

A CINEMATOGRAFIA BRASILEIRA E A PRODUÇÃO DE DISCURSOS DO CANGAÇO:

O Banditismo Social e suas representações (1920-1940)

Emeson Tavares da SILVA

Universidade Estadual da Paraíba e Universidade Federal de Campina Grande

Resumo:

Numa linguagem cinematográfica num período de 1920 a 1940, este artigo tem como objeto de estudo o fenômeno do Cangaço tendo como referência suas representações sociais. O objetivo principal dessa pesquisa é identificar as representações do banditismo social nos filmes estabelecendo uma relação entre as reproduções cinematográficas e as ideologias presentes no período proposto. Temos então uma discussão bibliográfica do tema nos apontando para um cangaço heterogêneo; um período marcado por levantes populares, no qual o cangaço pode ser discutido como reação a um sistema e também como manutenção política de um sistema. O trabalho faz uma abordagem cultural do cangaço numa perspectiva simbólica alheia e irredutível a da cultura dita ilustre, onde costumes populares estão num mundo à parte. Neste sentido, leva-se em consideração a formação da identidade do bandido social a partir da referência da cultura de violência; da economia do gado sob o sertanejo. Este debate nos faz refletir sobre a História do Brasil numa perspectiva interpretativa na qual podemos dialogar com outras ciências a exemplo das Ciências Sociais, Antropologia e Ciência Política.

Palavras – Chaves: Cangaço, cinema, representações, história.

Introdução

O cinema através das imagens e das suas narrativas constrói e/ou dá vida a certa forma de pensamento que não é nada inocente, nem abstrata. Pelo contrário, as imagens constituem um texto não verbal, mas que possui a mesma força, intensidade e poder das narrativas verbais, dando significados às identidades. Através dessas lentes, que retratam um real muitas vezes irreal é que abordaremos a concepção ou os discursos que temos do Movimento do Cangaço.

Os filmes brasileiros, obras discursivas que buscam selecionar e homogeneizar uma identidade como coletiva e nacional, firmaram-se como aquelas que diziam a "verdade" do "povo brasileiro" e, assim, mantiveram-se inquestionáveis por várias décadas, é uma espécie de leitura sobre outra leitura, os brasileiros viam-se representados nestes discursos.

Portanto, o que interessa a esta produção textual é historicizar a construção e instituição da identidade do cangaceiro através dos filmes brasileiros: “*O Cangaceiro* (1953) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964)”, como formas de se institucionalizar e

representar a imagem do ser cangaceiro e de ser nordestino.

As Reproduções do Banditismo Social no Cinema

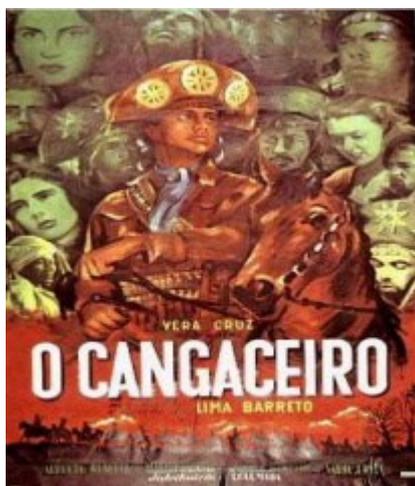


FIG.01 1

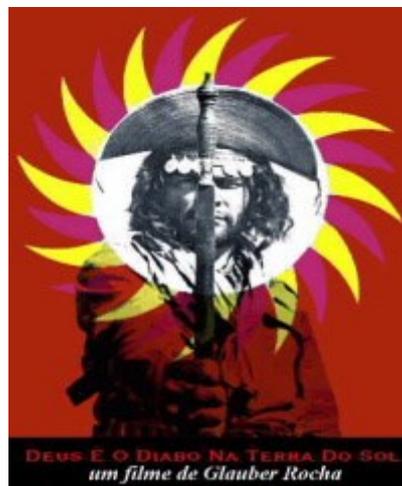


FIG.02 2

Desde 1895, com os primeiros passos dados pelo cinema e das primeiras filmagens feitas por Louis e Auguste Lumière³, verificou-se uma aproximação cada vez maior do cinema e história. Porém, o cinema como documento e inserido na produção historiográfica, foi pensado de forma efetiva em meados do século XX, tendo como referência Marc Ferro.

Observando as transformações acima referidas o objeto de estudo deste artigo é a análise do banditismo e suas representações, observando o olhar do outro a partir do cinema tendo como fontes principais às películas *O Cangaceiro* (1953), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1960). Essas filmografias, somada às fontes documentais escritas, pretende explicar o fenômeno cangaço, suas práticas e trajetória, num período abrangendo as décadas de 1920 a 1940.

Os marcos cronológicos desse artigo têm início em 1920, quando as fontes primárias - como telegramas, discursos e acervos pessoais - indicam o auge do cangaço; e pretende ir até 1940, pois alguns autores discutem a morte de Corisco, naquele ano, como marco do suposto fim do cangaço. A análise desses eventos é importante para compreendermos o funcionamento do cangaço, as formas e representações que foram construídas.

Logo, o estudo do cangaço como fruto da economia do gado, suas noções de independência, leis, justiça e sua relação de cumplicidade com o coronelismo, podem ampliar os conhecimentos sobre o período que marcou a nossa história entre a crise da República Velha e o início do Estado Novo. Nesta perspectiva este artigo defende a importância da relação Cinema e História para compreender melhor esse momento histórico.

A possibilidade da relação do cinema como documento, tem em Marc Ferro (1960) um grande aliado, quando este discute a História – Memória como composição das

operações do processo histórico. Sendo assim, o autor completa a ficção cinematográfica tornando este objeto de estudo erudito no campo da História. Tais estudos foram conseqüência de uma busca da humanidade por novas tecnologias nos meios de comunicações, para obter informações de maneira mais rápida.

Herdeiros dessas idéias pertencentes à corrente denominada Nova História, historiadores (as) como Cristiane Nova, Jorge Nóvoa, Jean-Pierre Jeancolas, Luciana Pinto e o antropólogo Ulpiano Meneses pensam a imagem e o cinema como fonte documental a partir de suas representações sociais inseridas na película.

A historiadora Luciana Pinto (2004) considera o cinema uma invenção da burguesia e faz uma reflexão sobre o uso das películas que, com o passar do tempo, transformou-se em instrumento de propaganda política, formador de ideologias. Apesar de ainda serem poucos os trabalhos que relacionam História ao Cinema, Nova (2000) trabalha numa perspectiva do cinema como documento, já que esse trata de um determinado período histórico. O uso da imagem não provocara o desaparecimento da escrita como forma de expressão, ele pode ser usado como fonte de pesquisa. A realidade-ficção, ao longo dos anos, tornou-se os mais eficazes instrumentos promotores de substância ideológica da ação dominadora, conseqüência do avanço tecnológico nos meios de comunicações.

O campo visual trouxe uma nova linguagem para as Ciências Humanas. Autores como Ulpiano Meneses (2003) nos anuncia a Cultura Visual e a fonte visual numa perspectiva histórica. Incentivados pelo nascimento da História da Arte, os estudos das cores e da imagem vão delinear determinado momento histórico. Acompanhando este caminho no manuseio da imagem, a partir da história e da antropologia, Meneses (2003) nos apresenta uma cultura com base na visualidade, na memória, que, da mesma forma da fonte oral, também pode produzir história, acompanhando assim as novas tendências e abordagens surgidas no século XX.

Desta forma seguindo a perspectiva da imagem o curta metragem⁴ produzido pelo fotografo Benjamim Abrahão - censurado pelo Estado Novo⁵ - e os longas⁶ *O Cangaceiro* e *Deus e o Diabo na terra do Sol* -posteriores ao cangaço- podem vir a ser construções de ideologias e representações sobre o cangaço pela classe dominante, ou intelectuais da época. Os estudos destas produções, somada a pesquisa histórica sobre o período, poderão trazer informações sobre as representações sociais deste tipo de banditismo vivido, no período estudado.

A sétima arte, além do seu valor mercadológico e de entretenimento, reflete também aspectos de uma sociedade, do seu tempo, transformações políticas econômicas e até mesmo ideológicas e filosóficas. Por isso se faz importante o elo entre história e cinema para compreendermos o processo histórico que cercou o Brasil, no período de 1920 a 1940, na perspectiva do cangaço, considerado por historiadores como Hobsbawm (1972) como “banditismo social”.

Dentro desse contexto, o historiador e o cientista social possivelmente inserem a história e o cinema numa corrente histórico-dialética, percebendo a possibilidade de enquadrar o filme como documento historiográfico e como discurso.

Fazendo assim uma abordagem dos indivíduos como sujeitos sociais - a partir de suas práticas culturais e da construção ideológica desses indivíduos - podem observar o

bandido social como parte desse campo de atuação desta história-problema. A história social aqui referida de certa forma representa um novo horizonte na pesquisa histórica, indo além de uma ruptura com a história denominada positivista.

A exemplo podemos observar algumas obras de autores como Chalhoub (1996) e Reis (1992) que pesquisaram através da linha da história vista de baixo, onde quebram a idéia da história dos indivíduos iluminados, apresentando a vida de homens e mulheres comuns. Estes (as) são sujeitos de um momento histórico, tanto no século XIX como no século XX, e essas, obras revelam a reação popular contra um regime político. O cotidiano e o privado abordado por estes autores, nos seus respectivos livros, marcam o uso da história social, destacando o povo, o camponês e, o escravo como seres políticos, históricos, e não sujeitos bestializados. (REIS; 1992)

Diante dessas produções, e na mesma linha desses autores, optou-se por uma historiografia onde pudessem ser trabalhados os aspectos sociais e os cotidianos da história do Brasil. A partir de uma revisão bibliográfica, encontrou-se, no contexto da crise da República Velha - culminando com a Revolução de 1930 e o início do Estado Novo - um momento rico em informações que demarcavam o auge e o fim do cangaço (1920-1940).

As nuances e o lugar do Cangaceiro

A análise do cinema frente a um determinado momento pode nos fornecer as concepções de uma época no que diz respeito as suas formas de sentir, perceber e enfim subjetivar os valores culturais e morais que prevalecem na sociedade. Nesse sentido, a abordagem que é feita pelo cinema brasileiro, nesta última década⁷ tem provocado na população que assiste aos filmes uma forma de perceber o cangaceiro como algo homogêneo. Ao assistirmos um filme nos deixamos envolver pela trama, pelo enredo que ele nos apresenta, comumente costumamos ficar passivos perante aquelas narrativas, não questionamos as intencionalidades que aquela linguagem possui. Para tanto percebemos a presença recorrente de dois recursos nesta literatura midiática: a narrativização⁸ e a alegoria. Ambos agem relacionados na produção de representações, que através da linguagem de acontecimentos reais ou fictícios criam identidades formuladas, reais alegorias que se destinam a dizer quem o outro é. A problemática referente a essa questão é que quando o cangaceiro aparece nas imagens, acabam dando-lhe o lugar do 'diferente'. O 'diferente' nessa perspectiva acaba tendo a conotação de inferioridade. Nesse sentido, o que mais inquieta é que a imagem que produzem sobre esse sujeito é reflexo de uma concepção de cultura popular posta como a outra face de uma suposta 'verdadeira cultura'. O curioso é que em alguns casos, mesmo os cineastas sendo nordestinos, tendo conhecimento do fenômeno do Cangaço, eles acabam, por vezes, caindo numa formatação sem nuances e terminam legitimando o lugar do desigual como sendo inferior.

Considerações Finais

O cinema não deixa de ser uma linguagem, de passar algo a alguém que pode abstrair em si valores e concepções dessas histórias em imagens, faladas e vistas. A linguagem, assim, pode ser entendida sob dois âmbitos: como construtora e transformadora do que ela toma como objeto, como também uma espécie de óculos que transforma a leitura, esta que dá acesso a uma vertente da verdade. Estamos falando

assim, não só de uma política de identidades construídas em si, mas de todo um aparato que embasa o regime de verdades. Nós experimentamos o mundo a partir da decodificação das experiências vividas, das sensações provadas por uma determinada cultura, as imagens são uma leitura de mundo, que pode mediar o que somos e o que nos tornamos.

Neste ínterim, a cultura fílmica não só passa conhecimento, mas também possui um poder atrativo e estimulante sobre os indivíduos. Ela produz conhecimento sobre o antigo e o novo, conseguindo sempre ser contemporânea e atualizada, instrumento efetivo de entretenimento que joga com o fantasioso e com o real numa mesma temporalidade, lidando com emoções, com afetividades, com mentes e com ideologias.

Portanto, os discursos produzidos pela cinematografia brasileira a respeito do Cangaço estão direcionados a um público, e possuem um efeito de real, porque lidam com várias temporalidades num só momento, contrapondo o ficcional com o verdadeiro, porque falam e mostram o que está sendo falado. O visual ganha um cunho de real, é a própria película efêmera do fantasioso e do verdadeiro, uma vez que os regimes de verdade são inventados para legitimar alguma coisa. O que se percebe é a existência de um universo midiático, uma real saturação sobre os usos da imagem, nos levando a perceber a formação de um conhecimento abstrato/semiótico.

Referências Bibliográficas

1. ALBUQUERQUE Jr. Durval Muniz. Cabra Macho sim senhor. In: *Revista Nossa História*. Março de 2005, p. 50-58.
2. ALMEIDA, Milton José de. *Imagens e Sons: a nova cultura oral*. São Paulo: Cortez Editora, 2ª ed, 2001.
3. ANDRADE, Vivian Galdino de. A produção e instituição da identidade nordestina a partir das linguagens da cinematografia brasileira. In: *Revista Espaço Acadêmico*. N 66. Novembro de 2006. Ano VI.
4. CHALHOUB, Sidney. *Cidade Febril*, São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
5. CARDOSO, Ciro Flamarion, MAUAD, Ana Maria. “História e Imagem: Os Exemplos da Fotografia e do Cinema”. In: CARDOSO, Ciro Flamarion, VAINFAS, Ronaldo (org.). *Domínios da História. Ensaios de Teoria e Metodologia*. Rio de Janeiro: Elsevier, 1997 – 15ª impressão.
6. CHARTIER, Roger. *A História Cultural entre Práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertand Brasil- Lisboa, Difel, 1990.

7. DÓRIA, Carlos Alberto. *O Cangaço*. 2ª edição, São Paulo: Brasiliense. 1981.
8. FERRO, Marc. “O conhecimento histórico, os filmes, as mídias”. In: *O Olho da História*. Revista nº 06. Bahia, 2004, pp. 09.

9. FREIXINHO, Nilton. *O sertão arcaico do Nordeste do Brasil: uma releitura*. Rio de Janeiro. Imago Editora. 2003.

10. GARCIA, Nelson Jahr. *O Estado Novo Ideologia e Propaganda Política*. São Paulo: Loyola, 1982.

11. HOBBSAWM, Eric J. *Bandidos*. São Paulo: Florence, 1972.
12. _____ . *Sobre História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

13. _____ . *Era dos Extremos*. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

14. KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. Serie Princípios, São Paulo: Ática, 1989.
15. MELLO, Frederico Pernambucano de. *Guerreiros do Sol: Violência e Banditismo no Nordeste do Brasil*. Alagoas: Girafa Editora., 2005.

16. PORTELLI, Hugues. *Gramsci e o Bloco Histórico*; tradução de Angelina Peralva. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

17. QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. *História do Cangaço: História Popular*. 4ª edição, São Paulo: Global. 1991.

18. QUEIROZ, Claudionor de Oliveira. *O Sertão que eu conheci*. Serie Cultura da Bahia-3.2ª edição. Bahia: Assembléia Legislativa do Estado da Bahia, 1998.