

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS**

**INSTITUTO DE ARTES**

**MESTRADO EM MULTIMEIOS**

**FILMES DE CANGAÇO: A REPRESENTAÇÃO DO CICLO NA  
DÉCADA DE NOVENTA NO CINEMA BRASILEIRO**

**Marcelo Dídimio Souza Vieira**

**CAMPINAS**

**2001**

**UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SEÇÃO CIRCULANTE**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS**

**INSTITUTO DE ARTES**

**MESTRADO EM MULTIMEIOS**

**FILMES DE CANGAÇO: A REPRESENTAÇÃO DO CICLO NA  
DÉCADA DE NOVENTA NO CINEMA BRASILEIRO**

**Marcelo Dídimo Souza Vieira**

Este exemplar é a redação final da  
dissertação defendida pelo Sr. Marcelo  
Didimo Souza Vieira e aprovada pela  
Comissão Julgadora em 26/11/2002



Dissertação apresentada ao Curso de  
Mestrado em Multimeios do Instituto de  
Artes da UNICAMP como requisito final  
para a obtenção do grau de Mestre em  
Multimeios sob a orientação do Prof. Dr.  
Adilson José Ruiz.

**CAMPINAS**

**2001**

UNIDADE	30
Nº CHAMADA	UNICAMP
	V673f
V	EX
TOMBO BC/	54722
PROC.	16.12413
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	22/07/03
Nº CPD	

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

CM00187116-1

BIB ID 295923

V673f

Vieira, Marcelo Dídimo Souza

Filmes de Cangaço: a representação do ciclo na década de noventa no cinema brasileiro / Marcelo Dídimo Souza Vieira. -- Campinas, SP : [s.n.], 2001.

Orientador: Adilson José Ruiz.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Cinema - Brasil - 1990. 2. Cangaço 3. Cinema - Estética. 4. Cinema e história. I. Ruiz, Adilson José.  
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de artes.  
III. Título.

à Laurinha e  
Vicente Vieira,  
e à memória de Teté.

## AGRADECIMENTOS

À FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo), cujo apoio financeiro concedido através de bolsa durou vinte e quatro meses, que foi imprescindível para a realização deste trabalho.

Aos meus pais, pelo apoio passional e sempre incondicional, pelo carinho e paciência, e por acreditar na minha capacidade.

Ao Prof. Dr. Adilson José Ruiz pela orientação durante a pesquisa e confiança no meu trabalho.

Aos professores Jose Ignácio de Melo Souza e Lúcia Nagib que participaram da banca do Exame de Qualificação e contribuíram substancialmente para a finalização desta pesquisa.

Aos meus irmãos, dos quais procuro e sempre procurarei seguir o exemplo.

À Ana, uma das principais responsáveis por este trabalho e pelo novo rumo tomado em minha vida.

Aos meus amigos de Fortaleza, que mesmo distantes nunca me abandonaram; e aos de Campinas, que sempre presentes jamais deixaram de me apoiar.

Aos cineastas Rosemberg Cariry, Paulo Caldas, Lírio Ferreira e Verônica Guedes que sempre ajudaram quando necessário.

Aos pesquisadores Antônio Amaury, Firmino Holanda, Ismail Xavier, entre outros, pelas contribuições pertinentes.

## RESUMO

Essa dissertação consiste na análise de dois filmes que usaram o fenômeno histórico do cangaço como temática; *Corisco e Dadá*, de Rosemberg Cariy, 1996; e *Baile Perfumado*, de Paulo Caldas e Lírio Ferreira, 1997. Seu objetivo é destacar a representação desses filmes na 'retomada' do cinema brasileiro, como também sua importância na história do gênero.

## ÍNDICE

INTRODUÇÃO	13
1. O 'RENASCIMENTO' DO CINEMA BRASILEIRO	15
1.1. O CANGAÇO COMO GÊNERO	21
1.2. A RENOVAÇÃO DO TEMA	25
2. O CINEASTA DA CAATINGA	31
2.1. CINEMA VEROSSÍMIL	37
2.2. O DOCUMENTO E O DOCUMENTÁRIO	42
3. POR UM CANGAÇO MAIS REALISTA	47
3.1. A REALIDADE E O REALISMO	50
3.2. UMA LINGUAGEM HÍBRIDA: O DOCUDRAMA	59
3.3. A ESPETACULARIZAÇÃO DA VIOLÊNCIA	66
4. <i>CORISCO E DADÁ</i>	73
4.1. ABERTURA: ÉPOCAS DISTINTAS	77
4.2. MISTICISMO: AS PROVAÇÕES DO SERTÃO	84
4.3. REFERÊNCIAS AO CANGAÇO CINEMANOVISTA	90
4.4. OUTRAS CONSIDERAÇÕES	95
5. <i>BAILE PERFUMADO</i>	103
5.1. ABERTURA: MONTAGEM FRAGMENTADA	108
5.2. ANTROPOFAGIA DA IMAGEM: O MITO <i>POP</i>	113
5.3. CINEMA, PODER E OUTRAS CONSTRUÇÕES	119
5.4. FOTOGRAFIA E SUAS DIALÉTICAS	124
5.5. OUTRAS CONSIDERAÇÕES	130
CONSIDERAÇÕES FINAIS	135
BIBLIOGRAFIA	139
FILMOGRAFIA	147

## INTRODUÇÃO

O nordeste sempre teve uma forte presença em nossa cultura, em todos os ramos da arte, e no cinema não poderia ser diferente. Se os americanos possuem seus *westerns* imortalizados pela figura do *cowboy*, os nossos cangaceiros não ficam para trás e o cinema assume a linha “*nordestern*”<sup>1</sup>, tema que há muito tempo faz parte do cenário cinematográfico brasileiro.

O cangaço merece um destaque especial dentro do cinema nacional desde a década de vinte, com a realização de filmes abordando essa temática. Em 1936 um mascate libanês capta as únicas e históricas imagens de Lampião e seu bando. No entanto, é com o clássico *O Cangaceiro* de Lima Barreto, realizado pela Cia. Vera Cruz em 1953, e que ganhou o prêmio de melhor filme de aventuras em Cannes, com menção especial para a música, que o cinema brasileiro passa a ter um gênero bem particular dentro de sua cinematografia, o Filme de Cangaço. O filme de Lima Barreto, além de aumentar o prestígio do nosso cinema dentro do território nacional, teve suas portas abertas para o mercado internacional, sendo distribuído em mais de oitenta países.

A década de sessenta é marcada por uma produção em massa, sendo realizados mais de vinte filmes sobre o cangaço em dez anos. Dentre estas

---

<sup>1</sup> Ismail Xavier, “Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome”, São Paulo, Editora Brasiliense, 1983, p. 123. Tradução minha. “*Northeastern*”.

produções, vale a pena destacar os dois filmes de Glauber Rocha, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, um dos filmes mais importantes da cinematografia nacional, e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, respectivamente, 1963 e 1969. Glauber trabalha com um cangaço mais real e simbólico, onde o banditismo e o fanatismo estão fortemente presentes.

Durante a década de setenta, a produção de filmes sobre o cangaço foi muito fraca, e na de oitenta praticamente inexistiu.

No início da década de noventa, o Governo Collor extingue a Embrafilme e todos os órgãos de incentivo a cultura ligados à União, um choque para a produção cinematográfica brasileira, que ficou praticamente parada até a criação das novas leis de incentivo à cultura. É pertinente lembrar que esta produção já vinha se enfraquecendo nos últimos anos. O gesto do então Presidente foi uma simples formalidade.

Em meados da década de noventa, surge um novo e pequeno ciclo sobre a temática do cangaço.

## 1. O 'RENASCIMENTO' DO CINEMA BRASILEIRO

No limiar de um novo século de história, é interessante determo-nos em um caso particular: a retomada do cinema no Brasil, país que até bem recentemente ocupava um lugar entre os maiores produtores mundiais de cinema, e que, principalmente através das produções do Cinema Novo nos anos sessenta, não somente recebeu prêmios internacionais em numerosos festivais como também contribuiu para a evolução da linguagem cinematográfica.<sup>2</sup>

Na verdade este termo 'renascimento', ou 'retomada', ilustra uma época em que a produção cinematográfica brasileira volta ao cenário nacional a partir de 1994, alguns anos após o fechamento da Embrafilme, onde a produção de filmes de longa-metragem se revigora através das novas leis de incentivo a cultura, abrindo-se novas salas de cinema e havendo um aumento acentuado do número de espectadores. Um ponto interessante nesse contexto é que a realização de filmes foge ao eixo Rio - São Paulo, havendo uma democratização da produção cinematográfica em boa parte do território nacional. O Brasil assiste a um renascimento do seu cinema.

É importante ressaltar que neste meio tempo, entre a extinção da Embrafilme e a retomada da produção, alguns cineastas conseguiram

---

<sup>2</sup> Sylvie Debs, "O Filme de Cangaço: O Cinema Volta ao Nordeste", Revista Cinemais num. 2, 1996, p.142.

realizar filmes de porte significativo para a história do nosso cinema: destacam-se *Barrela*, de Marco Antônio Cury (1991); *Matou a Família e foi ao Cinema*, de Neville d'Almeida (1991), refilmagem do filme de Júlio Bressane de mesmo título, de 1969; *A Grande Arte* de Walter Salles Jr. (1991); e *Capitalismo Selvagem* de André Klotzel (1993). Há que ressaltar o fato de que o cinema brasileiro não morreu nessa época, mas que a produção caiu vertiginosamente para poucos títulos anuais, assim, rotula-se como 'renascimento' o *boom* de filmes realizados após este período.

É importante esclarecer que este capítulo não pretende abranger todos os filmes realizados neste período, que se notabiliza por uma grande diversidade de filmes e gêneros. Abordar-se-á somente as ficções mais importantes e significativas que apresentam características comuns em suas estruturas dramáticas, temáticas e estéticas, como por exemplo, as seguintes categorias: identidade, individualismo, multiculturalismo, feudalização, alegoria, urbano e sertão.

Identidade – “os anos noventa têm feito valer a presença da tradição, de um cinema brasileiro que, enfim, mostra ter uma história”<sup>3</sup>, e que se identifica com a mesma. O Brasil gosta de se ver na tela, falando português, e se identifica com os personagens nacionais. O brasileiro mostra a cara, literalmente, em *Central do Brasil*, ditando cartas para Dora; resgata um pouco da sua história em *O Que é Isso, Companheiro?*, e relembra um

---

<sup>3</sup> Ismail Xavier, “O Cinema Brasileiro dos Anos Noventa”, Revista Praga, 2000, p. 105.

episódio ocorrido durante a ditadura; dá gargalhadas de seus colonizadores portugueses em *Carlota Joaquina*; samba juntamente com *Orfeu*; chora sobre *Quem Matou Pixote*.

Individualismo – em contradição aos anos sessenta, este período é marcado por uma preocupação com o individual, característica que se encontra na maioria dos filmes. O cinema novo “se apressava em interligar ser social, economia e caráter (colocando no centro a questão da ideologia)”<sup>4</sup>, enquanto que o novo cinema procura explorar a singularidade de cada indivíduo, sem preocupações ideológicas profundas.

Glauber Rocha trabalhava com a questão ideológica em seus filmes da década de sessenta, e o fazia maravilhosamente bem, onde Antônio das Mortes, Paulo Martins e Coirama não representavam personagens individualmente, representavam grupos, minorias, classes. Havia toda uma conotação ideológica por trás. Já em filmes como *Central do Brasil* e *Um Céu de Estrelas*, Moisés, Dora, Dalva e Vítor mostram suas individualidades, seus medos, anseios, desejos.

Multiculturalismo – neste sentido, não se deve entendê-lo como um termo muito abrangente, aqui será tratado simplesmente como uma mistura de culturas, nacionalidades, raças ou estéticas. Alguns pontos são postos em questão. O primeiro deles seria o multiculturalismo entre nacionalidades, onde “tais particularidades, vistas em conjunto, dizem algo sobre o país,

---

<sup>4</sup> Ismail Xavier, op. cit., p. 104.

notadamente a nova configuração do campo de migração que extravasa as fronteiras nacionais”.<sup>5</sup> Personagens são importados como a presença do embaixador americano em *O que é Isso, Companheiro?*; ou o difícil diálogo entre um cangaceiro e um cineasta libanês, personagem narrador do *Baile Perfumado* na língua de sua terra natal; e personagens possíveis de exportação como Dalva, em *Um Céu de Estrelas*, que iria para Miami; ou exportados de fato como Paco, que foi para Portugal em *Terra Estrangeira*. Outro ponto a ser considerado é o caso de Carlota Joaquina, onde o personagem narrador é um jovem escocês, que relata sobre a colonização portuguesa ocorrida no Brasil. E também *Crede-mi*, onde Bia Lessa importa *O Eleito* de Thomas Mann para filmá-lo através de workshops ministrados no interior do Ceará.

Feudalização – metaforicamente falando, a feudalização trata a questão da violência nas cidades, onde há uma “criação de territórios, a ausência do estado, a substituição do estado por grupos que funcionam como divisores de territórios”<sup>6</sup>, formando espécies de tribos que regem suas próprias leis e possuem um espécie de líder, o que acaba criando um tipo de estrutura social, como as cidades. Conseqüentemente isso acaba gerando um contraponto, o poder, onde esse líder tem a possibilidade de comandar toda uma organização social e as pessoas que nela sobrevivem. E isso

---

<sup>5</sup> Ismail Xavier, op. cit., p. 116.

<sup>6</sup> Ismail Xavier, “Inventar Narrativas Contemporâneas”, Revista Cinemais num. 11, 1998, p. 88.

finaliza em outra questão, a violência, em que a demonstração deste poder leva os personagens a exibirem suas armas e manuseá-las a seu bel prazer, um instrumento de mudança de comportamento, onde tudo é possível. *Orfeu*, *Os Matadores* e *Como Nascem os Anjos* adequam-se a este perfil.

Alegoria – inspirado nos filmes do final dos anos sessenta, como *Macunaíma*, ícone nesse contexto, alguns filmes atuais trabalham a alegoria de outra maneira, onde “as estratégias de alusão ao cinema brasileiro são mais indiretas e se apóiam em experiências pontuais”<sup>7</sup>, existindo uma certa relação com a individualidade. A criação de personagens alegóricos, como a caricaturização dos protagonistas de *Carlota Joaquina* e *Policarpo Quaresma*, o *Herói do Brasil* são exemplos de alegoria.

Urbano – seguindo alguns passos do cinema marginal, esta estrutura tem como causa principal a feudalização. Pode centralizar seu foco narrativo nas ruas ou em dramas domésticos, normalmente em bairros pobres ou favelas. A violência é ponto central, podendo ocasionar qualquer tipo de consequência como mortes, assaltos, justiça com as próprias mãos ou injustiças. Também podem explorar a decadência de famílias tradicionais, principalmente em filmes com contexto histórico, onde o ponto chave é o adultério. *Os Matadores*, *Um Céu de Estrelas*, *Como Nascem os Anjos*, *O Quatrilho* e *Amor e Cia.* são exemplos.

---

<sup>7</sup> Ismail Xavier, op. cit., p. 116.

Sertão – a temática preponderante nesta estrutura é a do sertão nordestino, onde é possível subdividi-la em dois tópicos, o cangaço e o sertanejo, ambos possuindo raízes fincadas no cinema novo. O sertanejo retrata a vida do homem da caatinga, normalmente é enfocada a pobreza, suas dificuldades de sobrevivência como a seca e a fome, a desigualdade social, entre outros. *Vidas Secas* e *Os Fuzis* são dois filmes do cinema novo que inspiraram esteticamente a realização de *Guerra de Canudos*, *Sertão das Memórias* e *Central do Brasil*.

O gênero do cangaço engloba os filmes que fazem parte do ciclo sobre essa temática. Tendo também como cenário o sertão nordestino, são filmes que retratam a vida de cangaceiros ou pessoas relacionadas ao cangaço, e neste caso a violência, a política e o fanatismo são os pontos mais enfocados. *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* são os filmes do cinema novo que melhor abordaram esta temática, mas com um contexto ideológico. Tematicamente, enquadram-se neste período *Corisco e Dadá*, *Baile Perfumado* e *O Cangaceiro*, refilmagem do clássico de Lima Barreto.

## 1.1. O CANGAÇO COMO GÊNERO

Antes de focar o cangaço dentro do cinema brasileiro atual, é fundamental levantar algumas questões sobre gênero, já que os filmes de cangaço fazem parte de um dos mais importantes gêneros do cenário cinematográfico brasileiro.

A definição de gênero é bem mais complicada do que reconhecê-lo em uma categoria de filmes. Para conceituá-lo e entendê-lo melhor, eis uma breve retórica sobre a teoria do gênero.

Este termo é empregado pela crítica há décadas, mas sua origem provém da teoria literária. Com o advento do cinema, alguns estudiosos passaram a trabalhar com o conceito de gênero direcionando-o para a teoria cinematográfica. Na metade do século XX, as primeiras teorias expressavam a relação entre a posição do espectador e da indústria de cinema.

Atualmente os estudiosos concordam que o gênero não pode ser definido em uma frase simples e curta. Alguns gêneros são reconhecidos devido ao seu tema ou assunto, outros devido à maneira de representação, e outros devido à reação emocional causada no público. Aparentemente, não existe uma distinção lógica de fatores que criam os gêneros. O melhor modo de identificar um gênero é verificar sua distribuição e produção, em diferentes períodos e lugares, distinguindo um filme de outro.

É importante lembrar que todos esses conceitos referem-se ao cinema *Hollywoodiano*, mas possuem uma expressão universal e podem ser

aplicados a todos os países, de acordo com a produção cinematográfica de cada lugar. Em Hollywood, o gênero mais citado, e também o mais conhecido, é o *western*. No caso do Brasil, é possível fazer uma analogia ao cangaço.

Numa perspectiva teórica mais contemporânea, os gêneros não são percebidos como formas isoladas, homogêneas e contínuas (visão ahistórica), mas subsistemas que sofrem transformações periódicas. (...) Se a inovação tem sucesso, a indústria repete a fórmula; por isso a importância dos ciclos. Os ciclos representam tentativas de curto prazo de retrabalhar um sucesso, e a chave para a produção cíclica, da mesma forma que a genérica, é o jogo entre repetição e diferença.<sup>8</sup>

No gênero do cangaço os ciclos também estão presentes. Os filmes sobre esse tema iniciaram sua realização na década de vinte, mas somente em 1953, é que o gênero começa a merecer destaque com *O Cangaceiro*. É com Lima Barreto que os filmes de cangaço passam a ganhar espaço, “com características estruturais comuns, ao nível de personagens e estruturas dramáticas recorrentes, que permitem sua análise como um gênero dentro do cinema brasileiro”.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Mauro Baptista, “Notas sobre os Gêneros Cinematográficos”, Revista Cinemais num. 14, 1998, p. 127.

<sup>9</sup> Fernão Pessoa Ramos (organizador), “História do Cinema Brasileiro”, São Paulo, Art Editora, 1990, p. 341.

Factualmente, até a década de cinquenta o cangaço não possui uma produção de filmes que possam caracterizar um ciclo, mas nos anos sessenta, o ciclo foi muito forte, sendo o mais importante para o gênero e para o cinema brasileiro. Em dez anos, foram realizados cerca de vinte filmes, dentre os quais, poucos se destacam. No entanto, é nesse período que surge um dos melhores filmes do gênero e do cinema brasileiro, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Este período também é caracterizado pela mistura de gêneros, pois foram realizadas sobre o cangaço algumas comédias, aventuras, dramas psicológicos, e até mesmo pornochanchadas na década de setenta.

Outro ciclo, não tão forte, mas bem definido como tal é o do cinema contemporâneo. Apesar de terem sido realizados somente três filmes, é perceptível defini-lo como um ciclo. Não é possível, obviamente, compará-lo com o ciclo dos anos sessenta. Isto pode ser explicado pelo fato de que são épocas distintas, onde os incentivos ao cinema são completamente diferentes, e os interesses comerciais são outros.

Outros aspectos que caracterizam o gênero em si são visuais, como imagens que carregam o mesmo significado de filme para filme, assim como tomadas de cena ou objetos de cena. Até mesmo atores e atrizes podem tornar-se ícones cinematográficos de algum gênero.

No cangaço, objetos de cena como o chapéu de couro em forma de meia-lua, os punhais e os bornais caracterizam o filme como gênero, assim como tomadas na caatinga e o sertão árido também o fazem. Milton Ribeiro e

Alberto Ruschel, protagonistas de *O Cangaceiro*, se tornaram figuras ligadas ao cangaço, pois na década de sessenta fizeram vários filmes sobre essa temática.

Outra concepção da função social nos filmes de gênero mostra que estes normalmente são centralizados em grupos sociais – particularmente o sexo feminino e minorias raciais – que são oprimidos e temidos pela sociedade em geral. A história do gênero e sua iconografia mostram esses grupos tendo uma vida ‘normal’. Os filmes de ação mostram e defendem esses elementos.<sup>10</sup>

O cangaço se insere perfeitamente nesse contexto. O bando de cangaceiros se escondia na caatinga para fugir das volantes, um grupo oprimido pela sociedade sendo seus integrantes considerados bandidos cruéis. Esse banditismo possui toda uma questão de caráter social inserida na sua história, onde o coronelismo, o latifúndio, a injustiça, a seca e a fome são somente alguns dos fatores que acarretaram essa rebeldia. Mesmo assim, esses grupos, em alguns períodos, tinham uma vida considerada

---

<sup>10</sup> David Bordwell e Kristin Thompson, “Film Art – An Introduction”, University of Wisconsin, The McGraw-Hill Companies, 1997, p. 62. Tradução minha. “Another conception of a genre’s social function holds that genre films are centrally concerned with social groups – particularly women and racial minorities – which are oppressed and feared by many in a society. The genre’s stories and iconography portray those groups as threatening ‘normal’ life. The film’s action will then work to contain and defeat these elements”.

'normal' em seu meio, pois tinham trabalhos cotidianos como leitura, costura, caça, e eventualmente realizavam festas para distração geral.

O surgimento e o incremento do cangaço é a primeira réplica à ruína e à decadência do latifúndio semifeudal, de que também é resultante. Naquela sociedade primitiva, com aspectos quase medievais, semibárbaros, em que o poder do grande proprietário era incontestável, até mesmo uma forma de rebelião primária, como era o cangaceirismo, representava um passo à frente para a emancipação dos pobres do campo. Constituía um exemplo de insubmissão.<sup>11</sup>

## 1.2. A RENOVAÇÃO DO TEMA

O ciclo dos filmes de cangaço da década de sessenta é considerado o mais importante na história do gênero. Recentemente o cangaço foi homenageado com um novo ciclo sobre o tema, bastante modesto, mas de grande valia para o cinema brasileiro. O nordeste é revisitado por cineastas interessados em retomar essa questão, que muito sucesso fez em épocas passadas. *O Cangaceiro*, de Aníbal Massaíni Neto, *Corisco e Dadá*, de

---

<sup>11</sup> Rui Facó, "Cangaceiros e Fanáticos", Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1976, p. 38.

Rosemberg Cariry, e *Baile Perfumado*, de Paulo Caldas e Lírio Ferreira são os filmes que renovam essa temática, tendo sua produção sido realizada no nordeste.

(...) A temática brasileira era uma preocupação fundamental para o cinema novo, e continua sempre presente, mesmo em outras formas: a imagem do país já existe, assim como suas referências, a pressão está mais fortemente inserida num contexto nacional-global, (...), os cineastas contemporâneos possuem novos pontos de vista sobre o Nordeste, com a determinação de retratá-los. Em sua maioria, percebe-se a necessidade de mostrar um Brasil atual, de renovar o contato com o público (...).<sup>12</sup>

A importância desse novo ciclo dentro do renascimento do cinema brasileiro está no fato de que, devido a uma diversidade de filmes realizados com temas variados, o cangaço se faz presente como forma de revitalizar o assunto de uma maneira diferenciada, onde novas imagens e novos pontos de vista são propostos. O que também reflete sua importância dentro do

---

<sup>12</sup> Sylvie Debs, "Lê Nordeste revisité 30 ans après lê Cinema Novo", artigo cedido por Rosemberg Cariry, p. 6. Tradução minha. "(...) la thématique brésilienne était une préoccupation fondamentale pour *cinema novo*, elle est toujours présente, mais sous d'autres formes: l'image du pays existe déjà, lês références et les topoi aussi, la tension s'inscrit davantage dans la composante national-global, (...), les cinéastes contemporains disposent de cette nouvelle voie d'entrée pour le *Nordeste*, et ils doivent se déterminer par rapport à elle. La plupart du temps, il y a aussi la volonté de parler du Brésil actuel, de renouer un contact avec le public (...)."

gênero cinematográfico, que muito representou e representa para o cinema brasileiro.

Um gênero que se inicia nos anos vinte, cria raízes na década de cinqüenta, se fortalece e ganha número a partir de 1960, não pode morrer nos anos oitenta. Durante dez anos o cangaço é esquecido dentro do cenário cinematográfico brasileiro. Uma das características do gênero é sua capacidade de formar ciclos e se renovar constantemente. E este novo ciclo representa isso, o cangaço foi, é, e será um tema a ser sempre abordado, por mais antiga que seja sua história, é passível de novas leituras e releituras, e de modernizar-se tecnologicamente sem abandonar sua relação com a história.

Em meio a uma diversidade enorme de filmes, é importante destacar a volta do nordeste ao cinema e a volta do cinema ao nordeste. Juntamente com outros filmes, a temática do enfoque nordestino, não somente o cangaço, volta a ser abordada dentro do contexto do novo cinema nacional, trazendo de volta às telas os problemas, a cultura e riqueza dessa região. “A verdade é que não há região do Brasil que exceda o Nordeste em riqueza de tradições ilustres e nitidez de caráter”.<sup>13</sup>

A produção desliga-se parcialmente do tradicional eixo Rio – São Paulo, fazendo com que o Nordeste se torne berço produtivo de alguns filmes que abordam as questões regionais. Aspectos geográficos e técnicos

---

<sup>13</sup> Gilberto Freire, citado em Sylvie Debs, “O Filme de Cangaço: O Cinema Volta ao Nordeste”, op. cit., p. 143.

passam a ser mostrados com suas características próprias, como o sertão, a seca, e a intensa luz natural. Não é o caso de *O Cangaceiro*, de Lima Barreto, e outros filmes da década de sessenta que abordam a temática do cangaço, mas são filmados no interior de São Paulo e em outros estados que não fazem parte da sua região de origem.

Um parêntese deve ser aberto. A refilmagem de *O Cangaceiro*, de Aníbal Massaini Neto, obviamente faz parte da renovação do gênero nesse ciclo e é de muita importância para o mesmo. Mesmo sendo fiel à trama narrativa do clássico de Lima Barreto, que fez muito sucesso e desenvolveu características estruturais comuns ao gênero, este recente deixa muito a desejar, “se propõe como um filme de aventuras comercial que insistirá muito no aspecto heróico, sublinhando o lado positivo do defensor dos oprimidos”.<sup>14</sup> Por se tratar de um *remake* de uma ficção realizada na década de cinquenta, este filme não se enquadra nas propostas aqui apresentadas.

Para tanto, esta pesquisa restringe-se principalmente aos filmes *Baile Perfumado* e *Corisco e Dadá*.

Na década de sessenta, o cinema novo procurou mostrar um nordeste mítico, ideológico, alegórico. O novo ciclo, com raízes fincadas e referências explícitas ao cinema novo, procura dar uma visão diferenciada sobre o tema. É perceptível a preocupação destes filmes em abordar questões de veracidade histórica, buscando, cada um a seu modo, resgatar uma fatia da

---

<sup>14</sup> Sylvie Debs, “O Filme de Cangaço: O Cinema Volta ao Nordeste”, op. cit., p. 149.

história do cangaço com um viés documental. Prova disso está no fato de que as únicas imagens registradas sobre a vida dos cangaceiros são mostradas em ambos os filmes.

A história do cangaço é bastante vasta, rica e complexa, o que torna praticamente inviável uma produção que envolva todo seu universo. Os filmes acima citados relatam pequenos episódios desse fenômeno histórico, ocorridos nas décadas de vinte e trinta. Ora estes relatos correm paralelamente, ora se cruzam como se fosse uma mesma história. Baseado em uma estrutura temática, ambos possuem características comuns, e bem diferenciadas em uma análise dramática e estética.

Um ponto interessante de interligação entre estes dois filmes é a presença das únicas e históricas imagens de Lampião e seu bando de cangaceiros, captadas pelo mascate libanês, Benjamin Abraão. O modo como isso aconteceu é narrado em ambos os filmes, obviamente de formas diferentes. Em *Corisco e Dadá*, este fato é narrado de forma menos cautelosa, sem muitos detalhes, é um fato ocorrido durante o filme. Já em *Baile Perfumado*, este acontecimento é relatado detalhadamente, mostrando todas as artimanhas usadas por este cinegrafista para captar tais imagens e contar a sua própria história.

## 2. O CINEASTA DA CAATINGA

Jamil Ibrahim, Benjamin Abraão, ou Benjamin Abrahão? De fato, seu nome de batismo é Jamil Ibrahim; ao chegar ao Brasil seu nome foi aportuguesado, Benjamin Abrahão é como está escrito em uma célebre foto deste com o Padre Cícero; e Benjamin Abraão o grafismo como é referido em jornais da época. Neste trabalho será adotado este último, segundo a escrita utilizada pelos jornalistas no início do século.

Benjamin Abraão, nascido na região de Zahle, ou Zahlah, próximo a Beirute, Líbano, chega ao Brasil por volta de 1913. Ainda muito jovem, dedica-se ao comércio na capital pernambucana, tendo alguns anos mais tarde atravessado os sertões e chegado em Juazeiro do Norte, Ceará, onde se tornou secretário do Padre Cícero.

Neste meio tempo, porém, Benjamin participou da criação de um jornal, chamado *O Ideal*, que possuía desafetos com o Padre Cícero. Conseqüentemente, passou a ser malquisto pelas pessoas que conviviam com o Padre, como Floro Bartolomeu, influente político na época, e a beata Mocinha, mulher de posses e amiga do Padre. Após algumas desavenças, como a acusação feita pelo político de que Abraão teria tentado assassiná-lo, o mascate recebe o 'perdão' do Padre e de seus aliados, passando a ser o braço direito do mesmo.

Seu primeiro contato com o Rei do Cangaço, Virgulino Ferreira, vulgo Lampião, ocorre em março de 1926, quando Floro Bartolomeu é designado

General Honorário do Exército e forma os Batalhões Patrióticos, para lutar contra os revoltosos da Coluna Prestes. Prontamente, Padre Cícero convoca Lampião a fazer parte de tais batalhões, que devido ao respeito prestado ao Padre, atende honrosamente e recebe a patente de Capitão. Existe ainda a versão de que esta idéia teria partido de Abraão. Neste encontro, um fotógrafo tira uma foto do cangaceiro a pedido do libanês. Lampião jamais entrou em conflito com a Coluna Prestes, pois soube que sua patente não possuía nenhum valor legal. Fala-se de uma afronta entre cangaceiros e revoltosos da Coluna, onde houve uma 'respeitável' troca de tiros para o alto, sem nenhuma ocorrência de morte para os dois grupos.

No início da década de trinta, Benjamin foi visitar o Rio de Janeiro, onde assiste a exibição do filme *Lampião, Fera do Nordeste*, uma ficção com cenas documentais, e fica indignado com as imagens distorcidas que a fita passava sobre o tema, mostrando um cangaceiro sanguinário e cruel. Seu interesse pelo cinema estava aumentando, como também seu fascínio pelo cangaço.

Na capital federal, Benjamin inteirou-se, através de publicações importadas, do movimento documentarista inglês. À essa escola, fundada em 1929 por John Grierson, integrava-se o renovador Robert Flaherty, dos EUA. Seus filmes demonstravam como era possível se captar poeticamente o cotidiano

de certos grupos sociais, fazendo-os 'interpretar' a si mesmos, no seu cotidiano.<sup>1</sup>

O mascate passa a manter contato com Adhemar Bezerra Albuquerque, diretor da Aba Film de Fortaleza que lhe fornece todo o aparato técnico para filmar e fotografar Lampião e seu bando de cangaceiros. Tal equipamento compreendia uma câmera à corda, de 35 mm com quinhentos pés de filme e uma máquina fotográfica, cabendo ao libanês a total responsabilidade pelo material.

Em 1936, Benjamin embrenha-se na caatinga e encontra-se com dois cangaceiros, que o levam ao encontro de Lampião, que lhe pergunta: Como é que você chegou aqui com vida, cabra velho? Abraão explica seus propósitos e apresenta uma carta de recomendação assinada pelo Padre Cícero. Devido à data de morte do Padre, cerca de dois anos antes da empreitada do libanês, é improvável que o mesmo tenha escrito e assinada tal carta, sendo difícil comprovar a real existência deste documento. O cangaceiro, ainda desconfiado, pede para Abraão montar o equipamento.

Quando a máquina cinematográfica estava preparada para focalizá-lo, pela primeira vez, antes de deixar-se fotografar, mandou o bandido que o ex-secretário do Padre Cícero ficasse em seu lugar e passou para a posição do

---

<sup>1</sup> Firmino Holanda, "Benjamin Abrahão", Ceará, Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000, p. 48.

mesmo. Bancou, assim, o operador, apertando com todo o cuidado o botão do aparelho, pois ainda estava pensando tratar-se de alguma arma de guerra, preparada para matá-lo. Só depois dessa experiência é que o Sr. Benjamin pode filmá-lo desembaraçadamente.<sup>2</sup>

Esta primeira viagem demorou somente cinco dias, pois Abraão voltou a Fortaleza para ver as imagens captadas, combinando com o capitão um reencontro dentro em breve. As imagens ficaram boas, com alguns erros técnicos que pretendia corrigir para não ocorrer na próxima viagem, que aconteceu alguns meses depois. Lampião estava numa época tranqüila, e o mascate pode fazer todos os *takes* possíveis, menos o mais desejado, o de filmar um combate com as volantes.

É interessante lembrar que Lampião já foi alvo de tentativas de outras câmeras, nacionais e internacionais. O cangaceiro, porém, não se deixou filmar, e o deixou por escrito que outra pessoa não conseguiu nem conseguiria fazê-lo novamente, nem com sua permissão.

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

---

<sup>2</sup> Ver em Jornal O Povo, "O Filme de Lampião", Fortaleza, 12/01/1937.

material do filme sobre Lampião, o qual não poderá ser exibido nos cinemas do país, por atentar contra os créditos da nacionalidade.<sup>3</sup>

Este fato ocorreu no início de abril de 1937, meses antes de Getúlio Vargas aplicar o golpe que levaria ao Estado Novo. Estas imagens foram exibidas em uma sessão especial para algumas autoridades e jornalistas no Cine Moderno, em Fortaleza. De acordo com um repórter do jornal O Povo, que assistiu a esta 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’”.<sup>4</sup> Não se sabe ao certo qual o tempo real de duração desta fita, tão pouco se existiam outras fitas com imagens sobre o bando de cangaceiros, pois é fato que o Libanês também captou algumas imagens de vaquejadas. É fato, também, que diversos rolos de fita deixados pelo mascate foram usados por crianças como fogos de artifício, causando um espetacular efeito pirotécnico à noite.

Segundo José Humberto Dias, estas imagens ficaram apreendidas durante vinte anos, quando em 1957 Alexandre Wulfes e Al Ghiu conseguiram recuperá-la, mas aproveitando somente cerca de quinze minutos de projeção. Já Firmino Holanda relata que o diretor da Aba Film

---

<sup>3</sup> Ver em Jornal O Povo, “Não poderá ser exibido o Filme de Lampião”, Fortaleza, 03/04/1937.

<sup>4</sup> Firmino Holanda, “O Cangaço visto pela Câmera de Benjamin Abrahão”, Juazeiro do Norte, Boletim do Instituto Cultural do Vale Caririense num. 12, 1985, p. 63.

Adhemar Albuquerque, que na época cedera o equipamento ao libanês, teria feito uma cópia desta fita e escondido-a, apesar da ordem de apreensão, e vendido posteriormente a Alexandre Wulfes juntamente com outras fitas suas.

É bastante difícil se basear em uma ou outra teoria, devido ao modesto acervo bibliográfico sobre a vida de Abraão. A pesquisa de Firmino, por ser mais recente e aprofundada, é provavelmente a mais plausível e aceitável, e José Humberto comete algumas imprecisões em seus escritos. Sobre o tamanho do filme, também é difícil chegar a uma conclusão exata. Será que os rolos de filme queimados em brincadeiras infantis não possuíam mais imagens sobre Lampião ou qualquer outra preciosidade que pudesse enriquecer ainda mais a nossa história? É impossível saber. O importante é que existem, mesmo sendo somente alguns minutos, imagens belíssimas sobre a vida dos cangaceiros no início do século que um libanês corajoso teve a felicidade, também para todos nós, de registrar e eternizar um período de nossa história.

Benjamin Abraão morreu no dia 10 de maio de 1938, assassinado com quarenta e duas facadas. Sua morte foi associada à polêmica provocada pelo filme, o que não é verdade. Benjamin foi morto devido a uma aventura romântica que o envolvera com a mulher de um sapateiro aleijado, que encomendou sua morte. Foi um crime passionai.

## 2.1. CINEMA VEROSSÍMIL

Os poucos minutos que restaram das imagens registradas pelo libanês mostra-nos um período do cangaço mais tranqüilo, época em que os cangaceiros não estavam sendo perseguidos acirradamente pelas volantes. “O mascate filmava essas cenas com ambientação sumamente espontânea. Assistindo-se ao filme, temos a sensação de jovens sertanejos em piqueniques na caatinga”.<sup>5</sup> Lampião aparece escrevendo bilhetes ou versos para Maria Bonita, banhando seu cachorro, lendo jornais, rezando nos acampamentos com o resto do bando, conversando com o próprio Abraão, os cangaceiros carregando água para consumo do bando, dançando ou dentro de suas tendas com vários utensílios domésticos, e às vezes simplesmente posando para a câmera.

O maior desejo de Abraão era filmar um ou mais combates dos cangaceiros. Participou de uma ou duas lutas e tentou captar tais imagens, que ficaram ilegíveis devido aos movimentos rápidos de ataque e fuga. A câmera ficaria para segundo plano, pois havia a necessidade de ajudar aos cangaceiros na fuga, conduzindo feridos, escondendo rastros, viajando a noite até dado momento em que estariam seguros para cuidar dos ferimentos dos baleados. O libanês fazia papel de cangaceiro.

---

<sup>5</sup> José Humberto Dias, “Benjamin Abraão, o mascate que filmou Lampião”, Cadernos de Pesquisa num. 1, 1984, p. 35.

O cineasta procurava focalizar os mínimos detalhes daquela comunidade, seus costumes, modos de comportamento, formas de organização política, econômica, social e religiosa. Seu trabalho era de tamanha proximidade com o grupo que o levou a conhecer assuntos restritos à cúpula de comando, (...), participava desses colóquios, o que lhe acarretou um compromisso de honra com os princípios essenciais do cangaceiro. Ao selar seus laços de amizade e convivência, já não era o cineasta simpatizante que visitava o grupo: passou a ser o militante implicado com o sistema policial vigente.<sup>6</sup>

Benjamin Abraão documentou o fato real, mas, simultaneamente, este o era mais próximo da representação teatral. Não havendo a possibilidade de captar imagens reais de combates com as volantes, o cinegrafista viabilizou uma simulação improvisada, onde os cangaceiros representavam uma ação armada com a mesma naturalidade das cenas cotidianas do grupo, olhando e sorrindo para a câmera em plena descontração, apontando suas armas em punho para a máquina, representando a realidade de uma falsa situação.

O filme não perde seu sentido documental, pois mesmo se tratando de encenações, essas imagens são as únicas de um mito histórico que ainda hoje fascina o público, e com o passar dos anos sua importância cresce como documento e como filme, sendo passível de recriações e novas interpretações.

---

<sup>6</sup> José Humberto Dias, op. cit., p. 36.

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.<sup>7</sup>

É possível afirmar que o filme de Benjamin é cinema verdade? Para Alan Rosenthal, este termo é dado a documentários experimentais realizados com câmera na mão na década de sessenta em países como França e Estados Unidos, e normalmente abordam temas como alguma personalidade, crises políticas, movimentos, entre outros.

De um modo geral este tipo de filme caracteriza-se por não possuir uma estrutura pré-estabelecida, sendo esta definida durante as filmagens de acordo com o desenrolar dos acontecimentos ou na ilha de edição, onde o objeto filmado não interfere na finalização e deve ocorrer o mínimo de comentários possíveis.

Por várias razões o cinema verdade foi bastante difundido, pois assume um caráter de maior compromisso com a verdade, mais real, mais humano. Além do mais,

---

<sup>7</sup> Bráulio Tavares, citado em Firmino Holanda, "Benjamin Abrahão", op. cit., p. 74.

(...) este parece envolver menos trabalho que as velhas formas de documentário. Aparentemente, não há necessidade de pesquisa, nem de roteiros e comentários enfadonhos. Não há necessidade, também, de se preocupar com o pré-planejamento; é basicamente ir, e filmar.<sup>8</sup>

Todas estas vantagens e facilidades geraram uma série de críticas por parte dos estudiosos. Os filmes do cinema verdade são simples e sem intelectualidade, não possuem muitas explicações, o que dificulta seu entendimento; não é necessário um talento nato para realização, basta abordar um assunto polêmico ou uma personalidade famosa para sustentar a história; o que o torna superficial, pois não se consegue aprofundar o tema central e revelar uma identidade; é antiético, pois submete seu objeto filmado a situações embaraçosas em prol do sucesso do realizador.

Mesmo não fazendo parte dessa classificação, o filme de Benjamin possui várias dessas características que podem identificá-lo como cinema verdade, mas fazê-lo pode incorrer num equívoco imperdoável. A princípio, é sabido que o mascate filmou cenas reais do bando, mas posteriormente constatou-se que estas eram simulações de situações reais. No entanto, é de

---

<sup>8</sup> Alan Rosenthal, "Writing, Directing and Producing Documentary Films and Videos", Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville, 1996, p. 224. Tradução minha. "(...) it seems to involve less work than do the older documentary forms. You apparently don't have to do any research. You don't have to write boring scripts and boring commentary. You don't have to bother with preplanning; you can just go ahead and shoot."

conhecimento geral que nenhuma imagem é realmente verdadeira, toda e qualquer representação do real pode ser manipulada, mesmo quando inocentemente. “Não pode haver um tipo de cinema necessariamente verdadeiro, por mais direto e documental que seja. Qualquer técnica serve tanto para mentir como para dizer a verdade”.<sup>9</sup> Para tanto, o menos inequívoco seria chamar o filme de Abraão como cinema verossímil.

Como já foi dito, o libanês tinha conhecimento do movimento documentarista de Grierson e Flaherty, mas não é possível saber até que ponto Benjamin se viu influenciado por este novo tipo de filmagem, que pretendia fazer do cinema um documento vivo, diferenciado do que se realizava na época. A utilização de atores contratados para representar situações artificiais estava fora de contexto, desejava-se trabalhar com pessoas residentes do local, revelando seu modo de vida e seus costumes em seu habitat natural, podendo haver um diálogo entre documentarista e documento. Uma reconstrução dramática da realidade vivida pelos atores naturais, e um testemunho poético desta.

Neste sentido, o libanês deu sua importante contribuição para o cinema etnográfico concebido na época através deste tipo de documento filmado, cinema este que envolve toda elaboração criativa da realidade, distinguindo-se de alguns padrões cinematográficos até então.

---

<sup>9</sup> Joaquim Pedro de Andrade, citado em Firmino Holanda, “Benjamin Abrahão”, op. cit., p. 72.

O que a história do cinema etnográfico demonstra é que, em certa medida ou até certo ponto, na sua origem esta modalidade de realização cinematográfica nada mais foi que um subproduto do cinema documentário, que postulava ser uma 'arte do real', e não uma produção que tivesse como objetivo básico aplicar uma técnica específica de registro à investigação científica. (...) Do ponto de vista teórico, não existe o registro pelo registro, o que prevalece na realização cinematográfica é um processo interpretativo. (...) Já do ponto de vista do procedimento metodológico, várias fórmulas podem ser enumeradas, da mais complexa a mais trivial, que apontam para a necessidade de melhor conhecer a comunidade estudada e a maneira como deve nela inserir-se o pesquisador.<sup>10</sup>

## 2.2. O DOCUMENTO E O DOCUMENTÁRIO

Em relação à quantidade de filmes realizados pelo libanês, a importância de Benjamin Abraão dentro do cenário cinematográfico brasileiro foi limitada. *Lampião, o Rei do Cangaço*, seria o título do filme sobre Virgulino Ferreira e seu bando de cangaceiros, mas não chegou a ter uma montagem definitiva devido a sua apreensão, e não foi comercializado. Além deste, não se tem conhecimento sobre a realização de outros trabalhos, apenas testes

---

<sup>10</sup> Cláudio Pereira, "O Filme Etnográfico como documento Histórico", Olho da História num. 1, Salvador, 1995, p. 7.

de câmara para aperfeiçoar seu conhecimento técnico sobre a filmadora, que resultaram em imagens de vaquejadas, favor devido a um Coronel da região. Fala-se que Abraão teria filmado algumas imagens do Padre Cícero andando nas ruas de Juazeiro do Norte e posteriormente seu funeral, mas devido à data de morte do Padre, é improvável que nessa época o libanês já tivesse contato com este tipo de equipamento e algum conhecimento em relação à captação de imagens.

A importância do mascate se dá pela sua vontade de ganhar dinheiro, que o fez percorrer o sertão nordestino com o intuito de filmar Lampião, coragem somente comparável ao de cinegrafistas em guerras. Em termos qualitativos, a composição técnica dessas imagens deixa muita a desejar, tomadas com câmara tremida, fora de foco e péssimo enquadramento. “A incipiência técnica e a ‘falta de arte’ são superadas quando qualquer platéia encontra-se diante da heróica figura do capitão Virgulino, ao lado de Maria Bonita e seus cabras”.<sup>11</sup> A importância desse filme é inigualável como documento histórico.

A relação entre documento histórico e documentário histórico é, a princípio, bastante evidente. Naturalmente, o documentário utiliza o documento, imagético ou não, para compor teoricamente o tema abordado, com um fundamento certamente histórico.

---

<sup>11</sup> Firmino Holanda, “O Cangaço visto pela Câmera de Benjamin Abraão”, op. cit., p. 64.

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 interpretação e pontos de vista políticos.<sup>12</sup>

O documentário histórico tem uma importância enorme como um desmistificador de acontecimentos da história, pois traz novos pontos de vista sobre um determinado fato. É importante lembrar que sua intenção é mostrar um lado da história, não o lado definitivo da história.

Como entretenimento, o documentário deve se basear em uma boa história para obter um bom resultado como filme, pois deve agradar a todos, leigos e estudiosos do assunto, estudantes secundaristas e pós-doutor, e para tal deve possuir uma linguagem de fácil acessibilidade. O propósito não é somente entreter, é principalmente informar. O que o torna uma espécie de documento visual, diferenciando-o do documento histórico acadêmico, que

---

<sup>12</sup> Alan Rosenthal, *op. cit.*, p. 251. Tradução minha. "The historical documentary is extremely popular and comes in many forms, including straight essay, docudrama, and personal oral histories. It offers tremendous scope and challenge to the filmmaker. Unfortunately, it is also beset with a number of problems both practical and theoretical. The practical matters include the use of archives, the way programs are framed, and the use of experts, witnesses, and narration. The theoretical problems include interpretation, voice and political viewpoints."

se torna parte do documentário, assim como fotografias, locações e principalmente testemunhas.

“A participação de testemunhas é um dos fatores importantes para a criação de uma história imagética”.<sup>13</sup> 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 um resultado mais próximo da verdade.

As imagens de Abraão foram usadas por Paulo Gil Soares em 1963, para a realização de um documentário histórico intitulado *Memória do Cangaço*. A importância desse filme se dá pela existência dessas imagens históricas, que se acredita ser este o primeiro documentário a mostrá-las, desde a sua proibição em 1937. Além deste documento único, também foram utilizados depoimentos de testemunhas, com esclarecimentos do autor, e imagens das cabeças decepadas dos cangaceiros que foram embalsamadas e ficaram expostas durante vários anos em um museu na Bahia.

---

<sup>13</sup> Alan Rosenthal, op. cit., pp. 257 - 258. Tradução minha. “The use of witnesses is one of the key methods for enlivening visual history.”

As raízes do fenômeno sociológico do cangaço, os seus figurantes reais, como o bando de Lampião eternizado pela câmera de um mascate que penetrou a caatinga, o depoimento de alguns cangaceiros recuperados, as hipóteses científicas, retóricas e enfatuadas, tratadas em tom satírico e, principalmente, o depoimento dos principais integrantes das volantes policiais que destruíram os bandos, são transmitidos por *Memória do Cangaço*, curta-metragem de Paulo Gil Soares, que passou a ser um dos mais importantes documentos de estudo do fenômeno.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Francisco Luiz de Almeida Sales, citado por Alberto Silva, "O Cangaceiro", Cinema e Humanismo, Rio de Janeiro, 1975, pp. 51 - 52.

### 3. POR UM CANGAÇO MAIS REALISTA

O cinema brasileiro da última década do século XX, mais precisamente nos meados dos anos noventa, é marcado por uma quantidade relativamente grande de produções, o que conseqüentemente ocasionou uma certa diversidade temática. O cangaço, por ser um gênero muito importante dentro de nossa história cinematográfica e possuir uma vida cultural própria e muito rica, também faz parte dessa nova geração de filmes.

Assim como em outras épocas, em que esta temática foi trabalhada com sucesso, os novos filmes de cangaço trazem um novo olhar sobre o tema, obtendo um reconhecimento merecido dentro do cinema brasileiro. *Corisco e Dadá* e *Baile Perfumado* procuram resgatar um pouco da história deste movimento cultural nordestino, cada um a seu modo, com a preocupação de renovar a imagem do cangaço até então presente na memória do espectador firmada pelos filmes anteriores.

É clara a intenção de seus realizadores: Rosemberg Cariry, em *Corisco e Dadá*; e Paulo Caldas e Lírio Ferreira, em *Baile Perfumado*; de mostrar novos pontos de vista sobre o assunto, "(...) eles compartilham a preocupação de maior fidelidade à história. Efetivamente, os cineastas se fazem intérpretes de uma releitura do cangaço proposta pelos sociólogos e historiadores".<sup>1</sup> A figura do cangaceiro passa a ser enfocada por um outro

---

<sup>1</sup> Sylvie Debs, "O Filme de Cangaço: O Cinema Volta ao Nordeste", op. cit., p. 149.

lado, não é somente aquele assassino cruel e sanguinário, torna-se mais humano. Toda sua rebeldia se justifica pelos vários fatores agravados pela seca, fome, coronelismo, injustiça, entre outros, o que faz dele um bandido social.

Essa preocupação em mostrar um cangaço mais real, procurando ser fiel aos fatos históricos, é apenas uma das características em comum desses filmes. Outras características, mencionadas em capítulo anterior, também estão presentes nesses dois filmes e serão trabalhadas a seguir, como os vários outros filmes citados deste mesmo período.

Identidade – estes filmes possuem uma identidade muito forte e marcante, pois regionalizam suas histórias, onde tempo e espaço estão bem definidos e centralizados no sertão nordestino. A cenografia, o figurino, a tradição, e principalmente seus personagens, mitos históricos da cultura regional, são inquestionáveis quanto a sua identificação com um povo brasileiro, sertanejo, que viveu as mazelas provocadas por uma série de fatores que ainda hoje estão presentes em suas vidas. O cangaço é pura identidade de uma brava gente nordestina.

Individualismo – um contraponto com o tema abordado na época do cinema novo, onde a questão ideológica se fazia presente através de seus personagens, é que neste período recente estes personagens são focados individualmente, sem uma representação social ou política. A singularidade de cada indivíduo é valorizada em sua vontade, em seu desejo, em seu medo, em sua personalidade. A angústia de Dadá, o ódio de Corisco, a

vaidade de Lampião, o sonho de Benjamin Abraão, são individualidades que marcam seus personagens isoladamente.

Multiculturalismo – o encontro entre o mascate libanês e o bando de cangaceiros se faz presente em ambos os filmes, bastante discreto em *Corisco e Dadá*, e nitidamente forte em *Baile Perfumado*, pois esta relação, o propósito do mascate em captar o cotidiano de Lampião e seu bando de cangaceiros é a base narrativa do filme. Neste, o personagem narrador, Abraão, relata acontecimentos em sua língua natal, e no início do filme não há legendas, revelando a importância da diferenciação de culturas, de línguas, de nacionalidades. E, principalmente, como essas diferenças interagem-se.

Feudalização – na história do cangaço, o processo de criação de grupos onde existe um líder que, através de leis próprias, comanda esta estrutura social, é absolutamente clara e, na verdade, a causa do movimento rebelde. Lampião e Corisco são os chefes desses bandos de cangaceiros que através do poder, e das armas, têm em mãos o comando da situação, podendo cometer justiça ou injustiças, conforme lhes convém, caracterizando esta constituição de grupos informais, os feudos.

Alegoria – em *Corisco e Dadá*, mais que em *Baile Perfumado*, o contexto alegórico se faz presente de forma bastante visível em nível da narração, havendo referências explícitas ao cinema novo. O fanatismo mostrado por Rosemberg Cariry possui nítida relação com os filmes de Glauber, principalmente *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*. Em

nível do imaginário, os sonhos de Dadá transcendem o real e alegorizam um futuro próximo, prevendo os acontecimentos desastrosos que culminarão com o fim do cangaço.

O sertão nordestino possui um papel fundamental na narrativa destes filmes, é o elemento chave para relatar histórias que somente poderiam ter ocorrido em uma região árida como a caatinga, e nada mais coerente do que usá-lo como cenário dele mesmo. É o elo de ligação entre o passado e o presente, pois permanece imutável em décadas de história, palco perfeito para construções históricas sobre o assunto.

### **3.1. A REALIDADE E O REALISMO**

Um filme tem, por vocação, a intenção de relatar algo, e o faz através de diversas formas, seja um documentário, uma ficção, ou qualquer outro tipo de linguagem que se queira transmitir. Os filmes aqui trabalhados não fogem à regra, ambos procuram, cada um a seu modo, narrar acontecimentos que fazem parte da história brasileira, mais precisamente da região nordeste, e que são inspirados em fatos verídicos. São filmes baseados em fatos reais, o que faz deles uma construção histórica de determinada época. Não é possível, porém, afirmar que a realidade neles

contida condiz com os verdadeiros acontecimentos passados, e nunca será possível fazê-lo.

Quem assiste a esses filmes tem a sensação de viajar no tempo e descobrir, ou redescobrir, uma situação que de fato ocorreu, como uma aula de história. Em todos os aspectos, isso é inegável. O cangaceirismo aconteceu e seus personagens foram reais. A partir disso, um questionamento é levantado: O que é mostrado na tela é o modo exato de como este fato aconteceu? Possivelmente não, e isso engloba várias reflexões.

Primeiramente, o filme é uma tentativa de representação do real, uma construção histórica. Mesmo para os leigos no assunto, não se deve acreditar em tudo que se vê. Ou se lê. Ou se ouve. O que aconteceu não pode, nem jamais poderá, acontecer novamente. Pode, no máximo, ser reproduzido. E essa reprodução, quando filmada e passada nas salas de cinema, aumenta essa percepção do real, é a Impressão de Realidade.

Antes do cinema, havia a fotografia. Entre todas as espécies de imagem, a fotografia era a mais rica em índices de realidade, (...), já que a sua representação fora alcançada através de um processo mecânico de duplicação (...). Mas esse material tão semelhante ainda não o era suficientemente; faltava-lhe o tempo, faltava-lhe uma transposição aceitável do volume, faltava-lhe a sensação do movimento, comumente sentida como sinônimo de vida. O cinema trouxe tudo isto de uma vez só, e não é apenas

uma reprodução qualquer, plausível, do movimento, que vimos aparecer, mas o próprio movimento com toda a sua realidade.<sup>2</sup>

Mesmo no teatro, essa realidade não é tão perceptível quanto no cinema. No teatro existem atores reais, em um espaço real, com objetos reais. O corpo ficcional tratado no teatro, entretanto, é muito mais limitado que no cinema, pois sua representação se restringe ao que acontece no palco, existe enquanto convenção; já a representação cinematográfica engloba uma série de fatores que possibilita que a narrativa adquira um ar mais real, a diegese. “A realidade total do espetáculo é mais forte no teatro que no cinema, mas a porção de realidade de que pode dispor a ficção é maior no cinema que no teatro”.<sup>3</sup>

Essa impressão de realidade que o cinema proporciona pode englobar tanto os filmes ‘realistas’ como os ‘irrealistas’, ou ‘fantásticos’, mas quando se trabalha com fatos reais, essa impressão se torna ainda maior por se tratar de um acontecimento verídico, principalmente quando se usa um figurino e objetos adequados, e o cenário é o próprio local onde aconteceram os fatos.

Este fenômeno é totalmente perceptível em relação aos novos filmes de cangaço. Primeiramente porque são filmes; segundo porque tratam de

---

<sup>2</sup> Christian Metz, tradução de Jean-Claude Bernadet, “A Significação no Cinema”, Editora Perspectiva, São Paulo, 1972, p. 28.

<sup>3</sup> Christian Metz, op. cit., p. 27.

fatos históricos verídicos; e terceiro porque mostram imagens reais dessa história. O que faz com que essa impressão se torne ainda mais real.

Essa busca pela realidade através do movimento fez do cinema o mais popular entre as artes, onde multidões procuram as salas de cinema mais que qualquer outra manifestação artística, pois existe tanto uma identificação quanto uma participação do espectador, que penetra neste mundo irreal e desenvolve uma outra imagem. Essa Segregação de Espaços constrói uma parede invisível e intransponível entre o espectador pessoa, o corpo na sala de cinema, e o espectador imagem, que se transporta ao filme, onde um não influencia o outro, “porque o mundo não vem interferir na ficção para contestar a cada instante suas pretensões de constituir-se em mundo”.<sup>4</sup>

Este fascínio pela sétima arte, não somente do espectador, como também e principalmente dos críticos, fez com que alguns teóricos passassem a trabalhar a Teoria do Realismo no cinema, dentre os quais podemos destacar Kracauer e Bazin, que possuem visões diferentes sobre o realismo, mas com algumas características em comum.

É função do cineasta ler tanto a realidade quanto seu veículo de modo justo, a fim de que possa ter certeza de que emprega as técnicas apropriadas ao assunto apropriado. (...) O cinema é herdeiro da fotografia parada e de seu inquestionável vínculo com a realidade visível. O assunto do cinema deve, em conseqüência, ser o mundo para cujo serviço se inventou a foto parada:

---

<sup>4</sup> Christian Metz, op. cit., p. 27.

o 'infindável', 'espontâneo' mundo visível de 'ocorrências acidentais' e repercussões infinitamente cronometradas.<sup>5</sup>

A estética proposta por Kracauer é que o cinema possui como matéria-prima o mundo natural, visível, onde a natureza é parte determinante da fotografia. A montagem, os movimentos de câmera e os efeitos óticos são técnicas suplementares, não merecendo uma importância fundamental, pois tiram a essência do assunto, o mundo, podendo valorizar o modo, o filme. Seguindo esta posição, o cinema 'fantástico' não possui valor científico, é simplesmente entretenimento, divertimento, e nada além disto.

O mundo existe para ser fotografado, e o deve ser feito como é, sem interferências humanas ou técnicas, porém, o cineasta não é impelido de coisa alguma, contanto que suas intenções sejam puras. Ou seja, o cineasta possui toda a liberdade de criação, contanto que não saia de sua prisão, mostrar o mundo como ele é, a realidade pura.

Diferentemente de Kracauer, Bazin foi mais coerente e teorizou um cinema mais independente em relação à realidade. Não existe a realidade pura criada por Kracauer, mas vários tipos de realidade, e no cinema, o ponto central "não é certamente o realismo do assunto ou o realismo da

---

<sup>5</sup> J. Dudley Andrew, tradução de Teresa Ottoni, "As Principais Teorias do Cinema", Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1989, pp. 116 - 117.

expressão, mas o realismo do espaço, sem o qual os filmes não se transformam em cinema”.<sup>6</sup>

O mundo e a natureza humana existem para serem fotografados, mas sem os recursos técnicos necessários inventados pelo homem esse registro não poderia ser feito, nem tampouco poderia ser preservado e estudado. As técnicas que para Kracauer eram suplementares, para Bazin são essenciais, para uma perfeita representação da realidade, sendo a montagem uma das mais importantes. Um ordenamento de imagens no tempo, se não for perfeito, resulta em um filme com estilo e forma insignificantes cientificamente.

Ou o cineasta utiliza a realidade empírica para obter seus objetivos pessoais, ou explora a realidade empírica por sua própria conta. No primeiro caso, o cineasta está transformando a realidade empírica em uma série de signos que mostram ou criam uma verdade estética ou retórica, talvez tola e nobre, talvez prosaica e sem base. No último caso, porém, o cineasta coloca-nos mais próximos dos acontecimentos filmados, procurando a significação de uma cena em algum lugar nos desenhos sem enfeites que ela deixou no celulóide.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> André Bazin, citado em J. Dudley Andrew, op. cit. p.142.

<sup>7</sup> J. Dudley Andrew, op. cit. p.142.

O cinema continua sendo uma grande porta para o desconhecido, com um novo sentido, e que através de sua sensibilidade pode-se ter acesso a essa realidade disponível em uma outra forma. A capacidade de percepção cinematográfica deve fugir ao tradicional, deve-se buscar novas impressões de interpretação da realidade, explorando a arte o máximo possível, mas sem enganar-se em truques. “A visão de um artista deveria ser determinada pela seleção que ele faz da realidade, não por sua transformação dessa realidade”.<sup>8</sup>

A realidade perceptiva é a realidade espacial, onde os objetos são visíveis, bem como o espaço que os separam, e isto é quebrado através da montagem, estilo menos realista. Para não haver essa quebra entre um e outro objeto, assim como a distância entre eles, o recurso é o uso de um plano geral e uma profundidade de campo, onde os objetos são claramente identificados, e a realidade mais perceptível.

Em contrapartida, a realidade narrativa necessita de uma ordenação de imagens de espaço e tempo, a montagem, pois em nível do plano geral, essa realidade seria um simples registro. A narração de eventos é imprescindível para se contar uma história.

A crença quase religiosa de Bazin no poder e no sentido da natureza tornou-o o campeão das formas e do modo realistas (...). Sua prática de definir uma forma cinematográfica primeiro por suas intenções ou efeitos e, em segundo

---

<sup>8</sup> J. Dudley Andrew, op. cit. p.156.

lugar, pelo modo cinematográfico necessário para se obterem esses efeitos pode ser aplicada a todos os tipos de filmes (...). Talvez a principal preocupação de Bazin fosse o estabelecimento de um cinema amplo e flexível capaz de atingir incontáveis objetivos humanos através de diversas formas cinematográficas.<sup>9</sup>

A realidade psicológica, que deve ser preservada no cinema realista e em seu sentido mais profundo, permite ao espectador escolher arbitrariamente o objeto ou o evento que deve ser passível de sua própria interpretação.

Ambos os filmes relatam histórias sobre o cangaço, histórias reais que foram adaptadas ao cinema, ou seja, tratam de acontecimentos ocorridos nas décadas de vinte e trinta no sertão nordestino, onde nem todos os detalhes podem ser corretamente reconstituídos, o que não priva o cineasta de criar um imaginário verídico sobre cada história. A liberdade de criação dos realizadores também deve ser respeitada.

As históricas imagens de Lampião e seu bando de cangaceiros são mostrados nestes filmes, onde ambos também mostram uma recriação dessas imagens, encenam o modo como estas imagens foram captadas por Benjamin Abraão. O realismo nestes filmes torna-se mais evidente devido a estes registros. Em certo ponto, essas realidades tornam-se quase que incontestáveis pelo espectador, pois a 'prova viva' apresenta-se inserida

---

<sup>9</sup> J. Dudley Andrew, op. cit. p.171.

nessas histórias, como que confirmando o que os cineastas estão apresentando ao público.

Mesmo que essas imagens sejam uma pequena partícula na história de cada filme, elas apresentam uma realidade, e aqui está inserida a realidade pura de Kracauer. O mundo é fotografado como ele é. Senão pela câmera que registra estas imagens e pelo cinegrafista que as capta, o fotografado não recebe nenhuma interferência humana ou das técnicas suplementares, como a montagem, movimentos de câmera ou efeitos óticos. Muito pelo contrário, não existe uma montagem definitiva, o enquadramento é péssimo, algumas cenas estão fora de foco e não existe nenhum efeito ótico.

Nesse sentido, o olhar não se vira para o modo, o filme, tem toda a atenção voltada para o assunto, o mundo. Exatamente como deseja Kracauer e sua realidade pura.

Já os filmes *Corisco e Dadá* e *Baile Perfumado* refletem a teoria realista de Bazin, onde o mundo também deve ser fotografado como ele é, e juntamente com as essenciais técnicas de filmagem para uma perfeita representação da realidade. Neste ponto, a montagem torna-se o recurso mais importante na narração.

A realidade espacial, que “registra a espacialidade dos objetos e o espaço por eles ocupado”<sup>10</sup>; a realidade perceptiva, que é o “desejo da

---

<sup>10</sup> J. Dudley Andrew, op. cit. p.142.

perfeita representação da realidade”<sup>11</sup>; e a realidade psicológica, que é “a crença do espectador na origem da reprodução”<sup>12</sup>; também se fazem presentes, mas não chegam a ser tão importantes quanto a realidade narrativa. Esta é de extrema importância para se contar uma história, principalmente porque elas possuem um período temporal distante, se passam em vários anos, e sem a realidade narrativa, a montagem, seria impossível relatar os acontecimentos ocorridos durante a diegese fílmica.

A preocupação de Bazin de que o cinema deve atingir vários objetivos humanos através de muitas formas cinematográficas está presente nestes filmes. Assim como a realidade pura de Kracauer também o está indiretamente, e logicamente este também é um preceito de Bazin. Estes filmes possuem, portanto, uma forma híbrida de representar a realidade e o realismo no cinema.

### **3.2. UMA LINGUAGEM HÍBRIDA: O DOCUCRAMA**

Nas últimas décadas, uma nova forma de representação fílmica tem sido usada para retratar histórias reais, muito difundida no meio televisivo, mas que também foi incorporada pelo cinema. O Drama Documentário, ou

---

<sup>11</sup> J. Dudley Andrew, op. cit. p.144.

<sup>12</sup> J. Dudley Andrew, op. cit. p.143.

simplesmente, Docudrama, é a mistura entre a ficção e o documentário, resultando uma linguagem híbrida desses gêneros.

Alan Rosenthal divide o docudrama em duas categorias totalmente distintas: Biography and Entertainment; e Reconstructive Investigations. A primeira, traduzida como Biografia e Entretenimento, tende a ser sensacionalista, é normalmente utilizada pelo meio televisivo para ganhar altos índices de audiência, onde a preocupação com a realidade não é fator primordial. O caso *O. J. Simpson* é um ótimo exemplo.

Séries televisivas fazem parte de ambos os casos, sendo maioria principalmente no primeiro, caso que também possui maior número de produções com este formato.

No segundo caso, a tradução literal seria Investigações Reconstruídas, mas o termo Reconstrução Histórica é mais cabível e mais conhecido no vocabulário cinematográfico brasileiro. Neste caso, o trabalho investigativo assemelha-se muito mais ao jornalismo do que ao drama convencional, onde a preocupação com a realidade é o fator mais importante do filme.

Mesmo que sejam usadas formas dramáticas, personagens, e diálogo, a força motivadora ainda é a busca informativa, a reportagem investigativa. Estes 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.<sup>13</sup>

Este tipo de formato, porém, traz alguns problemas, e o mais importante deles é sobre a tal, sempre questionável e já mencionada diversas vezes, 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 documento, tem a possibilidade de relatar uma ficção apresentada como fato, como real. “É um modo de contar histórias em que os métodos do documentário convencional seriam incapazes de fazê-lo”.<sup>14</sup>

No docudrama, trabalha-se com atores que interpretam pessoas reais, então os personagens têm que ser extraídos da vida real, onde se deve selecionar o personagem principal que vai conduzir a história na direção

---

<sup>13</sup> Alan Rosenthal, *op. cit.*, p. 234. Tradução minha. “Though the works use dramatic forms, characters, and dialogue, the motivating force is that of the restless inquirer, and the investigatory reporter. These films want to uncover and reveal for the public good and not just in the name of higher ratings. Their highest goals are to present powerful, enthralling drama that nevertheless also gets as close to the truth as possible. This seems to me the most socially important side of docudrama. It’s what gives the genre its moral imperative”.

<sup>14</sup> Leslie Woodhead, citado em Alan Rosenthal, *op. cit.*, p. 234. Tradução minha. “It’s a way of doing things where ordinary documentary cannot cope – a way of telling a story that would be impossible by conventional documentary methods”.

escolhida. Não podem existir personagens inventados, nem nomes inventados, e principalmente, não se pode criar fatos. O que faz com que, de certo modo, a imaginação do roteirista ou diretor fique comprometida. Isso não significa que a liberdade de criação seja neutralizada, mas esta não pode fantasiar demasiadamente, deve estar condizente com a história real que se quer relatar.

Quando se narra um determinado acontecimento, seja ele um incidente 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 também devem ser procuradas, principalmente as primárias, como cartas, diários e jornais da época, além de entrevistas, fonte muito importante e interessante para o pesquisador.

Finalmente, quando o filme está pronto para ser mostrado ao público, é interessante que o espectador tenha noção do que está assistindo. Não necessariamente, mas importante, é revelar a natureza da história, se é uma ficção, um fato, uma reconstituição ou uma ficção baseada em fatos reais. Também pode ser crucial informar quais personagens são reais, quais não são, e quais representam a si mesmos. Isso faz com que o espectador saiba exatamente o que está assistindo, e entenda a natureza da história e de seus

personagens. O público tem todo o direito de saber sobre do que o filme trata, de fato.

Os recentes filmes de cangaço seguem a receita do docudrama, possuindo todos estes elementos. A parte documental destes filmes está na inserção das imagens históricas registradas por Benjamin Abraão sobre o Virgulino Ferreira e seu bando, fato que também foi reconstruído. É importante ressaltar que estes filmes narram histórias do início do século, ou seja, há um distanciamento temporal de cerca de sessenta anos, o que torna a pesquisa bem mais complicada e a busca por uma realidade mais difícil. Os cineastas, contudo, fizeram uma pesquisa bastante aprofundada sobre o assunto, justamente com a finalidade de não cometerem equívocos sobre a história apresentada em seus filmes.

Ambos os filmes apresentam atores que retratam pessoas reais, não existindo personagens ou nomes fictícios. Os cangaceiros são Lampião e Corisco, suas companheiras, Maria Bonita e Dadá, seus perseguidores mais insistentes são Lindalvo Rosa, João Bezerra e José Rufino, e o mascate libanês é Benjamin Abraão. Os próprios apelidos dos cangaceiros que fazem parte do bando são verdadeiros. No caso de *Corisco e Dadá*, o personagem que conduz a história é o próprio Corisco juntamente com sua companheira, assim como em *Baile Perfumado* o 'herói' da trama é o cinegrafista Abraão.

O figurino é bastante original, a indumentária, chapéu em forma de meia-lua, bornais e acessórios foram bem recriados, e os adornos como anéis e colares revelam a vaidade que cada cangaceiro possuía. As

locações, em grande parte são autênticas, pois mesmo décadas depois, a caatinga não mudou muito, continua seca e árida, e ainda inabitável, conservando a mesma vegetação da época.

Um dos pontos mais importantes, a (re)criação dos fatos, fez com que os cineastas procurassem juntar vários elementos em um só. Por exemplo, em batalhas entre volantes e cangaceiros, ou em saques que estes realizavam nas cidades, cada um destes eventos aconteceram várias vezes, e devido a impossibilidade de recriá-los inúmeras vezes, várias peculiaridades de cada saque ou batalha foram reunidos em um único fato. Eis aqui a liberdade de criação de cada realizador em mostrar vários pequenos acontecimentos em um de proporções maiores, sem a intenção de enganar o público, mas para mostrar ao espectador que aqueles fatos aconteceram, juntos ou separadamente.

Para tal, cada cineasta teve uma fonte de pesquisa principal, que os conduziram de uma forma determinada. Em *Corisco e Dadá*, Rosemberg Cariry baseou sua história em um testemunho direto recolhido junto a Dadá, em 1989, e se percebe uma preocupação do diretor em manter uma fidelidade aos seus depoimentos, mostrando o papel importante que as mulheres exerciam no cangaço.

Trata-se de uma história de amor e ódio que começa com o rapto de uma menina de doze anos no cenário do Nordeste latifundiário, autoritário e cruel da décadas de vinte e trinta. (...) Fiquei impressionado com a força e

determinação dela, espécie de encarnação da bravura e da doçura nordestina. Uso a visão e a experiência de Dadá para mostrar a morte no cangaço.<sup>15</sup>

Já em *Baile Perfumado*, Paulo Caldas e Lírio Ferreira utilizaram o próprio diário de Benjamin Abraão para recriar seus passos na finalidade de filmar os cangaceiros. Algumas anotações escritas em árabe foram traduzidas para melhor entendimento da história do personagem. Diversas entrevistas também foram muito importantes para o trabalho.

O contexto histórico não tem nada de ficção, tiramos da pesquisa com o Frederico e mais do que o Zé Humberto já havia pesquisado, e ainda do que reunimos nas várias viagens até os lugares onde realmente aconteceram as coisas.<sup>16</sup>

A coisa mais importante é mostrar a modernidade entrando no sertão naquela época, mostrar os últimos anos do cangaço, os últimos anos da década de trinta. A modernidade entrando no sertão: isso possibilitou o fim do cangaço.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> Rosemberg Cariry, em Sylvie Debs, "O Filme de Cangaço: O Cinema Volta ao Nordeste", op. cit., pp. 145 - 146.

<sup>16</sup> Paulo Caldas, "A Modernidade, o Sertão e a Vaidade de Lampião", Revista Cinemais num. 4, 1996, p. 9.

<sup>17</sup> Lírio Ferreira, op. cit., p. 12.

Mesmo com uma profunda pesquisa sobre o assunto abordado em cada filme, é inevitável que estes tragam algumas imprecisões, pois devido a estes fatos ocorridos há décadas atrás, nem a bibliografia sobre o tema, nem jornais de época, nem diários e entrevistas podem desvendar alguns fatos reais. Nesse momento, a criatividade e imaginação dos cineastas se fazem presentes para procurar esclarecer tais acontecimentos.

### **3.3. A ESPETACULARIZAÇÃO DA VIOLÊNCIA**

Nesse mundo em que tudo é miséria, em que cada qual luta com qualquer arma, não existe, fundamentalmente, alguém que seja 'mais infeliz que os outros'. Mais ainda que além do bem e do mal, encontramos-nos além da felicidade e da piedade. O sentido moral que certos personagens parecem mostrar não passa, no fundo, de uma forma de seu destino, de um gosto pela pureza, pela integridade, que outros não têm. (...) Esses seres não têm outra referência além da vida, essa vida que pensamos ter domesticado pela moral e pela ordem social, mas que a desordem social da miséria restitui às suas virtualidades primeiras, a uma espécie de paraíso terrestre infernal cuja saída é proibida por uma espada de fogo.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> André Bazin, tradução de Antônio de Pádua Danesi, "O Cinema da Crueldade", Martins Fontes Ed., São Paulo, 1989, p. 53.

Dessa forma André Bazin comentou sobre a crueldade de Luis Buñuel em seu filme *Los Olvidados*. Crueldade esta que *Corisco e Dadá* e *Baile Perfumado* abordam de uma forma mais violenta. Uma violência que não é somente uma representação cinematográfica, mas uma reflexão e recriação de uma sociedade que tinha que ser, culturalmente, violenta. Culturalmente porque o sertão nordestino assim propiciava, devido a causas sociais, políticas, econômicas e religiosas, agravadas pela seca e fome. O sertanejo se vê “na defesa comum da legitimidade da violência como ‘possibilidade única’ do colonizado frente a dominação à ele imposta, num tipo de argumentação que toma como base a dialética do senhor/escravo”.<sup>19</sup>

Contrariamente ao cinema novo, cuja estética da violência apresentava características revolucionárias, a espetacularização da violência nos filmes aqui estudados adquirem uma expressão mais teatral, dramatizada.

Toda a teoria, a dramatização, a teatralização da violência, no cinema do Glauber tinha uma função absolutamente pedagógica; a violência era uma representação do intolerável. (...) Em contraponto, (...) eu indicaria uma nova dramaturgia ou teatro da violência em filmes do cinema contemporâneo, (...) que fazem uma tradução, reflexo ou teatralização da violência dentro de uma sociedade sem lei, sem códigos e sem ética, e diante da qual só resta uma

---

<sup>19</sup> Ismail Xavier, “Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome”, op. cit., p. 154.

espécie de se deixar levar pelo acaso e pelas pulsões deste contexto violento diante das crises das grandes utopias, dos grandes imperativos, das grandes crenças.<sup>20</sup>

Essa crueldade é representada de várias formas, em sua maioria, possui um caráter vingativo para justificar tais violências, mas também assume posições de subsistência, sexuais e de certo modo, até cômicas. A presença de sangue, muito sangue, evidencia estas barbaridades. Em *Corisco e Dadá* essa violência se apresenta mais forte e mais explícita do que em *Baile Perfumado*.

Os combates entre cangaceiros e policiais, as volantes, aconteciam freqüentemente no cangaço, onde baixas ocorriam em ambos os lados. Os cangaceiros, porém, escapavam sem muita dificuldade, pois conheciam bem a caatinga, e normalmente entre eles, o número de feridos e mortos era menor do que o das volantes. Essas batalhas são relatadas em ambos os filmes, narrando as perseguições das volantes e as fugas dos cangaceiros, que respondiam com tiros de modo a garantir sua sobrevivência.

Os saques realizados por cangaceiros às cidades também eram comuns, podendo ou não haver confronto com a polícia ou locais. Roubavam alimentos para sobrevivência, objetos valiosos para futuras negociações e munição para as batalhas. Em *Baile Perfumado* isto é mostrado de forma bem sutil, onde a narração de um telegrafista da cidade saqueada vale mais

---

<sup>20</sup> Ivana Bentes, "Inventar Narrativas Contemporâneas", op. cit., p. 109.

que as próprias imagens. Em *Corisco e Dadá* a invasão a uma pequena cidade é acompanhada de uma 'festa' que o bando de cangaceiros realiza regada a muita cachaça, havendo desrespeito por parte destes em relação a autoridades locais, e todos se divertem a custa destas, o que acaba configurando em uma espécie de crueldade cômica.

Assassinato a sangue frio, 'furando o cabra', com punhal é questão de honra, tanto para cangaceiros quanto para policiais. Normalmente o motivo é por vingança devido a alguma traição. Os coiteiros, sertanejos que ajudavam os cangaceiros para não perder a vida, eram pessoas de confiança dos grupos, mas que podiam ser mortos ou castrados a qualquer momento devido a uma atitude errada. Em *Corisco e Dadá* um coiteiro é morto e outro castrado pela polícia, por não entregar o esconderijo dos cangaceiros, e em *Baile Perfumado* um outro é castrado pelos cangaceiros por tê-los denunciado. Essa prática de violência sexual não era rara, era motivo de orgulho, o que muitas vezes levava a vítima ou parentes a entrar para as volantes somente por vingança.

A crueldade sexual com mulheres também era comum, não somente pelos cangaceiros, pois algumas vezes os soldados das volantes eram os responsáveis. Não se pode deixar de citar o caso de Dadá, que foi raptada e estuprada por Corisco ainda quando criança para ser sua companheira. Por suspeita de traição, uma cangaceira foi morta pelo próprio marido a pauladas.

Para evidenciar ainda mais a violência do cangaço, estes filmes mostram grandes jorradadas de sangue para todos os lados. Em *Baile Perfumado*, Lampião mata três policiais a sangue frio e deixa um viver para contar o fato. O cangaceiro os assassina de um modo usual no sertão, encrava o punhal ao lado do pescoço, entre os ossos da clavícula, em sentido diagonal indo diretamente ao coração. A morte é instantânea. Essa barbaridade, contudo, não é mostrada no filme. Nesta seqüência, o enquadramento mostra somente um *close* de Lampião (o ator Luís Carlos Vasconcelos), fazendo o gestual com o punhal, e após cada morte uma quantidade de sangue é jorrada em seu rosto, e ao final da cena, o vermelho cobre boa parte de sua face, proporcionando aos olhos do espectador, um certo aspecto cômico.

O assassinato de Abraão também é mostrado de forma bastante cruel. Morto com quarenta e duas facadas, há presença de sangue em todo o cenário e sobre o corpo da vítima, que em seus últimos segundos de vida, cospe mais sangue para confirmar tal violência. Por fim, o suposto assassino, também coberto de sangue, degusta algo que não se pode identificar nitidamente, e que pode representar uma certa atitude antropofágica.

Quando Lampião é morto, juntamente com Maria Bonita e mais nove cangaceiros, suas cabeças são decapitadas e expostas como troféu. Corisco, ao saber da morte dos companheiros, procura vingar-se e sem saber sobre o verdadeiro traidor, mata várias pessoas e corta nove cabeças, e as envia para o Tenente João Bezerra. “E um bilhete onde ele dizia que a

cabeça de Lampião ele dispensava, mas cem cabeças daquelas não pagavam a de Maria”.<sup>21</sup> Em *Corisco e Dadá* esta seqüência é trabalhada de forma muito violenta, onde cabeças rolam, e muito sangue é jorrado sobre os objetos de cena, sobre o cenário e em cima do próprio Corisco.

A violência contra animais também é apresentada, na maior parte das vezes como forma de sobrevivência. Cabeças de vaca e de bode são vendidos, ou escalpelados e servidos como refeição. Em *Corisco e Dadá*, um animal é sacrificado por fanáticos e seu sangue utilizado para batizar o filho de Dadá. O sangue que representa a morte, neste caso, representa o batismo de uma nova vida, mas possui o mesmo caráter cruel de outros fatos relatados.

Os acontecimentos violentos tratados nos filmes aqui estudados mostram um pouco de um cangaço que era realmente violento. Uma violência que retrata histórias de um nordeste com muita miséria e, principalmente, muita crueldade.

---

<sup>21</sup> Paulo Gil Soares, “Vida, Paixão e Morte de Corisco, o Diabo Louro”, L&PM Editores LTDA., Porto Alegre, 1984, p. 65.

#### 4. CORISCO E DADÁ

Antônio Rosemberg de Moura, ou simplesmente Rosemberg Cariry, nasceu na região do Cariri, interior do Ceará, uma das áreas mais secas do sertão nordestino. Sua forte ligação com tradições populares e costumes locais, o tornou um incansável pesquisador da cultura nordestina. Antes de ser regionalista, o cineasta se considera nacionalista e universalista.

Sou um sertanejo apaixonado, o sertão é grande palco onde todas as vertentes ocidentais podem ser encontradas. Não tenho medo desse rótulo, pois quem diz isso não sabe que essa vertente é mundial e não apenas regional. Eu retrato a epopéia da sede, da fome, que é uma dimensão a nível universal e que mexe com qualquer habitante do planeta. Os filmes são feitos no sertão, mas para o mundo que assiste a denúncia da miséria e da pobreza e passa a conhecer o que é o ser sertanejo.<sup>1</sup>

Com formação em Filosofia, desde a década de setenta Rosemberg tem uma importante participação nos movimentos artísticos do Ceará. O início de sua carreira como cineasta é marcado por produções em super-oito e alguns documentários sobre personagens ou acontecimentos históricos, como *O Caldeirão de Santa Cruz do Deserto*. Rosemberg sempre lutou

---

<sup>1</sup> Rosemberg Cariry, "O Sertanejo é Universal", ver em Jornal O Imparcial, São Luís, 19/06/1996.

“contra o descaso pela memória de seu próprio país e de apoiar os movimentos populares do Nordeste”.<sup>2</sup>

Rodado em oito cidades nordestinas, Rosemberg Cariry realiza *Corisco e Dadá* em duas fases; na primeira filmou cerca de sessenta por cento do filme em vinte e cinco dias, e o restante seis meses depois. O roteiro foi baseado em uma profunda pesquisa bibliográfica e iconográfica, e em um longo depoimento recolhido em 1989, junto a Sérgia da Silva Chagas, companheira de Cristino Gomes da Silva Cleto na época do cangaço, o célebre casal Dadá e Corisco.

Na época de realização do filme, o cineasta já possuía um grande conhecimento sobre cinema e cangaço, pois se confessa apaixonado pelos filmes de Glauber Rocha e já havia tido uma experiência sobre essa temática quando realizou seu primeiro longa-metragem de ficção em 1993, *A Saga do Guerreiro Alumioso*, pesquisa que serviu de base para realização de *Corisco e Dadá*. Este roteiro, que ganhou o Prêmio Resgate do Ministério da Cultura em 1994, foi escrito em quinze dias.

Resolvi fazer cinema quando vi *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), do Glauber. Temos em comum o Sertão, o imaginário, os arquétipos e a mesma vertente épica. Mas somos diferentes na forma, na linguagem e mesmo na abordagem. Meus personagens são jogados no

---

<sup>2</sup> Sylvie Debs, “Rosemberg Cariry – Defesa e Ilustração da Cultura Nordestina”, cedido por Rosemberg Cariry, p. 3.

plano humano e mítico: Corisco chora, blasfema. Os personagens de Glauber são mais simbólicos. Na gestualidade do Corisco, eu fiz uma referência direta ao Glauber, ele pula e roda como o Corisco de Glauber. O Glauber é, sem dúvida, um dos grandes referenciais do cinema brasileiro e latino-americano.<sup>3</sup>

Gestualidade essa que a própria Dadá revela ser da personalidade de Corisco, que pulava e gritava “como uma onça enlouquecida”.<sup>4</sup> E eis o motivo da influência do Cinema Novo, e principalmente de Glauber, nos filmes de Rosemberg.

*Corisco e Dadá* narra a história desse casal de cangaceiros que fez história no universo cultural nordestino. Quando ainda tinha doze anos de idade, Dadá foi raptada e estuprada por seu futuro companheiro na caatinga. Primeiramente o odiou com todas as forças, as mesmas que a fizeram se apaixonar por ele posteriormente, devido ao carinho e afeto que o cangaceiro tinha por sua amada.

O filme também relata como era a vida no cangaço, a convivência com o casal mais famoso da história sertaneja, Lampião e Maria Bonita, e com os outros cangaceiros, além de mostrar como era a relação das mulheres com

---

<sup>3</sup> Rosemberg Cariry, “Amor de Cangaceiro Volta ao Cinema Nacional”, ver em Jornal O Estado de São Paulo, Caderno 2, 07/03/1996.

<sup>4</sup> Paulo Gil Soares, op. cit., p. 12.

seus maridos e os outros componentes do grupo. Qualquer espécie de traição poderia ser fatal em meio aquele clima hostil e selvagem.

Zé Rufino, o maior matador de cangaceiros, estava sempre a perseguição dos bandidos, usando das mesmas técnicas dos seus inimigos, às vezes até mais cruéis, para acabar com o cangaço no sertão. O que ocasiona algumas batalhas entre os dois grupos. A violência é apresentada de forma explícita, tal qual como deveria ser em tempos de miséria e crueldade.

O encontro entre o mascate Benjamin Abraão e os cangaceiros, quando o cinegrafista capta as históricas imagens do bando, que aparecem no início do filme, é uma espécie de homenagem aos cem anos de cinema. Independente dessa homenagem, este fato aconteceu e foi devidamente registrado.

A dura realidade da caatinga faz com que os três filhos de Corisco e Dadá morram ainda muito novos, o que provoca a cólera do cangaceiro para com Deus, e o faz romper com o criador, negando toda sua religiosidade. O misticismo é uma característica que o cineasta explora em seu protagonista e em seu filme.

Finalmente, após o massacre na grotta de Angicos onde Lampião, Maria Bonita e mais nove cangaceiros são mortos e suas cabeças decepadas, Corisco fica possesso de vingança e mata várias pessoas acreditando serem os traidores de seu compadre. Após dois anos, Corisco, que já não possuía movimento em nenhum dos braços devido a ferimentos

ocasionados por batalhas anteriores, é morto e Dadá baleada na perna, sendo obrigada a amputá-la posteriormente. O assassino, seu inimigo eterno, Zé Rufino.

A morte do último cangaceiro, Corisco, marca o final do fenômeno histórico do cangaço, que é extinto por conta do destino no ano de 1940.

Se entrega Corisco  
Eu não me entrego não  
Farreia, farreia povo  
Farreia até o sol raia  
Mataram Corisco  
Balearam Dadá.<sup>5</sup>

#### **4.1. ABERTURA: ÉPOCAS DISTINTAS**

O *Cangaceiro*, de Lima Barreto, é um dos principais filmes da cinematografia brasileira, e é de extrema importância para a história do gênero do cangaço, pois é ele que determina a estrutura que caracteriza o filme de cangaço como um gênero. O filme é introduzido com o texto

---

<sup>5</sup> Estrofe cantada no final do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha.

“ÉPOCA IMPRECISA: QUANDO AINDA HAVIA CANGACEIROS”<sup>6</sup>. Não há definição de tempo e espaço, quando e onde ocorreu. O cangaço é história e não se pretende reconstruí-la, os fatos não são reais, mas a representação fantasiosa de um fenômeno que foi verídico.

Letra branca em tela preta, a legenda situa no passado, e definitivamente no passado, o universo de Teodoro e Galdino, personagens principais da aventura. Antes de tudo, o cangaceiro é definido como personagem arcaico e a estória já se anuncia como evocação de algo distante do qual estamos irremediavelmente separados. Para se introduzir, o filme prefere à fórmula ‘era uma vez...’, mais confessadamente comprometida com a fantasia, a fórmula do ‘quando havia’, onde o cuidado de confessar a ‘imprecisão’ da época sela a preocupação em acentuar que um dado de realidade inspira o filme. Produto da invenção, ele busca autenticar-se através dessa referência, assumindo-se enquanto retrato de um tipo real humano, o cangaceiro, tal como sugere o título. (...) O filme instala-se no nível do verossímil e não no da veracidade histórica.<sup>7</sup>

Percebe-se claramente a intenção do cineasta em não se envolver com o movimento histórico, este passa a ser citação do fato, mas nunca situação de fato.

---

<sup>6</sup> Texto inicial do filme *O Cangaceiro*, de Lima Barreto.

<sup>7</sup> Ismail Xavier, op. cit., p. 125.

Rosemberg Cariry apresenta em *Corisco e Dadá* um texto inicial, também com letras brancas em tela preta, que informa ao espectador alguns dados sobre a história do cangaço. A introdução narrativa não somente localiza a época do movimento como procura dar informações esclarecedoras sobre esta história. Antes mesmo de situar a época, procura-se justificar a existência dos cangaceiros, a situação em que se encontravam e o motivo de sua luta e rebeldia. Nesse sentido, pode-se substituir o 'quando' pelo 'porque'.

A época é precisamente definida e o ano que simboliza o término do cangaço com a morte de Corisco é claramente citada. Assim como também são citados nomes de cangaceiros famosos. O cangaceiro passa a ter uma identidade e já não são mais figuras de um passado fantasioso, eles não simplesmente 'havia', eles 'fizeram', eles 'foram'. Teodoro e Galdino agora são substituídos por Lampião e Corisco.

E para atestar a precisão destes fatos é citada a célebre Dadá, fonte testemunhal da pesquisa, que viveu e participou ativamente desta época, cujos depoimentos são a inspiração deste filme.

Os cangaceiros eram homens rebeldes, misto de heróis e bandidos, que lutavam contra a opressão social e a fatalidade do destino.

O cangaço, enquanto fenômeno social e histórico, aconteceu no final do século XIX prolongando-se até 1940. Os mais famosos cangaceiros foram Jesuíno Brilhante, Antônio Silvino, Lampião e Maria Bonita, Corisco e Dadá.

Este filme é inspirado em depoimentos de S ergia da Silva Chagas, a c elebre Dadá (1915 – 1994).<sup>8</sup>

Após este texto inicial, são apresentados o título e créditos do filme. Em segundo plano estão as históricas imagens de Benjamin Abraão, além de algumas fotos, o que corrobora ainda mais o texto de apresenta o. Estes são os cangaceiros que havia naquela época. Destaque para a foto de Corisco e Dadá, que inicia e finaliza a seq ncia em que os cangaceiros são mostrados, reafirmando a importância do casal e confirmando a quem o filme se refere.

A apresenta o destas fotos e imagens mostra os personagens reais que viveram a época do cangaço, e que a partir de então serão representados por atores. O texto inicial assume aqui outra fun o narrativa. Primeiramente mostra ao espectador do que se trata o filme e apresenta a sua história como fato verídico. Posteriormente anuncia as pessoas que participaram dessa história, como quem diz: ‘Vejam, estes são Lampião e Maria Bonita, Corisco e Dadá, aqueles de quem acabei de lhes falar.   verdade, eles realmente existiram’.

Estas imagens de Abraão serão recriadas posteriormente, durante o filme, e passam a fazer parte de sua narra o, o que antes era elemento ilustrado, passa a ser elemento narrado.

---

<sup>8</sup> Texto inicial do filme *Corisco e Dadá*, de Rosemberg Cariry.

A história de *Corisco e Dadá* é contada a partir de vários elementos ilustrativos e narrativos (este assunto será trabalhado posteriormente), e Perpétua é um deles, personagem que não está inserido dentro do contexto sertanejo, já não faz parte do mundo dos cangaceiros, mas que quando menina viveu a miséria do sertão e é lembrança viva em sua memória. Ela relata a alguns pescadores e aldeãos de uma pequena cidade litorânea a vida que o famoso casal tinha em épocas passadas. Em segundo plano, e às vezes em primeiro, o mar, que para Perpétua é tempo presente, e o sertão é passado, mas um é extensão do outro.

A época em que a narradora se encontra não é definida, não se sabe corretamente quantos anos se passaram após o término do cangaço. Este é tempo presente para Perpétua e somente para ela e seus ouvintes, tempo suficiente para a menina que ao final do filme sobrevive ao cangaço se torne uma mulher forte e capaz de relembrar estes fatos de forma corajosa, típicos de uma sertaneja. Uma homenagem do cineasta a sua avó.

Outra coisa foi a intensa convivência com a minha avó, que era uma índia Carui e que me trouxe todo esse universo mágico, mítico: ela me contava muitas histórias ao pé do fogão, de noite, e essas histórias me fascinavam muito. Tinha parentes nossos, da família dela, que foram cangaceiros. A

personagem da narradora Perpétua (Regina Dourado), se inspira em minha avó.<sup>9</sup>

Após a sequência inicial, o cenário passa a ser o sertão nordestino, o tempo recua ao passado para teatralizar o que os elementos narradores relatam. Recurso este muito usado durante o filme, várias idas e voltas, com a finalidade de não haver quebras ou elipses temporais muito grandes, de modo que o espectador não se perca durante o filme e sua percepção do tempo representado permaneça lógica.

Os personagens principais, o famoso casal de cangaceiros, são apresentados em uma seqüência com montagem paralela de cenas, porém seus rostos não podem ser vistos inicialmente. Simultaneamente são mostradas as patas de um cavalo galopando e os de uma pessoa, supostamente de uma menina, andando em meio à caatinga. Primeiramente vemos Dadá carregando um pote de água, Corisco ainda não é revelado, enquanto um homem de meia idade escalpela um bode, e entrega os olhos do animal a duas crianças.

Corisco aparece montado em seu cavalo para tirar satisfações com o homem, que coincidentemente é o pai de Dadá. Nesta cena é mostrada a diferença de vida que cada um leva. Capitão Corisco, como ele mesmo se

---

<sup>9</sup> Rosemberg Cariry, "*Corisco e Dadá: Uma história de Amor que Nasce no Mar e Sangra no Sertão*", Projeto do Filme, p. 4.

intitula, já faz parte do cangaço, é um homem procurado pela polícia. Dadá, ainda criança, procura ajudar a família simples nas atividades domésticas.

Um parêntese deve ser aberto, pois é sabido que os cangaceiros andavam a pé, e não a cavalo como é mostrado em *O Cangaceiro*. É interessante ressaltar, porém, que o cavalo era um meio de transporte usado esporadicamente, somente em ocasiões em que estivessem a disposição e em locais em que seu uso fosse permitido, o que a caatinga não propiciava. Corisco andando a cavalo não é fato irreal, mas verídico e comprovado no depoimento da própria Dada, descrito posteriormente.

Corisco e o pai de Dadá estão almoçando, quando a menina chega em casa percebe que algo de errado está acontecendo, pois sua mãe faz orações pedindo a Santa Luzia que o cangaceiro poupe a vida de seu marido. Nesse momento ocorre o encontro entre Corisco e Dadá, o homem de aparência suja e grotesca com a menina pura e ingênua.

A partir de então, percebe-se o poder que o cangaceiro possuía no sertão nordestino, sendo respeitado e temido não somente pelas famílias humildes, como também pelas autoridades e coronéis. Desde a chegada de Corisco, até o próprio senhor dono da casa, figura que impõe respeito dentro de seu domicílio, é tratado de forma abusiva. As crianças correm com medo da figura naquele traje e devidamente armado. Absolutamente nada podem fazer os pais de Dadá para impedir seu rapto, muito menos a criança frágil e indefesa. O cangaceiro impõe ordem em qualquer lugar, mandando e desmandando como bem entender, e considera justo levar a menina consigo

em troca da vida do indefeso pai, que apenas se submete à justiça de Corisco.

Após o rapto Dadá é estuprada por seu futuro companheiro no cangaço, que também nada pode fazer além de correr na tentativa de fugir da violência sexual a que será submetida. Uma tentativa em vão, que a própria Dadá prefere não entrar em detalhes.

Eu conheci Corisco ele me levando, me arrastando. Me botou na garupa dum cavalo e me levou. Dum burro e me levou. Aí foi o caso, foi o mundo e foi vingança política. Aí me levou, depois de tempo acho que ele ficou com pena de mim. Me entregou a tia dele pra tomar conta de mim. Aí eu fiquei tempo até quando eu fiquei boa. Depois ele chegou, eu tava boa e me levou outra vez. Ficar pelo mato como vivia, como era o cangaço. Então resultado, aí eu não saí mais. Fiquei com ele, como ele vivia.<sup>10</sup>

#### **4.2. MISTICISMO: AS PROVAÇÕES DO SERTÃO**

Para o cineasta, o sertão nordestino é um universo cósmico, místico, o que faz com que Dadá, e principalmente Corisco, absorvam essas características marcantes de sertanejos que crêem num mundo sem miséria,

---

<sup>10</sup> Dadá, em entrevista concedida a Rosemberg Cariry em 1989.

até certo ponto metafísico, onde as provações que a catinga oferece possam ser superadas pelo amor e pela fé.

A estória de *Corisco e Dadá* retrata o amor de forma mais forte do que em *Romeu e Julieta*. É uma tragédia grega em pleno sertão, em que Corisco acredita ser determinado por Deus a lavar com sangue a honra da terra, (...) que julga a todo instante, e que coloca o homem a cumprir um destino e sofrer a sua justa condenação. (...) Corisco não conhece o amor, e sua humanização começa quando ele conhece Dadá, que vai de certo modo, fragilizá-lo, enfraquecê-lo.<sup>11</sup>

Após certo tempo Corisco consegue conquistar o respeito e a confiança de Dadá, posteriormente e finalmente, seu carinho e amor. Mesmo com esse mútuo afeto, o casal passa por provações que só a caatinga pode oferecer, agravando-se ainda mais pelas fugas constantes da perseguição policial. Em meio a tantas dificuldades, Corisco e Dadá perdem três crianças, ainda bebês, no cangaço.

O primeiro deles morre após uma fuga das volantes. Terminada a perseguição, os cangaceiros encontram um pequeno cemitério, com algumas cruzes. Um sertanejo que ali se encontra, explica a Corisco que aquela região é terra santa, um local sagrado onde são enterradas crianças, que no

---

<sup>11</sup> Rosemberg Cariry, "O Sertanejo é Universal", op. cit.

sertão morrem como mosca, e que ao subir ao céu se tornam anjos guerreiros de São Jorge e São Gabriel.

Nesse momento Corisco passa a revelar seu lado místico, e decide enterrar seu filho naquele local, de modo que este seja abençoado e passe a iluminar o caminho dos cangaceiros. Corisco ajoelha-se rente a cova do filho morto e faz a oração:

Senhor João Batista, atravessai com este anjo pelas porteiras da morte e navegai com a arca de Noé pelo Rio Jordão até a glória de Deus. Com a chave do sacrário eu me tranco. Com os doze apóstolos a Jesus eu me encomendo. Com a força do credo, eu me benzo. Senhor, Deus dos desgraçados, morrer não quero, mas se eu morrer, que este anjo ilumine os caminhos do sertão sagrado e a paz das invernadas celestiais. Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo. Amém.<sup>12</sup>

Com a morte de seu primeiro filho, Corisco passa a crer que orações mais fortes devem ser feitas para isto não acontecer novamente, e decide batizar seu segundo filho. O leva até um grupo de fanáticos, comandados por um santo que possui vários beatos como seguidores. O santo batiza a criança com sangue que é retirado de um bode morto na hora e faz uma oração para o bebê. Corisco acredita que dessa forma, a criança sendo

---

<sup>12</sup> Oração falada por Corisco após a morte de seu primeiro filho.

abençoada por um 'enviado' de Deus, seu destino possa ser diferente do outro, que morreu ainda bebê.

Dadá, porém, não acredita na bênção do santo, pois junto de seu grupo encontra-se uma beata, intitulada Santa Úrsula, que era uma prostituta a quem Corisco reconheceu. Ela acredita que isto é uma blasfêmia contra Deus, pois pecador não pode ser santo. Corisco reafirma seu lado místico e acredita que os santos são enviados do Senhor para sofrer pelos homens. Já o cangaceiro possui na terra um destino mais cruel, a missão para fazer justiça com sangue.

Ele dava um sentido de saga a sua violência. Isso eu trabalho no filme. Muitas pessoas, e não só a Dadá, me falaram do misticismo dele. E daí eu construí a tragédia no sentido grego, pagão. Ele costumava dizer: 'É Deus que move o meu gatilho no fuzil'. (...) Embora Corisco diga que está cansado, que quer parar, ele não pode.<sup>13</sup>

A cangaceira procura retrucar e convoca o companheiro a deixar aquela vida tão sofrida, mas Corisco acredita que sua missão no sertão ainda não havia terminado.

O destino desta criança, entretanto, não poderia ser outro senão a morte. Esta segunda fatalidade revolta o cangaceiro, que passa a ficar mais descrente de suas convicções.

---

<sup>13</sup> Rosemberg Cariry, "Amor de Cangaceiro Volta ao Cinema Nacional", op. cit.

Descrença esta que culmina na morte de seu terceiro filho. Dadá chora desesperadamente. Corisco rompe definitivamente com Deus, fala que o Senhor quer o sangue dos inocentes, de seus inocentes filhos, pois o primeiro foi para o Pai, o segundo para o Filho, e o terceiro para o Espírito Santo.

O cangaceiro se vê na condição de homem condenado a viver em sofrimento e solidão, e com o poder de julgar a Deus, que foi injusto ao levar as vidas de três pobres crianças, o renega e o condena.

Não creio em Deus Pai que não é todo poderoso, e não criou o céu e nem a terra. Não creio em Jesus Cristo, que não é seu Filho único e não foi concebido nem por obra e nem por graça do Espírito Santo nenhum. Jesus não foi nascido da Virgem Maria, nem padeceu sob o poder de Pôncio Pilatos. Não foi crucificado, nem morto e não foi sepultado. Não desceu aos infernos, não ressuscitou no terceiro dia, não subiu aos céus e não está sentado à direita de Deus Pai, de onde não há de vir julgar nem os vivos e nem os mortos. Não creio no Espírito Santo, não creio na Santa Igreja Católica que não é santa. Não creio na remissão dos pecados, nem na comunhão dos santos, nem na vida eterna. Amém.<sup>14</sup>

Nesse momento, o cangaceiro se posta num mesmo patamar de seu, agora, suposto criador. Do mesmo modo que o personagem Aguirre, do filme

---

<sup>14</sup> 'Oração' falada por Corisco após a morte de seu terceiro filho.

*Aguirre – A Cólera dos Deuses*, de Herzog, que se diz ser a ira de Deus e “revela a extensão de sua sede de poder”<sup>15</sup>, pois onde quiser que hajam pássaros mortos, haverão pássaros mortos. Por outro lado, Corisco não é a ira de Deus, mas a ira contra Deus e tudo que tenha sido criado por ele.

A partir de então, Corisco passa a andar no sertão como uma alma penada, arrepende-se desse rompimento com Deus, pois sabe que não pode mudar o mundo, além de não suportar viver em um purgatório eterno. “A Dadá vai tentar salvá-lo, e aí entra a contradição: em vez de ser a menina estuprada e sofrida, ela se transforma na mulher que ampara como mãe esse homem que perdeu a identidade”.<sup>16</sup>

Corisco finalmente reencontra a paz e reata com Deus na hora de sua morte. Pouco antes de ser assassinado pela volante de José Rufino, Corisco, já prevendo o que iria acontecer, renega o nome que o tornou um homem respeitado e temido. O apelido Corisco é coisa do passado, o cangaceiro prefere esquecê-lo juntamente com todas as injustiças cometidas por ele, e pede a sua esposa que o chame com seu nome de batismo, Cristino Gomes da Silva Cleto.

Pouco antes de morrer, o cangaceiro ainda fala: ‘Eu só me entrego nas mãos de Deus’. E nesse instante, pede perdão ao Senhor por todos os males que havia feito, e principalmente por tê-lo renegado. As provações de

---

<sup>15</sup> Lúcia Nagib, “Werner Herzog: O Cinema como Realidade”, São Paulo, Ed. Estação Liberdade, 1991, p. 158.

<sup>16</sup> Rosemberg Cariry, “O Sertanejo é Universal”, op. cit.

fé que se passa no sertão ocorrem desde a hora do nascimento, até o último instante da morte. Cristino, novamente, volta a ser um filho de Deus.

(...) o drama do perseguido e de sua agonia, elementos que tenderam a marcar a representação do percurso dessas figuras. (...) A narradora neste filme realça a saga de Dadá, sua perda de inocência, metamorfose e sacrifício junto ao marido, tratado também como um 'passageiro da agonia', tal como vemos nos filmes, rurais ou urbanos, que se interessam de modo especial pelo momento de queda, gerador de empatia.<sup>17</sup>

#### 4.3. REFERÊNCIAS AO CANGAÇO CINEMANOVISTA

O cinema novo foi um movimento importantíssimo na história cinematográfica brasileira, e não é à toa que é influência constante nos filmes nacionais. O cangaço, temática maravilhosamente bem explorada na época, é referência explícita no filme de Rosemberg Cariry. As estruturas dramáticas e estéticas também não podem ser esquecidas. O próprio cineasta confessa que resolveu fazer cinema quando assistiu *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, e *Corisco e Dadá* possui um toque do cangaço Glauberiano.

---

<sup>17</sup> Ismail Xavier, "O Cinema Brasileiro dos Anos Noventa", op. cit., pp. 115 - 116.

A seqüência em que Dadá e Corisco levam seu segundo filho a um grupo de beatos para ser batizado, têm em seu conjunto fragmentos nitidamente inseridos no contexto dos filmes de cangaço de Glauber Rocha. As referências são explícitas, tanto em *Deus e o Diabo* quanto em *O Dragão da Maldade*, e enquadramentos, cenários, composição de personagens e mitos são revisitados por Rosemberg.

Após a chegada dos cangaceiros, ocorre uma panorâmica da direita para a esquerda, onde o final do enquadramento focaliza, em plano geral, um conjunto de fanáticos cantando versos religiosos, aliás, a única citação ao movimento religioso bastante explorado por Glauber. O cenário é composto por um rochedo de pedras e a composição de cena é formada por vários beatos que ocupam boa parte do enquadramento, com suas roupas coloridas alegoricamente que diferenciam o beato, a santa, os anjos, os seguidores. Em *O Dragão da Maldade*, várias cenas foram realizadas também em um rochedo, onde o grupo de cangaceiros e fanáticos canta e dança mecanicamente, em transe, o mesmo transe no qual Rosemberg os faz estáticos, onde somente o Santo se pronuncia. Transe inerte que Glauber também explora durante todo o filme. Cenas em que as Santas, tanto a de Glauber quanto à de Rosemberg permanecem paradas e mudas por longo tempo.

O Beato, que em *Deus e o Diabo* chama-se Sebastião, em *Corisco e Dadá* seu nome é Jesus Cristo, que anuncia o final dos tempos e que surgirá um certo Dom Sebastião para salvar os inocentes. Mitos cinematográficos

misturam-se a mitos cordelísticos e históricos, como a citação à beata Maria de Araújo, considerada santa devido ao episódio do milagre ocorrido em Juazeiro, quando ao praticar a comunhão, a hóstia transforma-se em sangue.<sup>18</sup>

Na hora do batismo, Corisco ergue a criança para ser marcada com sangue, e com sangue também é marcada a criança que o Beato Sebastião sacrifica nos braços de Manuel. Ambos os bebês são manchados de sangue, um, porém, representa a vida, e o outro, a morte.

A morte de Corisco no filme de Rosemberg é uma referência à morte do cangaceiro no filme de Glauber e à sua morte real, que também é reproduzida em *Deus e o Diabo*. Corisco foi assassinado por José Rufino e sua volante, que o cercou num casebre juntamente com Dadá, que foi baleada no tornozelo e perdeu a perna com o passar dos anos, devido à gangrena. Corisco não podia atirar, porque ambos os braços estavam paralisados devido a ferimentos causados por tiros em combate. Na hora do massacre, Corisco saiu do casebre pulando e gritando como uma onça, assim como fazia em várias batalhas. “Corisco nega pela última vez a proposta de entrega. Grita e salta para todos os lados, de forma tão rápida e inverossímil quanto o que diz a lenda que dá origem a seu nome”.<sup>19</sup> Essa característica trabalhada em ambos os filmes não é somente arquétipo da

---

<sup>18</sup> Dom Sebastião e Maria de Araújo são citados em Versos do Cordel, “O País de São Saruê”, falado pelo beato Jesus Cristo em *Corisco e Dadá*.

<sup>19</sup> Ismail Xavier, op. cit., p. 70.

personagem, é a personalidade do cangaceiro. A diferença, pequena na gramática, mas muito forte contextualmente, é a última frase falada por Corisco. Na realidade, suas últimas palavras foram: 'Maior são os poderes de Deus'. O personagem de Glauber, com toda sua força ideológica, fala: 'Maior são os poderes do povo'. E Rosemberg, em sua versão mais mística: 'Eu só me entrego nas mãos de Deus'.

O mar, que em *Deus e o Diabo* compõe a última cena do filme, é uma das primeiras em *Corisco e Dadá*, e aparece repetidas vezes acompanhando o cenário da personagem narradora Perpétua. Mar este mostrado por vários filmes da década de noventa, como em *Carlota Joaquina*, *Terra Estrangeira*, *Crede-mi*, *A Ostra e o Vento*, entre outros.

O mar é o berço, o útero da vida, tanto numa análise científica como em uma interpretação simbólica. Os sertanejos são os caboclos descendentes das antigas nações tapuias que habitavam o litoral brasileiro e foram estabelecer-se nos sertões forçados pelas guerras coloniais. Esses índios trouxeram com ele uma visão mítica do mar, um lugar identificado como a 'terra sem mal'. Assim, os caboclos sertanejos herdaram essa crença. Nos sertões da Bahia, o beato Antônio Conselheiro profetiza: o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão. Toda a região do sertão já foi mar e é possível ainda hoje se encontrar na região do Cariri muitos fósseis de peixes. (...) Tanto no sertão como no mar os homens sofrem e remoem o peso de sua

história. A minha percepção do mar é a percepção do sem-fim, das profundezas da alma humana.<sup>20</sup>

Para Rosemberg, o mar é o símbolo do paraíso, e de alguma forma se assemelha ao sertão devido a sua imensidão. Dessa forma a narradora Perpétua inicia o filme: 'É marzão! Ah, o sertão é como o mar'. O mar de Glauber Rocha em *Deus e o Diabo* possui a mesma conotação simbólica, de algo inalcançável, utópico, imaginário.

O registro visual do fim almejado não se dá por força de uma projeção do seu pensamento ou de sua esperança, muito menos por força de qualquer contigüidade espacial – Manuel não chega até lá. Não há, ao longo do filme, e muito menos nesse final, qualquer materialização, em imagem, do desejo de Manuel ou antevisão motivada pelo anseio de qualquer personagem.<sup>21</sup>

Juntamente a essa cena, da corrida de Manuel, é cantada a frase de Antônio Conselheiro, já citada por Rosemberg. Visualmente, o sertão vira mar, mas Manuel não está presente, o mar é parte de um futuro distante.

Já o mar de Rosemberg é alcançado e materializado durante todo o filme. Inicialmente, percebe-se que são épocas distintas, o mar e o sertão, e que Perpétua situa-se no presente, mar, ou futuro se o sertão for usado

---

<sup>20</sup> Rosemberg Cariry, "Rosemberg Cariry volta à Tragédia da Caatinga", vem em Jornal O Estado de São Paulo, 30/04/1997.

<sup>21</sup> Ismail Xavier, op. cit., p. 70.

como referencial do passado. Finalmente, vemos Perpétua no sertão, ainda criança correndo em fuga da polícia, em meio à caatinga. Assim como Manuel, Perpétua corre sem destino, sem direção definida, “sendo a imagem evocadora de que é preciso caminhar, de que existem perspectivas”.<sup>22</sup> Perpétua, diferentemente de Manuel, consegue alcançar seu futuro, o mar, que já é parte de sua vida presente desde o início do filme.

#### 4.4. OUTRAS CONSIDERAÇÕES

Em termos de estrutura estética, *Corisco e Dadá* apresenta uma narrativa clássica, com enquadramentos convencionais e sem a pretensão de inovar imageticamente.

Os atores do elenco são ótimos, Chico Dias e Dira Paes incorporam o casal de cangaceiros e dinamizam a dramaticidade. A escolha da atriz que interpreta Dadá criança, Mayra Cariry, filha de Rosemberg, caiu como uma luva, pois é quase imperceptível quando ela é substituída por Dira, Dadá adulta. E Regina Dourado dá o tom de avó contadora de histórias, a quem o cineasta quis homenagear.

---

<sup>22</sup> Ismail Xavier, op. cit., p. 72.

A faixa-som procura dar ênfase aos barulhos e ruídos do sertão e do mar, onde o barulho das ondas, cantiga dos passáros, estalos de mato quebrando na aridez da caatinga, possa dividir e reforçar a natureza a que se refere na faixa-imagem. A trilha sonora, composta pelo próprio Rosemberg e musicada por Toinho Alves e o Quinteto Violado, dão mais dramaticidade às cenas. “As músicas têm vida própria, mas enquanto trilha são irmãs gêmeas, univitelinas, da história”.<sup>23</sup>

A fotografia, dirigida por Ronaldo Nunes, tem seu ponto forte no trabalho realizado com a iluminação natural. O sol do mar é diferente do sol do sertão, e são trabalhados de formas distintas, o que transparece no filme, e a intensidade de ambas não estoura no decorrer de passagens entre sertão e mar. O enquadramento, em alguns momentos, nos remete, em parte, ao cinema novo. Comumente são planos de conjunto e às vezes é utilizado o recurso plano/contraplano. Além de possuir vários planos-sequência sem cortes ou mudança de posicionamento de câmera.

A fotografia ressalta, também, a natureza do litoral e do sertão nordestino. É impressionante a quantidade de animais diferentes que sobrevivem na caatinga que se pode encontrar no sertão, além das várias imagens de um sertão imenso, sem fim, como o mar. “Mostro o sertão como uma infinidade de infinitos, de horizontes que se sucedem. O grande vazio, onde só floresce

---

<sup>23</sup> Toinho Alves, “*Corisco e Dadá: Uma história de Amor que Nasce no Mar e Sangra no Sertão*”, op. cit., p. 5.

o essencial. A vida é mínima, mas é fundamental”.<sup>24</sup> Novamente Rosemberg nos remete ao filme *Aguirre*, de Herzog, que também possui certa influência do cinema novo. A paisagem é completamente diferente, mas as imagens do infinito, acompanhadas por uma natureza nada amigável são simétricas. “Também a noção romântica da natureza como mãe acolhedora e protetora se vê invertida. A natureza é hostil, sufocante, e nela o homem civilizado não consegue de forma alguma se adaptar”.<sup>25</sup>

Outro ponto a ser considerado é o onirismo revelado por Dadá. Seus sonhos são a premonição de um futuro próximo, sempre relacionado à morte. Um deles prevê um combate entre cangaceiros e policiais, cujo primeiro filho morre após a perseguição. Em outro sonho, o massacre a Lampião e seu bando é representado por um anjo da morte, que carrega consigo as cabeças decepadas dos cangaceiros. Outra situação onírica é a chuva de pétalas que cai sobre o corpo de Lídia, morta, e seu assassino e ex-companheiro José Baiano, que arrependido passa sete dias e noites ao lado do cadáver, segundo a personagem narradora.

A presença do olhar, literalmente dos ‘olhos’, que são mostrados no filme levanta uma questão no mínimo interessante, olhos reais, olhos inanimados, objetos que simbolizam olhos. Alguns exemplos: no início do filme, um senhor arranca os olhos de um bode morto, e os dá a duas

---

<sup>24</sup> Rosemberg Cariry, entrevista concedida a José Rezende Jr., concedido pelo cineasta.

<sup>25</sup> Lúcia Nagib, op. cit., p. 155.

crianças para jogar bola de gude. Ao jogarem, elas esbarram nos pés do cavalo que Corisco está montado, ou seja, os primeiros olhos a avistarem a figura do cangaceiro são os do bode, e somente depois que as crianças o vêem. Estes mesmos olhos estão sobre a mesa de almoço que Corisco e o pai de Dadá conversam, e quando este pede para ver a criança, os olhos do bode são focalizados. E enquanto isso, a mãe de Dadá faz orações pedindo a Santa Luzia para olhar, iluminar por eles, e neste momento, os olhos que a Santa segura em uma bandeja são mostrados em primeiro plano. Seria uma questão de voyeurismo, que parte inicialmente do espectador, do querer olhar, do gostar de olhar? Ou uma simples referência ao 'cine-olho' imortalizado por Dziga Vertov? Talvez os dois, ou a nenhum deles.

Já o cego Aderaldo, que possui olhos, mas não consegue ver, ou seja, não possui olhos, é a figura que leva o cinema para o meio da caatinga. É o cego que projeta o filme *Paixão de Cristo* para os cangaceiros, e entre os espectadores está Lampião, que é cego de um olho.

Outra pessoa, agora um libanês, também introduz o cinema na caatinga, mas de uma forma diferenciada. Benjamin Abraão não carrega consigo um projetor, mas uma filmadora, que registra as famosas imagens do bando de cangaceiros. É uma seqüência rápida, onde ele capta as imagens dos atores, que são reproduzidas na tela em preto e branco, como as originais, que, aliás, não foram inseridas neste momento por já terem sido mostradas no início do filme. Mesmo tendo sido fato verídico, a presença do

cinema no cangaço, neste filme, possui uma conotação mais simbólica, talvez uma homenagem aos cem anos de existência do cinema.

Uma procissão compõe a seqüência final do filme, onde estão Dadá, baleada, e em seu colo Corisco, morto. José Rufino vai comandando a procissão a cavalo, representando o poder maior no sertão, o maior matador de cangaceiros. Sobre esta cena final, o texto que desfecha a saga de Corisco e inicia a de Dadá.

Corisco foi assassinado no dia 25 de maio de 1940. Sua cabeça foi cortada e exposta no museu Nina Rodrigues em Salvador, Bahia.

Dadá foi presa e depois anistiada.

Em 1969, Dadá moveu um processo contra o Estado e obteve o direito de sepultar a cabeça de Corisco.

No ano de 1994, com 79 anos, Dadá morreu em Salvador.

Dadá e Corisco viraram lenda no coração do povo brasileiro.<sup>26</sup>

Contrariamente ao texto inicial do filme, que cita dados, mas não cita fatos, acontecimentos reais, o texto final, após a morte de Corisco, relata toda a saga a que a ex-cangaceira percorreu. A vida de Dadá é projetada para o futuro, o que acontecerá a ela, a cabeça de seu marido, sua luta para enterrá-la decentemente, e sua morte. Um futuro para aquele exato momento do filme, tempo passado para a atualidade. Diferenciando-se do texto inicial,

---

<sup>26</sup> Texto final do filme *Corisco e Dadá*, de Rosemberg Cariry.

que está em letras brancas e tela preta, este possui a cena final como segundo plano, e escurece até ficar negra.

Igualmente ao início do filme, após o texto final é apresentada uma imagem de época, onde passam os créditos. Esta imagem é uma fotografia tirada das onze cabeças que foram decepadas de Lampião, Maria Bonita e mais nove cabras, expostos em uma escadaria de igreja. “Esses macabros troféus foram levados em cortejo triunfal e exibidos em várias cidades de Alagoas até chegarem a Maceió”.<sup>27</sup>

Esta fotografia representa não somente o final do filme ou de Lampião, mas o fim do cangaço. Mesmo Corisco tendo morrido dois anos depois de Lampião, o cangaço já não era o mesmo sem o Governador do Sertão. Mostra também, que a crueldade dos cangaceiros era a mesma da polícia, que ainda faziam questão de mostrar sua força, seu poder.

Agora é possível identificar os elementos narradores deste filme. Os textos inicial e final; e a representação dos personagens, que são a personagem narradora e a teatralização mimética.

Os textos representam o prólogo e o epílogo, acompanhados por imagens da época. Descrevem a natureza a que a história se propõe a contar, seus personagens e o que aconteceu a um deles futuramente. A personagem narradora, que a princípio não está inserida na história por ela contada, mas que no final é revelada como sendo remanescente do

---

<sup>27</sup> Vera Ferreira e Antônio Amaury, “De Virgolino a Lampião”, São Paulo, Hamburg Donnelley Ed., 1999, p. 237.

cangaço. Mesmo sendo uma personagem narradora, ela também representa seu papel diante da câmera, também faz parte da mimese. E os personagens que teatralizam a história contada pela narradora.

É importante ressaltar que o sertão e o mar também fazem parte desses elementos. O cenário sertão aparece, única e exclusivamente, quando se refere ao tempo dos cangaceiros, assim como o mar é exclusividade do tempo a que a narradora se encontra. Mesmo ao final do filme, quando a personagem narradora é inserida no cangaço quando criança, estes tempos, estes cenários, não se confundem.

## 5. BAILE PERFUMADO

Paulo Caldas e Lírio Ferreira estudaram jornalismo em Pernambuco, onde se conheceram e passaram a trabalhar juntos. *Baile Perfumado* foi a primeira vez que eles realmente compartilharam a realização, pois antes houve somente uma colaboração mútua em seus trabalhos individuais. Na década de oitenta, os cineastas realizaram curtas-metragem e vídeo clips, linguagens que influenciaram este primeiro longa-metragem.

A pesquisa realizada sobre o assunto foi bastante aprofundada, pois contaram com o apoio de estudiosos como Fernando Spencer, crítico e cineasta, e Frederico Pernambucano, historiador. Visitaram, ainda, os lugares onde aconteceram fatos verídicos e colheram depoimentos orais. O processo de roteirização, que passou por oito tratamentos, contou também com a ajuda de Hilton Lacerda.

De certa forma, tivemos um procedimento até meio documental: fomos às locações, entrevistamos cangaceiros, fizemos uma pesquisa (uma coisa muito forte também) iconográfica: as imagens de Benjamin Abraão e fotos de outros fotógrafos da época. Várias seqüências do filme são inspiradas em fotos que descobrimos.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Paulo Caldas, "A modernidade, o sertão e a vaidade de Lampião", op. cit., p. 10.

O filme foi rodado basicamente em três cidades. As cenas do sertão eram realizadas próximo a Piranhas, interior de Alagoas, cidade que serviu de base para a equipe e a mesma do plano inicial do filme *Bye Bye Brasil*, de Carlos Diegues. As cidades de Olinda e Recife foram utilizadas para as cenas de época.

A co-direção de Paulo e Lírio foi trabalhada desde o início, no roteiro, onde as responsabilidades foram divididas, mas a criação foi conjunta. Esta cumplicidade ajudou no sentido de buscar um resultado prático, sem improvisações ou desavenças.

Fizemos o possível para não improvisar. Se tivéssemos que improvisar na hora, iríamos improvisar sobre uma base muito sólida. Discutimos muito. (...) Eram dois diretores, mas uma direção só. Este trabalho anterior, quase um ano, fortaleceu a gente, e na hora foi uma coisa natural, por incrível que pareça. Não houve nenhum momento em que um tivesse escolhido um plano e o outro discordasse. (...) Cinema é uma coisa fraterna, começou com os irmãos Lumière, acho que tem tudo a ver. (...) Na verdade, a gente utilizava uma cumplicidade para favorecer a dificuldade de sermos diretores estreantes.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Lírio Ferreira, "A modernidade, o sertão e a vaidade de Lampião", op. cit., pp. 22 - 23.

Após ganhar o Prêmio Resgate do Ministério da Cultura para diretores estreantes, os cineastas decidiram trabalhar com toda a equipe técnica também estreante, advinda das produções de curta-metragem. O resultado foi um trabalho experimental e de excelente qualidade técnica, “com elaborados movimentos de câmera, com suaves e quase imperceptíveis passagens de um plano a outro, com cenas que dependem quase exclusivamente da textura da imagem”.<sup>3</sup>

*Baile Perfumado* narra a história de Benjamin Abraão, um mascate libanês que se embrenhou na caatinga com o intuito de filmar Lampião e seu bando de cangaceiros. Após ser secretário particular de Padre Cícero durante dez anos, e assistir a sua morte, Abraão parte em busca de uma aventura que poderia lhe trazer uma boa fonte de renda. Através de contatos e artimanhas o libanês traça um plano para conseguir atingir seu objetivo.

Primeiramente, entra em contato com Adhemar Albuquerque, diretor da Aba Film de Fortaleza, que lhe fornece todo o aparato técnico, incluindo uma câmera 35mm e negativos. Este, porém, necessita de garantias por estar cedendo um equipamento caro. Garantia esta concedida pelo Coronel João Libório, homem rico e poderoso a quem Abraão lhe filma uma vaquejada e o coronel fica maravilhado com tais imagens.

Paralelamente a isso, estão Lampião e seu bando de cangaceiros, que ora estão em combate com as volantes, ora estão saqueando cidades,

---

<sup>3</sup> José Carlos Avellar, “A modernidade, o sertão e a vaidade de Lampião”, op. cit., p. 21.

ora estão fazendo justiça com as próprias mãos, e ora Virgulino Ferreira vai ao cinema com Maria Bonita. Em seu percalço, o Tenente Lindalvo Rosa, que procura os cangaceiros incansavelmente.

Muito sacrifício foi feito até Abraão chegar ao bando de Lampião. O primeiro contato ainda é de desconfiança, mas gradativamente o mascate conquista a amizade do cangaceiro e seu grupo, e os acompanha durante longo tempo. Nesse período, Abraão conseguiu captar as tão sonhadas imagens, sua decepção, porém, foi a impossibilidade de registrar um combate entre os cangaceiros e as volantes. Filmou-os em atividades bem prosaicas, como costurando, conversando, rezando, pegando água nos riachos e dançando nos bailes promovidos por Lampião. Aliás, o nome do filme, *Baile Perfumado*, deriva destas festas.

Nos momentos de lazer, os animais afamados do peito realizavam luta livre com vibrantes aclamações ao vencedor, e, quando o calor diminuía, Zabelê sacava da sua sanfona para formar animados bailes. O uso do perfume era um costume constante nos grupos. Por causa dele, muitas vezes, a força identificava os seus esconderijos. Como não havia mulher para todos, sendo cada casal respeitado, era muito comum os homens dançarem entre si.<sup>4</sup>

Devido a sua grande façanha, o mascate, agora cinegrafista conhecido, passa a ser notícia nos grandes jornais do país. O resultado é

---

<sup>4</sup> José Humberto Dias, op. cit., pp. 34 - 35.

que o cerco da polícia à procura de Lampião aumenta, e o filme de Abraão é proibido e apreendido pela Polícia Federal. Nesse momento, todas as pessoas que ajudaram o libanês em sua empreitada lhe viram as costas e o deixam sozinho.

Posteriormente, Abraão é assassinado devido a um romance que o mesmo teve com uma mulher casada, o assassino, um marido possesso de ciúme e vingança. Uma morte brutal. Pouco tempo depois, Lampião, Maria Bonita e mais nove cangaceiros são mortos e os corpos encontrados por Lindalvo Rosa.

A última seqüência do filme mostra a chegada do libanês no Porto de Recife, num *flashback* de vinte e cinco anos. E sua última fala, que representa toda a sua perseverança e personalidade: 'Os inquietos vão conquistar o mundo'.

"*Baile Perfumado* é um raro filme brasileiro que reencena episódio de nossa própria história cinematográfica ao contar a história de Benjamin Abraão".<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Firmino Holanda, "Um Olho Cego Vagueia na Tela", ver em Jornal O Povo, reportagem cedida por Firmino Holanda.

## 5.1. ABERTURA: MONTAGEM FRAGMENTADA

O filme inicia com um plano-sequência fantástico, que dura cerca de três minutos e todo feito em câmera na mão (*steady cam*). Dois tempos distintos são colocados dentro de uma mesma seqüência, sem cortes, o que caracteriza uma elipse temporal numa mesma ação, num mesmo plano.

A seqüência inicia com um close no Padre Cícero, em seu leito de morte, a câmera se distancia através de um travelling que caminha de ré até sair do quarto, mostrando a composição do cenário, o médico de um lado da cama e, do outro, seu secretário particular, Benjamin Abraão, e mais algumas beatas que também estão no quarto. Ao sair, a porta é fechada por uma das mulheres que lá se encontram. A partir de então, inicia-se uma música extra-diegética, acompanhada de uma voz *off*, e *over*, que ainda não possui dono, mas é a do libanês, o personagem narrador. A câmera continua seu percurso pelo corredor da casa, mostrando fotos, retratos e outros objetos de cena, até entrar num quarto onde estão duas romeiras, já de luto, acendendo velas.

A elipse temporal ocorre nessa passagem. Primeiramente, porque ao ser fechada a porta o Padre ainda estava vivo, agonizando, e ao entrar no quarto onde se encontram as romeiras, elas já estão de luto, o que anuncia sua morte. Após um travelling lateral pelo corredor da casa, esta invade o quarto do mascate, que traja um terno branco e uma fita preta no seu braço esquerdo, também representando o luto. Ao acabar de escrever em seu

diário, a voz *off* do narrador encerra-se. “A escrita de seu diário é, desde a primeira seqüência, pretexto para a presença da voz *over* que nos fala em árabe, causando um estranhamento específico, (...) inserido num contexto em que o multiculturalismo veio a primeiro plano”.<sup>6</sup> O encontro entre a câmera e Abraão simboliza o encontro entre a voz *off* e seu dono, a narração passa a ter seu personagem narrador.

Um parêntese deve ser aberto. Esta primeira fala narrativa do libanês é a única sem legendas, por opção dos cineastas, todas as outras são legendadas. Isso confirma a presença do multiculturalismo, a necessidade de distinguir o árabe do português.

Naquele plano de introdução não quisemos botar nem letreiro. Num determinado momento estudamos a possibilidade de botar ali nome de atores e técnicos, mas não quisemos sujar a imagem. Fizemos algumas experiências e achamos que sujava o plano. Legendas também iriam sujar. (...) Chegamos a pensar em tirar a fala, deixar todos os outros sons, os ruídos. Mas sentimos que a fala estava entrando ali como música e não como texto. A voz dele como música. Ele interpreta de uma forma meio

---

<sup>6</sup> Ismail Xavier, “O Cinema Brasileiro dos Anos Noventa”, op. cit., p.124.

literária. É um libanês diferente do coloquial, é como se ele tivesse lendo um texto.<sup>7</sup>

Após terminar de escrever em seu diário, Abraão o fecha, levanta-se e sai do quarto, a câmera passa a acompanhá-lo de frente, e um canto religioso passa a fazer parte da faixa-som, que a princípio parecer ser extra-diegética, mas posteriormente revela-se intra-diegética. A câmera acompanha o libanês em seu trajeto, andando pelo corredor até chegar a uma escada, que desce lentamente, o canto religioso passa a se tornar mais forte e mais sonoro à medida que Abraão caminha.

Ao terminar a descida da escada, passa-se para o andar de baixo. O mascate pega seu chapéu e encaminha-se para outro aposento, a câmera o acompanha, mas desta vez ele está de costas para ela. Abre a porta deste aposento, onde ocorre o velório do Padre e de onde vem a cantoria religiosa. O libanês vai de encontro ao padre, enquanto a câmera se distancia para pegar um plano de conjunto, o ex-secretário despede-se de Padre Cícero. Abraão sai de cena e a câmera aproxima-se do Padre, mostrando a quantidade de romeiras que estão em seu velório, e finaliza do mesmo modo que começou este plano-sequência, com um close no Padre Cícero.

É importante ressaltar a quebra de linguagem a que os cineastas se propõem. Ao trabalhar com uma elipse temporal dentro de um mesmo plano-

---

<sup>7</sup> Paulo Caldas, "A modernidade, o sertão e a vaidade de Lampião", op. cit., pp. 32 - 33.

sequência, eles vão de encontro a toda uma estrutura espaço-tempo que a narrativa clássica estava acostumada, onde tempos e espaços diferentes devem se apresentar em planos distintos, de modo a não quebrar a linearidade. Essa linguagem fragmentada é, nada mais, nada menos, que uma aceitação da não-linearidade como função narrativa, que se verificará em todo o filme.

Outro ponto interessante é a visão do espectador. Aos olhos do público, essa confusão entre tempo e espaço se torna ainda mais complicada quando se imagina a ginástica a que os atores se submeteram, tendo que trocar de figurino e locações (apresentos) em alguns segundos, além de toda a equipe técnica para tornar a captação de imagem e som perfeitos.

Ao término desta primeira seqüência, é mostrado o nome do filme, *Baile Perfumado*, e em seguida inicia a segunda seqüência. Esta nos mostra o combate entre o grupo de Lampião e a volante do Tenente Lindalvo Rosa, o ambiente perigoso a que Abraão se comprometerá a participar para alcançar seu objetivo. Em meio a um tiroteio, Lampião e seu bando conseguem escapar, deixando uma baixa importante no grupo do tenente. A última cena desta seqüência é a de Lampião dando um tiro para o alto, escapando ileso, pois até aquele momento, ele ainda é soberano, ele ainda é o Rei do Cangaço.

Este primeiro bloco, composto por três seqüências é uma espécie de prólogo que funciona como apresentação do narrador da história e dos outros

personagens. (...) Nesse sentido lembra o modo como se faz a apresentação dos personagens na literatura de cordel, onde os personagens são descritos pelas suas características mais peculiares.<sup>8</sup>

Em contraponto a primeira seqüência, esta possui uma montagem fragmentada no que se refere à quantidade de cortes efetuados. Vários planos diferentes são mostrados, a câmera é nervosa, com movimentos tão rápidos que se tornam, às vezes, ilegíveis. Linguagem que se assemelha a do vídeo clip.

O maior desejo de Abraão era o de filmar um combate, mas nas suas tentativas, não conseguiu boas imagens, e talvez tivessem uma narrativa parecida com a de Paulo Caldas e Lírio Ferreira nesta seqüência de combate.

Meu maior desejo era filmar um ou mais combates, e consegui sob condições tão precárias e difíceis para mim que não ficou bem 'enredado' e ilegível como desejara, pelos motivos dos rápidos movimentos e por ter sido forçado a fugir. Tive de bancar o cangaceiro na retirada, conduzir feridos, 'esconder rastros' e viajar a noite, até o chefe se julgar em condições de cuidar dos baleados.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Sarah Yakhni, "*Baile Perfumado* – subversões no cangaço", p. 5, [webmaster@mnemocine.com.br](mailto:webmaster@mnemocine.com.br).

<sup>9</sup> Benjamin Abraão, citado em Firmino Holanda, "O Cangaço visto pela Câmera de Benjamin Abraão", op. cit., p. 58.

A próxima seqüência possui uma função mais ilustrativa do que narrativa. A maravilhosa tomada feita no helicóptero seguindo o Rio São Francisco no fluxo inverso de suas águas, acompanhado pelo som pesado de Chico Science, mostra a imensidão do sertão, a grandeza de uma região onde é travada a batalha entre os cangaceiros e as volantes, além dos contextos ideológicos e políticos que ocorriam nessa região. Passa-se a ter uma noção da mística do sertão, e dos mitos que dela fizeram parte.

Estas três primeiras seqüências do filme revelam a intenção de seus realizadores, a quebra da estrutura espaço-tempo, da fragmentação narrativa, e da linguagem não-linear. A partir de então, o espectador já pode ter uma noção do mundo a que está adentrando, do diferente, do estranho, do não-convencional, formatos que serão utilizados até o final do filme.

## **5.2. ANTROPOFAGIA DA IMAGEM: O MITO POP**

Quando se fala em antropofagia, reporta-se a Semana de Arte Moderna de 1922, mas aqui, ela adquire outra conotação, onde a imagem é ruminada, degustada e vomitada de outra forma. Quando se fala em Lampião, lembra-se de um assassino cruel e sanguinário, cangaceiro que

habitou o sertão nordestino e rebelou-se contra a opressão social. E no cinema brasileiro, o cangaceiro sempre foi tema de violência e vaidade.

No fundo, o cangaceiro foi sempre tratado como figura de vaidade, desde o clássico de Lima Barreto. Vaidoso era Galdino, e todos lembram a conotação negativa de seus anéis em contraste com o despojamento de Teodoro no momento das mortes paralelas ao final do filme, uma alegoria da luta do Bem contra o Mal, ambos saídos do próprio mundo cangaceiro. Vaidoso era também o Corisco de Glauber. Mas este se exibiu diante da câmera com desenvoltura para falar de sua consciência do fim do cangaço. Sua vaidade se inseria numa prática que avançava uma doutrina apta a fazer do cangaceiro uma figura sabedora de seus limites, voltada para a justiça.<sup>10</sup>

O cangaceiro de *Baile Perfumado*, Lampião, também é vaidoso, uma vaidade de ambição, ligada ao dinheiro como forma de consumo e hábitos da vida burguesa. Virgulino Ferreira possui o arquétipo dos coronéis, dos quais é amigo e faz alianças locais que marcavam o jogo de poder da região nordeste. Além de tudo o cangaceiro toma whisky escocês, usa perfume francês, vai ao cinema e gosta de ouvir música, costumes modernos na época.

A maior metáfora dessa modernização é a entrada do cinema no sertão. A vaidade de Lampião faz com que sua imagem possa ser

---

<sup>10</sup> Ismail Xavier, "O Cinema Brasileiro dos Anos Noventa", op. cit., p. 115.

fotografada e registrada pela câmera de Benjamin Abraão, o que acarreta em sua morte. O cangaceiro fica fascinado com aquela máquina que pode imortalizá-lo, e com certeza irá, numa película a quem o próprio possa se ver no cinema, como nos filmes dos irmãos Lumière. Pois *A Filha do Advogado* não foi tão interessante, enquanto que um filme sobre seu bando seria inigualável.

A questão do mito de Lampião (...) é trabalhada numa chave que em primeiro lugar, é o cinema. O que importa é a imagem produzida de Lampião, a relação com esse instrumento moderno. E quando o cinema é retrabalhado no filme, Lampião é projetado numa esfera de *pop-star*. O filme não tem nenhuma cerimônia. Ele mistura alguns procedimentos que são próprios ao Cinema Novo, mas também vai para procedimentos que são tipicamente de vídeo clip.<sup>11</sup>

Eis aqui o processo de antropofagia da figura de Lampião, que passa a ser um mito *pop*.

Essa *popificação* do cangaceiro é bastante perceptível em dois momentos do filme. O primeiro deles ocorre em um sonho de Benjamin Abraão, onde Lampião adentra seu quarto vestido de terno branco, o mesmo que foi ao cinema com Maria Bonita, segurando um rádio de época em seu

---

<sup>11</sup> Ismail Xavier, "Inventar Narrativas Contemporâneas", op. cit., pp. 94 - 95.

ombro, assim como fazem os cantores de rua dos filmes norte-americanos. Uma simbologia mais *pop* que isso, impossível.

Em um segundo momento, a figura de Lampião se apresenta tão *pop* quanto mítica. A penúltima seqüência do filme, a tomada de helicóptero do sertão nordestino, é montada em paralelo, intercalando imagens da caatinga e as imagens de época de Abraão, coloridas e em preto e branco, havendo uma diferença de sessenta anos entre elas. Em certo momento, as imagens em cor perdem sua textura e se fundem com as outras, inserindo-se num mesmo contexto temporal, relacionando o passado e o presente, o tradicional e o moderno. Ao final da seqüência, a cor retorna e Lampião é mostrado no alto de um penhasco, que, aliás, é o Raso da Catarina, local onde Lampião foi morto juntamente com Maria Bonita e mais nove cangaceiros. Neste momento, o mito mostra-se com toda sua força, toda sua altivez. Mesmo depois de morto, ele ainda é soberano sobre aquele imenso sertão. Lampião foi, é e sempre será o Rei do Cangaço.

A morte e o legado se representam em outra chave – quando a montagem, em estilo *pop* e com a música de Chico Science, celebra o ícone Lampião, inserindo-o numa galeria em que não precisa dos acenos políticos próprios à noção do bandido social para se tornar um mito.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Ismail Xavier, “O Cinema Brasileiro dos Anos Noventa”, op. cit., p. 116.

A música também faz parte desse contexto *pop* a que o filme se propõe. Nesta mesma seqüência a música parece ser intra-diegética, primeiramente porque o solo de guitarra se assemelha ao barulho das hélices do helicóptero. A letra da música se casa com as imagens de Abraão, pois se tem a impressão que ao mesmo tempo em que a letra fala o nome dos cangaceiros, a câmera do mascate mostra todos os componentes do bando, assim como no close de Lampião, parece que o próprio está cantando a música. Aliás, a música (melodia) é a mesma da seqüência do início do filme, também em tomada de helicóptero.

Essa mistura de tradições, de línguas, esse multiculturalismo é uma marca importante nesse encontro entre o moderno e o tradicional. Expressões como Chico Science, *Mangue Beat*, *Árido Movie*, que fazem parte do internacional popular, mescla-se ao português, quase um dialeto nordestino, e com a língua árabe, voz *off* do personagem narrador.

O filme é isso mesmo, uma mistura. Não propõe uma nova linguagem. A direção dos atores, no meu entender, é realista – em alguns momentos chega a ser quase neo-realista, registro quase documental em certos momentos. Ao mesmo tempo, o filme trabalha a montagem com a liberdade de uma forma fragmentada, com uma liberdade de linguagem que faz dele o inverso do documental realista. Utiliza um material, digamos, ‘documental’, ‘realista’, numa estrutura épica: o cangaceiro lá no alto da montanha, batalhas sem nenhuma referência realista..., ao contrário, parece que você

está mergulhado numa metáfora de literatura oral, de literatura de cordel (se quisermos falar de tradição) ou numa metáfora de uma linguagem moderna, cinema moderno, de MTV. O filme pega essas coisas e assim cria sua originalidade. O que agrada é a mistura e o equilíbrio de materiais de origens diversas.<sup>13</sup>

Na verdade, porém, essa questão de modernizar tradições é mais complicada do que se imagina. A possibilidade de se fazer uma comparação entre a música e o cinema é ínfima, mesmo sendo representações da arte que caminham juntas.

A música tem formas estratificadas e de densidade cultural e de longevidade, quer dizer, formas de longa duração. Então, quando você está dialogando com uma música, você está dialogando inclusive com formas que são puramente artesanais, que não dependem desse quadro tecnológico do século XX. Agora, o cinema é, na sua própria acepção, tecnologizado, internacionalizado. Ele é, por excelência, esse espaço. (...) A relação entre o maracatu e o rock não é a mesma coisa que a relação entre o cinema dos anos vinte e o cinema dos anos sessenta.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Geraldo Sarno, "A modernidade, o sertão e a vaidade de Lampião", op. cit., p. 25.

<sup>14</sup> Ismail Xavier, "Inventar Narrativas Contemporâneas", op. cit., p. 116.

### 5.3. CINEMA, PODER E OUTRAS CONSTRUÇÕES

Após o primeiro bloco, referente à apresentação dos personagens, o personagem narrador inicia sua peregrinação para chegar a Lampião e seu bando de cangaceiros. Abraão passa a manter contato com diversas pessoas que podem ajudá-lo em sua empreitada, entre elas: Adhemar Albuquerque, diretor da Aba Film de Fortaleza; e o Coronel João Libório, amigo de confiança de Lampião. Estes são os principais personagens que fazem com que o libanês obtenha sucesso.

Finalmente Abraão consegue entrar em contato com o cangaceiro, que primeiramente desconfia de suas intenções, mas que posteriormente acaba cedendo ao desejo do mascate. Este lhe explica o quanto o filme pode ser rentável para ambos, além de aumentar a popularidade de Lampião no Brasil e no estrangeiro. O interessante é que Lampião permite a filmagem somente após ver algumas fotos tiradas por Abraão, que mesmo tendo entre elas a foto do Tenente Lindalvo Rosa, não impede a realização de seu filme.

O plano inicial é feito pelo próprio Lampião, temendo alguma armadilha. Abraão assume o comando da câmera logo após, e passa a ser o cinegrafista. Nesse momento, várias cenas passam a ser filmadas e narradas pelo próprio mascate, em árabe, assim como em todo o filme.

Grupo rezando ao meio-dia sob as sombras de uma árvore. Lampião lendo.

Paisagem do sertão ao amanhecer. Grupo caminha no mato, um atrás do

outro, em direção à floresta. Grupo pega água para abastecer. Preparando comida. Comendo melancia. Mulheres do grupo juntas. Lampião dá ordens para a câmera.<sup>15</sup>

O final do relato de Abraão denuncia que, de fato, Lampião não somente fez a primeira cena, como também dirigiu outras. O cangaceiro faz a construção de uma nova imagem, desconstruindo o arquétipo até então conhecido, de um homem destemido, violento. Ele próprio se apresenta aburguesado, despreocupado.

Após este primeiro contato, Abraão consegue estabelecer um segundo, e passa mais tempo com os cangaceiros. Neste momento, o libanês já se sente à vontade junto ao bando, onde tira retratos e registra a cena que dá nome ao filme, de um dos bailes promovidos por Lampião, com muita bebida e forró. Abraão ainda convence o capitão a simular um combate, já que não conseguiu filmar um real.

Nesse momento, percebe-se o verdadeiro combate a que o filme se refere. O confronto não é entre cangaceiros e soldados das volantes, mas entre Lampião e o cinegrafista. Cada um possui a sua arma, e nesse jogo de poder, Lampião perde e se rende a esta maravilhosa arma que é o cinema.

---

<sup>15</sup> Narração feita por Benjamin Abraão no filme, em legendas, sobre as imagens captadas.

Olhar a câmera significa estar numa posição de poder. Olhar a câmera significa um jogo que está envolvendo até a possibilidade da câmera como instrumento de guerra – não no sentido estrito da destruição, mas no sentido de uma guerra de imagens. E Lampião, no caso, aceita o jogo. Não só aceita como ele procura produzir a imagem. Quer dizer, quando a gente olha o documentário a gente tem uma situação na qual se estabeleceu um acordo, uma cumplicidade, as imagens produzidas dos cangaceiros foram produzidas em comum acordo, através de um processo pelo qual os cangaceiros fazem um teatro de si mesmos, o tempo todo. (...) Sorriem, estão bem conscientes do jogo e, dentro dessa idéia da guerra de imagens, tentam estabelecer um certo controle sobre o que vai ser produzido.<sup>16</sup>

Abraão procura estabelecer um terceiro contato com Lampião, uma tentativa inútil. O cinegrafista tornou-se pessoa conhecida devido ao seu feito corajoso, e a sua situação ao invés de melhorar, somente piorou. As pessoas que a princípio o ajudaram a alcançar seu objetivo lhe viram as costas, pois não querem se comprometer com o filme. Este é projetado somente uma vez, para algumas autoridades em Fortaleza. O filme, que se chamaria *Lampião, O Rei do Cangaço*, jamais foi montado e comercializado. Após esta exibição, é apreendido pela Polícia Federal.

Algum tempo depois, o herói libanês é morto. Procurou-se ligar sua morte com a realização de seu filme, o próprio *Baile Perfumado* assim o faz,

---

<sup>16</sup> Ismail Xavier, "Inventar Narrativas Contemporâneas", op. cit., pp. 91 - 92.

deixando um certo mistério no ar sobre seu assassinato. Lampião é morto logo em seguida. O filme de Abraão fez com que a polícia intensificasse a busca ao cangaceiro, pois se um mascate consegue chegar a Lampião, como várias volantes equipadas com artilharia pesada não conseguiriam? Um vexame para o exército nacional.

O encontro entre cineasta e sertanejo, o contato do moderno com a tradição, mesmo que alimentado por uma disposição de simpatia por Lampião, tem resultados catastróficos. (...) O cerco aperta sobre Lampião, e as imagens produzidas por Abraão acirram a perseguição: o poder central exige o fim do cangaço, mancha em seu projeto de um Brasil moderno. Nesse sentido, o efeito prático imediato do cinema é nefasto, embora estejam ali imagens que projetam a figura de Lampião na posteridade desejada. Para nós, está ali o documento precioso, mas também o sinal da morte de quem não poderia estimar o perigo daquele gesto de exibição ou levou mais em conta seu lado tático de propaganda do que as desvantagens estratégicas aí implicadas.<sup>17</sup>

Sobre a perspectiva de que o empreendimento de Abraão foi o de realizar um filme, e que *Baile Perfumado* retrata toda a tática vivida pelo libanês para fazê-lo, inclusive a captação das imagens, e este é projetado, mesmo que uma única vez, essa concepção substancia a realização de um filme dentro de um filme, ou seja, a construção em abismo.

---

<sup>17</sup> Ismail Xavier, "O Cinema Brasileiro dos Anos Noventa", op. cit., pp. 123 - 124.

A expressão construção em abismo é importada da ciência heráldica, que a usa quando um brasão é reproduzido em tamanho menor dentro de outro brasão, tal e qual este, possibilitando “todos os jogos de espelho”.<sup>18</sup> Nem todo filme dentro de um filme, contudo, pode fazer parte dessa construção, eles devem dialogar diretamente, devem ser praticamente idênticos, gêmeos.

No caso de *Baile Perfumado*, essa construção ocorre duplamente. Num primeiro momento, temos o filme de Benjamin Abraão, que se embrenhou na caatinga para captar imagens de Lampião e seu bando. Num segundo momento, temos o filme de Paulo Caldas e Lírio Ferreira, que fala de todo o processo a que esse cineasta, Abraão, se submeteu para realizar seu sonho. O ator, neste caso, percorre todo o caminho tomado por Abraão para reconstruir suas imagens. Num terceiro e último momento, os próprios cineastas também adentram o sertão nordestino para realizar seu sonho, o de fazer um filme sobre um cineasta que realizou um filme. Ou seja, Paulo Caldas e Lírio Ferreira fazem o mesmo percurso de Duda Mamberti que, por sua vez, reproduz os passos do cineasta Benjamin Abraão.

Expressando o próprio clima do cinema atual, Lírio Ferreira e Paulo Caldas acentuaram a esperteza e o pragmatismo do sírio-libanês Benjamin Abraão ao costurar o jogo político para ter acesso a Lampião, convencido da

---

<sup>18</sup> Christian Metz, op. cit., p. 218.

importância do registro que decidiu empreender. Há o elogio aos homens inquietos, os que procuram.<sup>19</sup>

#### 5.4. FOTOGRAFIA E SUAS DIALÉTICAS

Assim como o primeiro bloco, já apresentado, o filme possui um recorte não-convencional, principalmente pela sua fotografia e montagem. A fotografia foi feita por Paulo Jacinto dos Reis e a montagem, por Vânia Debs. A quebra de linearidade, planos incômodos, fotografia estranha, são estruturas que compõem a narrativa de *Baile Perfumado*, e algumas delas serão trabalhadas a seguir.

O filme possui uma câmera inquieta, onde a maioria dos planos é realizada por *travellings*, e somente depois de parar, passa-se para o plano e contra/plano ou outros posicionamentos diferenciados. São poucas as cenas em que o enquadramento é fixo. A câmera procura a ação, não espera que esta aconteça na sua frente. A iluminação trabalha com um jogo de texturas, entre o claro, o escuro e tons mais azulados. A câmera se coloca em posições incômodas, tanto para o espectador como para o próprio cinegrafista, ora está no chão, ora no teto, resultando em *plongées* e *contra-plongées* exagerados.

---

<sup>19</sup> Ismail Xavier, "O Cinema Brasileiro dos Anos Noventa", op. cit., p. 124.

Alguns planos e seqüências já foram trabalhados anteriormente, e serão revisitados, juntamente com outros cujas características acima citadas serão analisadas abaixo.

A conversa entre Abraão e Adhemar Albuquerque a beira do rio, ainda no começo do filme, é iniciada com um *travelling* para a direita. Não se sabe, inicialmente, quais personagens dialogam nesta seqüência, até que são revelados pela câmera. Em outra seqüência, logo após esta, Abraão dialoga com Seu Nogueira. Dois *travellings* são realizados, no mesmo sentido do plano anterior. O primeiro é contínuo, já o segundo é intercalado por closes dos dois personagens.

O encontro entre o libanês e o Tenente Lindalvo Rosa é caracterizado pelo estranhamento causado pela iluminação, onde os tons de claro e escuro são bastante distintos, e um super *plongée* onde a câmera se posiciona aos pés do mascate reforçam essa estranheza.

Queríamos utilizar um filme muito sensível no limite. Levamos até filtro para corrigir um possível excesso de luz. (...) Tudo isso deu uma radicalidade na fotografia do filme que é muito importante. Algumas pessoas chegaram a comentar que o filme é muito escuro em relação à luz que estamos acostumados a ver. A idéia era explorar coisas assim como, digamos, a 'sujeira', o 'riscado' – o combate e a vaquejada totalmente 'riscados' - o 'chicote'. São planos que a gente privilegiou não por conta de ter uma imagem sofisticada para a 'crítica'. Tudo tem a ver com o filme. Depende do

projeto que você quer fazer, mas existe hoje o vício da fotografia de publicidade.<sup>20</sup>

A sequência em que Abraão flerta com Jacobina, esposa de Zé do Zito, é muito interessante. A câmera inicia no diálogo dos dois personagens, então ocorre um *travelling* para a esquerda até chegar em um gramofone, e volta. Neste momento, Abraão e Jacobina já não estão mais presentes, mas sim Zé do Zito. Esse falso *raccord* representa uma elipse temporal, que nos faz entender que Zé estava à esquerda de Jacobina, e à direita da câmera, mas fora de enquadramento, e por isso não apareceu no início da cena, e quando ele é revelado em quadro, os outros personagens já haviam saído de cena há um certo tempo. Percebe-se nesta cena, um confronto à narrativa clássica. “O ‘falso *raccord*’ devia ser banido, tanto quanto o ‘*raccord* pouco claro’, uma vez que um e outro enfatizavam a descontinuidade da mudança de plano, ou a ambigüidade do espaço cinematográfico”.<sup>21</sup>

Abraão e Dona Arminda conversam na sala da pensão, num mesmo plano-sequência, ocorre um *travelling* para a esquerda, retornando depois, sem cortes. O detalhe é que a câmera está posicionada fora da casa, então boa parte do enquadramento é de muro e vasos, os momentos em que os personagens aparecem são quando a câmera passa pela janela,

---

<sup>20</sup> Paulo Caldas, “A modernidade, o sertão e a vaidade de Lampião”, op. cit., pp. 27 - 28.

<sup>21</sup> Noel Burch, “Praxis do Cinema”, p. 32, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1992.

ocasionando um certo desconforto, já que não se pode ver o diálogo por inteiro, somente ouvir.

Essa imagem parece provocada pela preocupação de fragmentar a visão. Quando o filme não fragmenta a ação, fragmenta o ponto de vista. Por isso a câmera do lado de fora em que se dá a conversa filmada: temos só a parede e os fragmentos entrevistados pela janela. O espectador só pode ver um pedaço da ação, nunca a ação inteira. Esse plano em que a câmera está se movimentando do lado de fora é igual àquele em que a câmera avança na caatinga. Na verdade, o espectador não sabe o que está vendo: vê um fragmento que se esclarece na medida em que entramos no tom da narrativa ou entramos na história narrada.<sup>22</sup>

Outro plano-seqüência envolve o Tenente Lindalvo Rosa e sua volante na casa de um coiteiro, de quem tentam arrancar algumas informações. Primeiramente a câmera está em plano de conjunto, e lentamente é realizado um *zoom* no rosto do Tenente, sem desenquadrar a ação ocorrida atrás deste. Eis aqui o curioso. Mais uma vez a narrativa clássica é posta em questão, pois Lindalvo não vê a ação, seu rosto está voltado para fora do enquadramento, olhando para a esquerda da câmera, como quem conversa com alguém que está fora do quadro, atrás da câmera.

---

<sup>22</sup> José Carlos Avellar, "A modernidade, o sertão e a vaidade de Lampião", op. cit., p. 30.

O encontro de Abraão com os cangaceiros possui outro ponto curioso. Na sua chegada, a câmera subjetiva (Abraão) acompanha dois cangaceiros que a leva até o bando, e ao encontrar Lampião, ficar frente a frente com ele, a câmera se desprende de sua subjetividade e passa a fazer um *travelling* rotativo para a direita e vai parar atrás de Maria Bonita, e logo em seguida faz uma aproximação do mascate até terminar a cena num close seu. A câmera realiza uma rotação de 360 graus fora de seu próprio eixo, primeiramente ela era subjetiva, e finaliza no personagem inicial de sua subjetividade, neste momento, porém, ela focaliza os olhos de Abraão, que antes eram seus olhos.

A cena do baile promovido por Lampião e registrado por Abraão, é tão fragmentada quanto à cena do combate, com velozes movimentos de câmera e cortes rápidos. Essa fragmentação ocorre nas cenas dos dois bailes, o primeiro entre os cangaceiros e a volante, pois o bando também se referia aos combates como bailes, e o segundo na festa entre os próprios cangaceiros, regada à bebida e forró.

Quando Lampião relata ao mascate seus ferimentos sofridos em combate, ocorre uma montagem paralela realizada em *flashbacks*, dos cangaceiros atacando a casa de Zé do Zito. O ataque, de fato, somente ocorre quando o libanês convence Lampião a simular um ataque entre os cangaceiros do bando, para a câmera. As cenas de *flashbacks* possuem um tom azulado, como todas as outras cenas de recuo de tempo, que são as que envolvem o encontro entre o mascate, Lampião e Padre Cícero. Após os

ataques, o simulado pelos cangaceiros e o real à casa de Zé do Zito, Abraão grava a última cena de seus propósitos, onde Lampião pousa para a câmera falando algumas palavras, e isto ocorre ao som de uma música, tocada no gramofone, o mesmo gramofone e a mesma música da cena do falso *raccord* da casa de Zé do Zito.

Somente um *flashback* não possui esse tom azulado, a última cena do filme, que é a chegada de Abraão a Recife, vinte e cinco anos antes. Esta cena representa o propósito de Abraão ao chegar ao Brasil, de tentar mudar o mundo, e isto fica claro em sua última fala, que também é a do filme: 'Os inquietos... Os inquietos vão mudar o mundo'.

Não é raro que uma mistura e 'estilos' fotográficos seja sistematicamente utilizada na feitura de um filme, quase sempre em conjunção com uma alternância narrativa entre interiores e exteriores, entre presente e passado, entre sonho e realidade, verão e inverno etc. (...) Todavia, não é insensato pensar que tais alternâncias de contraste e de tonalidade possam também ser erigidas em estruturas autônomas, sem sincronia com as estruturas narrativas, estabelecendo assim um tipo de dialética complexa ao nível do plano e da mudança de plano.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Noel Burch, op. cit., p.77.

## 5.5. OUTRAS CONSIDERAÇÕES

Algumas considerações devem ser feitas sobre o Baile Perfumado. A primeira delas está no elenco, onde Luís Carlos Vasconcelos e Aramis Trindade atuam brilhantemente, incorporando Lampião e o Tenente Lindalvo Rosa, respectivamente.

Outro brilhantismo do filme fica por conta da trilha sonora, composta por Chico Science, Lúcio Maia, Siba e Fred 04. Eles deram um significado mais *pop* não somente a Lampião, mas a todo o filme. A questão da fragmentação, da linguagem de vídeo clip fica muito bem acompanhada com o *Mangue Beat* pernambucano, um dá vida ao outro, um complementa o outro.

A música funciona como gatilho do filme, até porque a música foi feita no momento em que a gente estava fazendo o roteiro. (...) Já tinha nas letras em que Chico cita o cangaço. Tem uma música dele, *Banditismo*, que fala de Lampião. Acho que existe uma inspiração. A música hoje anda na frente do cinema, tem uma comunicação muito maior, uma divulgação, uma disseminação... Foi muita sorte esse casamento de idéias entre música e cinema, entre pessoas da mesma geração.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Lírío Ferreira, "A modernidade, o sertão e a vaidade de Lampião", op. cit., pp. 18 - 19.

Benjamin Abraão é o personagem narrador, é ele quem conta sua própria história, através de seu diário e sua voz *off*. Em certo momento, porém, “o narrador fundamental pode delegar seus poderes a um ou a vários personagens”<sup>25</sup>, e Abraão o faz para o telegrafista, que narra de modo caricatural a invasão do bando de cangaceiros em uma cidade.

Existem alguns pontos em comum e outros diferenciados com relação ao filme *Corisco e Dadá*, que serão descritos abaixo.

Primeiramente, uma diferenciação mais geográfica do que estética, no que diz respeito à vegetação. A caatinga do filme de Rosemberg é seca, árida, enquanto a caatinga do *Baile Perfumado* é verde, arborizada, parecendo uma floresta. A razão dessa diferenciação está no fato de que quando Paulo Caldas e Lírio Ferreira foram filmar, estava em época de chuva, havia chovido muito na região, o que ocasionou aquele tipo de vegetação. Outro fator geográfico se refere às locações de cada filme, pois *Baile Perfumado* foi filmado próximo ao Rio São Francisco e outros rios, enquanto *Corisco e Dadá* estava mais preocupado em mostrar a aridez do sertão.

As mulheres do cangaço de Rosemberg são influentes, tomam decisões, tem uma função psicológica dentro do contexto, enquanto que a mulher no filme de Paulo e Lírio, não tem voz ativa, Maria Bonita tem

---

<sup>25</sup> Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, “Ensaio Sobre a Análise Fílmica”, São Paulo, Papirus Editora, 1994, p. 46.

somente uma fala em todo o filme, que gira em torno do triângulo Abraão, Lampião e o Tenente Lindalvo.

Em *Corisco e Dadá*, o cinema é levado ao sertão pelo cego Aderaldo para projetá-lo para os cangaceiros. Contrariamente, em *Baile Perfumado* é Lampião e Maria Bonita que vão a cidade para assistir um filme no cinema.

Um ponto em comum são as referências ao Cinema Novo, bem mais forte no filme de Rosemberg. Em *Baile Perfumado*, essas referências podem ser vistas nos vários planos-sequência e a utilização de câmera na mão em muitos deles. Explicitamente, este filme faz uma alusão ao filme de Ruy Guerra, *Os Fuzis*, sobre a questão “da posse das armas, da quebra do monopólio da violência”.<sup>26</sup>

No filme de Ruy Guerra, existe a cena onde um soldado dá uma aula sobre como montar e desmontar um fuzil, exibindo sua superioridade.

Nessa cena, temos um resumo dos métodos de intimidação usados pelo poder que detém um aparato técnico e faz questão de mostrá-lo, exibir sua competência de uso, em contraste com a impotência dos oprimidos. O gesto de humilhar, no caso, define a distância entre o campo e a cidade (de onde vem o braço armado do Estado).<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Ismail Xavier, “O Cinema Brasileiro dos Anos Noventa”, op. cit., p. 111.

<sup>27</sup> Ismail Xavier, op. cit., p. 111.

Já em *Baile Perfumado*, o Tenente Lindalvo apresenta uma arma para os soldados de sua volante. O papel do Estado permanece o mesmo, como a figura que possui o poder das armas, mas o contexto aqui é outro, pois não existe a questão da superioridade, da humilhação. Esta aula é dada num certo tom satírico e machista, onde ele compara a arma a uma mulher.

No final de cada filme, as mortes dos atores principais também possuem uma certa coincidência. Tanto Corisco quanto Abraão pedem paz para suas almas. Corisco havia rompido com Deus e possuía seus motivos. Abraão, porém, não tinha nenhum motivo aparente para sua última fala: 'Que Deus me perdoe'. Ambos encontraram uma forma, à beira da morte, de descansarem em paz, e se entregam a Deus. A morte de Abraão, aliás, tão trágica quanto à de Corisco.

A morte de Lampião, em ambos os filmes, não é mostrada explicitamente. Em *Baile Perfumado*, o Tenente Lindalvo encontra alguns corpos no meio da caatinga, até então não se sabe de quem são. O que simboliza que são os corpos de Lampião, Maria Bonita e os outros cangaceiros é o vidro de perfume que o Tenente quebra. É o fim dos bailes perfumados, o fim de Lampião, o fim do cangaço.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho procurou fazer um levantamento sobre a produção dos filmes referentes ao gênero do cangaço nos meados da década de noventa. Gênero este que faz parte da cinematografia brasileira desde seu início, e possui uma importante colaboração dentro de sua história.

Os filmes aqui estudados são integrantes de uma época em que o cinema nacional acabara de sair de uma crise, e os incentivos à cultura estavam se revigorando. Juntamente com eles, uma série de filmes importantes foram realizados, onde cada um tem seu papel na 'retomada' da produção cinematográfica nacional.

Nessa 'retomada', o cangaço faz sua parte, renova o ciclo de um gênero genuinamente nacional, que ficou esquecido por cerca de dez anos. Nacional na sua essência, pois foi um fenômeno histórico ocorrido no sertão nordestino que deixou marcas e várias histórias cinematográficas.

O cangaço é o nosso épico por excelência, um universo mitológico fundamental para a cultura brasileira. (...) Os norte-americanos impõem seus *cowboys*, os japoneses digitalizam seus samurais, os europeus vendem, via satélite, os seus cavaleiros andantes. Em verdade eles sabem muito bem transformar seus mitos em uma linguagem internacional e moderna. Acredito que o Brasil, nessa busca desesperada de modernidade, não pode esquecer a sua alma. Por que temos que renunciar à nossa própria história? Somos

apenas o país do futuro, sem passado e sem remorsos? Na verdade, o cangaço, manifestação da rebeldia popular, tem significado histórico e cultural.<sup>1</sup>

Procurou-se fazer um recorte desse novo cangaço dentro de sua própria história, mostrando sua importância dentro do cinema brasileiro, principalmente na década de noventa. Nesse sentido, o cinema brasileiro resgatou um gênero que não pode ser esquecido, e nem poderá ser, na sua história e cinematografia. Um gênero que possui mais de quarenta filmes, não pode acabar como o movimento histórico, tem que ser (re)contado, (re)visitado, (re)filmado.

*Corisco e Dadá e Baile Perfumado* fazem sua parte, procuram dar novos pontos de vista a essas histórias. Ambos os filmes possuem uma posição realista, não somente trabalham o assunto, mas o fazem de modo a resgatar sua identidade histórica, no sentido da veracidade. Cada um, a seu modo, dá sua contribuição para o gênero, pois mesmo sendo filmes que tratam do mesmo fenômeno histórico, são completamente diferentes em sua linguagem.

*Corisco e Dadá* trabalha uma narrativa mais clássica, com um certo glamour. Rosemberg Cariry, por sua vivência de sertanejo, não esquece suas raízes, e realiza um filme com sopros épicos. Esse sertão místico é

---

<sup>1</sup> Rosemberg Cariry, "O Filme de Cangaço: O Cinema Volta ao Nordeste", op. cit., pp. 150 - 151.

palco de uma história de amor, onde o casal de cangaceiros se submete as provações que somente a caatinga propicia. “Dadá é o presente do sol, Corisco é a espada de Deus”.<sup>2</sup>

*Baile Perfumado* trabalha um outro viés, uma linguagem mais *pop*, uma narrativa mais fragmentada. Paulo Caldas e Lírio Ferreira reproduzem um filme da década de trinta, que ficou esquecido durante muito tempo. O encontro entre o árabe e o cangaceiro, esse multiculturalismo, é mostrado como uma guerra de imagens, imagens que fascinam o espectador, assim como fascinaram Lampião.

Aliás, não se pode esquecer a importância do mascate libanês na história do gênero, pois as únicas imagens de Lampião e seu bando de cangaceiros foram registradas por ele. Fala-se que o gênero tomou formas estruturais a partir de *O Cangaceiro*, mas Benjamin Abraão, inconscientemente, o fez antes de Lima Barreto.

Ambos os filmes fazem referências ao Cinema Novo, onde o cangaço fez história com Glauber Rocha, numa conotação mais ideológica. *Corisco e Dadá* possui os dois pés no movimento da década de sessenta, enquanto que *Baile Perfumado* possui somente um.

Enfim, este trabalho aborda uma pequena fatia desse gênero tipicamente brasileiro, procurado mostrar sua importância, sua colocação nessa ‘retomada’. Os aspectos mais importantes e interessantes foram

---

<sup>2</sup> Rosemberg Cariry, “*Corisco e Dadá: Uma história de Amor que Nasce no Mar e Sangra no Sertão*”, op. cit., p. 1.

trabalhados, suas referências, suas estruturas, suas estéticas. Espera-se que essa temática nunca se esgote, porque, numa linguagem mais popular, ainda tem muito pano pra manga. Deve-se pesquisar cada vez mais, pois como diria o personagem de Benjamin Abraão, o mundo é dos inquietos.

Esta dissertação de mestrado é apenas o ponta-pé inicial para uma empreitada mais longa. Ressaltada a importância deste gênero na história do cinema brasileiro, espera-se que, em breve, possa haver uma pesquisa mais completa abordando toda a história de um gênero genuinamente nacional, os Filmes de Cangaço.

Ta contada minha história

Verdade, imaginação

Espero que o Sinhô

Tenha tirado uma lição:

Que assim mal dividido

Esse mundo anda errado

Que a terra é do homem

Não é de Deus nem do diabo.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Estrofe cantada no filme Deus e o Diabo na Terra do Sol, de Glauber Rocha.

## BIBLIOGRAFIA

### LIVROS

ANDREW, J. Dudley. As Principais Teorias do Cinema: Uma Introdução. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor. 1976.

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

ARAÚJO, Antônio Amaury Corrêa de. Assim Morreu Lampião. São Paulo. Traço Editora. 1982.

\_\_\_\_\_. Gente de Lampião: Dadá e Corisco. São Paulo. Traço Editora. 1983.

\_\_\_\_\_. Lampião: as Mulheres e o Cangaço. São Paulo. Traço Editora. 1985.

AUMONT, Jaques. A Imagem. Campinas. Editora Papyrus, 1993.

BAZIN, André. O Cinema da Crueldade. São Paulo. Editora Martins Fontes. 1989.

BERNADET, Jean-Claude. Brasil em Tempo de Cinema. Rio de Janeiro. Editora Paz e Terra. 1977.

\_\_\_\_\_. Propostas para uma História. Rio de Janeiro. Editora Paz e Terra. 1979.

\_\_\_\_\_. Trajetória Crítica. São Paulo. Editora Polis. 1978.

- BILHARINO, Guido. O Cinema Brasileiro nos Anos Noventa. Minas Gerais. Instituto Triangulino de Cultura. 2000.
- BLIKSTEIN, Izidoro. Kaspar Hauser ou a Fabricação da Realidade. São Paulo. Editora Cultrix. 1990.
- BORDWELL, David and THOMPSON, Kristin. Film Art: An Introduction. Wisconsin. McGraw-Hill Companies. 1997.
- BURCH, Noël. Praxis do cinema (1969), intr. Ismail Xavier. São Paulo. Editora Perspectiva, 1992.
- COSTA, Flávia Cesarino. O Primeiro Cinema: Espetáculo, Narração, Domesticação. São Paulo. Editora Página Aberta. 1995.
- DÓRIA, Carlos Alberto. O Cangaço. São Paulo. Editora Brasiliense. 1982.
- ECO, Umberto. Como se Faz uma Tese. São Paulo. Editora Perspectiva. 1994.
- FACÓ, Rui. Cangaceiros e Fanáticos. Rio de Janeiro. Editora Civilização Brasileira. 1976.
- HOLANDA, Firmino. Benjamin Abrahão. Ceará. Edições Demócrito Rocha. 2000.
- METZ, Christian. A Significação no Cinema. São Paulo. Editora Perspectiva. 1977.
- MORENO, Antônio. Cinema Brasileiro: História e Relações com o Estado. Goiânia. Centro Editorial e Gráfico - UFG. 1994.
- NAGIB, Lúcia. Werner Herzog: O Cinema como Realidade. São Paulo. Ed. Estação Liberdade. 1991.

- PORTELA, Fernando e BOJUNGA, Cláudio. Lampião: O Cangaceiro e o Outro. São Paulo. Traço Editora. 1982.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Os Cangaceiros. São Paulo. Livraria Duas Cidades. 1977.
- RAMOS, Fernão Pessoa (organizador). História do Cinema Brasileiro. São Paulo. Art Editora. 1990.
- RAMOS, José Mário Ortiz. Cinema, Estado e Lutas Culturais - anos 50/60/70. Rio de Janeiro. Editora Paz e Terra. 1983.
- ROCHA, Glauber. Revisão Crítica do Cinema Brasileiro. Rio de Janeiro. Editora Civilização Brasileira. 1963.
- ROSENTHAL, Alan. Writing, Directing and Producing Documentary Films and Vídeos. Carbondale and Edwardsville. Southern Illinois University Press. 1996.
- SAMAIN, Etienne. O Fotográfico. São Paulo, S.P.: Hucitec, 1998.
- SILVA, Alberto. Cinema e Humanismo. Rio de Janeiro. Editora Pallas. 1975.
- SIMIS, Anita. Estado e Cinema no Brasil. São Paulo. Annablume - FAPESP. 1996.
- SIRIMARCO, Martha. Cinejornalismo e Populismo: Ciclo da Carriço Film em Juiz de Fora. Rio de Janeiro. Dissertação de Mestrado. UFRJ. 1980.
- SOARES, Paulo Gil. Vida, Paixão e Morte de Corisco, o Diabo Louro. Porto Alegre. L&PM Editores. 1984.
- SÔLHA, Hélio. A Construção dos Olhares: Imagem e Antropologia Visual. Tese de Mestrado. São Paulo. UNICAMP. 1998.

VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. Ensaio Sobre a Análise Fílmica.  
São Paulo. Papyrus Editora. 1994.

WOLLEN, Peter. Signos e Significação no Cinema. Lisboa. Livros Horizonte.  
1984.

XAVIER, Ismail. Alegorias do Subdesenvolvimento - Cinema Novo,  
Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo. Ed. Brasiliense. 1993

\_\_\_\_\_. O Discurso Cinematográfico. Paz e Terra. Rio de Janeiro.  
1977.

\_\_\_\_\_. Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome. São Paulo.  
Ed. Brasiliense. 1983.

## **ARTIGOS E PERIÓDICOS**

ANÔNIMO. Não poderá ser exibido o Filme de Lampião. Jornal O Povo.  
Fortaleza. 03/04/1937.

\_\_\_\_\_. O Filme de Lampião. Jornal O Povo. Fortaleza. 12/01/1937.

BAPTISTA, Mauro. Notas sobre os gêneros cinematográficos. Cinemais:  
Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais, volume 14. Rio  
de Janeiro. Novembro e Dezembro de 1998.

BARROSO, Oswald. Uma Tragédia Grega. Revista Pérola Negra. Fortaleza.  
Março de 1997.

CALIL, Ricardo. Lampião volta com Dândi do cangaço. Folha de São Paulo.  
São Paulo. 13/06/1995.

CARIRY, Rosemberg. *Corisco e Dadá*. Projeto Cinematográfico.

CASTRO, Majô de. O Anjo do delírio e a saga do cangaço. Jornal O Povo.  
Fortaleza. 30/05/1996.

CLEBER, Eduardo. Cangaceiro luta contra destino. Jornal Diário Popular.  
São Paulo. 03/04/1995.

DEBS, Sylvie. Lê Nordeste revisité 30 ans après lê Cinema Novo. Artigo  
cedido por Rosemberg Cariry.

\_\_\_\_\_. O Filme de Cangaço: O cinema volta ao Nordeste. Cinemais:  
Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais, volume 2. Rio de  
Janeiro. Novembro e Dezembro de 1996.

\_\_\_\_\_. Rosemberg Cariry – Defesa e ilustração da Cultura  
Nordestina. Artigo cedido por Rosemberg Cariry.

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

HOLANDA, Firmino. Cangaço de Rosemberg. Jornal O Povo. Fortaleza.  
12/02/1997.

\_\_\_\_\_. Cangaço de Rosemberg. Jornal O Povo. Fortaleza.  
12/02/1997.

\_\_\_\_\_. Cangaço Realidade. Jornal O Povo. Fortaleza. Data  
desconhecida.

- \_\_\_\_\_. O Cangaço visto pela câmera de Benjamin Abrahão. Boletim do Instituto Cultural do Vale Caririense. Juazeiro do Norte. 1985.
- \_\_\_\_\_. Saga remete ao Cordel. Jornal O Povo. Fortaleza. Data desconhecida.
- \_\_\_\_\_. Um olho cego vagueia na tela. Jornal O Povo. Fortaleza. Data desconhecida.
- LEAL, Wills. O Nordeste no Cinema. João Pessoa. 1982.
- LINS, Daniel Soares. *Corisco e Dadá*. Jornal O Povo. Fortaleza. Data desconhecida.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Corisco e Dadá*. Artigo cedido por Rosemberg Cariry.
- MACHADO, Cassiano Elek. Lâmpião Popular. Jornal Folha de São Paulo. São Paulo. 05/08/1998.
- OLIVEIRA, Andréa. Cinema. Jornal O Estado do Maranhão. São Luís. 16/06/1996.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. Filme de Cangaço agrada ao Público. Jornal O Estado de São Paulo. São Paulo. 01/11/1996.
- PAULA, Ethel de. Sábado. Jornal O Povo. Fortaleza. 25/05/1996.
- PEREIRA, Cláudio. O Filme Etnográfico como Documento Histórico. Revista Olho da História num. 1. Salvador. 1995.
- PERSOVISAN, Kátia. O Sertanejo é universal. Jornal O Imparcial. São Luís. 19/06/1996.

- PIERRE, Sylvie. Rosemberg Cariry volta à tragédia da caatinga. *Jornal O Estado de São Paulo*. São Paulo. 30/04/1997.
- REZENDE JR., José. *Corisco e Dadá*, o segundo longa-metragem da Mostra Competitiva do Festival de Brasília, resgata o filão do cangaço, combinando elementos da cultura popular nordestina com tragédia grega. *Jornal Correio Brasiliense*. Brasília. Data desconhecida.
- SALÉM, Helena. Amor de cangaceiro volta ao cinema nacional. *Jornal O Estado de São Paulo*. São Paulo. 07/03/1996.
- SALES, Luís Francisco de Almeida. O Ciclo do Cangaço. *O Estado de São Paulo*. São Paulo. 05/02/1966.
- SOUZA, Ricardo de. Rosemberg Cariry vai filmar lenda sertaneja. *O Estado de São Paulo*. São Paulo. 14/10/1997.
- SUKMAN, Hugo. *Corisco e Dadá* é revelação em Fortaleza. *Jornal O Globo*. Rio de Janeiro. 27/05/1996.
- VÁRIOS AUTORES. A Modernidade, o Sertão e a Vaidade de Lampião. *Cinemais: Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais*, volume 4. Rio de Janeiro. Março e Abril de 1997.
- \_\_\_\_\_. Cine São Luís lotou na pré-estréia de *Corisco e Dadá*, de Rosemberg Cariry. *Jornal Diário do Nordeste*. Fortaleza. 27/05/1996.
- XAVIER, Ismail e BENTES, Ivana. Inventar Narrativas Contemporâneas. *Cinemais: Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais*, volume 11. Rio de Janeiro. Maio e Junho de 1998.

XAVIER, Ismail. O Cinema Brasileiro dos Anos Noventa. Revista Praga num.

9. Hucitec. São Paulo. 2000.

YAKHNI, Sarah. *Baile Perfumado* – subversões no cangaço.

webmaster@mnemocine.com.br.

## FILMOGRAFIA

FILME: *Corisco e Dadá*

DIRETOR: Rosemberg Cariry

ROTEIRO: Rosemberg Cariry

PRODUTOR: Cariry Produções

ELENCO: Chico Dias, Dira Paes, Regina Dourado, Chico Alves, Denise Milfont, Antônio Leite

ANO: 1996

FILME: *Baile Perfumado*

DIRETOR: Paulo Caldas, Lírio Ferreira

ROTEIRO: Paulo Caldas, Lírio Ferreira, Hilton Lacerda

PRODUTOR: Saci Filmes

ELENCO: Duda Mamberti, Luís Carlos Vasconcelos, Aramis Trindade, Jofre Soares, Chico Dias, Giovanna Gold

ANO: 1997