

A Disputa do Imaginário: as representações do cangaço no cinema nacional (1950)

Caroline Lima Santos

Professora tutora do curso de Licenciatura em História da Faculdade de Tecnologia e Ciências (FTC), Mestre em História Regional e Local pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Pesquisa financiada com bolsa de estudo pela Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB).

RESUMO

O imaginário popular sobre o movimento do cangaço inspirou cordéis, músicas e diversos filmes, produzidos no Brasil. Diante disso, convidamos o leitor a pensar sobre a produção cinematográfica da década de 1950, a partir da película "O Cangaceiro", do cineasta Lima Barreto, que lançou uma nova linguagem cinematográfica com esta obra, a linha *western*. A proposta do artigo na perspectiva do imaginário seria discutir como o mito do cangaço através de filmes. "O Cangaceiro" lançou idéias e representações que ligam o movimento, o seu espaço geográfico, o nordeste brasileiro, a questões referentes à violência, o debate entre o arcaico e o moderno, e as abordagens dadas ao movimento através dos seus personagens. O trabalho focará as possibilidades da relação história-cinema e o cinema enquanto fonte de pesquisa.

Palavras-chave: História, Cinema, Cangaço, Representações e Imaginário.

ABSTRACT

The people's imaginary over the folklore splinter group of the "cangaço", inspired popular traditional poetry, songs, and several films, produced in Brazil. As a result, we invite the reader to think about the film Industry in the 1950s, starting with the film "O Cangaceiro (The Bandit)" by the movie maker Lima Barreto who with this motion picture launched a new film language, the western line. In the perspective of the imaginary what this article intends to do is to get through films like "O Cangaceiro (The Bandit)" and discuss the myth of "cangaço", which is their way of living. This film has initiated ideas and representations that are linked; to the movement; its geographical area, the Brazilian Northeast; to issues related to violence; to the debate between the archaic and modern; and to the approaches given to the movement by their characters. This article focuses on the possibilities of the relationship cinema history, and the cinema itself as a source of research.

Keywords: History, Movies, "Cangaço", Representations and Imaginary.

Recebido em: 03/04/2010

Aprovado em: 17/05/2010

A Disputa do Imaginário: as representações do cangaço no cinema nacional (1950)

Introdução

De acordo com tais ilações, a temática relacionada a uma estética do cangaço torna-se relevante para o campo da História pois, concomitantemente, aborda o cinema como manifestação artística e espaço de disputa ideológica em torno do imaginário. Portanto, trata-se de perceber como determinados cineastas associaram o cangaço a uma “normalidade” da cultura de violência, transformando-o numa referência que recorda à seca, o abandono, o atraso, resultando em um processo de estigmatização do Nordeste e da naturalização do cangaceiro como selvagem.

A partir dessas considerações iniciais, este artigo pretende debater aspectos relacionados ao imaginário social do cangaço, pensando as diversas representações atribuídas ao movimento no ciclo de filmes produzidos no Brasil sobre o tema, ao longo do período que se estendeu de 1950 a 1970. Assim, tem-se como objeto de análise o filme *O Cangaceiro* (1953) do diretor Lima Barreto, película responsável por inserir o país no mercado cinematográfico internacional e traduzir a história do cangaço para o estilo *Western*.

Considerando o papel desempenhado pelas imagens e o seu poder de aguçar o imaginário, como avaliar o potencial da temática do cangaço no cinema brasileiro?

Partindo da análise elaborada pela historiadora Élise Jasmim (2006), a qual utilizou a literatura de cordel e filmes do Cinema Novo brasileiro como fontes documentais na sua pesquisa, pode-se compreender tal potencial observando como *Lampião*, valendo-se dos registros fotográficos e filmicos de Benjamin Abraão, demonstrou a coesão do bando e lançou ao mundo exterior, principalmente em direção aos seus perseguidores, imagens de dignidade e uma postura de desafio à ordem estabelecida.

Conforme Jasmim, com base no parâmetro de ‘clandestinidade exibida’ dos cangaceiros, percebe-se uma espécie de gênese da manipulação da imagem por parte dos grupos considerados criminosos. Da mesma forma os líderes do bando utilizavam este meio de comunicação para desafiar os adversários, mostrando que a existência de homens e mulheres no cangaço representava uma alternativa de vida. As fotos das cabeças cortadas dos cangaceiros – sob um ponto de vista da iconografia – apresentaram uma resposta violenta às provocações de *Lampião*. Como se sabe, após a emboscada que vitimou o bando, na gruta do Angico, no estado de Sergipe, o mito dos cangaceiros ganhou ênfase nos cordelistas, na literatura e no cinema, nesse sentido nossa proposta seria analisar as representações do movimento do cangaço no cinema nacional, na perspectiva do imaginário.

Da imaginação a disputa de uma invenção: do bandido ao vaqueiro do cinema nacional

Por muito tempo, o “imaginário” referia-se apenas ao quimérico e à fantasia, assim, a temática não era abordada como objeto de análise científica. No entanto, autores como Bronislaw Baczko (1985) chamam atenção para o fato de que o estudo do imaginário tornou-se possível nas últimas décadas do século passado. Ademais, com o advento da história cultural, o imaginário entrou na moda historiográfica, comprovando o seu valor empírico no estudo e na pesquisa dos símbolos e signos. O estudioso justifica essa resignificação da palavra imaginário ao levantar o seguinte problema:

Não será que o imaginário coletivo intervém em qualquer exercício do poder e, designadamente, do poder político? Exercer um poder simbólico não consiste meramente em acrescentar o ilusório a uma potencia < < real > >, mas sim em duplicar e reforçar a dominação efetiva pela apropriação dos símbolos e garantir a obediência pela conjugação das relações de sentido e poderio. (BACZKO, 1985, p. 298-299).

Diante de tais considerações, as noções de imaginário e de representações podem ser colocadas nos seguintes termos: “[...] tem como objeto principal identificar a forma como em diferentes lugares e momentos uma realidade social é construída, pensada, dada a ler”. (CHARTIER, 1990, p. 40) A partir da definição de representação, observa-se que o estudo do imaginário ultrapassa o “ilusório”, ganhando força real no discurso que envolverá poder e suas relações.

O imaginário social e o simbólico fazem parte das diversas formas de poder e suas relações, antes presentes nos ritos e mitos, passaram a ter nas instituições seus guardiões. Nesse momento, o domínio do

imaginário social confunde-se com a história da propaganda, na qual o imaginário estaria a serviço da manipulação. Para Baczko, “é desse modo que se propõe instalar, no coração da vida coletiva, um imaginário especificamente político, que traduziria os princípios legitimadores do poder justo do povo soberano e dos modelos formadores do cidadão virtuoso”. (1985, p. 301).

Essa interdisciplinaridade e o foco de trabalhos científicos sobre o imaginário social tiveram como incentivadoras a história das mentalidades e a escola dos *Annales*, que a colocou em relevo no que diz respeito ao comportamento econômico, demográfico dentre outros campos, já que de acordo com Baczko, o imaginário pode ser usado para “condicionar e manipular as massas, bloqueando a produção e renovação espontânea dos imaginários sociais”. (1985, p. 308).

Para tal manipulação entende-se que os meios de comunicações, a exemplo dos visuais e de massa, teriam um papel importante, no sentido de trazer novas representações dos discursos ideológicos contrários aos do Estado totalitário. As propagandas exaltariam os pontos positivos desse Estado, formando um imaginário coletivo capaz de persuadir uma parte significativa da população, pois

Uma das funções dos imaginários sociais consiste na organização e controle do tempo coletivo no plano simbólico. Esses imaginários intervêm ativamente na memória coletiva, para qual, como dissemos, os acontecimentos contam muitas vezes menos do que as representações a que dão origem e que os enquadram. Os imaginários sociais operam ainda mais vigorosamente, talvez, na produção de visões futuras, designadamente na projeção das angustias, esperanças e sonhos coletivos sobre o futuro. (BACZKO, 1985, p. 312).

Seria, então, a construção das representações sociais e culturais na memória

coletiva que manteria uma ordem social. No entanto, para manter e dar suporte a essas representações necessita-se de instrumentos que trabalhem com essa memória, que o sujeito social visualize e construa um símbolo a partir destas. Para garantir essa dominação simbólica, o controle dos meios de comunicação de massas é fundamental, pois esse suporte tecnológico assegura a circulação de informações e imagens, registrando na memória coletiva signos e símbolos que contribuirão na formação do imaginário social.

Nessa perspectiva, tendo em vista as contribuições de Jasmim (2006) e a construção imagética de *Lampião* nos jornais, cordéis e na literatura, compreende-se que houve a produção de representações do personagem cangaceiro no cinema brasileiro. Entretanto, sobre essa produção intelectual no cinema o autor J. Luciano Cerqueira (1980) chama atenção para as questões que diferenciam os fora-da-lei como *Billy the Kid* e os cangaceiros. Em um trabalho sobre as personagens do *cowboy* e do *cangaceiro* no cinema, o autor evidencia a necessidade de uma história comparativa desses sujeitos, definindo os seus símbolos na arte cinematográfica e na literatura. De acordo com Cerqueira, para estudar sujeitos e os seus movimentos, faz-se necessário reconstituir as realidades vividas no tocante aos aspectos econômicos, sociais, políticos e geográficos – além de suas funções simbólicas na arte cinematográfica e literária e o seu desempenho em diferentes épocas.

O fenômeno do cangaceiro, segundo o autor, foi diferente daquele do *cowboy* histórico. O último marcou a expansão do continente norte americano e a ocupação das terras indígenas por parte do colonizador inglês. Já o cangaço ocorreu em território ocupado. Outro problema está no contexto social e econômico onde se desenvolveu

o *cowboy* pois nesse momento travava-se uma luta de classes, opondo os pequenos proprietários e camponeses aos fazendeiros ricos e escravocratas. Esses elementos históricos diferenciam profundamente esses sujeitos, apresentados por Hobsbawm como bandidos sociais.

Historicamente, não existe um elemento consistente que ligue o *cowboy* ao cangaceiro, de acordo com Cerqueira. No entanto, esses dois sujeitos apareceram no cinema como símbolo de uma categoria específica de filmes, o de *bang bang*. A figura do *cowboy* estava designada à do cavaleiro errante, um quase Dom Quixote. Assim surgiram *Buffalo Bill* e *Billy the Kid* que, imortalizados pelo cinema, tais personagens traziam consigo um projeto político, pensado e estruturado pela burguesia capitalista norte americana, como assinalou Cerqueira:

[...] Exatamente quando as qualidades iniciais do capitalismo americano estão morrendo (o pioneirismo, o gosto pela aventura, etc.) para dar lugar a duas outras características, quais sejam a formação dos monopólios, no plano interno, e o imperialismo, no plano externo – onde as pessoas deverão adquirir novas características (conformismo, obediência, etc.) – pois bem, exatamente nesse momento surge a necessidade para as classes dominantes, de disseminar a impressão de que o tempo dos pioneiros continua. (CERQUEIRA, 1980, p. 123)

Sob essa perspectiva, pode-se entender o cinema como difusor de novas idéias, uma arte que forma novas consciências e um meio de comunicação de massas capaz de comercializar e movimentar um novo produto. O cinematógrafo também poderia convencer politicamente seus expectadores. No entanto, seria necessário adequar seus novos personagens e seus tipos a determinados símbolos.

Nesse contexto, o cinema foi um

instrumento na difusão da esperança e uma arma de propaganda de um novo projeto sociopolítico para a população norte americana. Já no Brasil, segundo Cerqueira, houve tentativas de utilizar o potencial do cangaceiro nas artes literária e cinematográfica, além da política. Enquanto o *cowboy* surgiu em um momento de expansão territorial e econômica, o cangaceirismo teve seu auge num momento de crise econômica profunda, na qual os produtores de açúcar e algodão sofreram com a queda de preços e com a concorrência estadunidense. Foi nesse período de crise econômica e social no Nordeste brasileiro que apareceram as figuras do cangaceiro e das *volantes* como alternativas possíveis de emprego e trabalho para as classes subalternas.

Em síntese, simbolicamente, o cangaceiro representaria a pobreza e a injustiça sofrida, mas, também, a verdade e a bondade. Para o fortalecimento do novo sistema social e econômico brasileiro, fazia-se necessário cultivar determinados “tipos-síntese”, os quais estimulariam a população a superar as contradições do subdesenvolvimento.

De mocinho a cangaceiro: de cangaceiro a herói

Lucila Bernadet e Francisco Ramalho Jr., (2005) analisando exemplares do gênero *western*, identificaram alguns elementos semelhantes nos filmes sobre o cangaço. Cronologicamente, os autores trabalham com as produções entre os anos de 1953 a 1965, apontando que, nessas películas, sua característica principal estaria no fato de não tratarem do cangaceiro e sim na trajetória do herói, do mocinho e da mocinha.

O problema estaria no personagem do herói, pois este, apesar de pertencer ao bando, não se sentia verdadeiramente um

cangaceiro, tendo ingressado no grupo por circunstâncias diversas. Os autores chamam a atenção para as histórias desses filmes, que estariam pautadas nos conflitos existenciais do herói e da sua decisão de deixar o cangaço. Esteticamente, os heróis, em grande medida, são dramáticos, estáticos e não evoluem, enquanto os personagens cangaceiros foram definidos a partir de um mito – aceito e conhecido, mas não discutido.

Bernadet e Ramalho Jr. estabelecem uma comparação entre as histórias e as personagens dessas obras, percebendo que a relação herói-cangaceiro não era o único aspecto comum entre elas, pois também estava presente outra situação:

Um conflito que tem dois pólos: de um lado, o cangaceiro propriamente dito e seus valores; de outro lado, os valores que o herói opõe aos primeiros, e que são em geral figurados por uma mulher. Assim, como romântico que não se restringe ao amor: a concretização desse ideal aplica, para o herói, na integração em – reconhecimento por parte de – uma comunidade, suas instituições, suas autoridades e seus membros todos – o povo. É o encontro ou a esperança do reencontro do herói com a mocinha, que desencadeia, no herói, o processo de opor-se ao personagem do cangaceiro, e que o leva finalmente a desligar-se do cangaço. (BERNADET & RAMALHO, 2005, p. 48)

O conflito de valores não colocava o cangaço negativamente, mas apenas expunha os dramas inerentes ao herói, pois os vilões dessas histórias eram representados pelas *volantes*, pela polícia e pelos soldados. As categorias cangaceiro, herói, mocinha e *volantes/polícia* se repetem em todos os filmes analisados pelos autores. *O Cangaceiro* (1953), o primeiro filme dessa linha e um clássico do cinema brasileiro, criou elementos que foram repetidos em outras películas sobre o cangaço.

O filme traz cenas que definem bem a história. Em primeiro lugar, exibe a ação do bando de Galdino frente a um grupo do Rio de Janeiro, que estava medindo terras. Aqui, percebe-se dois pontos: o cangaceiro é algo ameaçador e sua oposição aos trabalhos dos funcionários denota a força do “governador do sertão”. Elementos que transformaram as figuras de *Lampião* e *Corisco* em mitos. Logo, tem-se nos filmes a mitologia do cangaço. Para reforçar a figura violenta do cangaceiro e seus valores religiosos, o ataque à cidade demonstrava a sua força e selvageria, enquanto o sequestro da professora, a ambição – representada no pedido de resgate. Contudo, o conceito de bandido social estava presente no filme, pois Galdino obriga um cabra seu a indenizar uma senhora, que havia sido roubada. O herói-cangaceiro também libertou pássaros e destruiu gaiolas, demonstrando piedade e senso de justiça.

Em *O Cangaceiro*, não há nenhum compromisso em demonstrar a história do cangaço, trabalhando apenas com o mito e as características próprias e reconhecidas como as dos cangaceiros. O auge da película é a perseguição do bando de Galdino ao herói Teodoro, que foge com a mocinha Olívia. No decorrer da fuga, o público conhece mais a personalidade de Teodoro, compreende e simpatiza com o herói, nordestino, mas que não fazia parte do cangaço. A forma como ele ingressou no cangaço justifica a sua permanência no grupo e o seu amor por Olívia o faz enfrentar e se opor aos valores de Galdino.

O encontro entre o herói e o cangaceiro reforçam os estereótipos de ambos: Teodoro sacrifica-se pela liberdade de Olívia; a mocinha representa o ideal feminino, pura, frágil e quase passiva, confiante na proteção do seu herói. A função dramática do filme seria, segundo os autores, o de despertar,

trazer à tona na estória, as boas qualidades do herói, que assim se redime. “O Cangaceiro” é a matriz para quase todos os elementos dos demais filmes da linha *western*.

Os autores concluem que, nesses dramas constantes de cangaço, os seus temas, os valores, não denotam que estas películas tratem do “cangaço”. Em nenhum momento aceitam o cangaço ou suas especificidades, além de ser nítida a negação do cangaceiro, ele foi demonstrado com um mal entendido, um fenômeno que ocorreu, ou seja:

Assim, o cangaço-herói-de-filme-brasileiro-de-cangaço – dentro do enredo, com elemento dramático da maior importância – necessita sempre de uma “explicação”: há infalivelmente a explicação justificativa “de como e por que me tornei aparentemente cangaceiro, mas no fundo não sou”. O herói pode então ser “desculpado” do cangaço. (BERNADET & RAMALHO, 2005, p. 49)

De acordo com Bernadet e Ramalho os cangaceiros, interpretados em sua maioria por Milton Ribeiro, nunca foram explicados, apenas foram dados. O mito do cangaço foi absorvido pelo cinema estilo *western*, provocando a falta de interesse por uma explicação deste.

Segundo Célia Tolentino (2001), o filme estilo *western*, em sua essência, dialoga de forma maniqueísta através de uma luta entre o bem e o mal. Valores como o progresso, as leis, a ordem são vistos como algo bom e civilizado, enquanto a violência é caracterizada como a desordem – característica do mundo rural, que deve ser superada.

O cineasta Lima Barreto era um intelectual orgânico da classe média e o seu filme produziu uma representação de sertão e de cangaço, que já começava no momento das filmagens – as empresas e diretores deste tipo de filme geralmente não filmavam na região nordestina, por diversos motivos, dentre

eles o custo do deslocamento. Entretanto, os atores, os roteiristas e o diretor reproduziam a fotografia, a montagem e o figurino a partir de idéias preconcebidas que tinham sobre o cangaço. A esse respeito, Ismael Xavier faz a seguinte consideração:

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 real humano, o cangaceiro, tal como sugere o título. [...] O filme instala-se no nível do verossímil e não no da veracidade histórica. (XAVIER, 1983, p. 25)

Para Xavier, o cineasta Lima Barreto não tinha compromisso com a história do cangaço, o seu objetivo, possivelmente, seria contar a história desse movimento com o intuito de aguçar nosso imaginário e enxergar nesses homens e mulheres bandidos/as ou heróis/ heroínas. Contudo, deve-se observar as formas de construção de uma obra cinematográfica e quem a construiu, para compreensão das representações sociais atribuídas aos cangaceiros do Nordeste brasileiro, no contexto da década de 1950. É possível que o criador de *O Cangaceiro* não tenha compreendido a poesia e a estrutura das obras literárias que falavam de sertão, mas Lima Barreto deixou transparecer como a leitura, a exemplo de *Os Sertões* (1902) influenciou na sua forma de ver o Nordeste.

Bibliografia

- ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. *A Invenção do Nordeste e outras artes*. Recife; São Paulo: Massangana; Cortez, 2001.
- BALANDIER, Georges. *O poder em Cena*. Brasília: UnB, 1982, pp.41-60.
- BERNADET, Lucila Ribeiro; RAMALHO Jr., Francisco. Cangaço – da vontade de se sentir enquadrado. In: CAETANO, Maria do Rosário. *Cangaço: o nordestern brasileiro*. Brasília: Avathar, 2005.
- BACZKO, Bronislaw. Imaginação social.. *Enciclopédia Einaudi*. V.5 (Anthropos-Homem). Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1985. p. 296-335.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre praticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.
- CERQUEIRA, J. Luciano. Cangaceiros e "Cowboys": indicadores para um estudo comparativo. In: *CLIO*. Revista do Curso de Mestrado em História. Recife: UFPE, n.111, p. 119-129, 1980.
- JASMIM, Elise. *Cangaceiros*. São Paulo: Terceiro Nome, 2006.
- LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema brasileiro*. Das origens à Retomada. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.
- PORTELLI, Hugues. *Gramsci e o bloco Histórico*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- MELLO, Frederico Pernambucano de. *Guerreiros do Sol: violência e banditismo no Nordeste do Brasil*. Girafa Editora. Alagoas, 2005, p. 87-111.
- _____. Eunuco Nordestino. *Nossa História*, novembro de 2004. p. 56-62.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *O Manifesto do Partido Comunista 150 anos depois*. Rio de Janeiro; São Paulo: Contraponto; Fundação Perseu Abramo, 1998.
- NEVES, Erivaldo Fagundes. *Sertão como recorte espacial e como imaginário cultural*. Politeia: Hist. e Soc. Vitória da Conquista, vol. 3, n. 1, 2003, pp. 153-162.

ROCHA, Glauber. *Glauber Rocha: revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

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

THOMPSON, E. P. *Costumes em comum*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

XAVIER, Ismael. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense. 1983.