,
No tempo daquelle amor;
Ella como bôa filha,
Foi morar com a família,
Na santa paz do senhor.

Neste aspecto, o novo cangaceiro começava a desejar outro território, viver uma vida mais sedentária ao lado de uma mulher e longe do banditismo. No processo de metonimização, tal performance permitia ao leitor relacionar os cangaceiros a retirantes nordestinos em direção à urbanidade, à procura de dias melhores. Empenhado em representar esta passagem do regional ao nacional, imbuído da ideia de unidade nacional, os cangaceiros passaram a ganhar visibilidade como aqueles que representavam o retirante nordestino que entra no sul do país para expulsar o estrangeiro que, segundo Maria Isaura Pereira de

Queiroz (1986), migrou nos anos 1930 para as grandes metrópoles.

Subliminarmente, ao menos nos folhetos de cordel dos anos 1930 e 1940 e nos filmes dos anos 1950 e 1960, o que se percebeu foi a construção de um cangaceiro meio mito nacional, meio mito regional, com um pé no sertão e outro na cidade, um no nordeste e outro no sul - um cangaceiro em trânsito que, se representava a pobreza da região, necessitava se deslocar à procura das riquezas no sul; e se representava o espírito da fundação do Brasil, fazia mister encontrar em suas próprias raízes sertanejas o *ethos* necessário para se diferenciar do estrangeiro invasor. Parecia que esta ideia de um cangaceiro urbano, nem mito nacional, nem imagem do atraso, nem sanguinário e nem honrado, resolvia o paradoxo da utilização do cangaço no cordel, no cinema e no contexto social dos anos 1950 e 1960.

Percebe-se que este trânsito entre o sertão e a cidade, entre o rural e o urbano, não impediu que fosse construído um cangaceiro diferente, que ousou chamar de cangaceiro urbano, pois cada vez mais, a cada folheto de cordel e a cada filme, ele foi se deslocando da tradição à modernidade, a ponto de se instalar totalmente neste território. O caminho parece nítido: no cordel, de Leandro Gomes de Barros a Joaquim Batista de Sena. No cinema, de Lima Barreto a Eduardo Coutinho.

Além desta questão, este novo cangaceiro, que Maria Isaura (1986) chama de “cangaceiro mitificado”, eliminou a possibilidade de uma tomada de consciência em relação à importância do cangaço enquanto movimento social no nordeste, talvez deixando de perceber o banditismo rural como fundação do movimento das ligas camponesas presentes no mesmo período. A grande consequência da construção deste cangaceiro urbano era o abafamento da tentativa de ficcionalizar a real luta travada entre camponeses e latifundiários em busca das mudanças políticas e econômicas vivenciadas no próprio setor rural nordestino. Da metade dos anos 1930 ao final de 1960 é essa nova imagem arquetípica do cangaceiro e a crença no mito do progresso que serão utilizados em versos de João Melchíades Ferreira da Silva, Manoel Camilo dos Santos, Antônio Teodoro dos Santos e Joaquim Batista de Sena.

Trata-se claramente de uma mudança performática do cangaceiro, onde o novo herói que se enuncia passa agora a se preocupar com o amor, muito mais que com a justiça, tal como Roldão e Angélica na referida *História de Carlos Magno e os Pares de França*, conforme os versos extraídos do folheto *História do valente sertanejo Zé Garcia*, do poeta João Melchíades Ferreira da Silva (1935: 22-23):

Sinforosa, Zé Garcia
Vive prestando atenção
Ao livro de Carlos Magno,
Ele até por distração,
Fala na princesa Angélica
Como casou com Roldão.

Garcia, dizia as moças
Todo o meu contentamento
É em Dona Sinforosa,
Imagem do meu pensamento.

Se em nível do campo fotográfico se travou desde 1935 uma guerra de escrituras entre o mito de Lampião e o “contra-mito” do oficial e do soldado (cf: JASMIN, 2006: 32), em nível das imagens cinematográficas, o embate continua, principalmente nas décadas de 1950 e 1960. Luta não mais entre policiais e cangaceiros, mas entre governos ufanista-nacionalistas e o regionalismo cangaceirista. Não se trata mais de um mito procurando aniquilar o outro mito, mas de um desejando utilizar o outro como instrumento de persuasão política, pedagógica e midiática. Desta forma, dos folhetos dos anos 1930 e 1940 ao cinema dos anos 1950 e 1960, é esse novo arquétipo do herói cavaleiro que se apresenta inicialmente no filme *O Cangaceiro*, de Lima Barreto, em 1953.

Cangaceiros no cinema: de Lima Barreto a Eduardo Coutinho

Como resultado da guerra de imagens acentuada por questões ideológicas, políticas e identitárias, bem como pelo nomadismo de cangaceiros urbanos oriundos da segunda fase dos folhetos de cordel escritos no Brasil (de meados de 1930 a 1960), o filme *O Cangaceiro*, produzido em 1953, reinventa a gesta de *valentões* através da performance de Teodoro, cangaceiro urbano que, apesar de

trazer em seu corpo a terra sertaneja, reproduz a ética e o comportamento da cidade. Em contraposição, o referido filme apresenta o Capitão Galdino, cangaceiro sanguinário que representa a luta do sertão arcaico contra ícones da modernidade.

E se folhetos de cordel, principalmente em sua primeira fase, já evidenciavam uma variação arquetípica do herói cavaleiro do tempo dos *Pares de França*, com a presença do cangaceiro da honra, o filme de Lima Barreto traz em seu enredo uma confluência do imaginário tradicional da idade média com o do emergente imaginário da modernidade. Desta forma, como parte da estruturação performática dos personagens, motivos clássicos dos romances de cavalaria, tais como “o cativo da princesa”, “provações no percurso”, “tentativa de matar o inimigo”, “resgate da princesa” e “casamento entre herói e princesa” (MELETÍNSKI, 2002: 126-138), somam-se ao desejo do cangaceiro de fugir do meio rural para o espaço urbano, impedido pelo rio metafórico que distancia o seu sonho da realidade. É evidente que esta produção dialoga também com o *western* americano e a estética *hollywoodiana*, porém reduzi-lo a apenas este imaginário, como assim fizeram alguns estudiosos (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001; BERNARDET & RAMALHO Jr., 2005; NEMER, 2007; DEBS, 2007), é perder de vista o simbolismo medieval, com seus cavalos e cavaleiros, bem como o imaginário da modernidade, através do mito do progresso, que, da mesma forma que a estética *hollywoodiana*, influenciaram esta e outras produções fílmicas subsequentes.

Outra caracterização não explorada por estudiosos é que este filme reinicia o processo de contra-imagem do polêmico e já referido filme de Benjamin Abrahão, *Lampião, o rei do cangaço*, produzido dezessete anos antes. Continuando o que se intitula a guerra de territórios no campo das escrituras, entre “norte-sul” e entre “nacional-estrangeiro”, bem demonstrado por Sylvie Debs (2007) e Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2001), esta produção tenta negar o heroísmo de Lampião, posto em 1936 como um soberano, religioso e líder de um grupo organizado e resolvido sexualmente, além de se retratar do trauma sofrido pela nação desmoralizada com a repercussão nacional e internacional das filmagens do

referido filme, tão logo queimado e proibido de veiculação pública pelo então governo de Getúlio Vargas.

Do ponto de vista técnico, o filme *O Cangaceiro* pode ser caracterizado como uma “adaptação livre”, ou seja, uma recriação ou atualização de obras matrizes ou de contextos históricos específicos, possuindo graus de independência das produções de origem (CORSEUIL, 2003: 298). Apesar do controvertido lembrete nos créditos iniciais (“Qualquer semelhança com fatos, incidentes e pessoas vivas ou mortas, é mera coincidência”), a sua montagem final apresenta-se como um produto que tem por base historiografias do cangaço, a literatura canônica e a tradição oral representada aqui pelos folhetos de cordel, além de tantas outras escrituras, inapreensíveis no momento, que utilizaram o cangaço como expressão. Entretanto, o seu “núcleo duro”, parafraseando termo criado por Gilbert Durand (1996: 255), reside nos folhetos da segunda fase.

Caracteriza-se também o filme como uma montagem linear (AUMONT et al, 1995), cujo objetivo principal é narrar a estória privilegiando os seus encadeamentos contínuos, produção de sentido e voltados para a noção de transparência, ou seja, o cinema como *mimese* do real, respeitando a sincronia entre o espaço e o tempo.

Esta produção cinematográfica procurou também redefinir territórios e imagens em que circulam bandidos e heróis configurados na trama. Galdino, uma figuração de Lampião, numa condição menos honrada, expressa uma liderança em decadência, cuja rejeição estende-se até ao desinteresse afetivo de sua companheira Maria Clódia, reatualização de Maria Bonita no filme (cf: BARRETO, 1984). A imagem de Galdino como um cangaceiro territorializado reforça a sua condição de empecilho à construção de um novo mundo, menos sofrido que aquele do sertão nordestino. A voz autoritária, gutural e agressiva do ator Milton Ribeiro, que interpreta o Capitão Galdino, pontua, em mesmo sentido, a performance de um cangaceiro cruel e sanguinário, contrário à lei, à justiça e à ética urbana.

Contraopondo-se a este tipo de bandido, o filme apresenta o cangaceiro Teodoro, sujeito de boa aparência, traços e voz do sul do país, padrões morais e

éticos da civilização, que enfrenta o opositor Galdino para conquistar o amor de Olívia, professora, filha de político fazendeiro e sobrinha de um coronel rico da cidade. Teodoro ama a terra árida do sertão, mas não esconde a desilusão que sente em relação à sua estrutura política, incluindo o abuso de poder dos coronéis e, segundo ele, os “serviços sujos”⁴ dos cangaceiros. Ele passa a defender outro campo de significação presente no meio urbano, bem como amplia a sua arquetipologia heroica, bem mais sensível aos discursos e performances da civilização. É um legítimo cangaceiro urbano que sai do seu território, de sua “organização”, e, rompendo com o seu “rizoma” - termos emprestados de Deleuze & Guattari (1995) -, dialoga com outros territórios. Esclarecer esta hermenêutica é perceber que a partir deste filme, este passava a ser o cangaceiro possível, aquele que se descentra do ruralismo e se comunica com o mundo urbano.

Mas, de que imaginário vinha Teodoro? De que lugar era a performance deste herói que resolveu lutar contra uma representação da maldade, vencer o desafio e, por fim, conquistar o amor de sua amada e a confiança de seu pai, um fazendeiro rico da cidade? Trata-se de uma reinvenção do mito do herói cavaleiro do século XVIII, tão explorado nos folhetos de cordel em sua segunda fase. Um herói nômade que vem caminhando num trajeto imaginário sem fim e se instala nos anos 1950, pronto para ser digerido agora pela plateia dos cinemas do mundo e do Brasil.

Vencendo a Palma de Ouro em Cannes como melhor filme de aventura e menção especial com a música *Mulher Rendeira*, a produção *O Cangaceiro* fez sucesso nos meios cinematográficos mundiais, e ampliou aquele imaginário ajustado à época de transição no Brasil: a passagem do regionalismo para o nacionalismo ou do ruralismo para a urbanidade, conforme dados do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) que revelam um aumento da população urbana no Brasil de 31,3% para 81,2%, exatamente a partir da década de 40, conforme informação do *Jornal da Paraíba* em 26 de maio de 2007.

⁴ Cf: Teodoro em *O Cangaceiro*, 1953, transcrição do autor.

Dadas as diferenças performáticas entre o personagem Teodoro e o herói cavaleiro do século XVIII, é possível afirmar que se mantém em 1950 e 1960 uma estrutura mítica semelhante nas produções cinematográficas subsequentes, transformando tal gênero fílmico no pseudônimo “filmes do cangaço”.

Em 1960, após o sucesso do filme de Lima Barreto, Carlos Coimbra, autor de inúmeros filmes do gênero, dirigiu *A morte comanda o cangaço*, mantendo a mesma estrutura mítica consagrada em 1953, ou seja: O herói Raimundo Vieira, ao se vingar da morte de sua mãe, visa conquistar o amor de Florinda, sendo que para isso tem que lutar para exterminar o banditismo comandado pelo cruel cangaceiro Capitão Silvério. O filme é um apelo para erradicar o cangaço, de uma forma ainda mais radical que aquela de 1953. Mas já não fora exterminado o cangaço em 1938? Tratava-se de tentar eliminá-lo simbolicamente, como já o fora historicamente. Percebe-se que a recorrente presença de um cangaceiro urbanizado contra um cangaceiro sanguinário e defensor do banditismo rural, aparece neste novo filme.

No entanto, não se tratou apenas de acabar com o cangaço através de uma luta frontal, própria da “estrutura heroica do imaginário”, sobretudo, marcada pela antítese, separação ou esquizomorfismo (cf: DURAND, 2002: 179-190), mas também de usá-lo como processo didático para transformar o Brasil rural num país urbano, o que se aproxima da “estrutura dramática do imaginário”, cuja característica básica é a harmonização dos contrários, a dialética, inserção no drama histórico e a busca do progresso (cf: DURAND, 2002: 345-355). E nada mais verossímil naquele tempo do que assistir à constante morte do cangaço territorializado e à vitória do cangaço desterritorializado, representante da mudança e do trânsito de uma cultura da região para uma cultura da nação, ou de uma instância conservadora para os supostos parâmetros da revolução. É necessário lembrar que o Brasil vivia um período imbuído pela ideia de construir um país moderno em cinco anos, proposta do então presidente Juscelino Kubitschek, como também o meio cultural era influenciado pela arte engajada e pela busca de novos padrões estéticos e políticos, conforme afirma Sylvia Nemer (2007).

Em 1962, o mesmo diretor Carlos Coimbra dirigiu o filme *Lampião, rei do cangaço*, cuja representação do cangaceiro Lampião oscilava entre as características do bandido sanguinário (ex: matar de forma fria e violenta um coiteiro), do bandido da honra (ex: tirar dinheiro dos ricos e distribuir aos pobres) e a do herói urbano (ex: vontade de abandonar o cangaço). É um personagem ambíguo e em constante deslocamento.

Além de apresentar figurações de Lampião, dos seus irmãos Ezequiel Ferreira e Antônio Ferreira, Maria Bonita e outros personagens históricos, o filme apresenta João de Mariana e sua companheira Suscena, personagens construídos ficcionalmente. João aparenta ser a representação do melhor amigo do Lampião histórico, o conhecido Luiz Pedro, e Suscena, a sua mulher Neném, mas o diretor foge ao padrão, criando pseudônimos para esses dois, o que não o fez com os demais citados cangaceiros.

Diferente da luta entre Teodoro e Galdino em *O cangaceiro* e Raimundo Vieira contra o Capitão Silvério em *A morte comanda o cangaço*, neste filme, a luta do personagem João não é contra uma pessoa física, mas contra a estrutura do próprio cangaço, luta esta compartilhada com o próprio personagem Lampião que, também em conflito consigo mesmo, e com sintomas de depressão, fala em viver em “um outro mundo”⁵. A utopia deste “outro mundo” passa a ser uma recorrência neste período à espera de uma saída para o Brasil: uma nova revolução ou um novo golpe militar.

Do ponto de vista da verossimilhança, João e Suscena são contrapontos de Lampião e Maria. Neste sentido, enquanto Lampião é violento e sanguinário, João transita entre o crime e a ordem social. O exemplo de um justifica a busca errante do outro. O sofrimento de Maria de Déia (pseudônimo de Maria Bonita) incentiva Suscena a sonhar por dias melhores. Enquanto Lampião morre porque fica no sertão, João sobrevive porque o abandona. Em consonância com os folhetos de cordel, João é a versão fílmica de Dioguinho, Zé Garcia, Apolinário, José Colatino e tantos outros cangaceiros urbanos, presos à ideologia ou à narrativização da

⁵ Cf: Lampião em *Lampião, rei do cangaço*, 1962, transcrição do autor.

identidade nacional.

As zonas de intervenção das personagens João e Suscena localizam-se sempre num espaço de transição. Por exemplo, ao permutar o bernal com o garoto almocreve Virgolino Ferreira, João, na condição de autoridade do sertão, dá o seu chapéu ao futuro bandoleiro das caatingas nordestinas, numa espécie de “rito de instituição” (BOURDIEU, 1998: 97) ou processo de “nomadismo fundador” (MAFFESOLI, 2001: 35) do bando de Lampião. Também ao “batizar” o garoto através da frase: “só bote esse chapéu na cabeça se um dia tiver um motivo”, a sua voz *over*, em *flashback*, ecoa na memória individual de Virgolino, dando à palavra a força viva da fundação do bando.

Também quando João apresenta Maria de Déia a Lampião, percebe-se mais uma fundação: a suposta “nova ordem do cangaço” (LINS, 1997: 127), com a participação feminina no bando. É interessante notar que Maria Bonita humaniza o companheiro Virgolino. “Sabe, Maria, também ando com uma vontade danada de ver a bichinha”⁶, diz o cangaceiro com saudades da filha Expedita. Em outra sequência, ele, a pedido de Maria e sensibilizando-se com a chegada da filha do Juiz da Comarca que o desafiara, reprime o seu ímpeto de matar o homem. O plano *close* focando o semblante compassivo do cangaceiro, ratifica a sua performance humanizada pela influência de Maria Bonita.

Em 1963, um filme ganha destaque no cenário internacional. Tratava-se de *Deus e o diabo na terra do sol*, sob a direção de Glauber Rocha, também ganhador de vários prêmios, entre eles o grande prêmio Latino-Americano no Festival de Mar Del Plata e o prêmio do Festival de cinema livre na Itália. Fugindo da estética *hollyoodiana*, o filme apresenta-se como uma tentativa excepcional de se construir uma identidade brasileira em relação à produção cinematográfica. Assume então como características básicas a desconstrução do mito do herói; o silêncio questionador à semelhança do teatro *brechtiano*; um cantor popular homodiegético como narrador principal, ou seja, aquele que além de narrar, participa da trama como personagem (REIS & LOPES, 1988); sequências longas, o

⁶ Idem.

uso abusivo de um mesmo ângulo de imagens, a dupla temporalidade da narrativa e o uso perceptível de mitos consagrados no sertão e amplamente reinventados pela literatura de cordel.

O filme conta a história do vaqueiro sertanejo Manuel e sua companheira Rosa, que vivem o sofrimento e a miséria em sua região. Trilhando um caminho de esperança, ingressam no messianismo e depois no banditismo. Sem nada encontrar, além da miséria, caminham em direção à ilha imaginária do “paraíso perdido”. Trata-se de uma produção com a marca do Cinema Novo emergente no Brasil.

Influenciado por técnicas teatrais e cinematográficas de autores como Bertolt Brecht, Sergei Eisenstein e Jean Luc-Godard, como também pela estética do cordel, Glauber Rocha utilizou símbolos metonímicos como o cavalo morto no início do filme, lembrando Eisenstein; aplicou a técnica da narrativa sumária utilizada, comumente, em filme de Godard; diálogos e olhares dos personagens em direção ao espectador, tal como acontece comumente em filmes de Brecht; bem como se utilizou, segundo Sylvia Nemer (2007: 79), da cantoria popular como instrumento principal da narrativa de *Deus e o diabo na terra do sol*.

O filme também é marcado pela presença de personagens híbridos cujas características básicas são a indefinição e o isolamento. O beato Sebastião, o cangaceiro Corisco e o jagunço Antônio das Mortes representam as três forças mobilizadoras da trama. Em torno deles, o vaqueiro Manuel, e sua mulher Rosa, constroem a recorrente performance do “nomadismo fundador” (MAFFESOLI, 2001: 35). De vaqueiro a beato e de beato a cangaceiro, ambos percorrem o caminho trágico dos sertanejos; e continuando a caminhar, também reinventam Antônio Conselheiro, representado na última corrida dos dois em direção a um mar imaginário.

Dentro das análises até então realizadas de filmes anteriores, reserva-se à condição de metonímia dos retirantes nordestinos os personagens Manuel e Rosa. Nas outras produções foram Teodoro, Raimundo Vieira, João de Mariana e Suscena que representaram este povo nômade do sertão, na condição de cangaceiros urbanos. Neste filme de Glauber Rocha, o vaqueiro e sua

companheira assumem este espaço, uma vez que Corisco encontra-se sempre localizado no território sertanejo e a posição de Antônio é ambígua. Vencendo as provações básicas sempre presentes no mito do herói do romance de cavalaria, ou seja, escapando da morte tanto no arraial dos beatos quanto no grupo de Corisco, os retirantes Manuel e Rosa seguem a trilha dos heróis cavaleiros, sendo que os seus objetivos são situados no presente: sonham em ter filhos e viver em paz na cidade.

A corrida do vaqueiro sonhador e sua companheira que desejava viver uma vida tranquila e sem fome, descortina-se no imaginário do sertão que aos poucos se transforma em mar. Entretanto, a corrida de Manuel e Rosa do deserto sertanejo ao mar, não deixa de ser uma representação da passagem do arcaísmo para a urbanidade, seja para manter o sistema político ou fazer a revolução. Não se pode esquecer que foi outro Antônio, o das mortes, que lhes poupou a vida para trilharem tal percurso, e que viera ele mesmo da cidade e para ela partira, permitindo que o casal seguisse o mesmo trajeto.

Em 1964, uma comédia de Mazaroppi intitulada *O Lamparina* mantinha, neste gênero, a representação da decadência do cangaço. Ajudado por um cidadão comum, o Senhor Bernardino Jabá, a polícia prende pela primeira vez os famigerados bandidos, “ladrões perigosos e matadores de criancinhas”,⁷ conforme a fala de *Bernardino*. Condecorado em praça pública por ter denunciado os fora da lei, *Bernardino* e sua família contribuem para mais uma morte do banditismo no cinema. É importante lembrar que o Brasil se encontrava no início da ditadura militar, finalizada vinte e um anos depois.

Em 1966 beatos e cangaceiros são representados no filme *Riacho de Sangue*, de Fernando de Barros. Contra o cangaço dependente, o herói Ponciano, visando honrar o seu nome, ajuda a exterminar o Coronel Pereira e o seu jagunço Floro, apaixonando-se também por Branca, filha do fazendeiro. Estudando na cidade de Recife, a mocinha incentiva o herói a sair do sertão “maldito”.⁸ Tropeiro de

⁷ Cf: Bernardino Jabá em *O Lamparina*, 1964, transcrição do autor.

⁸ Cf: Branca em *Riacho de sangue*, 1966, transcrição do autor.

profissão, o que evidencia um dos aspectos do seu nomadismo, Ponciano configura-se como um cangaceiro do “entre-lugar”, ou seja, transita vários espaços – o cangaço, o messianismo, a cidade – andando de um lado para o outro. Como afirma o próprio vaqueiro, um tanto desiludido: “ninguém pode viver assim sem um rumo certo”.⁹ No combate final, a polícia – representante do poder urbano - derrota o cangaceiro Antônio Menino e o beato Divino. O Coronel Pereira morre e o herói tropeiro, após lutar contra o Coronel e os seus jagunços, foge com Branca para a cidade, performance recorrente do herói da segunda fase da literatura de cordel. Mais uma vez a performance é que define a presença desta nova tipologia: o cangaceiro urbano.

A compadecida (1969), do diretor George Jonas, transforma em filme a peça teatral de Ariano Suassuna. Tais como *Deus e o diabo na terra do sol* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, esta produção cinematográfica procura reatualizar mitos recorrentes nos folhetos de cordel. Jesus negro, diabo com chifres, Maria com manto azul, padres, governo, são personagens do imaginário popular nordestino, por sua vez, reativados através do riso. Chicó – o contador de histórias - e João Grilo – o sábio sertanejo oriundo da literatura de cordel – são os heróis pícaros do filme.

O espaço sertanejo nesta obra mistura-se com o universo sobrenatural, assemelhando-se àquele comumente representado nos folhetos. Oriundo do teatro grego, a voz de um palhaço estrutura a narrativa do filme, de maneira a permitir certo distanciamento brechtiano entre representação e recepção. Chicó, não pela coragem, mas pela esperteza emprestada de João Grilo, mata o cangaceiro e conquista o coração de Rosinha, filha do Coronel Antônio Moraes. O céu e o inferno, vistos como uma continuação do mundo terrestre, configuram-se como espaços de um tribunal da justiça divina, substituindo a justiça dos homens, negada no interior do sertão. João Grilo, o único a partilhar destes dois mundos (o céu e a terra), traz em seu corpo e em sua voz a ética sertaneja, a sua religiosidade e o sofrimento dos sertanejos, enfrentando a miséria com

⁹ Cf: Ponciano em *Riacho de Sangue*, 1966, transcrição do autor.

criatividade, ironia e riso.

Após a sua morte histórica, em 1940, e seu fim ficcional em *Deus e o diabo na terra do sol*, Corisco reaparece em 1969 através do filme *Corisco, o diabo loiro*, uma produção do já conhecido diretor Carlos Coimbra. O roteiro é uma tentativa de registro cinematográfico da história oral contada por Sérgia da Silva Chagas (Dadá, esposa de Corisco) ao pesquisador Antonio Amaury. A repetição da representação de cangaceiros violentos, montados a cavalo a desfilar pelo sertão, demonstra a recorrência na construção das imagens outrora apresentadas no início da década de 1950. No enredo a história de um cangaceiro fugitivo. Após matar um homem numa festa casual, Corisco é perseguido constantemente pela polícia. O filme reproduz em *flashback* a sua memória, desde a sua juventude até a morte ao lado de Dadá.

Em vários diálogos entre Corisco e Dadá, o conflito entre uma vida nômade no sertão e uma vida sedentária na cidade reaparece explicitamente. “Vamos pro sul, a gente começa nova vida lá em qualquer lugar [...] a gente vai pro Estado de Goiás”,¹⁰ diz a cangaceira Dadá. Corisco, como homem aparentemente territorializado, responde: “Tenho pena de deixar esse sertão, terra regada com o nosso sangue, adubada com o corpo de tantos companheiros”.¹¹ Entretanto, o seu discurso ensaia mais uma passagem em direção ao sul: “Passei dois anos fugindo sem paradeiro e sem sossego. Agora quero começar vida honrada”.¹² E prossegue até a decisão final antes de morrer: “Vamos deixar essa vida desgraçada [...] Dadá: não deixe que corte minha cabeça”.¹³ O filme termina com a morte do cangaceiro, desejando sair do sertão. Percebe-se aqui a semelhança entre a performance deste Corisco e a de Teodoro, do filme de Lima Barreto, ou seja, apesar de amar o sertão, ambos não escondem o desejo de abandoná-lo, ainda que na iminência da morte.

¹⁰ Cf: Dadá em *Corisco, o diabo loiro*, 1969, transcrição do autor.

¹¹ Cf: Corisco em *Corisco, o diabo loiro*, 1969, transcrição do autor.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

Sendo Corisco o último dos cangaceiros históricos, matá-lo nos filmes passa a ter um significado de disseminação do cangaço, suficiente para contribuir com a construção de um Brasil da ordem, da unidade nacional em torno da centralização do poder estatal. Do ponto de vista simbólico, significa eliminar uma das “máculas da civilização brasileira”, como assim a imprensa do sertão e do litoral tratava o cangaço (JASMIN, 2001: 66).

Finalizando, a síntese dos mais de vinte filmes do cangaço nos anos 1950 e 1960, há que destacar *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), que deu o título a Glauber Rocha de melhor diretor no Festival de Cannes. Numa espécie de continuação de *Deus e o diabo na terra do sol*, o personagem Antônio das Mortes retoma a sua luta contra o sebastianismo e o cangaço, principais representantes do território sertanejo.

Se na primeira produção Antônio das Mortes enfrenta o beato Sebastião e mata o cangaceiro Corisco, poupando Manuel e Rosa para assim permitirem que decidam por atravessar ou não o “sertão em direção ao mar”, no *Dragão da maldade* ele se junta aos seus opositores (Negro Antão, a santa, o padre, o professor, cangaceiro Mata Vaca) contra o coronel e seus jagunços. Vindo do meio urbano desde *Deus e o diabo* e retornando a ele em *O dragão da maldade*, Antônio completa o seu nomadismo cíclico e abre caminho para outros sertanejos fugirem da miséria, fome e desilusão, diante da morte dos seus heróis e da suposta destruição dos seus mitos.

No desafio final o coronel é atingido pela lança do negro Antão, representando a recorrente destruição do coronelismo. O professor Horácio, a viúva do coronel, Laura, o cangaceiro Vaca Mata e seus jagunços “cruzam, em cortejo uma região agreste em direção à cidade” (NEMER, 2007: 198) juntando-se a Antônio das Mortes. A propósito: se era o desejo de ambos os filmes de Glauber Rocha simbolizarem a revolução através da corrida em direção ao mar ou à cidade, a interpretação é menos passível de dúvidas. Todavia, é mais verossímil compreender que a revolução não poderia acontecer no território sertanejo, uma vez que os seus heróis foram destruídos por policiais, jagunços, coronéis, até por Antônio das Mortes.

A partir do final dos anos 1960 e início dos 1970, o Brasil assistiu a mudanças no panorama político e econômico, proporcionadas pela crise do petróleo e, principalmente, pelo aumento da publicidade das ações do governo, juntamente com a construção de mecanismos de repressão contra os que resistiam ao regime. Órgãos públicos como a Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP) e a lei de segurança nacional, ambas criadas em 1968, bem como o Ato Institucional 2 criado em 1965, que ampliou a ação dos militares junto à “segurança nacional”, e o Ato Institucional 5 criado em 1968 que serviu para controlar ainda mais as produções artísticas e informativas, inibiram a liberdade de expressão de artistas ligados à área cinematográfica. A partir dali, o silêncio contracenava com a arte engajada cujos efeitos finais foram a perseguição, morte e exílio de artistas, intelectuais, religiosos, estudantes ou cidadãos comuns (SKIDMORE, 1988).

As consequências da repressão, censura e publicidade da ditadura atingiram a imprensa, o rádio, a televisão, o teatro, a música e o cinema. Não era mais possível a exaltação de heróis, incluindo os cangaceiros. A pornochanchada e documentários televisivos surgem no lugar dos filmes de aventura. Filmes como *As cangaceiras eróticas* (1974), de Roberto Mauro; os documentários *Último dia de Lampião* (1975), de Maurice Capovilla, e *A Mulher no Cangaço* (1976), de Hermano Penna, substituem o ciclo finalizado na década passada. De forma semelhante ao que aconteceu no período do Estado Novo, a ditadura militar não podia suportar a presença de heróis ficcionais a embaçar o brilho dos ditadores.

Assim, através da “produção de suspeita”, discursos, situações e conspirações eram criados para justificar o uso autoritário da ditadura, transformando artistas em inimigos do regime (NAPOLITANO, 2004: 103-126).

Enrijecido o país pela ditadura e alicerçado em torno de um nacionalismo autoritário, somente era permitido o imaginário da nação. Alojados no espaço urbano, atores sociais e personagens ficcionais tinham a única possibilidade de permanecerem sedentários sob o olhar do poder dominante. Canções como *Aroeira* e *Disparada de Geraldo Vandré*, *A banda* e *Apesar de você* de Chico Buarque, cujas ideias expressavam movimento, nomadismo político ou a busca de

um tempo perdido, eram sujeitas à repressão por parte da DOPS (Delegacia de Ordem Política e Social).

O nomadismo necessário das décadas de 1950 e 1960 aos poucos cedia espaço ao sedentarismo nas cidades e à ética urbana industrial. Nas produções cinematográficas, no início dos anos 1970, a polícia, principal representante da repressão da ditadura, passou a matar bandidos cangaceiros, não deixando esta função para um “Antônio das Mortes” ou algum cangaceiro traidor como Teodoro ou o tropeiro Ponciano.

Um dos poucos filmes que exemplifica esta mudança, em relação ao nomadismo do herói, é *Faustão, o cangaceiro do rei* (1970), de Eduardo Coutinho. Na trama, o herói vencido, Faustino Guabiraba, é perseguido e morto pela polícia, o que não era comum em produções anteriores, onde somente o herói cangaceiro era morto por um matador profissional ou por um jagunço oponente. Um personagem de destaque é o cangaceiro Henrique, vulgo *Cacheado*, que abandona o cangaço, torna-se coronel e depois representante da Força Federal para acabar com a estrutura do crime no sertão. É um rapaz que, de tão precioso, “deveria estudar no sul e chefiar o povo que precisa de proteção, paz, estradas, caminhão, progresso”,¹⁴ como afirma o seu pai o Coronel Pereira. Trata-se agora de um cangaceiro que não volta ao sertão, mas caminha em direção ao mundo urbano e passa a habitar definitivamente lá. Cangaceiro que assume o seu “nomadismo linear”, parafraseando termo de Radkowski (2002 : 68). O filme já não deixa margem de dúvida sobre o lugar do herói e da polícia. Termina-se, então, o trajeto do cangaceiro urbano, que vê na cidade o seu paraíso perdido.

Considerações finais

Observando o trajeto dos filmes do cangaço nas décadas de 1950 e 1960 no Brasil, pode-se concluir que há duas recorrentes performances do protagonista cangaceiro: aquela do herói que, para reconquistar a sua honra perdida com a

¹⁴ Cf: Coronel Pereira em *Faustão, o cangaceiro do rei*, 1970, transcrição do autor.

morte de um de seus entes queridos ou para conquistar o amor da filha de um fazendeiro, coronel ou político importante, desafia o seu oponente através da coragem ou da esperteza (Exemplos: Teodoro de *O cangaceiro*, Raimundo Vieira de *A morte comanda o cangaço*, Ponciano de *Riacho de sangue*, Chicó de *A compadecida*). O imaginário destes cangaceiros da honra se encontra dentro da “estrutura heroica”, segundo Gilbert Durand (2002: 179-190).

A outra performance é aquela do herói que se encontra desiludido com o sertão destruído, luta com o seu oponente ou entra em conflito consigo mesmo e se desloca (ou deseja se deslocar) em direção à cidade grande em busca de um novo mundo, para viver com a sua amada (exemplos: todos os heróis investigados). Para este cangaceiro, foi utilizada a categoria cangaceiro urbano. Marcado por este “nomadismo linear”, ou ao menos pelo desejo de locomover-se, o seu imaginário vincula-se à “estrutura sintética”, segundo o mesmo Gilbert Durand (2002: 345-355).

Dadas as devidas adaptações estéticas, os dois imaginários supracitados e as performances dos cangaceiros dos filmes apresentados já teriam sido evidenciados na literatura de cordel em sua segunda fase: da metade da década de 1930 à década de 1960, através de *valentões* e cangaceiros tais como: Zé Garcia, José Colatino, O valente Sebastião, O filho do valente Zé Garcia, João valente, João Grande, Dioguinho e tantos outros. Estes e os do cinema nesta fase são cangaceiros que possuem a honra e o senso de justiça como os grandes valores, mas também almejam a riqueza, sonham com o amor e uma vida de sossego na cidade.

Contra o imaginário posto no filme de Benjamin Abrahão, também se pode constatar no cordel e no cinema, a necessidade de acabar com o cangaço, os coronéis, o messianismo e reinventar os seus mitos, não tirando deles a sua força pulsante, mas negando-lhes os seus territórios. São filmes que tentam destruir esses mitos, mas não podem viver sem eles no plano da representação, nem extingui-los da memória coletiva do nordeste e do Brasil.

Percebe-se, por fim, que, de forma gradativa, o cangaceiro no cinema se desloca do “entre-lugar”, como se pôde constatar em *O cangaceiro*, de Lima

Barreto, ao lugar definido pelo imaginário da modernidade, tal como se observou no filme *Faustão, o cangaceiro do rei*, de Eduardo Coutinho. Ambos, entretanto, desejavam e performatizavam o *ethos* das cidades, evidenciados em maior parte nos seus discursos e, sobretudo, nas suas ações. De um filme a outro, delineou-se o trajeto dos evidentes cangaceiros urbanos.

Este artigo é também uma homenagem ao filme *O Cangaceiro*¹⁵, de Lima Barreto, que em 2013 completou 60 anos de lançamento; ao cineasta Eduardo Coutinho¹⁶, assassinado aos 80 anos, em fevereiro de 2014, e à atriz e cantora Vanja Orico¹⁷, morta aos 83 anos, em janeiro de 2015.

¹⁵ *O Cangaceiro* (1953), escrito e dirigido por Lima Barreto, foi a primeira produção brasileira a conquistar sucesso internacional. O filme ganhou o prêmio de melhor filme de aventura e de melhor trilha sonora, no Festival de Cannes.

¹⁶ Eduardo de Oliveira Coutinho (1933 - 2014), cineasta brasileiro, foi considerado um dos mais importantes documentaristas da atualidade.

¹⁷ Evangelina Orico, conhecida como Vanja Orico (1931 - 2015), cantora, atriz e cineasta brasileira, ganhou destaque por sua participação no filme *O Cangaceiro*, de Lima Barreto.

Referências

I. Bibliografia

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. A invenção do nordeste e outras artes. Recife: FJN, ED. Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.

ATHAYDE, João Martins de. As aventuras de um cangaceiro honrado. Recife – PE: Editor proprietário João Martins de Athayde, 1936. (acervo: Fonds Raymond Cantel - Poitiers).

AUMONT, Jacques e Outros. A Estética do Filme. Trad. Marina Appenzeller. Campinas - SP: Papyrus, 1995.

BARRETO, Lima. O cangaceiro. Organização de Pedro Jorge de Castro. Fortaleza, Fundação Cearense de Pesquisa e Cultura, Brasília, CAPES, 1984. (Coleção Quadro a Quadro. Roteiros Cinematográficos, 2)

BARROS, Leandro Gomes de. As lágrimas de Antonio Silvino por tempestade. Recife - PE: Edição Martins de Athayde, 1926. (acervo: Átila Almeida – UEPB).

BHABHA, Homi K. O local da cultura. Trad. Myriam Ávila, Eliane Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

BERNARDET, Lucila Ribeiro; RAMALHO Jr., Francisco. “Cangaço – Da Vontade de se Sentir Enquadrado”. In: CAETANO, Maria do Rosário (Org.). Cangaço: o Nordeste no Cinema Brasileiro. Brasília: Avathar Soluções Gráficas, 2005, p. 33 – 50.

BOURDIEU, Pierre. “Linguagem e Poder Simbólico”. In: A Economia das Trocas Linguísticas. São Paulo: Edusp, 1998.

BURGOYNE, Robert. A nação do filme. Trad. René Loncan. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002

CORSEUIL, Anelise R. Literatura e Cinema. In: BONNICI, Thomas & ZOLIN, Lúcia Osana. (Orgs). Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: EDUEM, 2003, p. 298.

Dados do IBGE sobre década de 60. In: Jornal da Paraíba, 26 de maio de 2007.

DEBS, Sylvie. Cinema e literatura no Brasil – os mitos do sertão: emergência de uma identidade nacional. Trad. Sylvia Nemer. Fortaleza, CE: Interarte, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol. 5. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1995. (Coleção TRANS)

_____. Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997. (Coleção TRANS)

DURAND, Gilbert. A imaginação simbólica. Trad. Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1993.

_____. Campos do imaginário. Trad. Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

_____. As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral. Trad. Hélder Coutinho. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002 (coleção biblioteca universal).

JASMIN, Élise Grunspan. “Nordeste: uma região ‘doente’ do cangaço. Lampião: entrave a um projeto de nação ‘unida’ e ‘civilizada?’”. In: CLIO - Revista de Pesquisa Histórica. Recife: UFPE, 200, p. 65-93.

_____. Cangaceiros. Trad. B & c, revisão de textos. São Paulo: Ed. Terceiro nome, 2006.

LEMAIRE, Ria. “Passado presente e passado – perdido: Transitar entre oralidade e escrita”. In: Letterature D’America: Rivista trimestrale - Estratto, Roma, Bulzoni Editore, Anno XXII, n. 92, 2002, p. 83-121.

LINS, Daniel. Lampião: O homem que amava as mulheres – o imaginário do cangaço. São Paulo: Annablume, 1997.

MAFFESOLI, Michel. Sobre o nomadismo. Trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.

MELETÍNSKI, Eleazar Mosséievitch. Os arquétipos literários. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et. al. Cotia – SP: Ateliê Editorial, 2002.

MELLO, Beliza Áurea de Arruda. In: Aula em curso sobre Oralidade e escritura. João Pessoa: UFPB, 2014.

MELLO, Frederico Pernambucano de. Guerreiros do sol: violência e banditismo no Nordeste do Brasil. São Paulo: A girafa editora, 2004.

NAPOLITANO, Marcos. “A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981)”. In: Revista Brasileira de História, v. 24, nº 47, 2004, p.103-126.

NEMER, Sylvia. Glauber Rocha e a literatura de cordel: uma relação intertextual. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2007.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. História do Cangaço. São Paulo: Global, 1986.

RADKOWSKI, Georges-Hubert de. Anthropogic de l'habiter vers le nomadisme. Paris: Presses Universitaires de France, 2002.

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina. Dicionário de teoria da narrativa. São Paulo: Ática, 1988. (Série Fundamentos, 29).

SKIDMORE, Thomas. Brasil: de Castelo a Tancredo (1964-1985). Trad. Mário Salviano Silva. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SILVA, João Melchíades Ferreira da. História do valente sertanejo Zé Garcia. Recife – PE: [s.n], 1935. (acervo: Átila Almeida – UEPB).

SOUZA, Anildomá Willans de. Lampião: O Comandante das Caatingas. Serra Talhada-PE, Produção Independente, 2002.

TORRES, Lívia. Filho do cineasta Eduardo Coutinho é preso pelo assassinato do pai no Rio. Disponível em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2014/02/filho-do-cineasta-eduardo-coutinho-e-preso-pelo-assassinato-do-pai-no-rio.html>. Acessado em 04 de abril de 2015.

VIRGÍLIO, Paulo. Morre Vanja Orico, atriz do primeiro filme brasileiro premiado em Cannes. Disponível em: <http://www.ebc.com.br/cultura/2015/01/morre-vanja-orico-atriz-do-primeiro-filme-brasileiro-premiado-em-cannes>. Acessado em 04 de abril de 2015.

WIKIPEDIA – a enciclopédia livre. O cangaceiro. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/O_Cangaceiro. Acessado em 04 de abril de 2015.

ZUMTHOR, Paul. Introdução à poesia oral. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês Almeida. São Paulo: Ed. Hucitec, 1997.

_____. Performance, recepção, leitura. Trad. Jerusa pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

II. Filmografia

A compadecida. Direção de George Jonas. Produção: Marcine Indústria Cinematográfica – Recife / Unifilme Cinematográfica – São Paulo / George Jonas. Intérpretes: Regina Duarte, Antônio Fagundes, Armando Bógus, Ary Toledo. Recife; São Paulo: 1968. 1 fita de vídeo (92 min), VHS.

A morte comanda o cangaço. Direção de Carlos Coimbra. Produção: Aurora Duarte Produções Cinematográficas LTDA / Marcello de Miranda Torres. Intérpretes: Alberto Ruschel, Aurora Duarte, Milton Ribeiro, Ruth de Souza. São Paulo: 1960. 1 fita de vídeo (100 min), VHS.

A Mulher no Cangaço. Direção de Hermano Penna. Rio de Janeiro, 1976 (36 min).

As cangaceiras eróticas. Direção de Roberto Mauro. Produção Servicine Serviços Cinematográficos. São Paulo: 1974 (100 min).

Corisco, o diabo loiro. Direção de Carlos Coimbra. Produção: Cinedistri / Aníbal Massaini Neto. Intérpretes: Maurício do Valle, Leila Diniz, Antônio Pitanga, Milton Ribeiro. São Paulo: 1969. 1 fita de vídeo (100 min), VHS.

Deus e o diabo na terra do sol. Direção de Glauber Rocha. Produção: Macvídeo / Copacabana Filmes / Luiz Augusto Mendes. Intérpretes: Yoná Magalhães, Geraldo del Rey, Othon Bastos, Maurício do Valle. Rio de Janeiro: 1963. 1 fita de vídeo (120 min), VHS.

Faustão, o cangaceiro do rei. Direção de Eduardo Coutinho. Produção: Saga Filmes. Intérpretes: Eliezer Gomes, Anecy Rocha, Jorge Gomes, Gracinda Freire. São Paulo: 1970. 1 fita de vídeo (110 min), VHS.

Filho Sem Mãe. Direção de Tancredo Seabra. Produção: Planeta Filme. Intérpretes: Tancredo Seabra, Barreto Junior, Eronides Andrade. Pernambuco: 1925.

Lampião, a Fera do Nordeste. Direção de Guilherme Gáudio, 1930.

Lampião, o rei do cangaço. Direção de Benjamin Abrahão Botto. Produção: Aba-Filmes. Intérpretes: Lampião e seu bando, 1936. (06min), SVCD.

Lampião, rei do cangaço. Direção de Carlos Coimbra. Produção: Cinedistri / Oswaldo Massaini. Intérpretes: Leonardo Vilar, Milton Ribeiro, Vanja Orico. São Paulo: 1962. 1 fita de vídeo (120 min), VHS.

O auto da compadecida. Direção de Guel Arraes – Baseado na peça de Ariano Suassuna. Produção: Daniel Filho / Guel Arraes. Intérpretes: Matheus Natchergaele, Selton Mello, Diogo Vilela, Denise Fraga, Marco Nanini, Lima Duarte e outros. São Paulo: 2000. (104 min), 1 DVD

O Cangaceiro. Direção de Lima Barreto. Produção: Cinemateca Brasileira / Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Intérpretes: Alberto Ruschel, Marisa Prado, Milton Ribeiro, Vanja Orico. São Paulo: 1953. 1 fita de vídeo (105 min), VHS.

O dragão da maldade contra o santo guerreiro. Direção de Glauber Rocha. Produção: Claude Antoine / Mapa / Glauber Rocha. Intérpretes: Maurício do Valle, Odette Lara. Rio de Janeiro: 1969. 1 fita de vídeo (95 min), VHS.

O homem que desafiou o diabo. Direção de Moacyr Góes. Produção: produtora cinema e vídeo. Intérpretes: Marcos Palmeira, Flávia Alessandra, Renato Consorte. Campinas, SP: 2007. 1 fita de vídeo (106 min), DVD.

O Lamparina. Direção de Glauco Mirko Laurelli. Produção: PAM Filmes L. A. Intérpretes: Mazaropi, Emiliano Queiroz, Geny Prado, Zilda Cardoso. São Paulo: 1964, 1 fita de vídeo (104 min), VHS.

O último dia de Lampião. Direção de Maurice Capovilla. Rio de Janeiro, 1975 (59 min).

Riacho de sangue. Direção de Fernando de Barros. Produção: Aurora Duarte Produções Cinematográficas / Paranaguá Produtora e distribuidora. Intérpretes: Alberto Ruschell, Maurício do Valle, Gilda Medeiros. São Paulo: 1966. 1 fita de vídeo (95 min), VHS.

Sangue de Irmão. Direção de Jota Soares. Produção: Goiana filme. Intérpretes: Leonel Correia, Cremilda Borba, Juca Novais. Olinda – PE: 1926.