

ARTES PLÁSTICAS / CINEMA

O cangaceiro, herói do Terceiro Mundo

DIALÉTICA de causa e efeito, o cangaceiro, contrariamente aos heróis do "grande cinema" (o cow-boy e o samurai), não vislumbra a presumível distinção entre o Bem e o Mal; enquanto aqueles se batem pela (des) ordem estabelecida, ou têm uma atuação definida, pró ou contra, em cada episódio, o personagem brasileiro instaura o caos permanente tanto nas fileiras da lei quando no lado do povo. O cangaceiro será um personagem heróico na medida que sua ação for considerada reivindicadora (*Memória do Cangaceiro*, de Paulo Gil Soares, no instante que suas origens foram vistas como uma decorrência da injustiça (*Cangaceiros e Fanáticos*, de Rui Facó, Editora Civilização Brasileira, 1963).

O fenômeno, hoje extirpado do Nordeste, deu origem a outras formas de rebeldia: o pistoleiro, o jagunço e as extemporâneas explosões do sertanejo fugindo da seca. Talvez, à exceção da literatura de cordel — que "eternizou" em letra de forma a trajetória do cangaceiro, capaz de gerar parcialidades nos historiadores oficiais da época, que consideravam o bando de Lampião não um foco de insurreição armada, mas um grupo de bandidos e criminosos comuns —, foi o cinema que procurou abordar com maior insistência os massacres e os acontecimentos vividos por Virgílio Ferreira e seus cabras.

O ciclo do Cangaceiro, para sua melhor compreensão, restou dividido em três fases: 1) os filmes comerciais de Carlos Coimbra e Aurélio Teixeira; 2) o "novo cinema" das fitas de Gláuber Rocha; e 3) o "cangaceiro da Boca do Lixo" (as películas de Osvaldo de Oliveira).

Embora o primitivo cinema brasileiro tenha explorado o gênero por várias vezes, este só veio a despertar as atenções gerais como um filão de ouro destinado à exportação quando *O Cangaceiro*, de Lima Barreto, foi premiado em Cannes-53 como "Melhor Filme de Aventuras", com menção especial para a música.

Além deste, outros filmes do gênero obtiveram prêmios mundiais: *Memória do Cangaceiro*, "Galvoia de Ouro" no I Festival Internacional do Filme do Rio de Janeiro (1965); *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (... 1964), de Gláuber Rocha, Grande Prêmio Festival do Cinema Livre (Itália, 1964), Prêmio da Crítica Mexicana (Acapulco, 1966) e Grande Prêmio Latino-Americano (Uruguai, 1966); e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969), também de Gláuber Rocha, Prêmio de Melhor Direção (Cannes, 1969), Prêmio Luis Buñuel e Prêmio da Filmes (idem), Prêmio da Confederação Internacional do Cinema de Arte e Ensaio (idem) e I Prêmio do Festival Internacional do Cinema (Plovaine, Bélgica, 1969).



MILTON RIBEIRO

Sete anos depois de *O Cangaceiro*, Carlos Coimbra utilizava a cor como elemento dramático na captação da paisagem, lançando *A Morte Comanda o Cangaceiro*, vieram a seguir, como títulos mais expressivos, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*; *Maria Bonita*, *Rainha do Cangaceiro*, de Miguel Borges; e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*.

Primeira fase

Data de 1925 — portanto, há 47 anos — o primeiro filme brasileiro abordando o fenômeno do cangaceiro, quando o bando ainda campeava em pleno auge no Nordeste; a personagem apareceu inicialmente em duas fitas pernambucanas, *Filho Sem Mãe* e *Sangue de Irmão*, embora em papel secundário. Na Bahia, em 1930, foi rodado o longa-metragem *Lampião, Fera do Nordeste*, uma película de ficção onde o Capitão Virgílio Ferreira encarnava a figura principal, um assassino louco e cruel.

De 1930 até *O Cangaceiro* (... 1953), foram rodados no Brasil apenas dois longa-metragens no gênero, ambos intitulados *Lampião*, o Rei do Cangaceiro; o primeiro em 1934, um documentário *In loco* de Abraão Benjamim; e o outro em 1950, de Fouad Anderaas. De *O Cangaceiro* até *A Morte Comanda o Cangaceiro*, em 1960, aconteceu somente uma chanceada: *O Primo do Cangaceiro*, de Mário Brasin.

A partir do começo dos anos 60, os realizadores do Cinema Novo iniciaram uma campanha de advertência cultural para a realidade nordestina, e o gênero floresceu de tal maneira que em nove anos, até 1969, foram rodados 21 filmes.

Os cineastas mais empenhados desta fase, Carlos Coimbra (*A Morte Comanda o Cangaceiro*, *Lampião, Rei do Cangaceiro* e *Cangaceiros de Lampião*) e Aurélio Teixeira (*Três Cabras de Lampião*, *Entre o Amor e o Cangaceiro*), voltaram suas vistas para um tipo de fita comercial, até superproduções, como os dois primeiros citados de Carlos Coimbra, numa tentativa desesperada de ganhar o mercado interno em prejuízo de uma angulação artístico-cultural mais correta e vigorosa.

Mas o gênero criou raízes. "Multiplicaram-se os filmes de cangaceiro: alguns aceitáveis, vários péssimos, nenhum o abordando com conhecimento de causa" (Ely Azeredo, "Jornal do Brasil"). Com suas virtudes e defeitos, esses filmes "mantiveram acesa a chama de um cinema capaz de sensibilizar o público — o outro fator sem o qual o cinema nega aquelas raízes populares que começou a conquistar quando ainda se chamava cinematógrafo e era fenômeno de feira".

Se *O Cangaceiro* inaugura o ciclo e delinea os principais traços que ficarão caracterizando o gênero no cinema nacional, como lembrou outro crítico, um novo roteiro de Lima Barreto, *Quêlé do Pajéú*, filmado por Anselmo Duarte, em regime de superprodução, eastmancolor, ampliado para 70 mm, utilizando massas, resultou uma fita americana dublada em português. AD elegeu uma linguagem obsoleta e acadêmica, gastada pelo uso, exaustivamente repetida no cinema dos EUA, mas surpreende em alguns instantes: a reabilitação do bandido, e, principalmente, o desafio de Lampião a Quêlé para que vá matá-lo; à medida que Virgílio avança, passo a passo, recebe um tiro no pé enquanto a tensão vai crescendo, no bando cangaceiro, até o desfecho final que é uma justa homenagem à bravura do Capitão Virgílio Ferreira.

O herói marginal, místico e púctico, justiciero e criminoso, o cangaceiro forma ao lado do cow-boy norte-americano e do samurai japonês a tríade dos grandes heróis cinematográficos, pelo menos para os brasileiros. Estes heróis que se identificam e se distanciam: o cow-boy leva o revólver invencível; o samurai, a espada; e o cangaceiro, o facão e a espingarda.

O primeiro tem roupas características de seu habitat: botas, calças e capote de couro tipo vaqueiro, coldres pendurados em atitude de desafiado, chapéu pontudo na frente, camisas berrantes. O samurai ostenta cabelos grandes, roupas fofas, cobrindo todas as partes do corpo (também alegres mas de tecido oriental), atitude de quem desdenha de todos os outros homens. O cangaceiro: chapéu batido e estrelado na frente, capote, calça e chinelo de vaqueiro, coldres cheios de bala. O cow-boy é individualista de cujas façanhas poucos participam — as

balas inesgotáveis matam exércitos de bandidos sem precisar remunciar-se. Os bandidos, no caso, ficam insuficientemente delineados, são maus, a cara não engana. Geralmente são ladrões de gado, maus sujeitos de nascimento, criminosos a só-do. Os cow-boys são chamados a investidas pouco simpáticas contra indios — que são uma comunidade social e não obrigatoriamente foras-da-lei — ou empreitados a defender ocos de terra contra pobres colonos.

O samurai transpõe a simples condição de humanista. Como os demais, não respeita as leis, pois as tem próprias. O crime pela honra a seu ver não é crime; pratica-o sem remorsos toda vez que é insultado. Como os outros, é leal na luta, nunca traidor. É individualista também, mas, ainda que lealdade como o cow-boy, tem laivos de realismo toda vez que vai à luta. Se o adversário é mais forte, convoca o povo a ajudá-lo, o que para o cow-boy seria uma desmoralização.

O cangaceiro, um revoltado sem saber por que, é duro e vingativo: os pais foram assassinados, em geral, pelos cabras de um fazendeiro sedento de conquista. Este dono de terra terá o mesmo fim, sua fazenda é queimada, mas o cangaceiro ainda tem sede de justiça. Vaga, junto ao bando, saqueando. Sendo fruto de uma realidade vigente no Brasil de algumas décadas atrás, não é um individualista na convivência social. Anda em grupo, sabe que sozinho logo seria liquidado, mas tem seus segredos que a ninguém revela. É místico, teme a Deus, enlouqueceria se um padre o amaldiçoasse. O cangaceiro é de pouca lucidez, mas muita intuição. O cow-boy sabe logo onde está o "mal" — isto é, do lado oposto à lei; o samurai vê certa facção que lhe paga generosamente; e o cangaceiro fica com o setor que está contra a milícia federal. Um cabra do povo que denunciar o cangaceiro será morto se piedade, mas, fora disso, nunca será molestado. Antes, pode até conseguir mantimentos. O cow-boy não se importa com a traição de quem não seja alto bandido: afinal de contas, o herói norte-americano está acima dessas bobagens, é super-homem. A samurai é como os demais, um cidadão de poucas e indispensáveis palavras; caso de traição também puniria o traidor.

O cow-boy é forjado por uma sociedade que se baseia na filosofia de que nem todos nascem bons. Isto é, se Deus quis dar mais talento a alguém, este terá mais oportunidade que outros. Daí porque o sistema é da livre iniciativa. Vence quem tem méritos. E o herói é a evidência maior disso. Já o samurai, enquanto também "valor individual", é o herói humanizado de um continente em construção que mira esperançosamente as luzes da Europa.

O cangaceiro, um pouco individualista, um pouco sóciovel, é o mais



LEONARDO VILLAR

realista de todos. Não aceitou a sociedade, não se vende, está fora, à margem, sempre caçado pelos "macacos", desagradando os sofreadores, vingando os oprimidos.

O novo cangaceiro

Ao contrário dos "filmes comerciais, geralmente tecnicolorizados, produzidos e realizados por cineastas do Sul do Brasil", Gláuber Rocha procurou rodar uma espécie de neo-cangaceiro, onde não figurassem apenas suas relações episódicas, mas sobretudo os conflitos e os dramas sociais. *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, considerado pela quase unanimidade da crítica um dos mais importantes filmes brasileiros, representa um marco desse novo tipo de cangaceiro, onde os cabras são parcela de uma totalidade nordestina, misturados a fanáticos e místicos, santos e dementes, insurretos e foragidos.

No começo de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, o vaqueiro Manoel (Geraldão do Rey) mata o coronel latifundiário que lhe quer roubar as vacas. Ai se tem a explicação real do surgimento de todos os marginais: as injustiças de um sistema — no caso, protegendo o dono de terras contra o camponês, como o relata Euclides em *Os Sertões*. Depois, e por extensão, Gláuber conta que, "armando-se de artifícios de autoproteção", o vaqueiro Manoel se torna beato — chefe de jagunço do deus negro (Lídio Silva, ator baiano falecido) — certo de que assim não seria punido pelo assassinato do coronel e esperançado das promessas do santo negro: uma chuva de ouro do sol, a terra virar mar e vice-versa. Ai se têm, igualmente corretas, as origens do misticismo religioso; o beato é um homem ignorante e desprotegido intelectualmente — para ele, uma palavra nova qual-

quer significa uma salvação desesperada. Logo a seguir, e finalmente, morre o deus negro, isto é, morre o misticismo: Manoel corta as amarras que o ligavam ao beato, e se torna um cangaceiro, um revoltado.

A seguir, GR mostra que o cangaceiro e o misticismo, enquanto brados ensanguentados do homem in-submisso à opressão, se transformam, porém, em distorções sociais perigosas e não podem permanecer. Antônio das Mortes (Maurício do Valle), simbolizando a terrível carga de óbitos que se abate sobre o Nordeste (ver *Cemitério Geral*, de João Cabral de Melo Neto), mata Corisco — "um cangaceiro de pretensão hamletiana e lances de samurai", segundo um crítico — para que o povo fique livre dos dois, como já ficara do santo Sebastião.

Ao eliminar o Corisco (Othon Bastos) de *Deus e o Diabo*... e o Corisco (Lorival Pariz) de *O Dragão da Maldade*..., Antônio das Mortes — um personagem contraditório, misto de justiciero e criminoso, a serviço do pistoleiro e ao mesmo tempo se rebelando contra a opressão — ganha o plano de herói do filme e rebaixa o cangaceiro ao estatuto de vilão. Mas esta análise simplória antes se encaixaria melhor num filme de capa-e-espada, ou num faroeste tradicional, jamais quando um cineasta singular em sua geração risca o painel trágico e fascinante de um povo turbulento e miserável, espoliado e ignorante.

Os filmes de GR são um novo cangaceiro por não estarem presos a uma história de um bando de cabras, mas à dramática popular do Nordeste, de cuja paisagem os seguidores de Lampião eram parte significativa, mas não exclusiva.

Ciclo boca-do-lixo

Reclamando a justiça social e usando o cangaceiro como personagem secundário, os filmes de Gláuber Rocha não otimizaram a última palavra em matéria de novidade relacionada ao gênero: Osvaldo de Oliveira reivindicou para si este privilégio mediante dois longa-metragens desconcertantes e curiosos, *O Cangaceiro Saguiário* e *Cangaceiro Sem Deus*, ambos de 1969.

Batizado pela crítica de "o cangaceiro da Boca-do-lixo", o subciclo inaugurado por Osvaldo de Oliveira porta uma característica visivelmente identificável no mundo improvisado do cinema da grande cidade: é o filme desprezando qualquer elemento de pesquisa, baseado apenas na imaginação do autor, um produto híbrido de aventura sem qualquer compromisso com a inteligência, mas, em compensação, insolente e instigante na medida em que desmistifica o gênero, até então circunscrito ao comercialismo de Coimbra-Teixeira e às pesquisas de Gláuber Rocha.

ALBERTO SILVA

Celestino e os veículos dos deuses

ORLANDO SENNA



Gravura de Sônia Castro

— o movimento Mapa. Neste caso, a coisa não se processou exatamente como da primeira vez, com relação aos plásticos. Mesmo porque o movimento Mapa não aconteceu apenas em torno deles (começou com teatro — *Jogralesca* — e seu líder era um cineasta-jornalista, Gláuber Rocha). Inclusive, a princípio, os louros cobriam mais a cabeça dos poetas, que escreviam adoidados nos suplementos literários e se assinavam Fernando Peres, Florivaldo Matos, Paulo Gil Soares (ele mesmo), João Carlos Teixeira Gomes (e outros que vieram correndo, como o paulista Theon Spanudis, para exercitar, pela primeira vez no Brasil, a composição concreta). Palmas também para os contistas: João

Ubaldo Ribeiro (na praça com o romance *Sargento Getúlio*, vendendo bem), David Salles, Sônia Coutinho, Noélio Epinola (é, o economista). A musa era uma atriz que, como fizera Mário Cravo há pouco mais de uma dezena de anos atrás, desbundava a Bahia com suas atitudes: Helena Ignes. Mas isso não durou muito, porque baiano curte mesmo é o pintor. Na falta, gravador. E o movimento Mapa trazia Calazans Neto e Sante Scaldaferrri e já forçava a porta para Sônia Castro, Emanuel Araújo, e já confirmava a presença de Hélio Bastos. Foi a conta. Aos rebeldes de 50 os baianos somaram os pintores e gravadores da geração Mapa e da geração imediatamente posterior, mantendo a mística.

NA Bahia os artistas plásticos personificam uma mística. Poderíamos dizer que, de uma maneira geral, os artistas baianos adquiriram um status frente à comunidade e no seio dela difícil de ser conhecido em qualquer outra cidade brasileira. Entretanto, se este status é alcançado e favorecido de uma maneira larga e geral, o artista plástico ultrapassa para se colocar na posição do *enfant gaté*, diferenciando-se substancialmente dos seus pares no campo da criação. Talvez o fato se enraíze em um outro fato, que seria o de que, entre todos os criadores baianos, foi o artista plástico que conseguiu assegurar, de alguma maneira, uma tradição de trabalho. Apesar dos poetas e dos músicos. E esta tradição, nova e na medida em que uma sociedade nova possa sedimentar dados essenciais e basilares, informou à comunidade sobre uma importância maior que se deveria dispensar aos pintores, escultores, gravadores, desenhistas. E os salões foram abertos.

Esta linha de trabalho tem, seguramente, um impulso essencial na obra acadêmica do que poderíamos definir como "pintores-pais" da Bahia, aqueles pintores que sustentaram a avidez e o mercado baiano antes do movimento deflagrado nos fins da década 40/início da década 50 pelos "rebeldes" de então. Os pintores-pais: Presciliano Silva, Rescala — os últimos bastiões da disciplina europeia no tratar a cor e o traço. Antes dos "rebeldes", estes artistas disciplinadores preenchiam a voracidade baiana de "ter e exportar pintura" (mais ou menos um estado de espírito que hoje pode ser descoberto

no que toca a seus compositores).

Então aconteceu a explosão de Mário Cravo, Jenner Augusto, Carlos Bastos, Lígia Sampaio e Rubem Valentim (que, em uma exposição coletiva, botaram realmente pra quebrar). A eles juntaram-se Genaro de Carvalho, Caribé, o escultor Mirabeau Sampaio, líderes de um movimento cultural revolucionário que incluía a poesia (Godofredo Filho, Carvalho Filho) e a prosa, principalmente em termos de conto (Vasconcelos Maia, Ariovaldo Matos), além do jornalismo — que, até então, era feito na província em caráter substancialmente amador. Um movimento cujos patronos podem ser reconhecidos em Jorge Amado e Dorival Cayami, este também pintor. Mário Cravo, Genaro, Jenner, embora assustando a cidade, foram adotados por ela, que passou a pagá-los e a glorificar tudo que vinha deles, inclusive o (na época) anacrônico bigodão e a não menos anacrônica e escandalosa cabeleira de Mário. Artistas gloriosos, com imensos *ateliers* a representar, para o baiano (inclusive o da classe média), o que hoje representa o estúdio de tevê e tudo que emana dele para o pequeno burguês carioca e paulista. Artistas consumidos com sofreguidão e gula, badalados, primeira página. E estava solidificado o status.

Por muitos anos, este grupo de artistas plásticos foi, também, o grupo de artistas plásticos brasileiro, para consumo interno e exportação. E Salvador da Bahia de Todos os Santos caíndo de amores por eles.

A mística do artista plástico baiano na Bahia continuaria e seria reforçada com a eclosão de um outro movimento cultural, ocorrido entre 1957 e 1960

Sobre esta mística, e a partir de um ponto de vista aberto e radicalmente pessoal, está nas livrarias *Gente da Terra* (Martins Editora, 165 páginas), do português Antônio Celestino. Que a estas pessoas citadas junta o trágico Raimundo Oliveira, o mágico Cardoso Silva (o das igrejas azuis), o stave Henrique Oswald, o dramático Hansen Bahia da Flor de São Miguel, o desenhista Flávio Teixeira, o pintor-engraxate João Alves, o primitivo Willys José de Dome, Fernando Coelho, Waldeloir Rego (para Celestino, *joalheiro real*), e lembra Madalena Rocha (uma mulher extraordinária), a escultora afro de Manuel do Bonfim, Antônio Rebouças, Riolan Coutinho, Juarez Paraíso, a norte-americana Betty King (trabalha com anodização sobre o alumínio), o navegador Lev Smarcevski, o marinheiro Jorge Costa Pinto, chegando aos plásticos da "geração Caetano", como o escultor (e fotógrafo) Mário Cravo Neto e a gravadora Sofia Olzewsky. Dos grandes, apenas Pançetti está ausente, inexplicavelmente.

Gente da Terra não é um livro de crítica de arte. Apesar da nota de Jorge Amado, onde o romancista enquadrava Antônio Celestino nesta categoria e como uma exceção ao dizer que "... a crítica de arte no Brasil encontra-se entregue a uns quantos desmunhados que a exercem em função de seus interesses imediatos". Jorge vai adiante: "A crítica de arte é sem dúvida o setor da vida intelectual brasileira onde a vigarice tão característica do amorismo que ainda predomina em nossa terra no que se refere à criação e difusão da cultura, onde essa vigarice, trêfega e imoral, se afirma mais deslavadamente." A violenta

acusação de Jorge Amado contra os críticos de arte ("recebem os quadros a troca de elogios e vão vendê-los na esquina") e o divisor de águas que faz entre o "charlatão" e Antonio Celestino é uma posição que e ainda vai dar pano pra manga, inclusive porque é defensável paca. Ms não enquadra Celestino na categoria pelo motivo simples e acabado de que *Gente da Terra* é de cabo a rabo, um canto de amor justamente àquele mística que, na Bahia, cerca o artista plástico. Antonio Celestino, mesmo confirmando sua naturalidade em Póvoa do Lanhoso, perto de Braga, é tão baiano como o baiano Jorge Amado, o argentino Caribé, o alemão Hansen, o sergipano Jenner, o dinamarquês Smarcevski (dinamarquês? Deve ser), o francês Pierre Verger e o assobá Didí, isto é, o sacerdote Deocóredes Maximiliano dos Santos, filho da Mãe Senhora, escultor, escritor e um quase *globe-trotter*. O livro de Celestino é um dado a mais na sustentação desta mística, e um dado importante uma vez que ele fala de artistas com os quais convive quase diariamente e no barco de um estilo que, desabrochando desde uma raiz cultural pessoal (as grandes letras portuguesas), aflora fascinante e ao mesmo tempo repassado de nostalgia. Não se trata de uma prosa moderna brasileira, mas de uma prosa moderna portuguesa, o que nos dá, fora qualquer outra notação, uma informação literária. E um esboço histórico, embora carregado de paixão, da mística de que falamos. A leitura do livro nos dá, subjetivamente, o caminho para o entendimento do processo desta mística, até a partir de uma disposição fundamental do autor: "As palavras não foram feitas para ferir ninguém."