



CANGAÇO E DOCUMENTÁRIO: HISTÓRIAS, INFLUÊNCIAS E VERTENTES

Marcelo Dídimo*

Introdução

O Cangaço foi um fenômeno histórico cultural ocorrido no nordeste do Brasil entre os anos de 1870 e 1940. Esse tipo de banditismo social aconteceu numa região pobre e de clima árido (sertão), com uma vegetação rasteira e seca (caatinga). As diferenças sociais eram agravadas devido às grandes posses de terra (latifúndios) e deficiência judiciária. Todos esses fatores influenciaram pessoas injustiçadas a se agruparem em bandos (cangaceiros), que passaram a saquear cidades para sua sobrevivência e fazerem justiça com as próprias mãos. Antônio Silvino, Jesuino Brilhante, Virgulino Ferreira (Lampião), Maria Bonita, Corisco e Dadá, dentre outros, foram cangaceiros que se destacaram nesse universo mitológico e

ainda hoje fazem parte do imaginário popular nordestino.

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

O cangaço foi retratado no cinema brasileiro em épocas distintas e de diversas formas. Desde a década de 1920 que esta temática fascina cineastas e espectadores. Até hoje, foram realizados cerca de cinquenta filmes sobre o assunto, incluindo curtas,

* Curso de Cinema e Audiovisual – ICA – UFC.

médias e longas-metragens, nos formatos de 16 e 35 mm, nas linguagens de ficção e documentário.

Documentário histórico

Em 1936, o mascate libanês Benjamin Abrahão embrenhou-se na caatinga com o propósito de filmar Lampião e seu bando de cangaceiros. Calcula-se que durante esse ano, Abrahão teve cerca de três encontros com Lampião, e cada encontro durou dois meses em média. O mascate contou com a ajuda de Adhemar Bezerra de Albuquerque, diretor da Aba Film de Fortaleza, que lhe forneceu todo o aparato técnico para filmar e fotografar Lampião e seu bando de cangaceiros. Cabia ao libanês a total responsabilidade por esse equipamento.

No final do ano de 1936, a polícia estava intensificando as buscas na tentativa de capturar Lampião e seu bando, o cerco estava se fechando. Era o início do fim do cangaço. O mascate perdeu contato com o bando, e seus planos de finalizar e comercializar seu filme foram por água abaixo, pois o material foi apreendido, em abril de 1937, pelo Governo Federal.

O Dr. Lourival Fontes, diretor do Departamento de Propaganda do Brasil, cuja repartição é subordinada ao Ministério da Justiça, telegrafou ao Chefe de Polícia do Ceará, autorizando-o a fazer a apreensão imediata de todo o material do filme sobre Lampião, o qual não poderá ser exibido nos cinemas do país, por atentar contra os créditos da nacionalidade. (JORNAL O POVO, 1937)

As imagens registradas pelo libanês foram exibidas em uma sessão especial para algumas autoridades e jornalistas no Cine Moderno, em Fortaleza. De acordo com um repórter local, que assistiu a essa sessão,

a fita, no momento com 500 pés, sem legendas, mostrava o bando em atividades bem prosaicas. Não se colocava em risco a tal dignidade nacional (HOLANDA, 1985, p. 63).

Lampião, o Rei do Cangaço é, certamente, um dos filmes mais importantes e significativos para o gênero, sendo um do-

documento chave para a compreensão antropológica do cangaço, e um registro histórico no cinema brasileiro. Por serem as únicas imagens registradas de Lampião e seu bando de cangaceiros, este filme é de fundamental importância para o nosso cinema e inigualável como documento histórico. No gênero cangaço, foi um dos pioneiros, serviu de inspiração para filmes e seus realizadores e, até hoje, fascina os espectadores que assistem a essas imagens. Segundo Bráulio Tavares:

Nunca assisti a esse filme sem perceber, na platéia, um pesado silêncio expectante durante essas cenas. Essas imagens (...) se impõem diante de qualquer platéia que tenha conhecimento do mito, mesmo aquelas cuja infância não tenha sido povoada pelas lendas que ele produziu. (...) A força das imagens está na mente do espectador. Um registro que se propunha a uma ingênua objetividade acaba ganhando proporções mágicas (TAVARES apud HOLANDA, 2000, p. 74).

O filme ressurgiu 20 anos depois com cerca de 15 minutos de duração, em 1957, e a forma como reapareceu ainda é uma incógnita. *Lampião, o Rei do Cangaço* é utilizado, recorrentemente, como documento histórico para a realização de alguns filmes sobre o cangaço. Até hoje, todos os documentários realizados sobre o tema retrabalham essas imagens diegeticamente.

A relação entre documento histórico e documentário histórico é, em princípio, bastante evidente. Muitos documentários históricos utilizam o documento, imagético ou não, para explorar o tema abordado, com um fundamento certamente histórico.

O documentário histórico é bastante popular e pode aparecer de diversas formas, incluindo artigos, docudrama e memória oral, oferecendo bastante material de pesquisa para o cineasta. Infelizmente, também existem vários problemas práticos e teóricos. Os problemas práticos envolvem o uso de arquivos e o modo como são arquivados, além da participação de pesquisadores, testemunhas e narração. Os problemas teóricos envolvem a inter-

Cangaço e documentário: histórias, influências e vertentes

Marcelo Dídimo

pretação e pontos de vista políticos (ROSENTHAL, 1996, p. 251).

O documentário histórico pode ter uma importância enorme como desmistificador de acontecimentos da história, pois é passível de trazer novos pontos de vista sobre um determinado fato. É importante lembrar que ao fazer isso, espera-se mostrar um dos lados da história, não o lado definitivo da história.

Este tipo de documentário deve se basear em uma boa história para obter um resultado satisfatório junto ao espectador. O propósito não é somente entreter, mas também informar. O que o torna uma espécie de documento visual, diferenciando-o do documento histórico acadêmico, que se torna parte do documentário, assim como fotografias, locações e principalmente testemunhas.

Nesse sentido, os documentos históricos têm uma importância vital para a construção do documentário histórico. O cangaço, no caso, possui um acervo iconográfico riquíssimo, existem vários Museus especializados no tema espalhados pelo Nordeste e pelo Brasil. O assunto é objeto de pesquisa de vários estudiosos no país e no exterior e, vez por outra, ganha destaque entre a mídia e o público.

Cinema verdade

Em meio a uma diversidade de ficções realizadas durante a década de 1960, período marcado pelo Cinema Novo, destaca-se um documentário dirigido por Paulo Gil Soares, realizado em 1964 e intitulado *Memória do Cangaço*; o filme é o primeiro episódio de um longa-metragem lançado em 1968 e produzido por Thomas Farkas, intitulado *Brasil Verdade*.

Com esses filmes, Farkas foi o catalisador do Cinema Verdade paulista e dialogou com elementos do Cinema Direto nos anos de 1964 e 1965. Trabalhando com essas vertentes do documentário, os realizadores envolvidos com a Caravana Farkas procuraram expor aspectos da cultura nordestina, explicitamente evidenciada nos filmes de ficção do Cinema Novo, dando impulso a uma renovação do documentarismo brasileiro. Sobre isso, o próprio Farkas comenta:

Em nossos filmes, procuramos mostrar técnicas primitivas de fabricação, práticas de usos e costumes mais tradicionais, em vias de desaparecimento ou de transformação. (...) O mercado muda suas condições. Estes detalhes são importantes para uma iconografia e se encontram inesperados pelo Brasil afora (FARKAS apud LABAKI, 2006, p. 57).

O Cinema Verdade passou a ser difundido em países como França e Estados Unidos, a partir da década de 1960, e se refere a documentários realizados com câmera na mão e captação de som direto. Geralmente, abordam temas contemporâneos como alguma personalidade, crises políticas, movimentos sociais.

De um modo geral, este tipo de filme caracteriza-se por não possuir uma estrutura pré-estabelecida, sendo definida durante as filmagens de acordo com o desenrolar dos acontecimentos ou na ilha de edição. O Cinema Verdade também assume um caráter de maior compromisso com a verdade, mais real, mais humano.

Memória do Cangaço é um “filme pesquisa” que foi realizado no interior da Bahia, onde Paulo Gil Soares colheu depoimentos de várias pessoas que viveram a época do cangaço, ex-bandidos, ex-policiais e um curioso depoimento do Diretor do Museu de Antropologia da Universidade da Bahia. O próprio diretor é o narrador do filme, que inicia com a seguinte passagem:

Além das rebeliões de caráter religioso, com o fim do século passado (referência ao século XIX), surgiram no interior, os primeiros fluxos de cangaceiros, que viriam construir no Nordeste, gestos de heroísmo e bondade, enfrentando as organizações agrárias, e sua aliada mais constante, a volante policial. Vivendo nos agrestes, utilizavam a tática da guerrilha, e lutavam apenas por dois objetivos: vingar crimes passados; e conseguir munição de rifle e roupa. Vestidos com roupagens vistosas, usavam chapéus em forma de meia-lua, enfeitados com moedas de ouro e prata. Corre a lenda, que roubavam dos ricos para dar aos pobres (SOARES, 1964).

O discurso de Soares adquire um caráter romântico em relação ao cangaço. Ele se refere aos cangaceiros como pessoas heroicas e bondosas, não contextualizando o passado desses personagens e omitindo a fama de pessoas facinoras e sanguinárias que os acompanhava, características que levaram a população nordestina a temê-los. Declara que lutavam por somente dois objetivos, não enfocando outras razões de caráter social, político e econômico, e ainda assim, criou-se uma lenda que roubavam dos ricos para dar aos pobres. A volante policial é classificada como corrupta, por aliar aos grandes latifundiários, os coronéis, para acabar com o cangaço.

Para justificar a origem dos cangaceiros, o diretor recorre ao depoimento do Dr. Estácio de Lima, que aborda várias razões para o surgimento do cangaceiro. O professor procura contextualizar o fenômeno mediante questões relacionadas ao meio geográfico, ao clima, ao ambiente físico e social. Declara, ainda, que algumas das principais evidências para a formação do cangaceiro estão no tipo morfológico e fatores endócrinos.

Nós podemos dizer que foram essencialmente a tireóide, as glândulas supra-renais, os testículos, e a hipófise. Mas estas glândulas por si somente não explicariam o fenômeno. (...) Existem outros fatores, e um deles, sem dúvida, é o tipo morfológico. O sertanejo tinha que ser, evidentemente, um homem magro. Os gordos nunca poderiam ser cangaceiros. Nem houve jamais um só cangaceiro gordo. Os gordos são homens que amam a vida. (SOARES, 1964)

É interessante a observação do professor ao buscar no tipo físico do indivíduo a justificativa para a entrada no movimento do cangaço. As partes do corpo citadas fazem parte do organismo de qualquer ser humano do sexo masculino. O sertanejo, em geral, possui um tipo morfológico magro, pois é da constituição física do homem que sobrevive num ambiente hostil como é o sertão, com pouquíssimos recursos nutricionais. Natural,

portanto, que ele não seja gordo. A vida do sertanejo é sofrida, e nem por isso, todos se tornaram cangaceiros.

O filme alterna depoimentos do caçador de cangaceiros José Rufino e de ex-bandidos. As imagens captadas por Abrahão aparecem de forma ilustrativa, complementadas com detalhes sobre a vida do cangaço. A célebre Dadá também foi procurada, mas se recusou ferozmente a conceder qualquer entrevista.

Os depoimentos desses atores sociais são de extrema importância para revelar fatos e desmistificar polêmicas sobre o cangaço, pois quando o ator social se representa diante da câmera, a credibilidade da fala pessoal torna-se muito mais próxima da verdade do que uma locução feita por terceiros.

A participação de testemunhas é um dos fatores importantes para a criação de uma história imagética. Às vezes a testemunha é mero coadjuvante; às vezes ela revela fatos essenciais da história. É interessante que várias testemunhas sejam utilizadas para recriar o sentido dos fatos. Em alguns momentos elas podem se complementar, em outros, se opor. (...) Testemunhas são, por vezes, as únicas autoridades sobre o fato, e por isso a escolha de testemunhas pode ser crucial quando o fato histórico é posto em questão (ROSENTHAL, 1996, pp. 257-258).

As testemunhas são essenciais para este tipo de trabalho, pois elas podem desvendar fatos cruciais a serem utilizados para recriar a história. Esses depoimentos devem ser cuidadosamente analisados, pois a possibilidade de contradição é facilmente encontrada. Isto ocorre porque a memória é falha, fatos passados podem ter visões diferentes de uma mesma testemunha em épocas distintas e, principalmente, em testemunhas diferentes. Depoimentos contraditórios surgem, e devem ser confrontados para dar ao espectador os melhores meios de classificar possíveis conclusões.

Ao final do filme, são mostradas as cabeças de Lampião, Maria Bonita, Corisco e outros três cangaceiros, que ficaram expostas no Museu de Antropologia da Bahia até julho

Cangaço e documentário: histórias, influências e vertentes

Marcelo Dídimo

de 1969. Durante trinta anos, esses troféus macabros estavam à disposição do público que visitavam o museu, aberto para visitas.

O diretor procura formular uma narrativa que incite o espectador a fazer questionamentos sobre o período do cangaço e, consequentemente, perpetuando no espectador as mesmas questões por ele levantadas. Assim, tem-se uma forma de abordagem tripolar, em que o cineasta e o público participam ativamente do produto final, o tema em questão.

Por se tratar de um fato histórico, algumas técnicas de retórica são utilizadas frequentemente. Essa forma de discurso é usada para persuadir ou tentar convencer o público quando sobre o tema abordado existem vários pontos de vista que tentam compor uma verdade consensual. Desse modo, o tema abordado chega aos olhos do espectador com uma posição definida, de forma que o público tende a ser induzido a acreditar nessa verdade consensual.

A escrita da história funciona como um julgamento que coloca o passado no banco das testemunhas, para contar sua história sobre o que aconteceu, enquanto nós, leitores ou espectadores, assistimos, observando o ponto de vista ou a linha de argumentação do historiador conforme fazemos nosso julgamento. O fato de considerarmos mais de um relato dos acontecimentos para formar nossa própria opinião sugere a incerteza fundamental do passado (NICHOLS, 2005, p. 105).

Outra forma narrativa encontrada pelo diretor para retratar o período é o uso de uma literatura bastante difundida e utilizada no Nordeste, o Cordel. Por meio de textos da literatura de Cordel, Soares procura dar mais ênfase ao fato histórico localizando o movimento no Nordeste brasileiro sob o prisma do próprio nordestino e de sua cultura popular. Em certos momentos, o Cordel é utilizado como fonte de informação, em outros, para descrever algum personagem real.

Memória do Cangaço possui uma estrutura narrativa bastante diversificada, com depoimentos de testemunhas, narração em off do próprio diretor, imagens de Lampião e

seu bando, versos da literatura de Cordel. Portanto, esse filme tem sua importância histórica como estudo sociológico e valor cinematográfico inestimável no gênero cangaço.

Docudrama

Entre os anos 1973 e 1982, a Rede Globo de Televisão encomendou a alguns cineastas independentes uma série de episódios para o programa Globo Repórter. O cangaço estava entre os temas escolhidos a serem televisionados, sendo três deles produzidos pela *Blimp Film* e realizados em meados da década de 1970, no formato televisivo e filmados em 16 mm.

Na verdade, esses episódios fazem parte de uma vertente do documentário que começou a ser difundida nos Estados Unidos, no início de 1970, o Docudrama. Nas décadas seguintes, o Docudrama passou a ser trabalhado em vários países, principalmente no telejornalismo, e o Brasil também se aventurou por essa abordagem documental.

O Drama Documentário, ou simplesmente, Docudrama, localiza-se na fronteira entre a ficção e o documentário, resultando em um novo produto, um híbrido desses gêneros. Para a história do documentarismo brasileiro é importante destacar que essa linguagem renova

o extraordinário espaço de experimentação representado pela primeira fase do Globo Repórter, para toda aquela geração de documentaristas brasileiros. Assim como na Caravana Farkas, a escola do Cinema Verdade encontrou aqui uma extraordinária oportunidade de desenvolvimento (LABAKI, 2006, p. 63).

A Reconstituição Histórica de fatos importantes do passado assemelha-se muito mais ao jornalismo do que ao drama convencional. A preocupação com a veracidade dos acontecimentos é um dos fatores mais importantes do filme, e o trabalho investigativo aprofundado é de fundamental importância para manter essa credibilidade. Segundo Rosenthal:

mesmo que sejam usadas formas dramáticas, personagens e diálogo, a força motivadora ainda é a busca informativa,

a reportagem investigativa. Esses filmes não se preocupam com a audiência, mas procuram descobrir e revelar boas reportagens para o público. O ponto mais importante é mostrar o poder de dramaticidade capaz de chegar o mais próximo possível do real. Este é o lado social mais importante do docudrama, o que dá ao gênero uma ética absoluta (ROSENTHAL, 1996, p. 234).

Este tipo de formato, porém, traz alguns problemas, e o mais importante deles é sobre a tal realidade. Mesmo o documentário, que procura trabalhar com o máximo teor realista possível, é questionável. O Docudrama, porém, como abrange as duas áreas, ficção e documentário, tem a possibilidade de relatar uma ficção apresentada como fato, como real. *É um modo de contar histórias que os métodos do documentário convencional seriam incapazes de fazê-lo.* (WOODHEAD apud ROSENTHAL, 1996, p. 234).

Quando se narra um determinado acontecimento, seja ele um fato histórico ou uma situação social dramática, a pesquisa deve ser bastante aprofundada sobre os fatos, e as fontes, seguras. A importância dessa pesquisa exaustiva é para que se tenha um resultado satisfatório, com diálogos coerentes, personagens bem caracterizados, figurinos e locações bastante similares, se possível, autênticos. Para tanto, além da bibliografia, outras fontes devem ser procuradas, principalmente as primárias, como cartas, diários e jornais da época, além de entrevistas, fonte muito importante e interessante para o pesquisador.

O primeiro desses episódios foi realizado por Maurice Capovilla em 1975, intitulado *O Último Dia de Lampião*. O filme procura fazer uma reconstituição histórica minuciosa das últimas 24 horas do cangaceiro. Para tanto, Capovilla fez uma série de entrevistas com testemunhas que participaram ativamente dessas fatídicas horas, da manhã do dia 27 de julho de 1938 até a manhã do dia seguinte, data da morte de Virgulino Ferreira, Maria Bonita e mais nove cangaceiros. A partir desses depoimentos,

construiu-se a ficção que retrata esse fato histórico e complementa o filme.

O filme inicia com imagens dessa reconstituição histórica, intercaladas com as imagens captadas por Abrahão. A narração desse início é ilustrativa, cantada em uma música de repente que reconstrói melodicamente o último dia de Lampião. Em seguida, a parte ficcional deste Docudrama passa a ser narrada por uma voz *off* e complementada com alguns diálogos dos atores. Para corroborar a narrativa, depoimentos de testemunhas que participaram do evento compõem a parte documental.

Capovilla soube trabalhar seus depoimentos de modo objetivo, escolhendo o que achava mais relevante para seu filme, e revelando novos personagens históricos que puderam contribuir significativamente para o resultado final.

Enfim, tive sorte de encontrar as testemunhas oculares da história, que deram a credibilidade necessária à reconstituição dos fatos (CAPOVILLA apud CAETANO, 2005, p. 58).

A reconstituição dos fatos corrobora todos os depoimentos, e é bastante fiel a eles, o que dá ao drama uma maior credibilidade, já que, para o espectador, o que está documentado visualmente também é representado ficcionalmente. Nesse sentido, o público acredita mais no que está diante de seus olhos. Diferentemente dos filmes de ficção baseados em fatos reais, o Docudrama proporciona uma maior aproximação do público à verossimilhança, pois a fonte de pesquisa está lado a lado com a reconstituição histórica.

Outro ponto interessante na reconstrução dos fatos está na localização do fato. O diretor foi com sua equipe até as localidades legítimas para realizar a parte ficcional. Habitantes locais também participaram dessa reconstituição e os personagens reais foram levados ao foco dos acontecimentos passados.

O discurso narrativo, no entanto, não é investigatório, pelo menos aparentemente. Em nenhum momento os depoimentos são contestados, sequer, comentados. Assim como as testemunhas relatam os fatos, eles são reconstruídos. Não existe, por parte do

Cangaço e documentário: histórias, influências e vertentes

Marcelo Dídimo

diretor, qualquer comportamento mais participativo. Capovilla não questiona, ele se coloca numa posição de aceitação, de receber informações e absorvê-las sem por em dúvida a veracidade dos depoimentos.

Ainda assim, o resultado tem um significativo valor histórico e cinematográfico. Capovilla conseguiu trabalhar uma linguagem recente na época, que estava florescendo mundialmente, de forma inovadora. Este Docudrama foi um passo adiante dentro do documentarismo brasileiro, revelando essa nova forma de abordagem documental para o cinema e para o gênero cangaço.

O filme combina com rara felicidade suas experiências em ficção e em documentário. (...) O resultado é um dos mais ousados e originais episódios daquele período de ouro do documentarismo independente na TV brasileira. O Último Dia de Lampião, filme de fronteira entre gêneros, era uma obra muito a frente de seu tempo (LABAKI, 2005, Programa "É Tudo Verdade").

O segundo episódio sobre o tema foi realizado por Hermano Penna em 1976, *A Mulher no Cangaço*. Na verdade, o argumento deste documentário foi sugerido por Maurice Capovilla quando estava filmando *O Último Dia de Lampião*. A ideia inicial era fazer um filme sobre Dadá e Corisco, mas Penna resolveu mudar o foco principal para a participação das mulheres no cangaço. Penna se utilizou da mesma estrutura narrativa trabalhada por Capovilla, o Docudrama.

Penna também realizou seu filme em duas etapas. Primeiramente ele captou as entrevistas desejadas em áudio e em filme para, posteriormente, decupar os depoimentos coletados e realizar a parte ficcional para a reconstituição histórica.

O filme procura retratar a participação da mulher no cangaço. Para tanto, conta com o depoimento de várias ex-cangaceiras que sobreviveram ao movimento rebelde. Além desses depoimentos e da ficção, o filme conta ainda com as imagens de Benjamin Abrahão, mas não as imagens em movimento já trabalhadas em outros filmes, aqui são

mostradas as fotografias tiradas por Abrahão durante sua empreitada.

Com a mesma voz *off* como elemento narrativo, a parte ficcional deste Docudrama não possui diálogos. A reconstituição dos fatos históricos são todos retratados em câmera lenta, pois além de dar uma maior dramaticidade à interpretação das cenas, a causa principal desse tipo de efeito foi a de trabalhar a questão da memória.

A memória como sendo uma extensão dos depoimentos das testemunhas, um tempo passado de suas vidas narrado em forma de reconstituição histórica através da câmera lenta. (PENNA, 2005, Programa "É Tudo Verdade")

O discurso sociológico de *A Mulher no Cangaço* não adota uma postura protecionista ou individualista, esse discurso procura ser imparcial, sem se posicionar contra ou a favor do cangaço. Penna, como pesquisador, não enfoca de forma pontual o movimento histórico, ele procura relatar alguns motivos sociológicos para a entrada de um indivíduo para o banditismo, uma realidade cultural complexa e uma dimensão social contraditória. Penna faz, ainda, uma observação muito importante ao lembrar que o sertanejo, ao entrar para o banditismo, era, em sua maioria, uma pessoa jovem. O cangaço foi um movimento essencialmente jovem. Assim foi com Lampião, que entrou para o cangaço quando ainda não tinha completado 18 anos, ou Dadá, que fora raptada por Corisco aos incompletos 13 anos de idade, uma criança.

É o tempo da mulher no cangaço. O mito da mulher surge no cangaço em 1930 com Maria Bonita. (...) A mulher surge no cangaço porque assim decidiu, por sua própria vontade. (PENNA, 1976).

É interessante ressaltar que a mulher entrou para o cangaço na sua última década. Um movimento datado oficialmente entre os anos de 1870 e 1940 teve a figura da mulher participando efetivamente nos últimos dez anos. Antes disso, a participação feminina era distanciada e cautelosa, pois elas não acompanhavam os cangaceiros em suas jornadas pelo sertão.

Durante esse período, as mulheres sempre acompanharam seus cangaceiros às margens do Rio São Francisco. É importante salientar, também, que Eric J. Hobsbawn (1975) fez um levantamento dos vários movimentos rebeldes ocorridos no mundo inteiro, dentre os quais o cangaço faz parte. Nesse tipo de banditismo social, o cangaço é um dos únicos movimentos, senão o único, a ter a participação ativa das mulheres entre os bandidos. Os outros movimentos foram formados exclusivamente por pessoas do sexo masculino.

Na sociedade patriarcal e machista do sertão nordestino, principalmente naquela época, o estudo era algo supérfluo e não-condizente com o comportamento feminino. Se maquiagem, ou como elas próprias dizem, “se embelezar”, não era algo digno para uma mulher. A entrada para o cangaço, em contrapartida, proporcionava tudo isso, sem a interferência do pai ou do marido. Esse refúgio clandestino não as impedia de dançar ou de se arrumar como bem quisessem, e no cangaço aprendiam a ler e escrever, necessidade essencial para quem participasse do bando de Lampião.

Os cangaceiros adoravam perfumes e caprichavam na aparência. O baile era uma de suas paixões e local de encontro e formação de casais. Atraídas pela mística da riqueza, da aventura, ou mesmo por amor, foram surgindo as mulheres que ligaram seus destinos ao destino do cangaço. Cinquenta ou sessenta mulheres viveram essa aventura, cada uma com sua história, uma razão diferente para entrar nos bandos. Atraídas pela aventura e pelo amor, elas deixaram tudo para seguir a vida perigosa do cangaço (PENNA, 1976).

Essa vida bandida tinha mais sabores que prazeres. Quando estavam passando por um período mais calmo, elas tinham uma vida de dona de casa, só que sem casa. Não cozinhavam porque isso era função do sexo masculino, mas trabalhavam com costura e com a organização dos acampamentos. Em épocas mais agitadas tinham que fugir da polícia.

E tudo isso se agravava devido aos períodos de menstruação, partos e abortos. Quando uma criança nascia, em poucos dias ela era levada para casa de algum conhecido que pudesse cuidar do recém-nascido, pois criá-lo na caatinga era algo impossível. O aborto era uma prática comum, e as mulheres que não queriam ter seus filhos bebiam vários tipos de chá para interromper a gestação.

A presença de mulheres nos bandos de cangaceiros criou aparentemente uma relação mais familiar e pacífica com o mundo exterior. (PENNA, 1976).

Certamente, a influência feminina no cangaço teve uma repercussão menos agressiva desses bandidos. Elas chegavam a impedir que certas atrocidades fossem cometidas pelos cangaceiros, assassinatos sem justa causa, raptos de meninas, violências sexuais. Alguns cangaceiros se tornaram menos violentos, outros abandonaram a vida do banditismo para viver com suas esposas, e outros se entregaram à polícia a pedido da companheira. Enfim, a mulher deixou o cangaço menos cruel.

Alguns pesquisadores, no entanto, atribuem à mulher o verdadeiro motivo do fim do cangaço. Com a entrada delas, o movimento passou a se locomover mais lentamente, devido à sua resistência física ser inferior a do homem, além dos já citados agravantes próprios do sexo feminino. Por esses motivos, os grupos tinham que estar sempre próximos às populações ribeirinhas, para ter um acesso mais fácil à água, e conseqüentemente, mais próximos das volantes policiais. O fato é que em setenta anos de cangaço (1870 – 1940), as mulheres participaram dos dez últimos anos, coincidência ou não.

O recorte feito por Hermano Penna trata o cangaço sob o prisma da mulher, e nesse aspecto ele trabalha a sociologia do cangaço de forma mais aprofundada e coerente que Paulo Gil Soares, e menos descritiva que Maurice Capovilla, que se limitou às últimas horas de Lampião.

Em 1977, Hermano Penna realizou seu segundo documentário sobre o cangaço, *No Raso da Catarina*. Este filme procura levar

Cangaço e documentário: histórias, influências e vertentes

Marcelo Dídimo

ao espectador o que foi o Raso da Catarina, uma região mítica do sertão nordestino, local que serviu de pousada, durante muito tempo, para Lampião e seu bando de cangaceiros, enfocando seus aspectos físicos e geográficos.

Este Docudrama, infelizmente, não foi televisionado e não existem cópias disponíveis. Na época, o filme recebeu inúmeros elogios, e foi exibido diversas vezes em circuitos alternativos. Com o fechamento da Blimp Film, parte dos negativos desapareceu e o que restou dos originais, o diretor depositou na Cinemateca Brasileira.

O que resta é uma velha, desbotada e riscada cópia de 16 mm. Restos que não fazem jus ao extremo sacrifício, de toda a equipe, que foi realizar, naquela época, esse filme em região tão inóspita, desconhecida (PENNA, 2006, e-mail).

Conclusão

Em 1982, José Umberto Dias realizou um curta-metragem intitulado *A Musa do Cangaço*, um documentário sobre Dadá, ex-companheira de Corisco.

O diretor procurou registrar Dadá em momentos de descontração, costurando, conversando com a família ou simplesmente andando com suas muletas. Por ser a personagem principal deste curta-metragem, a ex-cangaceira foi a única pessoa entrevistada, e seu testemunho é trabalhado em todo o filme como personagem narradora. Os depoimentos

de Dadá são casados com as imagens de Lampião registradas por Abrahão. Nesse sentido, Dadá não é somente a testemunha ocular relembrando suas experiências do cangaço, mas também a pessoa que narra os fatos da época.

A partir de 1983, o cangaço ficou dez anos sem ser retratado no cinema brasileiro em forma de ficção, e 25 anos no formato documental, pelo menos em se tratando de película. Recentemente, o cineasta cearense Wolney Oliveira está produzindo e finalizando o documentário *O Altar do Cangaço*. O cineasta, durante sua pesquisa, encontrou o casal de ex-cangaceiros Moreno e Durvinha, que estava no ostracismo desde o término do cangaço e reside em Minas Gerais. Até pouco tempo, sua antiga identidade ainda permanecia encoberta. O filme, primeiro documentário em longa-metragem, está em fase de finalização.

Uma das principais características do gênero é sua capacidade de renovação, e o cangaço reforça isso. Um gênero que tem seus primórdios nos anos 1920, cria raízes na década de 1950, se fortalece e ganha número nas três décadas seguintes, não pode morrer nos anos 1990. O cangaço foi, é e provavelmente sempre será um tema a ser constantemente abordado, por mais antiga que seja sua história, é sempre passível de novas leituras e releituras, e de modernizar-se tecnologicamente sem abandonar sua relação com a história.

Cangaço e
documentário:
histórias,
influências
e vertentes

Marcelo Dídimo

Referências bibliográficas

ALTMAN, Rick. *Film/genre*. London: British Film Institute, 1999.

ANÔNIMO. "Não poderá ser exibido o filme de Lampião". Fortaleza: *Jornal O Povo*, 3/4/1937.

ARAÚJO, Antônio Amaury Corrêa de e FERREIRA, Vera. *De Virgolino a Lampião*. São Paulo: Idéia Visual, 1999.

CAETANO, Maria do Rosário (Org.). *Cangaço: o nordestern no cinema brasileiro*. Brasília: Avathar, 2005.

DIAS, José Umberto Dias. "Benjamin Abrahão, o mascate que filmou Lampião". *Cadernos de Pesquisa*, nº. 1, Setembro de 1984.

FACÓ, Rui. *Cangaceiros e fanáticos*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1976.

HOBSBAWN, Eric J. *Bandidos*. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1975.

HOLANDA, Firmino. *Benjamin Abrahão*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000.

LABAKI, Amir. *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo: Francis Editora, 2006.

MELLO, Frederico Pernambucano de. *Quem foi Lampião?* Recife: Editora Stahl, 1993.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus Editora, 2005.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Os cangaceiros*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1990.

ROSENTHAL, Alan. *Writing, directing and producing documentary films and videos*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1996.

SILVA, Alberto. *Cinema e humanismo*. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 1975.

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

Filmografia

Lampião, o Rei do Cangaço. 1936. Ceará. Direção: Benjamin Abrahão. Produção: Adhemar Bezerra de Albuquerque / Aba Film. Fotografia: Benjamin Abrahão.

Memória do Cangaço. 1965. Rio de Janeiro. Direção: Paulo Gil Soares. Produção: Thomas Farkas. Roteiro: Paulo Gil Soares. Fotografia: Affonso Beato. Edição: João Ramiro Melo. Música: João Santana Sobrinho, José Canário, Armindo de Oliveira, Banda da Polícia Militar do Estado da Bahia.

O Último Dia de Lampião. 1975. Rio de Janeiro. Direção: Maurice Capovilla. Produção: Blimp Film, Quindó. Roteiro: Maurice Capovilla, C. Alberto Salles, Fernando Peixoto. Fotografia: Walter Carvalho. Som Direto: Mário Masetti. Edição: Laércio Silva. Música: Zé Ferreira, Oliveira Francisco. Elenco: Emmanuel Cavalcanti, Salma Buzzar, Eduardo Montagnari, Luiz Bezerra, Edileuza Conceição.

A Mulher no Cangaço. 1976. Rio de Janeiro. Direção: Hermano Penna. Produção: Blimp Film, Quindó, José Antônio Silva. Roteiro: Hermano Penna. Fotografia: José Francisco. Som Direto: Paulo Roberto Rigoli. Edição: Helder Titto. Música: José Luiz Penna, Thiago Araripe, Paulo Costa. Elenco: Dora, Ewerton Motta, Maria Inês Passos.

No Raso da Catarina. 1977. Rio de Janeiro. Direção: Hermano Penna. Produção: Blimp Film, Álvaro Pedreira. Roteiro: Hermano Penna. Fotografia: Hermano Penna. Som Direto: Ricardo Lara. Edição: Laércio Silva.

A Musa do Cangaço. 1982. Bahia. Direção: José Umberto Dias. Produção: José Umberto Dias, Marta Vergne. Roteiro: José Umberto Dias. Fotografia: Otto Diniz. Som Direto: Alcyvando Luz. Edição: José Umberto Dias. Música: Zé do Norte, Marlui Miranda.

Cangaço e documentário: histórias, influências e vertentes

Marcelo Dídimo