

Memória do cangaço – a impossibilidade de uma história exata

*Meize Regina de Lucena Lucas**

Resumo

Neste artigo, realizou-se uma análise do filme *Memória do cangaço iramundo*, produzido em 1965 por Paulo Gil Soares, tendo dois eixos: a construção da linguagem e da estética como resultado de uma determinada experiência social e os embates no campo social e da política. Trata-se a visualidade, no caso a das imagens cinematográficas, como uma dimensão importante da vida social e dos processos sociais. Investiga-se os conflitos em torno da imagem do Brasil no período.

Palavras - chave: documentário, Paulo Gil Soares, cinema brasileiro, história do Brasil.

Introdução

Memória do Cangaço(1965), de Paulo Gil Soares, se define logo na abertura dos créditos como “um filme pesquisa, apresentando trechos do documentário sobre cangaceiros feito em 1936 pelo mascate Abraão Benjamin, fotografias e versos de Virgulino Ferreira da Silva, Lampião, e gravuras populares da literatura de cordel”¹. No final do créditos, em que cada informação vem acompanhada de uma xilogravura ao som do dobrado “Dois Irmãos” de Armindo de Oliveira, executado pela banda da Polícia Militar do Estado da Bahia, lê-se “Pesquisa, estrutura e direção: Paulo Gil Soares”.

Parece óbvio que um filme documentário se baseie em pesquisas. No entanto, se pensarmos no quadro geral das produções da época – em que predominavam os filmes cartões-postais, publicitários e de propaganda, explícita ou disfarçada – a questão ganha outra significação. Reafirmar o documentário como uma pesquisa significava deixar claro a construção de discurso que é o filme. O documentário não registra meramente pois, a própria forma de aproximação da realidade e de apresentação dessa realidade depende das escolhas de seu realizador. Escolhas éticas e estéticas que produzem sentidos. No caso, a opção pela representação do cangaço por meio da cultura dita popular e pelo trabalho com a memória por meio de depoimentos.

A opção pela cultura popular esteve presente no filme *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha, no qual trabalhara. Nele, o diretor cruza referências eruditas e populares na sua construção. Paulo Gil retoma também, do mesmo filme, a questão do cangaço. Glauber Rocha segue a trajetória do vaqueiro Manuel e de sua esposa Rosa desde o assassinato do patrão pelo vaqueiro, sua ida a Monte Santo onde segue o Beato Sebastião e depois sua entrada no cangaço, onde encontra Corisco e Antônio das Mortes, o matador de cangaceiros. Em *Memória do cangaço*, Paulo Gil entrevista um vaqueiro, ex-cangaceiros e o Coronel José Rufino,

chefe da volante que matou Lampião, Maria Bonita, Corisco e outros cangaceiros. Não é demais lembrar que o primeiro curta dirigido por Paulo Gil (sobre o qual não há informação se fôra finalizado) era sobre a questão da terra e foi realizado paralelamente ao longa de Glauber. *Memória do cangaço* retoma a questão do poder, da exclusão, da terra e da violência.

Sociologia e cultura popular: saberes, conhecimentos e expressões que embasavam as análises e a atuação política de diversos grupos, não sem conflitos. As querelas entre o CPC e o Cinema Novo foram inúmeras. O didatismo e a desvalorização da arte popular, considerada alienada pelos cepecistas, foi duramente criticada pelos cinemanovistas que, por sua vez, eram criticados por fazerem um cinema formalista e muito pouco popular. Para Glauber Rocha, os cepecistas tinham uma idéia formalizada e idealizada do povo brasileiro, que resultava numa concepção de arte didática, populista e paternalista².

No livro *Brasil em tempo de cinema*, Bernardet, já em 1966, ao fazer um balanço da produção nacional, tece severas críticas, inclusive, aos filmes do Cinema Novo. Uma de suas críticas mais contundentes será sobre a relação que esses jovens diretores mantiveram com a sociologia. Teria sido a sociologia, e não a própria realidade, que norteou a realização dos filmes resultando em obras distantes do povo em nome do qual falavam.

O documentário de Paulo Gil Soares realizado simultaneamente com os filmes *Viramundo*, de Geraldo Sarno, *Subterrâneos do futebol*, de Maurice Capovilla, e *Nossa escola de samba*, de Manuel Horácio Gimenez, todos produzidos por Thomaz Farkas, situa-se, portanto, nesse quadro de referências e embates. Nesse campo de forças, o filme de Paulo Gil, assim como os demais produzidos por Farkas, propõe-se a pensar o país, superando fronteiras entre a arte popular e a erudita, entre o arcaico e o moderno, entre o litoral e o sertão, entre o saber acadêmico e o saber popular. A artista plástica Lygia Pape³ foi a responsável pela

apresentação do filme de Paulo Gil; o saber acadêmico representado na figura de um professor da universidade não constitui fonte nem saber. Não que Paulo Gil negue a importância da produção acadêmica, visto que seu filme se constrói como um ensaio e nele estão presentes perspectivas históricas e sociológicas na forma como aborda e conceitua o cangaço. A figura do catedrático (cujo nome consta entre os agradecimentos) ilustra um pensamento que fôra corrente no país, que ainda se fazia presente sem, no entanto, ser hegemônico (pois foi substituído por outras formulações, como, por exemplo, as interpretações nacionais-desenvolvimentistas), e produzido com base no saber científico por uma elite ilustrada que analisava a sociedade brasileira como uma sociedade partida. O homem do sertão era um outro, diferente do intelectual, apreendido pelas lentes do saber. Este era um homem ainda à margem do projeto civilizatório, que acreditava-se em curso, fundamentado na defesa da ciência e do progresso. Apesar de perder espaço para outras interpretações do país, esta vertente não desaparecera totalmente. E, como veremos, ela alimentou, em parte, o imaginário em torno do homem do sertão presente numa série de filmes.

A academia e seus saberes, principalmente as ciências sociais produzidas nas universidades, tinham, à época, década de 50, grande peso e importância para toda uma geração de críticos e realizadores e mesmo para a seguinte.

Mas essa colocação impõe questões de outra ordem. Em primeiro lugar, tão ou mais importante do que diagnosticar tal relação é investigar como ela ocorreu. De que forma cinema e pensamento sociológico se aproximaram, que espaços em comum foram capazes de criar, que trocas foram possíveis. Em segundo lugar, cinema e sociologia constituem códigos e linguagens distintos. Palavra e imagem funcionam de forma distinta, assim como suas construções seguem caminhos diferenciados.

Robert Rosenstone, ao trabalhar as relações entre cinema e história, desenvolve seu livro em torno de algumas questões consideradas fundamentais por ele:

[...] la cuestión no debe ser ¿puede el cine proporcionar información como los libros? Las preguntas correctas son: ¿qué realidad histórica reconstruye un film y cómo lo hace? ¿Cómo podemos juzgar dicha reconstrucción? Qué significado puede tener para nosotros esa reconstrucción? Cuando hayamos contestado a estas tres preguntas, deberíamos plantear una cuarta: ¿cómo se relaciona el mundo histórico de la pantalla con el de los libros⁴⁷?

Ora, a imagem permite criar uma nova forma de ver e pensar a realidade. Ela tem uma relação própria com a realidade. Os objetivos, os produtores, o público, os códigos, a linguagem do cinema e do saber acadêmico são distintos. Reconhecer a importância da sociologia nas formulações artísticas, e mais especificamente no cinema, significa considerá-la como um dos elementos constituintes da construção do olhar, seja para ver ou para fazer filmes. Entre os realizadores (e todos aqueles que compõem o campo cinematográfico), a sociologia e a história não significam a mesma coisa que para os acadêmicos. Produtos culturais diversos, o cinema e as ciências humanas elaboram conhecimentos diferentes, têm lugares de fala específicos e se expressam por meio de linguagens distintas.

As formas de expressão desse homem do Nordeste estão presentes no filme, não como meros adereços, elementos exóticos que vão compor a imagem desse homem e sim mostrando formas de compreensão deste sujeito sobre seu mundo, como, por exemplo, quando Paulo Gil recita versos populares sobre Maria Bonita. A história e a análise sociológica se concentraram por muito tempo na figura masculina e nas relações de poder presentes nessa sociedade. Na “memória dos cantadores”, como afirma a narração, vive essa mulher e, além dela, aspectos pouco ou até mesmo nunca valorizados. O diretor permite que essa expressão cultural tenha visibilidade fora do meio em que surgiu, dos cordéis e dos cantadores que se apresentavam em feiras e fazendas. A visibilidade ocorre dentro de um outro discurso, o do realizador, onde esses elementos

funcionam como elementos de sua expressão. A presença dessas expressões culturais ordena-se de acordo com o discurso produzido pelo diretor.

Imagens, memórias e histórias do cangaço

A primeira imagem de *Memória do Cangaço* é uma tomada tirada numa feira, presumivelmente do interior do Nordeste. A câmera sobrevoa a feira e depois desce, enfocando as vendas, os produtos comercializados, os vendedores, os compradores, as crianças e os transeuntes. Em suma, homens, mulheres e crianças que seguem todos os fins de semana para as diversas cidades do interior do país. Sobre essa imagem tem início a seguinte narração feita pelo próprio diretor:

Além das rebeliões de caráter religioso, com o fim do século passado, surgiram no interior os primeiros grupos de cangaceiros que viriam construir no Nordeste gestos de heroísmo e bondade, enfrentando as organizações agrárias, e sua aliada mais constante, a volante policial. Vivendo nos agrestes utilizavam a tática de guerrilha, lutando apenas por dois objetivos: vingar crimes passados e conseguir munição de rifle e boca. Vestidos com roupagens vistosas, usavam chapéus em forma de meia-lua, enfeitados com moedas de ouro e prata. Corre a lenda que roubavam dos ricos para dar aos pobres. Os mais famosos foram: Cabeleira, Antonio Silvino, Lampião e Corisco; e duas mulheres – Maria Bonita e Dadá. Mas qual a origem dos cangaceiros⁵⁷?

Nesse áudio, o diretor conceitua o cangaço e, ao final, coloca uma pergunta. Uma abordagem descritiva ou meramente documental para responder a esta questão será refutada pelo seu realizador. Em vez do simples relato histórico, da sucessão cronológica de dados e fatos, da ilustração do que é dito, ele opta por privilegiar o trabalho com a memória, com a história oral, com a análise sociológica.

Sua descrição dos cangaceiros não é acompanhada de imagens que, no meio do filme, sabe-se que o realizador dispõe: são as imagens, realizadas por Benjamin Abrahão, de Lampião e seu bando⁶. A elas caberá uma outra função que não a descritiva ou meramente ilustrativa.

A pergunta sobre a origem dos cangaceiros é então dirigida ao professor Estácio de Lima, catedrático de Medicina Legal de duas unidades superiores da Universidade da Bahia, conforme fica-se sabendo pelo áudio. Da feira a câmera corta para a imponente frente da Faculdade de Medicina, em movimento ascendente até focar o nome da instituição e lhe fixar como lugar de saber. A câmera penetra seu interior revelando suas colunas gregas, suas estátuas de grandes vultos do saber, seus alunos pelos corredores, até focar o professor Estácio sentado em seu gabinete.

A resposta ocupa alguns minutos do filme e merece ser aqui em seguida resumida:

A sua pergunta não pode ser respondida assim com tanta simplicidade. Primeiro porque não existe uma origem do cangaço. Nenhum comportamento humano depende de uma causa única, existe sempre uma série de fatores que determinam o homem nesse ou naquele procedimento social. O cangaceirismo resultou da influência nítida do meio geográfico, do meio telúrico, do clima e todas aquelas desordens de uma natureza ainda não dominada pela ciência, pela técnica e ao mesmo tempo de uma sociedade primitiva, de uma justiça que não foi suficientemente inteligente para enfrentar as questões do seu meio, porém tudo isso, o ambiente físico e o ambiente social, não resultariam no cangaceiro, se não houvesse aquele homem particularmente destinado a poder enfrentar todas as agonias do cangaço, porque o cangaço não é uma forma de criminalidade comum. Evidentemente fatores endócrinos, existem glândulas que funcionam especialmente para conduzir o indivíduo a reações típicas, e essas glândulas que no cangaceiro tiveram uma influência decisiva, nós poderemos dizer que foram, essencialmente, a tireóide, as glândulas

supra-renais, os testículos e a hipófise. Mas essas glândulas por si somente não explicariam esse fenômeno. Existem outros fatores e um desses é sem dúvida o tipo morfológico. [...] Evidentemente o cangaceiro tinha de ser um homem magro. Os gordos nunca poderiam ser cangaceiros e nem houve jamais um só cangaceiro gordo porque os gordos são homens que amam a vida e vivem numa extroversão contínua, que esquecem com facilidade as mágoas. Ao passo que os magros guardam muito mais as ofensas recebidas [...].⁷

Se a voz do professor ocupa longamente o áudio do filme, no qual desenvolve com riqueza de detalhes sua análise sobre o cangaço, sua imagem dura breves instantes. Ela é substituída pela imagem de vaqueiros e camponeses, jovens e velhos, sérios e sorridentes. A imagem destes homens contrasta com o áudio do professor. Aliás, a persistência destas imagens aos poucos esvazia sua fala. Ao fim de sua explanação, o narrador do filme coloca em questão a fala do professor – “*Mas estará o professor Estácio de Lima com a razão? Ouçamos um desses homens*”⁸. – e se dirige a um desses homens, no caso, um vaqueiro; um pequeno deslocamento de sujeitos que aos poucos ganha sentido na estrutura do filme. Em vez do distanciamento da universidade que marca o depoimento do professor Estácio de Lima, neste novo depoimento o realizador (que é também o narrador e faz as perguntas) está dentro do enquadramento juntamente com seu técnico de som entrevistando um vaqueiro, “Seu” Gregório, que encontra-se na porteira de um curral montado em um cavalo. Na entrevista, fala-se sobre as condições de trabalho e de vida deste trabalhador, homem sem posses, sem instrução, sem direitos, nem mesmo um salário. Situação revelada a partir da estrutura de pergunta e resposta adotada na entrevista.

- Não, senhor [...].⁹
- Seu Gregório, há quantos anos o senhor é vaqueiro?
- Vinte anos.

- Esse gado que o senhor toma conta é do senhor?
- Não, senhor.
- E seu Gregório, quanto o senhor ganha por mês?
- Eu não ganho por mês, não senhor. [...]
- O senhor sabe ler?
- Não sei não, senhor.
- Tem escola por aqui por perto?

A resposta curta contrasta com a grandiloquência da explicação do catedrático; o tom reservado, com a impositação; a imagem do vaqueiro em seu meio, com a frieza e a sobriedade do catedrático na universidade; as respostas simples sobre o dia-a-dia, com o arcabouço científico. Seu depoimento dá início ao desmonte do discurso do especialista. Sobre novas imagens de vaqueiros se deslocando pelos campos, o narrador se pronuncia a respeito desses homens:

Inteiramente só, o sertanejo é um homem abandonado a sua própria sorte, nada lhe resta senão a desesperança. Ou a rebeldia, que é um simples efeito de causas profundas, da ausência de justiça, analfabetismo, precariedade de comunicação, baixos salários, débil capitalismo e um lentíssimo desenvolvimento das forças produtivas¹⁰.

A fala do vaqueiro implode o primeiro alicerce de todo um ciclo de filmes sobre o cangaço que marcou época no cinema nacional: o tempo mítico. A história se passava num tempo pretérito e indeterminado, anterior à civilização e à modernidade. Um tempo sem história, onde repetiam-se uma série de figuras (o cangaceiro, o beato, o fanático), gestos (homens vagando pelo sertão, mulheres violentadas, assassinatos), paisagens (a caatinga, o mandacaru, as ossadas de boi). Eram filmes que misturavam drama e aventura e centravam sua ação em torno dos problemas da posse do latifúndio. Representava-se uma sociedade polarizada entre latifundiários – representado pela figura do Coronel e sua força legal, a polícia, e sua força particular, os jagunços – e os trabalhadores sem posses –

na figura dos vaqueiros e lavradores. O conflito, no entanto, era de ordem pessoal e o mundo se organizava de forma maniqueísta. Daí ser possível haver o bom e o mal cangaceiro, o bom e o mal fazendeiro, personagens construídos à margem de toda e qualquer referência histórica, social ou geográfica. Lugar da violência, da desrazão, do sexo: forças que são colocadas em xeque a partir da ação do vaqueiro ou do lavrador injustiçado que, ao entrar no cangaço, consegue realizar seus sonhos pessoais e vingar injustiças sofridas.

O espaço do cangaço também era igualmente mítico. A maior parte desses filmes foi rodada no Sul do país com atores locais que caracterizavam o bem e o mal, no constraste do belo e harmonioso e com o feio e grosseiro. Rituais, danças, rezas, animais e paisagens exóticos – que muitas vezes não existem no sertão do Nordeste – povoam as imagens deste sertão cinematográfico.

A entrevista em 1964 com um vaqueiro, sobre suas condições de vida e trabalho, quebra com o distanciamento que o cinema criara em relação ao cangaço; traz para o presente a realidade que estava nas raízes do surgimento do cangaço. Além disto, revela o sertão e seu homem como uma realidade que em grande medida difere de sua construção cinematográfica. Paulo Gil, ao se centrar em figuras singulares e utilizar a história oral para recompor suas trajetórias de vida, constrói uma representação complexa dos homens do sertão, desmancha a idéia de uma sociedade polarizada – afinal, o Coronel fala com respeito dos cangaceiros que matou – e compõe um filme que busca o individual. A voz e a palavra deste homem também são outras. Nada das falas e frases estereotipadas que buscam pretensamente recriá-las. A referência mais amiúde ao cangaço no cinema só teve início no momento em que este não mais existia, na década de 50, quando não mais constituía um fato nacional a ser discutido e em que imperava, seguramente (pelo menos acreditava-se), o ideal do Brasil como um país urbano e industrial. Cangaceiros, negros e índios faziam parte de um tempo

e um espaço ancestrais. Destituídos do direito à história, deles era retirado o elemento exótico e pitoresco, para compor uma imagem que contrastava com a pretensa racionalidade e modernidade, já afirmadas, dos novos tempos.

Em 1926 era possível ler nas páginas da revista *Cinearte*:

Quando deixaremos desta mania de mostrar índios, caboclos, negros, bichos e outras avis rara desta infeliz terra, aos olhos do espectador cinematográfico? Vamos por acaso que um destes filmes vá parar no estrangeiro? Além de não ter arte, não haver técnica nele, deixará o estrangeiro mais convencido do que ele pensa que nós somos: uma terra igual ou pior a Angola, ao Congo ou coisa que o valha. Ora vejam se até não tem graça deixarem de filmar as ruas asfaltadas, os jardins, as praças, as obras de arte, etc. para nos apresentarem aos olhos, aqui, um bando de cangaceiros, ali, um mestiço vendendo garapa em um purungo, acolá um bando de negrotos se banhando num rio, e coisas desse jaez¹¹.

Se o cangaço acabou, o mesmo não se poderia dizer da realidade em que ele surgiu e se desenvolveu. O homem sem terra e exposto aos poderes locais continuava a existir. Mais do que reclamar sua existência, o filme o insere na problemática nacional. O “débil capitalismo” que possibilitou a explosão dos grandes centros urbanos é o mesmo que permitiu a manutenção da sociedade rural. Além disto, este rural provoca um curto-circuito na imagem divulgada do país, no famoso lema que posteriormente constituirá um dos mais fortes e conhecidos slogans do governo, “este é um país que vai pra frente”.

O narrador dá sua explicação sobre a situação desses homens. Ao entrevistar o vaqueiro, “Seu Gregório”, o diretor, juntamente com o técnico de som, se coloca ao seu lado no enquadramento da câmera. Identifica-se aí uma triangulação que irá se repetir na segunda parte do filme: o depoimento do coronel José Rufino, os depoimentos dos ex-cangaceiros Angelo Roque e Benício Alves dos

Santos e os recursos fílmicos adotados pelo diretor – narração, montagem, som. Na primeira parte, que ocupa a menor parte do filme, há os depoimentos do professor Estácio de Lima e o do vaqueiro Gregório e o comentário em voz *off* do realizador. Esse pontua o filme com a narração, comentários e os elementos da linguagem fílmica – relação entre a imagem e a banda sonora, enquadramentos diferenciados, movimentos de câmera, relação entre entrevistado e entrevistador. Ao se colocar no mesmo quadro com o vaqueiro, criando uma proximidade que contrasta com a relação que estabelece com o catedrático, ele deixa claro seu posicionamento em relação à sociedade por ele abordada. Mas ao mesmo tempo não se confunde com este sujeito. Seu ponto de vista, seu discurso, sua linguagem, seu português sem erros e mesmo seu lugar de poder – afinal, o filme é uma construção deste realizador – marcam esta separação. Para o diretor, a realidade do sertanejo resulta “[...]da ausência de justiça, analfabetismo, precariedade de comunicação, baixos salários, débil capitalismo e um lentíssimo desenvolvimento das forças produtivas”, compreensão de base científica radicalmente oposta à do catedrático. Nestas duas falas vêem-se resumidos os embates sobre a dicotomia “sertão x litoral” que atravessaram o pensamento sociológico durante grande parte do século XX. Sua proximidade do sertanejo, expressa no enquadramento, mostra a aproximação entre o intelectual e o que se definia como povo, mas a diferença de discursos deixa claro suas diferentes inserções e posicionamentos na sociedade.

O depoimento do Coronel José Rufino, chefe da volante que desarticulou o bando de Lampião, ocupa a maior parte do filme, entrecortado pelo depoimento de ex-cangaceiros, imagens de arquivo (fotos) e as imagens feitas por Benjamin Abrahão. Na banda sonora, além dos depoimentos, músicas de cantadores e versos de Lampião recitados pelo diretor. O depoimento de José Rufino estrutura a condução do filme. As músicas, quando têm letra, falam da figura dele. É a partir de sua fala que as demais são inseridas e

articuladas: memória dos que participaram do cangaço em lados opostos, memória fixada e transmitida pela oralidade que é expressada pelos cantadores.

Coronel José Rufino é enquadrado num plano americano (PA) saindo da caatinga. Os violeiros-improvisadores João Santana Sobrinho e José Canário, ao som das cordas dos violões, introduzem, juntamente com a câmera, a figura do homem que matou cerca de 30 cangaceiros: “Aí vem José Rufino / perseguidor de cangaceiros / qué um homem destemido / no Nordeste brasileiro / sujeito de pernas moles / mas tem dedos ligeiros”. Após um primeiro corte, a câmera foca o coronel de corpo inteiro (PM) e num *traveling* o acompanha até sua casa onde, ao chegar, cumprimenta seus empregados e moradores de suas terras.

A entrevista começa com um plano americano (PA) do Coronel sentado. Durante a entrevista a câmera registra em *close* detalhes da postura do coronel: chapéu sobre as pernas cruzadas, as mãos, pés cruzados junto à bengala. Corpo altivo e cheio de significações apreendidos no ato da entrevista sobre sua vida, sua escolha entre ingressar no cangaço ou na polícia, seu relato sobre Lampião e seus homens, sua atuação na perseguição aos cangaceiros. Detalhes de um corpo firme e seguro diante da câmera, sem hesitações, sem gestos bruscos, impacientes ou vacilantes. Imagens de animais e de alguns de seus empregados também são feitas. Na montagem estes fragmentos dão movimento ao filme ao mesmo tempo em que desenham o mundo do Coronel Rufino, ecoando imagens de tantas outras fazendas do interior do Nordeste.

Quatro ex-participantes do cangaço são entrevistados: Benício Alves dos Santos (Saracura), Angelo Roque (Labareda), Otília e Dadá. O ponto de partida de todos os depoimentos diz respeito ao ingresso no cangaço, com exceção de Dadá, mulher de Corisco, que se recusa a dar o depoimento. No entanto, mesmo este momento de recusa é registrado e colocado no filme. A forma rude como Dadá se nega a ser filmada e a dar o depoimento¹² contrasta com as

demais falas presentes no filme. Mas o que mais chama atenção é a manutenção deste “depoimento” no filme. A recusa em falar não deixa de ser uma forma de expressão, uma escolha. No filme, este momento entre o realizador e Dadá vem reafirmar o filme como resultado do encontro de subjetividades e não a mera submissão de depoimentos a um discurso fechado; afinal, ele poderia ter optado por não incluir esta seqüência no filme. Ao mesmo tempo, este momento marca explicitamente o filme como uma construção e o descompasso entre realizador e depoente. Os depoimentos não estão presentes no filme apenas para reafirmar ou ilustrar o que o diretor pontua em sua voz *off*. O inusitado e o tom agressivo de Dadá chegam a quebrar o desenrolar do discurso desenvolvido até então.

Nos depoimentos dos ex-cangaceiros descobre-se serem eles ex-trabalhadores da lavoura, homens que ingressaram no cangaço como forma de responder a atos violentos sofridos por membros de suas famílias por parte da polícia: o pai de Benício Alves dos Santos foi acusado de ser “coiteiro”, teve unhas e barbas arrancadas pela polícia e a irmã de Angelo Roque foi alvo dos caprichos de um soldado casado várias vezes que queria “carregar” a moça para fazer dela “mulher solteira”. Homens injustiçados na condição de lavradores. No cangaço, munidos de armas e vivendo em bandos, poderiam se contrapor ao poder da polícia e do exército. No presente, trabalhadores, flagrados andando pelas ruas de Salvador e no seu local de trabalho. Funcionários de vida simples, falam sem orgulho ou arrogância do passado, contrastando com a figura de José Rufino, altivo, seguro de si, filmado em suas terras, junto com seus empregados, alguns deles ex-subalternos seus na época da volante, caso do Cabo Bentevi, que era rastejador, Cabo Antonio Isidoro e Leonídio, também rastejador, que quase ao final do filme relata como e porque degolou os cangaceiros. Enquanto fala, há um corte de sua figura e passa-se a imagens das cabeças cortadas guardadas em vidros e mantidas em exposição na Bahia.

Fotos, mapas e o documentário de Benjamin Abrahão ilustram as informações históricas dadas pelo narrador. que, no

entanto, ao citar versos de Lampião, transforma o sentido das imagens e do próprio discurso histórico:

Mas o cerco apertava em torno de Lampião. “Volantes” comandadas pelo Capitão João Bezerra e pelo Aspirante Ferreira de Melo, do 2º Batalhão da Polícia Militar de Alagoas, buscavam exterminar os cangaceiros. Foi quando o Sargento Aniceto Rodrigues dos Santos prendeu um coiteiro. Lampião descansava na Grota dos Angicos, a beira do Riacho Ouro Fino e escrevia versos: Meu rifle atira cantando / Num compasso assustador / Faz gosto brigar comigo / Porque sou bom cantador / enquanto meu rifle trabalha / Minha voz longe se espalha / Zombando da própria dor. Mas o coiteiro traiu Lampião. E utilizando-se de todos os meios de transporte, as ‘volantes’ se dividiram em três grupos sob o comando de Aniceto, Bezerra e Ferreira de Melo. Lampião seria atacado de surpresa, não teria tempo de organizar sua guerrilha como de outras vezes. Quando pensei que podia / O caso estava sem jeito / Vou dar trabalho ao governo / Enfrentando agora de peito / Trocar bala sem receio / Porque morrendo num tiroteio / Sei que morro satisfeito¹³.

As imagens deixam de ser ilustrações para “ganharem” voz. Os versos funcionam como um relato, uma memória dos eventos vividos. Aproximam-se a prosa e a poesia, reconhecendo a validade histórica de ambas as narrações. As fotos e as filmagens de Benjamin Abraão deixam de ser mera ilustração no momento em que o narrador funde os dois discursos.

Os versos de Lampião falam ainda de Maria Bonita, mulher esquecida pela memória do Coronel José Rufino mas viva na memória dos cantadores, segundo o narrador. Os versos a ela dedicados, por Lampião e pelos cantadores, são declamados sobre sua imagem. Mais do que compor um retrato completo dos cangaceiros, a referência às mulheres mostra um descompasso entre o discurso histórico, centrado nos homens e em algumas problemáticas, e a memória dos que viveram o período do cangaço.

Há ainda um conflito de memórias, pois as mulheres estão ausentes do relato de José Rufino. A última imagem de Maria Bonita, nessa seqüência, é aquela na qual caminha, séria, em direção à câmera com uma arma na mão fingindo disparar. No plano seguinte, a imagem de Coronel José Rufino.

Mas é na seqüência em que José Rufino fala da morte de Corisco que o contraponto de imagens ganha maior expressão dramática. À pergunta sobre a data da morte de Corisco, o coronel responde “25 de maio de 1939”. O narrador interrompe o depoimento e diz: “Não Coronel, foi no dia 25 de maio de 1940”. Fotogramas de José Rufino e fotos de Corisco são alternadas de forma a criar a sugestão de movimento em cima do relato de José Rufino sobre a morte de Corisco. No último fotograma, José Rufino está com as mãos levantadas na altura do peito. A narração por sobre esta imagem transmite a idéia de que ele está acuado pelo narrador. Após afirmar que trocou tiros com Corisco, o narrador diz: “Não Coronel, Corisco não respondeu aos seus tiros porque estava aleijado de ambos os braços”.

Seu trabalho com a memória está associado ao trabalho com a história. Na última pergunta feita ao Coronel, sobre o que ele fez, terminada a campanha, recebe como resposta: “Eu fiquei aqui em Jeremoabo, comprei umas fazenda e as situei de gado”. A questão da terra e da propriedade que estava presente na primeira parte retorna aqui. A situação econômica e as relações sociais da época do cangaço permanecem em parte inalteradas. A fala de “Seu” Gregório se completa na fala do Coronel.

Ao final, encerra o filme com os seguintes versos sobre a imagem do Coronel que retorna à caatinga, espaço onde adentrou inúmeras vezes no comando da volante: “Eu desejava senhores fazer uma estória exata mas como devem saber nem tudo não se relata... E se eu souber esquecer muita vida vou viver...”.

Notas

*Universidade Federal do Ceará; Mestre em História Social pela PUC-SP; Doutora em História Social pela UFRJ; Autora do livro *Imagens do moderno – o olhar de Jacques Tati – Annablume*, 1998.

¹ MEMÓRIA do cangaço. Direção Paulo Gil Soares, 1965. 9 folhas. Fundação Cinemateca Brasileira.

² TOLENTINO, Célia Aparecida. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: UNESP, 2001.

³ Lygia Pape, juntamente com Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Reynaldo Jardim e Theon Spanudis, assinou o Manifesto Neoconcretista publicado no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* em 22 de março de 1959, e participou de exposições do grupo.

⁴ ROSENSTONE, Robert A. *El pasado en imágenes– el desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Editora Ariel, 1997, p. 46. “[...] a questão não deve ser: o cinema pode proporcionar informação tal como os livros? As perguntas corretas são: que realidade histórica reconstrói o filme e como ele faz isso? Como podemos julgar essa reconstrução? Que significado pode ter para nós essa reconstrução? Quando tivermos respondido a essas três perguntas, devemos introduzir uma quarta: como o mundo histórico da tela se relaciona com o dos livros?”

⁵ MEMÓRIA, op. cit.

⁶ O mascate de origem libanesa acompanhou o bando de Lampião em 1936 por seis meses, com o intuito de realizar um filme sobre o grupo. Secretário de Cícero Romão Batista, o Padre Cícero, consegue ajuda deste para estabelecer contato com os cangaceiros e obtém equipamentos e filme virgem com Ademar Bezerra de Albuquerque. O material fôra apreendido após sua finalização pelo Estado Novo e alguns anos mais tarde foi encontrado por Alexandre Wulfes, dono da FAN Filmes, estúdio utilizado pelo DIP para finalizar suas fitas.

⁷ *Cinearte*. Rio de Janeiro, 23 jun. 1926, p. 17.

⁸ - O que é que há? - D. Sérgia é o seguinte. O Dr. Estácio mandou nós procurarmos a Senhora... - Mas Dr. Estácio sabe que eu não atendo a essas pessoas assim. Não! Não! De forma nenhuma e se está aqui com causos de gravadores. Não façam isso porque eu mato um. Eu nunca fui desordeira mas dessa vez vou ser. Se acompanhei Corisco, eu era mulher dele, obediente a seu marido.”