

Imaginário do Cangaço: da poética carolíngia ao folheto de cordel e cinema

Cangaço's imaginary: the Carolingian Poetic to the *cordel* brochures and movies

Gilvan de Melo Santos*

RESUMO: A literatura de cordel, no Brasil, inscreve-se como uma escritura tecida pelas vozes e performances de cavaleiros oriundos da *História de Carlos Magno e os Doze Pares de França*. O imaginário do cangaço, marcado, inicialmente, pelo signo da honra, atualiza-se, entre meados da década de 1930 e final da década de 1960. Inseridos numa movência de estruturas semânticas e simbólicas, folhetos de cordel e filmes, neste mesmo período, representaram, em seus versos, capas, cartazes, cenas, alegorias e performances de heróis cangaceiros, mensagens de uma escritura transitiva, produtora de sentidos, profundamente, engajados na “bacia semântica” do nomadismo. Posto como metonímias de retirantes nordestinos, estes heróis recebem, neste estudo, o epíteto de cangaceiros urbanos. Nesta perspectiva, o objetivo geral desse artigo foi apresentar este nomadismo geográfico e simbólico do cangaço em folhetos e filmes, tanto em suas diegeses textuais e filmicas quanto na passagem de uma mídia a outra. A argumentação da tese fundamenta-se no método sociológico da ciência da linguagem, proposta por Mikhail Bakhtin, na teoria antropológica do imaginário de Gilbert Durand e nos conceitos de movência, performance e nomadismo de Paul Zumthor.

PALAVRAS-CHAVE: Imaginário. Cangaço. Poética Carolíngia. Folheto. Cinema.

ABSTRACT: The line literature, in Brazil, enrolls as a whiting woven by the voices and performances of knights originating from the Great Carlos' History and the Twelve Equals of France. The imaginary of *cangaço*, marked, initially, for the sign of the honor, is updated, in the middles of the decade of 1930 and final of the decade of 1960. Inserted in a movement of semantic and symbolic structures, *cordel* brochures and films, in this same period, represented, in its verses, layers, posters, scenes, allegories and performances of *cangaceiros* heroes, messages of a transitive whiting, producing of senses, deeply engaged in the “semantic basin” of the nomadism. Placed as metonymies of Northeastern immigrants, these heroes receive, in this study, the urban *cangaceiros*' epithet. In this perspective, the general objective of this article was to present this geographical and symbolic nomadism of the *cangaço* in *cordéis* and films, as much in its textual diegeses and filmics as in the passage from a media to the other. The argument of the thesis is based in the sociological method of the science of the language, proposed by Mikhail Bakhtin, in the anthropological theory of the imaginary of Gilbert Durand and in the concepts of movement, performances e nomadism of Paul Zumthor.

KEYWORDS: Imaginary. Cangaço. Carolingian Poetic. Cordel. Movies.

1. Introdução

O cangaço, fenômeno histórico estritamente do nordeste do Brasil, teve como uma de suas características o nomadismo geográfico e simbólico. Tais como cavalos, carregando em seu dorso uma “canga” de materiais diversos, os cangaceiros ficcionais e

* Doutor em Linguística, Departamento de Psicologia / Centro Paraibano de Estudos do Imaginário – UEPB.

históricos revisitaram culturas e uma pluralidade de manifestações artísticas e gêneros textuais. Numa espécie de diluição poética, versos da poética carolíngia desaguarão em produções culturais brasileiras nas décadas de 1950 e 1960, sobretudo nos folhetos de cordel e no cinema.

A tese que se enuncia, reiterada neste artigo, é a de que os cangaceiros na condição de personagens foram (re) utilizados como representações de retirantes nordestinos, ávidos por novos mundos e impelidos a construir uma nova identidade brasileira, marcadas pelas raízes tradicionais e pela emergência da modernidade. O sul, Brasília, São Paulo, sucederam-se em metonímias deste “paraíso perdido” ou “eldorado” dos sertanejos em busca de dias melhores. O cangaceiro, representante maior da territorialização sertaneja, uma vez deslocando-se ou almejando abandonar suas raízes, tornava-se um exemplo a ser seguido.

O objetivo principal deste artigo é apresentar este nomadismo geográfico e simbólico do cangaço em folhetos de cordel e filmes, tendo como recorte histórico do final do século XIX a meados dos anos 1960.

2. Escrituras da voz

O folheto enquanto “escritura da voz” (SANTOS, 2006, p. 62) e o cinema enquanto escritura da imagem, entrelaçados pela memória coletiva do povo e pelo contexto sociocultural no momento de suas produções, transmissões e recepções, passaram a funcionar como motores da circularidade das imagens.

Sob este aspecto, mais importante que buscar entender a estrutura sintática e semântica de uma escritura, ou decifrar os seus signos, é perceber os agenciamentos secretos conectados a ela: seus usos, suas dobras, “escoamentos” ou “viscosidades” (DELEUZE & GUATARRI, 1995).

Compreende-se então que a construção das imagens do cangaço circula em torno de contextos sociais, míticos, políticos, culturais, unidos à história factual. Neste aspecto, antes mesmo de o mito do cangaceiro ser posto em forma de película, possivelmente ele foi estruturado sob a performance da voz, uma vez que, inicialmente, no nordeste brasileiro, os folhetos eram cantados e ouvidos nas feiras livres e, quando comprados, as pessoas que sabiam ler faziam rodas nos terreiros das casas ou das fazendas e engenhos no intuito de lê-los para os demais da comunidade. A voz, contida na letra da literatura

de cordel e demais culturas da oralidade (ZUMTHOR, 1993) tornou-se a base deste imaginário, que advém de tradições ibéricas, incluindo a poética carolíngia.

3. Dos pares de França aos cangaceiros do cordel

O cangaço, representado nas escrituras dos folhetos, tem por base as famosas *histórias de Carlos Magno e os Doze Pares de França*. Em 1913, os folhetos *A batalha de Oliveiros com Ferrabrás* e *A prisão de Oliveiros e seus companheiros*, escritos por Leandro Gomes de Barros e extraídos do livro de *Carlos Magno*, ilustram a primeira fase da literatura de cordel acerca do cangaço. É nesta fase que é construído o cangaceiro da honra.

Na primeira e terceira estrofes do primeiro folheto, o poeta Leandro Gomes de Barros (1913a, p. 5) apresenta os *Doze Pares de França*, considerados heróis cavaleiros ou guerreiros do *Imperador Carlos Magno*:

Eram doze cavalheiros,
Homens muito valorosos,
Destemidos e animosos
Entre todos os guerreiros,
Como bem fosse Oliveiros,
Um dos pares de França,
Que sua perseverança
Venceu todos os fiéis –
Eram uns leões cruéis
Os doze pares de França!

Tinha o duque de Nemé,
Que era uma espada medonha,
O grande Guy de Borgonha,
Geraldo de Monde Fé –
Carlos Magno tinha fé
Em todos os cavalheiros,
Pois, entre todos guerreiros
De que nos trata a História,
Vê-se sempre a vitória
De Roldão e Oliveiros.

Assim, destacam-se *Roldão*, Capitão dos cavaleiros, e *Oliveiros*, fiel defensor do *Imperador*. Como um fiel seguidor da fé católica e do *Imperador*, *Oliveiros* nega a riqueza, o casamento com a *princesa Floripes* e a herança do reino de Alexandria, para continuar a ser cristão e lutar contra o paganismo (BARROS, 1913a, p. 11).

Disse o turco: - Cavaleiro,
Tu já estás muito ferido!
Queira aceitar meu pedido:
Rende-te prisioneiro!
Assim, te farei herdeiro
Do reino de Alexandria
E tem mais a garantia:
De hoje para amanhã
Casar com a minha irmã,
A flor de toda Turquia!

Disse Oliveiros: - Senhor,
Não preciso de riqueza –
Quero morrer na pobreza,
Mas bem com meu Salvador,
Porque foi meu criador
E por minh'alma trabalha,
Um instante não espalha,
Para salvar os fiéis!
Turco, cuida em teus papéis –
Vamos dar fim à batalha!

No segundo folheto de Leandro Gomes de Barros (1913b, p. 17), *A prisão de Oliveiros e seus companheiros*, dando seqüência ao primeiro, cavaleiros e guerreiros eram representantes da nobreza e da honra. Ao final do folheto, *Guy de Borgonha*, contrário as pretensões de *Oliveiros*, é recompensado ao se casar com a *princesa Floripes* e fica a com metade do reino da Turquia. *Ferrabrás*, convertido ao cristianismo, ficou com a outra metade.

Dentre os *Pares de França*, *Roldão* é o mais audacioso, irônico, corajoso e sanguinário (BARROS, 1913b, p. 25 e 27). É ele quem mais tarde se torna o grande arquétipo do *Capitão Lampião*:

Ali Roldão respondeu:
- Se ainda não conhecia
O carrasco da Turquia,
Repara bem que sou eu!
Braço que nunca torceu –
Milhões de turcos armados,
Grandes guerreiros afamados,
Vassalos velhos escolhidos,
Por mim já foram abatidos,
Estão no livro dos finados!

Vejo um rei dos mais valentes
A Roldão com a espada.
Roldão, numa cutelada,
O partiu até os dentes.
Vieram mais dois parentes,
Partiram na mesma hora.
Roldão, ali, sem demora,
Disse a um turco: - Conheça!
Deu-lhe um golpe na cabeça,
Tirou-lhe o pescoço fora.

Inspirado nesta história, o deslocamento cultural e literário, da poética carolíngia à realidade sertaneja, acontece da seguinte forma: o *herói cavaleiro*, que defende o cristianismo, converte-se no *cangaceiro* nobre que defende o valor da honra e da vingança; o inimigo estrangeiro *Ferrabrás*, que ameaça símbolos sagrados, transforma-se na *polícia*, *parentela inimiga* ou quaisquer *representantes da modernidade* emergente que ameaça o território sertanejo, suas crenças e seus mitos; o *Imperador Carlos Magno* ou o *Almirante Balão* e suas *filhas princesas*, passam a ser os *Coronéis* e *fazendeiros do sertão* e suas respectivas *filhas herdeiras*, cabendo a eles o poder sobre as terras; *Roldão* e *Oliveiros*, cavaleiros obedientes ao *Imperador Carlos Magno*, são agora *cangaceiros* obedientes à política dos *Coronéis*, espécies de *capangas* ou, em se tratando de *cangaceiros* independentes, os *Coronéis* podem ser considerados os seus coiteiros; a performance de *Roldão*, especificamente, pode ser tranquilamente atribuída a *Lampião* ou *Antônio Silvino*.

Veja-se como a consciência linguística e sócio-ideológica, citando Mikhail Bakhtin (1988, p. 101), torna-se literariamente ativa e transforma-se em um pluridiscursos,

de modo que se encontram muitas vozes tecendo-se e desaguando numa mesma “bacia semântica” (DURAND, 1996, p. 165). Desta forma, aquilo que é definido como “adaptação” para alguns é um *dialogismo* (MAINGUENEAU, 1993), ou seja, como no imaginário, as formas textuais estão misturadas. Há uma intertextualidade em que não há possibilidade de uma estratificação discursiva. Por trás das palavras de cada folheto de cordel não se deve apenas perceber as imagens típicas de cada gênero discursivo, mas as imagens típicas do imaginário do falante, sua maneira de falar e pensar. Desta forma, entende-se como narrativas de contextos sociais tão diferentes se fundem num processo que Durand (2002) denomina de *ruisselement*. Daí nada estranho de um contexto da cavalaria medieval atualizar-se no universo sertanejo.

Tais folhetos são exemplares na construção do cangaceiro da honra e das demais escrituras da primeira fase. A participação da mulher enquanto traidora do reino, como também o seu casamento com um *valente cavaleiro*, começam a desaguar na segunda fase, que tem motivos *directores* um tanto diferentes.

Um folheto que ilustra bem esta segunda fase é *História de João Valente e o Dragão de 03 cabeças*, escrito pelo poeta Joaquim Batista de Sena, edição de 1961. A narrativa conta a história de *João valente* que, após passar por algumas provações, enfrenta a maior delas, que é conseguir matar um animal meio serpente meio dragão. Após matá-lo, o herói casa-se com a filha do rei e se torna herdeiro do reinado.

Tal qual a estória de *Oliveiros, Roldão, Guy de Borgonha* e outros *Pares de França*, esse *leitmotiv* é uma recorrência também de outros romances de cavalaria, conforme destacou Meletínski (2002, p. 126). Entretanto, em sua adaptação aos folhetos de cordel da segunda fase, são explorados outros símbolos e novas situações que possibilitam a presença de performances dos cangaceiros, semelhantes às dos cavaleiros. A performance do *cavaleiro João* o credencia à qualidade de herói que, após desmentir o traidor, casa-se com a *princesa* e se torna herdeiro do trono, conforme o desfecho do folheto (SENA, 1961a, p. 32):

João naquele momento
Para o altar foi levado
E casou com a princesa
Seu lindo sonho dourado
E o cocheiro este foi
Na praça vivo queimado.

João valente pode aqui representar os *cangaceiros urbanos*, substitutos dos cavaleiros medievais. O *animal* constitui o grande arquétipo do inimigo do herói cavaleiro, transformando-se, em sua adaptação à realidade dos folhetos, nos *cangaceiros sanguinários*. As *provações* fazem parte também da trama, necessárias à identificação do herói, sendo a maior das provações para o sertanejo: *matar uma onça pintada*. A *princesa*, como já fora observado, representa a *filha do fazendeiro ou Coronel*.

Diferente dos *cangaceiros da honra*, normalmente bandidos com *status* de herói nobre, defensores da honra e portadores da vingança, também diferentes dos heróis cavaleiros, guardiões da fé católica; os *cangaceiros urbanos*, um tanto semelhante ao “herói mítico”, defendem a “ordem e a cosmicização do caos” (MELETÍNSKI, 2002, p. 41), ou seja, lutam contra a miséria, a fome e a seca do sertão, em detrimento do sedentarismo da cidade, tendo que, se possível, abandonar o crime. Por isso, optam pelo casamento e pela riqueza.

4. Do cangaceiro da honra ao cangaceiro urbano no cordel

Mesmo com as diferenças entre as narrativas tradicionais da Europa medieval e as do sertão nordestino, pode-se afirmar que cavaleiros e *cangaceiros* se guiam por valores básicos como a honra e a justiça, que fundamentalmente caracterizam a primeira fase da literatura de cordel no Brasil. Neste sentido, o que seria um problema diacrônico entre dois tempos históricos e aparentemente distantes, na representação literária da tradição oral a narrativa mítica sincroniza tempo e espaço e, através das vozes e escrituras de poetas e cantadores, revitaliza e atualiza estórias adormecidas num imaginário que transcende culturas diferentes.

Tal sincronia inicia-se quando os folhetos chegam ao Brasil. Surgem as cantorias, os contos, as narrativas da tradição oral, o romanceiro e a literatura de cordel, todos interligados aos *pliegos suetos espagnols et la littérature de colportage française*, do século XVI, e ao teatro de cordel português do século XVIII (SANTOS, 1997, p. 61). Vozes transportam os mitos que vão movendo-se de Portugal e alhures ao Brasil no final do século XIX.

Neste sentido, não foi difícil a assimilação do universo carolíngio no tempo-espaço do sertão nordestino, tampouco a construção heróica dos *cangaceiros* através dos folhetos. É verdade que a sincronia entre o tempo do sertão e o tempo do Imperador Carlos Magno foi favorecida também por alguns outros motivos, dentre eles: a identificação dos

sertanejos em relação ao tempo do Império, antes da proclamação da República Federativa do Brasil que se deu em 1889; a presença do gênero maravilhoso das narrativas orais adentrando-se nos sertões do Brasil e formando um novo imaginário, possibilitando ao povo uma espécie de fuga da realidade sofrida do sertão; bem como o fortalecimento do cangaço independente do início do século XX a meados da década de 1930, justificando a admiração do sertanejo em relação às façanhas apresentadas nos folhetos e a construção heróica dos cangaceiros (CANTEL, 2005, p. 113-128).

A partir das vozes destes artistas um imaginário do cangaço começava a se sedimentar no meio da população. É prudente pensar que tais folhetos não foram os únicos a construir um imaginário do cangaço. Folcloristas como Silvio Romero e Câmara Cascudo; escritores como Euclides da Cunha, José Lins do Rego, José Américo de Almeida, Graciliano Ramos, Ariano Suassuna; discursos da sociologia, da psicologia, da medicina, jornais impressos, a fotografia, o cinema, também construíram imaginários do cangaço, que ora se aproximam, ora se distanciam. Entretanto, para a maioria dos habitantes do interior do Nordeste, os folhetos consolidam este percurso da memória do cangaço.

Neste aspecto, os cangaceiros representados nos folhetos desta primeira etapa são homens poderosos e que possuem a mesma autoridade dos Governos Estaduais e Federais. São defensores da justiça e da moral, apesar de se constituírem bandidos. Na Parahyba do Norte, hoje apenas Paraíba, segundo o poeta Leandro Gomes de Barros, em *A ira e a vida de Antonio Silvino* (BARROS, [s.d]b, p. 1), a disputa entre o cangaceiro e o Governo Estadual era acirrada:

A Parahyba do Norte
Hoje está em desatino
Queixam-se uns do Governo
Outros de Antonio Silvino,
A política lá parece
Um brinquedo de menino.

O forte bate no fraco
O grande no pequenino,
Um valhe-se do governo
Outro de Antonio Silvino,
O rifle allí não esfria
Sacristão não larga o sino.

Entretanto, foi a partir da segunda metade da década de 1930, exatamente um período que marca a decadência do cangaço histórico, que surge nos folhetos da época uma mudança estrutural dos seus textos, conseqüentemente, uma “movência” performática, tanto do herói quanto do seu oponente. O herói não luta mais contra o poder público; o seu oponente, invertido, agora é um cangaceiro perverso, violento e poderoso,

e que ao final da trama, encontra-se quase sempre derrotado. Também o herói deseja uma mulher, abandonar o cangaço e se firmar na cidade como “valentão”.

Aos poucos, a literatura de cordel, que já funcionava como principal construtora, propagadora e mantenedora do mito do cangaço, desde o final do século XIX no Brasil, após a morte de *Corisco*, passou lentamente a representar os cangaceiros de maneira diferente da que fora em folhetos de Leandro Gomes de Barros, Francisco das Chagas Batista e João Martins de Athayde, da primeira fase (final do século XIX a meados de 1930).

Neste aspecto, o novo cangaceiro começava a desejar outro território, viver uma vida mais sedentária ao lado de uma mulher e longe do banditismo. No processo de metonimização, tal performance permitia ao leitor relacionar os cangaceiros a retirantes nordestinos em direção à urbanidade, à procura de dias melhores. Empenhado em representar esta passagem do regional ao nacional, imbuído da ideia de unidade nacional, os cangaceiros ganham visibilidade como aqueles que representam o retirante nordestino, que, segundo Maria Isaura Pereira de Queiroz (1986), nos anos 1930, imigrou-se para as grandes metrópoles.

Como exemplo, conta-se em *Os amores de Rosinha e as bravuras de João Grande ou os valentões de Teixeira*, folheto do poeta João Batista de Sena (1961b), que um herói cangaceiro enfrentou o pai de sua amada e seus capangas, para se casar e assim conseguir o respeito na cidade, tendo que para conseguir o seu objetivo, matar um tigre diante do valente Sabino, pai de *Rosinha* (ética do valentão do meio rural) e conquistar o amor dela não mais pela força (ética urbana) (SENA, 1961b, p. 8; 13):

O tigre partiu à ele
Rosnando como um chacal
João Grande pulou de lado
E enfincou-lhe o punhal
Com meia hora de luta
Matou aquele animal.

João Grande tornou dizer
Pois Seu Sabino me ouça
Eu não sou bandido para
Levar sua filha a força
Porém nestes poucos dias
Eu venho buscar a moça.

5. O cangaceiro urbano no cinema

Entre as décadas de 1930 e 1960, trinta filmes dedicaram-se a construir imaginários do cangaço e a reativar memórias de personagens do tempo do banditismo rural no nordeste.

Em 1936 foi o filme *Lampião, rei do cangaço*, produzido por Benjamin Abrahão Botto, quem primeiro apresentou imagens reais de *Lampião*, enquanto registro cinematográfico. Após a pouca repercussão dos filmes: *Filho Sem Mãe* (1925), de Tancredo Seabra; *Sangue de Irmão* (1926), de Jota Soares e *Lampião e a Fera do Nordeste* (1930), de Guilherme Gáudio; o filme de Benjamin Abrahão acende a guerra de escrituras neste campo e põe em destaque o desafio de imaginários até então somente presentes no jornal impresso e na fotografia. Nele, aparece *Lampião* lendo revistas, rezando com os seus companheiros, costurando, atirando, dando ordens, pagando serviço de coiteiro dentre outras ações, provocando, a ira do governo de Getúlio Vargas e a morte física do cangaceiro na Grotta de Angico, em Sergipe. No mesmo ano o cineasta morre misteriosamente, dando o tom trágico daquela película que poderia ser um grande sucesso de público em todo o Brasil. Dois anos mais tarde o *Capitão Zé Rufino* matou *Corisco*, levando ao fim o cangaço histórico.

Nesta guerra de escrituras, o primeiro filme a se contrapor ao filme de Benjamim Abrahão, foi *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto. Esta produção procurou também redefinir territórios e imagens em que circulam bandidos e heróis configurados na trama. *Galdino*, uma figuração de *Lampião*, numa condição menos honrada, expressa uma liderança em decadência, cuja rejeição estende-se até ao desinteresse afetivo de sua companheira *Maria Clódia*, reatualização de *Maria Bonita* no filme (BARRETO, 1984). A imagem de um cangaceiro territorializado reforça a sua condição de empecilho à construção de um novo mundo, menos sofrido que aquele do sertão nordestino. A voz autoritária, gutural e agressiva do ator Milton Ribeiro, que interpreta o *Capitão Galdino*, pontua, em mesmo sentido, a performance de um cangaceiro cruel e sanguinário, contrário à lei, à justiça e à ética urbana.

Contrapondo-se a este tipo de bandido, o filme apresenta o cangaceiro *Teodoro*, sujeito de boa aparência, traços e voz do sul do país, padrões morais e éticos da civilização, que enfrenta o opositor *Galdino* para conquistar o amor de *Olívia*, professora, filha de político fazendeiro e sobrinha de um coronel rico da cidade. *Teodoro* ama a terra árida do sertão, mas não esconde a desilusão que sente em relação à sua estrutura política, incluindo o abuso de poder dos coronéis e, segundo ele, os “serviços sujos”¹ dos cangaceiros. Ele passa a defender outro campo de significação presente no

¹ Cf. *Teodoro* em *O Cangaceiro*, 1953, transcrição do pesquisador.

meio urbano, bem como amplia a sua arquetipologia heróica, bem mais sensível aos discursos e performances da civilização. É um legítimo cangaceiro urbano e desterritorializado, ou seja, aquele que sai do seu território, de sua “organização” e rompendo o seu “rizoma” (DELEUZE & GUATARRI, 1995) dialoga com outros territórios. Esclarecer esta hermenêutica é perceber que a partir deste filme, esse passava a ser o cangaceiro possível, aquele que “descentra-se” (HALL, 2000, p. 7-20) do ruralismo e se comunica com o mundo urbano.

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

Em 1960, após o sucesso do filme de Lima Barreto, Carlos Coimbra, autor de inúmeros filmes do gênero, dirigiu *A morte comanda o cangaço*, mantendo a mesma estrutura mítica consagrada em 1953, ou seja: O herói *Raimundo Vieira*, ao se vingar da morte de sua mãe, visa conquistar o amor de *Florinda*, sendo que para isso tem que lutar para exterminar o banditismo comandado pelo cruel cangaceiro *Capitão Silvério*. O filme é um apelo para erradicar o cangaço, de uma forma ainda mais radical que aquele de 1953. Mas já não fora exterminado o cangaço em 1938? Tratava-se de tentar eliminá-lo simbolicamente, como já o fora historicamente. Nada mais verossímil naquele tempo do que assistir à constante morte do cangaço territorializado e à vitória do cangaço desterritorializado, representante da mudança e do trânsito de uma cultura da região para uma cultura da nação, ou de uma instância conservadora para os supostos parâmetros da revolução.

Outro exemplo é o filme *Lampião, rei do cangaço* (1962), apontando estreita relação com os folhetos de cordel. Carlos Coimbra, além de apresentar figurações de *Lampião*, dos seus irmãos *Ezequiel Ferreira* e *Antônio Ferreira*, *Maria Bonita* e outros personagens históricos, apresenta *João de Mariana* e sua companheira *Suscena*, personagens construídos ficcionalmente. Percebe-se grande semelhança entre as performances de *João* do cinema e *Lampião* do folheto *Lampião, o rei do cangaço: amores e façanhas* (1959a), de Antônio Teodoro dos Santos. Segue um exemplo:

Diálogo filmico	Versos do folheto
<p>Trecho de cena 1: João (J) e Virgolino (V) V – vai caminhando desse jeito, sozinho? J – cangaceiro nunca anda só moço... V – vai voltar pra caatinga? J – quem foge não escolhe caminho moço</p> <p>Trecho de cena 2: João (J) e Virgolino (V) J – mas escute bem: só bote esse chapéu na cabeça no dia que tiver um motivo, como eu tenho. V – Daqui pra frente onde eu for ele vai junto. [...] Pra quem está perdido, todo matto é caminho</p>	<p>Verso: Lampião ensinando ao bando Falou pra seus companheiros - Comigo não tem carinho Andar mal acompanhado É melhor andar sozinho Sabendo que estou perdido Toda vereda é caminho</p>

Diferente da luta entre *Teodoro e Galdino* em *O cangaceiro* e *Raimundo Vieira* contra o *Capitão Silvério* em *A morte comanda o cangaço*, neste filme, a luta do personagem *João* não é contra uma pessoa física, mas contra a estrutura do próprio cangaço, luta esta compartilhada com o próprio personagem *Lampião* que, também em conflito consigo mesmo, e com sintomas de depressão, fala em viver em “um outro mundo”². A utopia deste “outro mundo” passa a ser uma recorrência neste período à espera de uma saída para o Brasil: uma nova revolução ou um novo golpe militar.

Ainda em 1963 um filme ganha destaque no cenário internacional. Tratava-se de *Deus e o diabo na terra do sol*, sob a direção de Glauber Rocha. Fugindo à estética *hollyoodiana*, o filme apresenta-se como uma tentativa excepcional de se construir uma identidade brasileira em relação à produção cinematográfica. Assume então como características básicas a desconstrução do mito do herói, o silêncio questionador à semelhança do teatro brechtiano, um cantador homodiegético como narrador principal, ou seja, aquele que além de narrar, participa da trama como personagem (REIS & LOPES, 1988), sequências longas, o uso abusivo de um mesmo ângulo de imagens, a dupla temporalidade da narrativa e o uso perceptível de mitos consagrados no sertão e amplamente reinventados pela literatura de cordel.

Em relação à composição da narrativa, como bem assinalou Sylvia Nemer (2007, p. 116-119) a produção é contada e cantada em três partes: A, B e C e sete episódios: A1, A2, A3, B1, B2, B3 e B4. Na canção A é demarcada a presença do beato Sebastião, seguida de seus respectivos episódios: A1 - Entrada de Manuel no grupo de Sebastião,

² Cf. *Lampião em Lampião, rei do cangaço*, 1962, transcrição do pesquisador.

A2 - a experiência religiosa do vaqueiro e A3 - chegada de Antônio das Mortes no arraial. A canção B é demarcada pela presença do cangaceiro Corisco, e seus episódios: B1 - encontro de Manuel e Rosa com o cego Júlio, B2 - Ingresso de Manuel no cangaço, B3 - nova chegada de Antônio das Mortes no refúgio do bando, B4 - combate entre Corisco e o matador de cangaceiro. Na canção C, poupados por Antônio, Manuel e Rosa atravessam o sertão em direção ao mar.

Esta forma de narrar, anteriormente já utilizada por Carlos Coimbra no filme *Lampião, rei do cangaço* (1962), reforça a presença do imaginário dos folhetos de cordel e das cantorias como signos motivadores das produções cinematográficas nesse período.

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

Vencendo as provações básicas sempre presentes no “mito do herói do romance de cavalaria” (MELETÍNSKI, 2002, p. 132), ou seja, escapando da morte tanto no arraial dos *beatos* quanto no grupo de *Corisco*, os retirantes *Manuel* e *Rosa* seguem a trilha dos heróis cavaleiros, sendo que os seus objetivos são situados no presente: sonham em ter filhos e viver em paz na cidade.

6. Considerações finais

Observando o trajeto dos filmes do cangaço nas décadas de 1950 e 1960 no Brasil, pode-se concluir que há duas recorrentes performances do protagonista cangaceiro: aquela do herói que para reconquistar a sua honra perdida com a morte de um de seus entes queridos ou para conquistar o amor da filha de um fazendeiro, coronel ou político importante, desafia o seu oponente através da coragem ou da esperteza (Exemplos: *Teodoro de O cangaceiro*, *Raimundo Vieira de A morte comanda o cangaço*, *Ponciano de Riacho de sangue*, *Chicó de A compadecida*). O imaginário destes cangaceiros da honra se encontra dentro da “estrutura heróica”, segundo Gilbert Durand (2002, p. 179-190).

A outra performance é aquela do herói que se encontra desiludido com o sertão destruído, luta com o seu oponente ou entra em conflito consigo mesmo e se desloca (ou deseja se deslocar) em direção à cidade grande em busca de um novo mundo, para viver com a sua amada (Exemplo: todos os heróis investigados). A este cangaceiro se poderia denominar de urbano ou desterritorializado. Marcado por este “nomadismo linear” (RADKOWSKI, 2002, p. 68) ou ao menos pelo desejo de locomover-se, o seu imaginário vincula-se à “estrutura sintética”, segundo o mesmo Gilbert Durand (2002, p. 345-355).

Dadas as devidas adaptações estéticas, ambos imaginários e performances dos cangaceiros dos filmes apresentados já teriam sido evidenciados na poética carolíngia e na literatura de cordel em sua segunda fase: da metade da década de 1930 à década de 1960, através de *valentões* e cangaceiros tais como: *Zé Garcia*, *José Colatino*, *O valente Sebastião*, *O filho do valente Zé Garcia*, *João valente*, *João Grande*, *Dioguinho* e tantos outros.

Fontes de referência

I. Bibliografia

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e estética**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior e outros. São Paulo: HUCITEC, 1988.

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

CANTEL, R. **La littérature populaire brésilienne**. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines, 2005.

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

DURAND, G. **Campos do imaginário**. Trad. Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

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

HALL, S. A Identidade em Questão. In: **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro, 4ªed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000, p. 7-20.

MAINGUENEAU, D. **Le contexte de l'oeuvre littéraire: Énonciation, écrivain, société**. Paris: DUNOD, 1993.

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

MELETÍNSKI, E. M. **Os arquétipos literários**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et. al. Cotia – SP: Ateliê Editorial, 2002.

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

QUEIROZ, M. I. P. de. **História do Cangaço**. São Paulo: Global, 1986.

RADKOWSKI, G.–H. de. **Anthropologie de l’habiter vers le nomadisme**. Paris: Presses Universitaires de France, 2002.

REIS, C.; LOPES, A. C. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988. (Série Fundamentos, 29).

SANTOS, I. M.-F. dos. **La littérature de cordel au Brésil**: Mémoire des voix, grenier d’histoires. Paris: L’Harmattan, 1997.

_____. **Memória das vozes**: cantoria, romanceiro e cordel. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Fundação Cultural do estado da Bahia, 2006.

ZUMTHOR, P. **A letra e a voz**: a literatura medieval. Trad. Amalio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

II. Folhetos de cordel

História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França. Lisboa: Typografia de Mathias Joze Marques da Silva, 1864. (acesso: www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/biblioteca)

BARROS, L. G. de. **A batalha de Oliveiros com Ferrabrás**. [s.l]: Editora Luzeiro Limitada, 1913a. (acervo: Fonds Raymond Cantel - Poitiers)

_____. **A prisão de Oliveiros e seus companheiros** [s.l]: Editora Luzeiro Limitada, 1913b. (acervo: Fonds Raymond Cantel - Poitiers).

CAMILO DOS SANTOS, M. **O valente Sebastião**. Guarabira - PB: [s.n], 1950. (acervo: Átila Almeida – UEPB).

_____. **O filho do valente Zé Garcia**. [s.l]: [s.n], 1958. (acervo: Átila Almeida – UEPB).

SENA, J. B. de. **História de João valente e o dragão de 03 cabeças**. [s.l]: Tipografia Graças – Fátima e Folhetaria São Joaquim, 1961a. (acervo: Átila Almeida – UEPB).

_____. **Os amores de Rosinha e as bravuras de João Grande ou os valentões de Teixeira.** [s.l]: Tipografia Graças – Fátima e Folhetaria São Joaquim, 1961b. (acervo: Átila Almeida – UEPB).

SILVA, J. M. F. da. **História do valente sertanejo Zé Garcia.** Recife – PE: [s.n], 1935. (acervo: Átila Almeida – UEPB).

_____. **Combate de José Colatino com o Carranca do Piauí.** Campina Grande - PB: [s.n], 1955. (acervo: Átila Almeida – UEPB).

TEODORO DOS SANTOS, A. **Lampião, o rei do cangaço:** amores e façanhas. São Paulo: Editora Luzeiro Limitada, 1959a. (acervo: Átila Almeida – UEPB).

_____. **O encontro de Lampião com Dioguinho.** São Paulo: Editora Luzeiro Limitada, 1959b. (acervo: Átila Almeida – UEPB).

III. Filmografia

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

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

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

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

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

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

Lampião, rei do cangaço. Direção de Carlos Coimbra. Produção: Cinedistri / Oswaldo Massaini. Intérpretes: Leonardo Vilar, Milton Ribeiro, Vanja Orico. São Paulo: 1963. 1 fita de vídeo (120 min), VHS.

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

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

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

Artigo recebido em: 15.08.2014

Artigo aprovado em: 17.11.2014

Letras & Letras