

# De Virgulino a Lampião: guerras de memórias nos filmes sobre o cangaceiro mais famoso do Brasil

Allysson Viana MARTINS<sup>1</sup>

**Resumo:** Os meios de comunicação são os principais catalisadores e difusores das memórias em sociedades contemporâneas, com o cinema cumprindo um papel central na constituição de imaginários e histórias. As guerras de memórias consideram essa centralidade, problematizando a relação memória-mídia-história. O conceito, relevante desde o final da última década, ainda não possui procedimentos metodológicos estruturados. Aqui, ensaiamos um caminho através de uma descrição do que os pesquisadores denominam “atores”, “armas” e “territórios” na produção fílmica sobre Lampião, um dos personagens mais controversos da história brasileira, a fim de verificar os conflitos das lembranças e dos esquecimentos. Os resultados revelam os personagens, as estratégias e os assuntos utilizados em cada obra que contribuem para a construção de um imaginário social do cangaceiro mais famoso do Brasil.

**Palavras-Chave:** Memória; Guerras de memórias; Cinema; Virgulino; Lampião.

## De Virgulino a Lampião: guerras de memórias en las películas sobre el más famoso cangaceiro del Brasil

**Resumen:** Los medios de comunicación son los principales difusores y catalizadores de los recuerdos en las sociedades contemporâneas, con cine cumpliendo un papel central en la construcción del imaginario y de las historias. Las guerras de memorias consideran esta centralidad, cuestionando la relación memoria-media-historia. El concepto, de relevancia desde el final de la última década, aún no se ha procedimientos metodológicos es-

<sup>1</sup> Doutorando em Comunicação e Cultura Contemporâneas (Pós-Com) e professor na Faculdade de Comunicação da UFBA, na qualidade de substituto. Brasil. E-mail: allyssonviana@gmail.com

tructurados. Aquí ensayamos un camino a través de una descripción de lo que los investigadores llaman “actores”, “armas” y “territorios” en la producción de películas sobre Lampião, uno de los personajes más controvertidos de la historia de Brasil con el fin de comprobar los conflictos de recuerdos y olvidos. Los resultados revelan los personajes, las estrategias y los temas utilizados en cada trabajo que contribuyen a la construcción de un imaginario social de lo más famoso fuera de la ley de Brasil.

**Palabras clave:** Memoria; Guerras de memorias; Cine; Virgulino; Lampião.

## Introdução: guerras de memórias e filmes

Em nossa sociedade, a extensa produção de conteúdo para os diversos meios de comunicação não permite que alguma história seja, de fato, esquecida e silenciada totalmente. Ainda que permaneça marginalizada durante um período, sempre conseguirá se difundir, em maior ou menor extensão, no espaço público. Contudo, isso não implica que a mídia é a única instância que permite que as lembranças não sejam esquecidas. Porém, quando uma produção midiática é lançada, outras tentam desmascará-la ou ao menos contar sua versão dos fatos, isso é o que torna as guerras de memórias vivas, essa “violência das reações” (VEYRAT-MASSON, 2008). As guerras de memórias descrevem uma conjuntura perigosa, com o desenho dos meandros culturais, econômicos, históricos, militares, políticos e sociais, mas é apenas com o passar e o decorrer do tempo que as obras cinematográficas – ou qualquer outra produção memorialística, aquela que recorre às lembranças e aos esquecimentos – impõem questões mais complexas e densas sobre o assunto (STORA, 2007).

O conceito das guerras de memórias parte da premissa de que não há memória sem história e se alinha pela relação antagônica entre esses dois polos, na qual a memória pode ser “monopública” – representar pequenos grupos, comunidades ou pessoas –, enquanto a história não escapa de seu dever mais universalista e abrangente. As duas dimensões se entrecruzam, nutrem-se e se confrontam, mas sem possuir barreiras intransponíveis. Com essa distinção e relação, a “guerra” parece sempre iminente, pois se pode reivindicar suas memórias e seu lugar na história oficial transmitida; a memória seria um modo particular de preservação do passado. “Cada ‘comunidade’, grupo ou coletivo tem a necessidade de reencontrar seu ‘passado’ (...) de reivindicar um lugar no espaço público” (BLANCHARD; VEYRAT-MASSON, 2008, p. 35), todavia, existe o perigo dessas reivindicadas.

ções continuarem restritas e nunca se transformarem em memórias compartilhadas. Em nossa concepção, a história seria uma representação do passado constituída por uma confluência de memórias que possuem relação entre si e realizada por agentes autorizados, enquanto a memória seria uma referência ao passado no presente, uma consciência virtual do passado no tempo presente, uma tentativa – nem sempre alcançada – de recordar algo que está ausente.

As guerras de memórias surgem graças à manipulação e ao esquecimento engendrados pelo Estado, ou seja, a lacuna entre a história oficial e as lembranças silenciadas, que nunca travam um diálogo possível. O embate mnemônico seria uma reação ao fato de memórias ou vieses específicos não possuírem espaço na narrativa oficial da história e não estarem representados pelo que está conformado na atualidade. Há um sentimento de injustiça, pois aquilo que se conta (e que se acredita como real e verdadeiro) não condiz com as recordações de alguns grupos e indivíduos. Alguns embates nas guerras de memórias tendem não apenas a trazer uma nova visão ao que se narra na história oficial, mas a rejeitar toda uma tradição.

E os meios de comunicação aparecem em sociedades contemporâneas (ou midiaticizadas) como principais catalisadores, caixas de ressonância e difusores das memórias, com o cinema cumprindo um papel central na constituição de imaginários e histórias, especialmente no que se refere às memórias conflituosas, afinal, o cinema nunca deixou de se nutrir do passado (BLANCHARD; VEYRAT-MASSON, 2008). E esses embates existem porque se busca uma interação com passado, um sentido com o presente e um desvio da angústia futura, sendo dever da história escutar constantemente as memórias em movimento e questionar suas constituições. A mídia contribui na maior ou menor visibilização desses conflitos mnemônicos. As guerras de memórias consideram essa centralidade ao problematizar a relação memória-mídia-história, pois “não existe ‘guerras de memórias’ sem que se coloque a questão da transmissão (esquecimento ou caráter inaudível) e da mediação, quer dizer, da midiaticização (em sentido amplo)” (BLANCHARD; VEYRAT-MASSON, 2008, p. 21). Embora relevante desde o final da última década para os pesquisadores do campo, o conceito não possui ainda procedimentos metodológicos estruturados.

Nossa intenção é compreender de que forma ocorrem os embates mnemônicos na construção do imaginário social do capitão Virgulino Ferreira, o governador do sertão no período do cangaço. Lampião está entre os personagens brasileiros mais representados ci-

nematograficamente, como diz Matheus Andrade (2007, p. 14): “ele está morto em vida, mas não em obra. Ele é reavivado, com grandiosidade, pelo cinema brasileiro durante vários anos de produção cinematográfica”, desde o início da década de 1938, quando ainda vivia. No total, analisamos quatro filmes de ficção que retratam diretamente Lampião, a fim de possibilitar uma caracterização comparativa dos filmes selecionados.

Aqui, ensaiamos um caminho através da descrição das três instâncias das guerras de memórias (BLANCHARD; VEYRAT-MASSON, 2008), tendo como base a produção fílmica sobre Lampião, um dos personagens mais controversos da história brasileira, a fim de verificar os conflitos das lembranças e dos esquecimentos. Os três componentes dão conta desse processo ao delimitar: os *atores* – os personagens ou tecnologias envolvidas na transmissão de um discurso sobre o passado, especificamente, sobre Lampião; as *armas* – os modos e as estratégias como são apresentadas as memórias pelos atores; e os *campos ou territórios de batalha* – os assuntos e as temáticas abordadas, o que se tornou relevante ou omitido. Essa separação é realizada com uma finalidade metodológica, porém, de fato, essas três instâncias estão interconectadas e interligadas para vencer a “guerra”, para que as memórias desejadas sejam transmitidas. No momento de análise dos filmes, não recorreremos a esses termos para evitar sua exaustão, mas a avaliação será a partir das ideias apresentadas e contidas neles. Ainda assim, retornaremos a essa segmentação ao final do trabalho, a fim de tornar mais explícitos os procedimentos metodológicos do trabalho.

### História do cangaceiro

Antes de iniciar este tópico, é importante salientar que as informações aqui possuem seleção e apresentação consideradas adequadas para este estudo pelo pesquisador, sem pretender neutralidade ou imparcialidade. Conforme acredita Benjamin Stora (2007), todos escolhem um território de onde se manifestam, com o discurso não separado de suas condições de produção.

Morto em 1938, junto a Maria Oliveira, ou Maria Bonita, e a nove cangaceiros de seu bando, o governador do sertão foi traído por um de seus coiteiros, que ajudou o tenente João Bezerra da Silva a encontrar seu esconderijo, na fazenda de Angicos, em Sergipe. Para ganhar credibilidade pelo feito e diminuir o mito de Lampião, os volantes ou “macacos” – como eram chamados os policiais – degolaram os onze mortos e expuseram suas cabeças em praça pública. A perseguição se intensificou, de fato, após o golpe de Getúlio Vargas em 1930, quan-

do assumiu a presidência e ordenou prender todos os apoiadores de Lampião. O ano de 1930 marcou sua passagem pela Bahia, onde conheceu Maria Bonita, quando se casaram e as mulheres começaram a possuir patentes hierárquicas nos bandos do cangaço.

Em junho de 1922, antes de ingressar definitivamente no cangaço, quando Sinhô Pereira, um dos cangaceiros mais renomados da época, entregou seu bando para Lampião, a sua vida não havia sido totalmente diferente da maioria da população pobre da época. A infância rural fez Virgulino, nascido em Serra Talhada, tornar-se domador de cavalos e vaqueiro ainda na adolescência. Contudo, a briga com o seu vizinho Zé Saturnino fez migrar a sua família, tendo em vista as alianças políticas firmadas para apropriação das suas terras. Após conflitos e mudanças, sua mãe morre por doença e seu pai é assassinado, quando ingressou e permaneceu por 16 anos como líder do bando mais perigoso e renomado do sertão. Em 1926, quando já estava como principal expoente dos cangaceiros, o movimento de oposição ao governo liderado por Luís Carlos Prestes, a Coluna Prestes, ganha relevância. Com um inimigo em comum, o governo, por intermédio do padre Cícero, contata Lampião e lhe concede perdão por todos os crimes, caso acabe com o movimento, além do título de Capitão dos Batalhões Patrióticos.

Em seu bando, mostrava-se como um apreciador da arte, sendo músico e poeta, além de dar dinheiro para a população mais pobre. Aqui, veremos como esses aspectos são construídos no filme, se são usados ou não para “redimi-lo” de – ou justificar – suas outras ações, como roubos, estupros, torturas, ameaças, o que era comum também pela parte dos policiais, pois a violência e agressividade eram características comuns da época. O cangaço ganhou corpo no sertão da região nordeste do Brasil ainda no final do século XIX, graças às condições sociais, culturais, históricas, econômicas e políticas da região. Para Andrade (2007), podemos apontar cinco motivos para o ingresso no cangaço: (1) crises econômicas devido aos períodos de seca; (2) abuso do poder pela polícia e pelos latifundiários; (3) único meio de vida possível para os pobres; (4) vingança por alguma injustiça; (5) refúgio de crime cometido. Ainda assim, um único cangaceiro pode apresentar mais de um desses motivos para ingressar no cangaço e, por vezes, a sua manutenção no bando deve levar em consideração outras questões, não necessariamente aquela que o fez inserir-se.

### **Lampião, o Virgulino do cinema brasileiro**

O capitão Virgulino Ferreira, vulgo Lampião, o governador do sertão, teve sua imagem trabalhada em

demasia nas telas do cinema brasileiro. Dentre tantas possibilidades, selecionamos algumas obras que retratam, ficcionalmente e de maneira direta – a história tem como personagem principal Lampião –, tendo em vista a influência do cinema ficcional em nosso país e na constituição do seu imaginário. Contudo, as obras que retratam a história de outros cangaceiros, reais ou não, também influenciam na concepção que se possui de todo o cangaço. Como principal representante e personagem do cangaço, a história de Lampião deve influenciar de modo mais direto na constituição dos cangaceiros e do cangaço. Essas realizações implicam em uma historicidade sobre o cangaço, os cangaceiros e seu principal personagem, através de discursos complementares, convergentes e divergentes, revelando o papel social da mídia na constituição do imaginário social, um verdadeiro espaço de disputas. “A cada construção, ou reconstrução, da imagem do cangaceiro nasce um novo *Rei do Cangaço* discursivo, dotado de traços de sentidos diversos” (ANDRADE, 2007, p. 78).

Paiva (2004) acredita que, dessa forma, naturalizam-se versões e noções simbólico-ideológicas que cristalizam os conhecimentos do senso comum, sobretudo os que regem a vida e os costumes da população. Essas estruturas reforçam conceitos arraigados e mantêm as preconceções, pois funcionam “sociedade atual como a mais eficaz estrutura de corroboração de valores e de agenciadora do senso comum” (PAIVA, 2004, p. 3). A produção simbólica interfere na formação do imaginário social, afinal, os produtos midiáticos podem criar e desenvolver visões de mundo, estilos de vida, hábitos e condutas que dão continuidade ao *status quo* vigente ou mesmo introduzir símbolos para sua superação, através de uma guerra de trincheiras, isto é, devagar e bem estudada.

Todas as obras contribuem para a constituição do senso comum e do imaginário sobre Lampião e o cangaço, em um processo amplo de disputa, com rituais, celebrações, histórias orais, entre outras. Para possibilitar nosso procedimento analítico, a produção cinematográfica sobre o cangaceiro mais famoso do Brasil foi segmentada em cinco tipos: (1) ficção que retrata Lampião por meio de personagens fictícios – ver Figura 1; (2) filmes que representam diretamente alguém próximo a Lampião – ver Figura 2; (3) produções cômicas ou pornográficas<sup>2</sup> sobre Lampião – ver Figura 3; (4) obras documentais sobre Lampião – ver Figura 4; (5) ficções que retratam diretamente Lampião – de onde nasce nos-

<sup>2</sup> Embora tenham um papel importante na constituição do imaginário social e popular e do senso comum, através de chistes e piadas que conservam as visões preconcebidas, essas obras se encontram em outro tópico por parecerem despreziosas.

so *corpus*. Essa divisão foi realizada especificamente para organizar esta pesquisa, todavia, isso não implica que outras tipificações não sejam realizadas ou mesmo essa seja destrinchada, como separação por tema ou por gênero, entre outras possíveis. A definição sobre a temática do *nordestern* – em referência ao *western* americano – não impossibilita uma subdivisão por gênero fílmico: comédia, suspense, ação e até pornô.

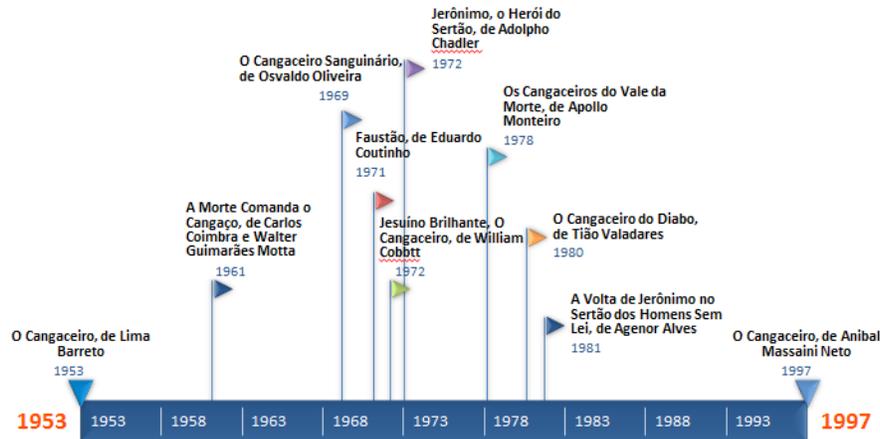


Figura 1 – Obras com personagens fictícios



Figura 2 – Filmes que representam alguém próximo a Lampião

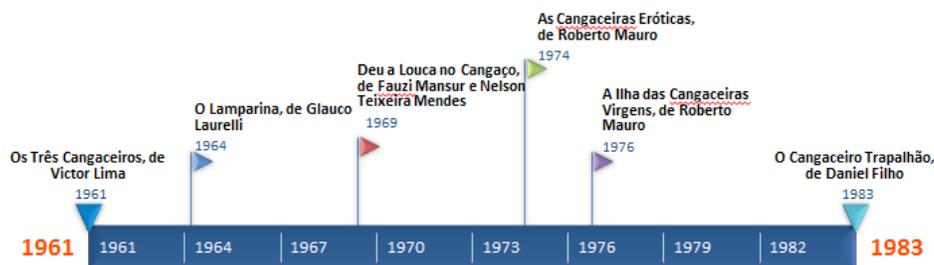


Figura 3 – Produções cômicas ou pornográficas sobre Lampião

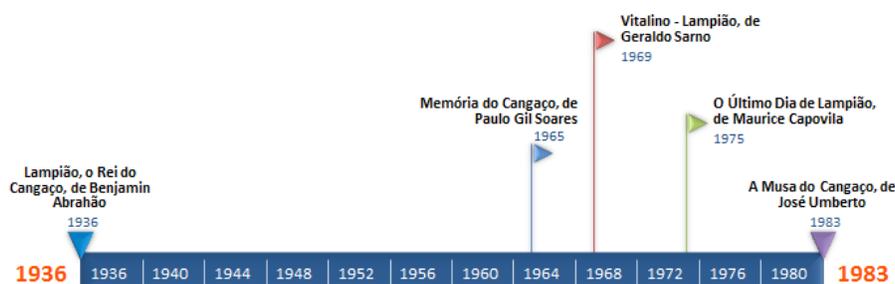


Figura 4 – Obras documentais sobre Lampião

Os filmes que se enquadram no quinto tópico são: *Lampião, a Fera do Nordeste* (1930), de Guilherme Gáudio; *Lampião, o Rei do Cangaço* (1950), de Fouad Andraos; *Lampião, o Rei do Cangaço* (1964), de Carlos Coimbra; *Meu Nome é Lampião* (1969), de Mozael Silveira; *Lampião e Maria Bonita* (1982), de Paulo Afonso Grisolli e Luiz Antônio Piá; e *Baile Perfumado* (1996), de Paulo Caldas e Lírío Ferreira. As duas primeiras são de raro acesso e recuperação, sendo a primeira a produção cinematográfica inaugural sobre Lampião<sup>3</sup>. Na mesma década, tivemos o documentário de Benjamin Abrahão, em 1936. Todavia, a preponderância acontece na década de 1960, com dezenas de realizações, quatro delas de Carlos Coimbra. Os filmes sobre o cangaço se tornaram célebre após *O Cangaceiro*, de 1953, de Lima Barreto, levando o *nordestern* para além do Brasil.

### Lampião, o Rei do Cangaço (1964)

A trilha sonora de abertura é o primeiro instrumento utilizado para demonstrar o tom da obra, seguido de um vendedor de cordel, que o corrobora ao cantar: “todos o conheciam como um lutador honrado, porém a fatalidade fez do homem um desgraçado” – conhecemos, então, o *território* no qual estamos entrando. Vemos um Virgulino ainda criança, um menino bom que se dispõe a ajudar um desconhecido no rio, que estava com um ferimento à bala na perna. João, que se tornou cangaceiro por matar um estuprador, encontra Virgulino pouco tempo depois e lhe dá seu chapéu, dizendo que só deveria usá-lo se tivesse motivo, o que faz após o assassinato de seu pai pela polícia. Esse menino segue um caminho turbulento devido às consequências da vida, teve um “motivo”. Antônio, seu irmão, também não queria ser cangaceiro, mas a vida os levou a isso.

Anos depois, como Lampião, o mais renomado cangaceiro do sertão, reencontra João e diz: “a polícia quis assim”, em claro sentido de que não era sua primeira

opção ser cangaceiro. A primeira cena de Maria Bonita é recortando uma fotografia de Lampião do jornal, porém, vemos que a fama do cangaceiro não é a mesma para todos, sendo chamado pelo homem que conversava com a moça de “bandido medonho” e “bebedor de sangue inocente”, enquanto ela prefere “capitão da força patriota”. Lampião gostava desse título, como vemos em seguida, quando um membro do bando o chama de “seu Lampião” e ele retifica: “Dobre a língua, é capitão Virgulino Ferreira”, para em seguida exaltar sua coragem: “Se existe medo, não nasci nesse tempo” e prossegue dizendo que governa o sertão. “Lá vem Virgulino, o Lampião, o maior governador do sertão”, corrobora a música. Esses fatores já haviam sido enfatizados pela trilha: “ninguém podia com ele, que era o rei do cangaço”.

Lampião aparece jogando dinheiro para cima, fazendo o povo brigar para pegar para si. Quando uma idosa chega perto, ele diz que seu governo será assim. Não só bondoso é esse cangaceiro, mas destemido, pois defende que “dois olhos é luxo” – em referência ao que perdeu. A vida difícil no sertão os define como guerreiros. Em um dos conflitos, os próprios membros cantam a música sobre Lampião, antes de seu irmão morrer e ele correr desesperado em direção ao corpo de Antônio, com uma tristeza que conquista a empatia do espectador. A polícia se mostra tão violenta quando os cangaceiros, com o filme enfatizando as derrotas e perdas de Lampião, especialmente quando é obrigado a deixar Pernambuco para ir à Bahia, onde conhece Maria. Um galanteador Lampião diz a Maria: “Já corri esse mundo de Deus que nem sei, mas nunca vi boniteza igual a sua”.

Na cena seguinte ao encontro, Lampião toca e canta ao luar, parecendo apaixonado – cena que causa empatia, pois o cangaceiro sofre de amor. Quando outra guerra começa, Maria o acompanha pelo sertão e ele promete que ela será a “rainha disso tudo”, terá o “sertão inteirinho debaixo de seus pés”. Esse momento é importante porque dois membros do bando falam como Maria fez Lampião exigir de seus homens um respeito maior

<sup>3</sup> De acordo com Andrade (2007, p. 72), Lampião era representado como “um assassino louco e cruel”.

pelas mulheres. Após entregarem sua filha para outros criarem, ela pergunta ao marido por que eles não deixam aquela vida de cangaceiros, e ele diz que sempre viveu assim, não conhece outro modo. Todavia, pouco depois, vemos um Lampião em crise com questões sociais, pois viu muita gente morrer, matou diversas pessoas, mas nada mudou, o sertão e o povo pobre continuam oprimidos. Ele se mostra cansado.

Antes de morrer, Lampião mais uma vez presente o pior, enquanto o coiteiro Pedro o trai, levando os “macacos” até seu bando. “Contando ninguém vai acreditar”, diz um policial, quando outro arranca a cabeça dos membros do bando, exibindo em praça pública juntamente com as vestimentas. A música dramática coloca sua morte como algo triste, revelando que ele também era vítima, embora o discurso final ponha o cangaço como negativo, afinal, ninguém deveria se tornar cangaceiro, diz o ex-braço direito de Lampião a um menino que gosta do chapéu que era inicialmente seu e depois foi do cangaceiro mais famoso do sertão.

### **Meu Nome é Lampião (1969)**

O filme inicia com os cangaceiros circulando com o cavalo e sorrindo, quando Lampião dá uma gargalhada alta e pouco amistosa. Em seguida, o bando aparece com as armas em punho, apontando para cima. A violência parece ser a tônica do filme, pois a primeira aparição dos policiais é para queimar a casa de um coiteiro de Lampião, que chega e mata os assassinos do seu ajudante. A agressividade é contrastada pela cena do bando acampando, com as pessoas comendo, descansando e costurando, como uma atividade cotidiana. Essa violência combina com sua perspicácia, pois percebe alguém se aproximando mesmo a quilômetros de distância e com um terreno cobrindo sua visão. A cena seguinte é de dança, festa e tranquilidade, todavia, Lampião não se diverte, manda parar a música, parece não gostar, e obriga todos a dormir porque no outro dia vão trabalhar cedo.

O bando resolve invadir uma fazenda só de mulheres e uma delas, vestida de noiva, é obrigada a escolher alguém do bando para transar, ela não o faz e inicia uma cena violenta de estupro, com todos gargalhando, enquanto a mulher grita desesperada. A baronesa, dona da fazenda, estava do lado de fora quando um tiro mata um dos cangaceiros e Lampião resolve queimá-la viva, que grita de dor. A cena contrasta com o enterro do cangaço ao som de uma trilha triste, com o líder do bando andando desolado. Ao sair do local, Lampião encontra um ritual de candomblé e interrompe gritando: “Cam-

bada de herege!”, prendendo a língua do líder em um tronco de árvore com uma faca. Lampião é sanguinário, mas religioso. Depois de invadir uma cidade a tiros e afugentar a polícia, fala ao prefeito e ao padre que não quer mais morte, apenas comida e lugar para dormir. O padre se refere a ele como “capitão” e aceita o acordo. No entanto, o bando desobedece e estupra a filha do barbeiro, a cena é detalhada, crua e cruel, porém, quando Zé Navelha informa o ocorrido a Lampião, o cangaceiro mata o membro de seu bando que estuprou, contrastando com a cena que aconteceu na outra fazenda. Ele é sanguinário, violento, mas não com quem o ajuda.

Lampião é justo e diz que um assassino deve ter as mesmas condições de morte daqueles que matou. Ao reencontrar Maria Bonita, faz uma festa, aparecendo pela primeira vez sorrindo e de bom humor. Observamos ainda um Lampião que não roubaria de alguém cujo dinheiro não é seu. Em uma das últimas sequências, festeja o aniversário de Maria, com comida, música e joias. Entretanto, à noite, o bando começa a morrer silenciosamente, até que amanhece o dia e Lampião é assinado junto a sua mulher. A sensação é de que a justiça foi feita pela polícia, pois seu assassino se ajoelha e arranca a cabeça do cangaceiro, erguendo e gritando como um troféu. Depois, chega como herói para a sua amada, da qual permaneceu muito tempo afastado graças aos cangaceiros.

### **Lampião e Maria Bonita (1982)**

A intenção dessa obra já parece clara no título, apresentar um Lampião em uma relação amorosa, inclusive, a música inicial nos ambienta em uma novela, especialmente porque a obra foi produzida como minissérie: “Mulher nova bonita e carinhosa faz o homem gemer sem sentir dor”. Lampião é apresentado como vilão e mulherengo, próximo ao dualismo maniqueísta apresentado nas obras desse gênero – o roteiro, inclusive, foi escrito por Agnaldo Silva, hoje um famoso novelista da Rede Globo. Em uma das primeiras cenas, enquanto um homem conta a história de Lampião a outro, o bando chega e aterroriza esses dois personagens dentro do carro. Mesmo o chamando de “capitão”, vemos que o cangaceiro é extremamente violento e queima o homem vivo, sem motivo aparente. Mr. Chandler é mantido refém apenas para que consigam dinheiro com o consulado. Com virulência e intolerância, Lampião diz ao inglês: “Fala direito, parece que veio de São Paulo”.

A imagem de Lampião como amante é conturbada. Na primeira cena em que encontra Maria Bonita, ou “santinha” – como prefere chamá-la, Lampião diz

que permaneceu cinco dias na fazenda de Joana Bezerra e sua esposa, com ciúmes, manda-o embora e troca olhares com o inglês. Maria é vaidosa, mas também manda no bando, tem muita autoridade e até um empregado particular, Sabonete. O filme, portanto, já demonstra a mulher inserida nas lideranças do cangaço, algo iniciado por Maria, contando a história posterior ao encontro dos dois. No entanto, vemos um Lampião sempre envolvido com outras mulheres e em clima de briga com a esposa. O cangaceiro se irrita por ela não dizer que esperava outro filho e revela que deu a primeira filha porque o choro os denunciaria. Quando visitam a filha Expedita, Lampião parece impaciente e deseja ir logo embora para resolver o “problema” do inglês. Um dos motivos para não morrerem no sul do país – como Maria sugeriu – é que os homens de verdade seguem seus inimigos e não foi “ouro” ou “vingança” que o fizeram cangaceiro, mas a vontade de ficar marcado na história, ou seja, a sua intenção é deixar um legado. Por isso, está sempre desconfiado e com maus pressentimentos, especialmente depois de Maria dizer que não queria morrer ali.

O tenente Zé Rufino, que persegue o cangaceiro há anos, visita Joana Bezerra e mostra a mesma agressividade de Lampião, quando prende o empregado da mulher em uma árvore até que ele diga onde está o bando. Apesar do mau pressentimento de Maria em ir a Angico, Lampião pretende descansar, especialmente com Getúlio Vargas querendo acabar com os cangaceiros a qualquer preço. No filme, eles são traídos pela amante de Lampião, Joana Bezerra, que revela ao matador onde se encontra o bando após o excesso de ciúme e violência de Maria Bonita. Pouco antes de morrer, o cangaceiro faz uma festa e obriga o inglês a dançar com Sabonete, mas Chandler se recusa e Lampião decide matá-lo, quando Maria intercede e o deixa ir embora – afinal, o “gringo” salvou sua vida quando estava grávida e doente. Na manhã seguinte, o bando é morto e os “macacos” comemoram o sucesso, deixando uma sensação de que foi feito o correto.

### **Baile Perfumado (1996)**

Um dos filmes que marca o cinema de retomada no Brasil trata da história de Lampião através do percurso real do sírio-libanês Benjamin Abrahão, que acompanhou o bando para fazer um documentário ainda na década de 1930. A religião é um dos principais focos desta obra, através de Lampião, do documentarista e de Padre Cícero. A primeira cena do bando é um confronto com os “macacos”, em um cenário novo, uma época recente, um sertão verde e uma trilha do movimento pernambu-

cano *manguebeat*. O filme mostra como a mídia encanta a todos e faz com que nos exponhamos, isso convence Lampião a ser filmado, afinal, quer ser grande e lembrado. Em outro momento, o cangaceiro aparece bem vestido, de terno branco, cabelo arrumado e apreciando as imagens no cinema mudo.

O cangaceiro é apresentado como apreciador de música e filme, bebedor de whisky, amante de perfume francês, religioso e vaidoso. Essa imagem é contrastada quando observamos Lampião em frente à igreja com quatro pessoas ajoelhadas, por tê-lo desobedecido, deixando apenas um vivo para que conte o que faz o “governador do sertão”, matando os outros com um facão – o sangue jorra em sua cara. O primeiro encontro entre Benjamin e Lampião é praticamente na metade do filme. Ele chega como prisioneiro e “de sorte”, pois, em outras épocas, já estaria morto – conforme afirma o cangaceiro. Benjamin fala que o bando parece mudado, pois se divertem mais. O tenente Lindalvo Rosas destrói a casa de um coiteiro de Lampião, mostrando os “macacos” mais violentos do que o bando em uma cena de estupro – não vemos isso dos comparsas de Lampião. O tenente ameaça seus próprios policiais por estarem com medo: “eu arranco olho, toro dedo, eu faço o diabo”.

Benjamin convence Lampião a permiti-lo filmar ao dizer a vossa “excelência” que é seguro e que o mundo inteiro conhecerá o “governador do sertão”. O medo da câmera faz o cangaceiro obrigar o estrangeiro a ficar à frente da máquina. Começam a filmar: todos ajoelhados e rezando, com o capitão lendo, depois Maria Bonita desfilando e o bando conseguindo água e comida. “Seu Abraão, sem querer, está ficando muito metido”, diz Lampião, quando o estrangeiro pede ao capitão para filmar uma briga armada. Depois, são tiradas várias fotos do bando e encontramos um Lampião vaidoso, ou “manhoso” – como diz Maria, quando penteia seu cabelo, enquanto ele joga perfume nela, em si e na câmera. Lampião parece ansioso para começar a festa, manda Corisco parar de conversar com Benjamin para que eles festejem, e a cena é longa. O cangaceiro conta sobre seus ferimentos e o estrangeiro acha pouco, uma desmistificação da figura do mito, pois não é alguém que vive escapando da morte. Lampião grita: “oxe, o homem quer ver meu cadáver”.

Como traição não é algo perdoável, o bando entra à noite na casa do falso coiteiro Zé de Zito e lhe castram, mas nada é feito com sua mulher – estupro aqui está fora da ação. Na manhã seguinte, Lampião fala à câmera que a culpa não é dele por esgoelá-los, o problema é de quem não o obedece, apresentando-se como um

salvador religioso. O documentário de Benjamin é finalizado, mas o governo proíbe a exibição da obra sobre o “sanguinolento bandido”, por “atentar aos créditos da nacionalidade”. Na cena final, o tentente Rosas encontra o bando de Lampião morto.

## Conclusões

As obras de Mozael Silveira, em 1969, e de Paulo Afonso Grisolli e Luiz Antônio Piá, em 1982, colocam a violência sendo praticada pela polícia e pelos cangaceiros – os *atores* centrais –, embora estes façam de forma brutal e sanguinária, enquanto os “macacos” cumprem sua função, com a violência sendo uma resposta aos atos dos bandidos. O filme de Carlos Coimbra, de 1964, justifica a ação dos cangaceiros com motivos plausíveis, fazendo dessas justificativas o *território* para desenvolvimento da história, com a morte de Lampião sendo algo triste, embora seguir a vida do cangaço não seja o melhor caminho. As outras obras se aproximam também quando a morte de Lampião é uma ação quase heroica, com a construção de um personagem maniqueísta por meio de algumas *armas*: bruto, violento e mulhengo, um típico vilão. A obra de Coimbra, por sua vez, tem na trilha sonora sua principal *arma*, sempre exaltando o cangaceiro. No filme de 1982, Lampião está no cangaço apenas para ficar marcado na história, não por dinheiro ou vingança – *campo* de batalha que difere da história real.

O filme de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, de 1996, é o que traz embates mnemônicos mais diversos. O cangaceiro e seu documentarista são os principais *atores*, com o primeiro sendo posto como violento, contudo, apenas quando há motivo para isso. A polícia, por sua vez, é sanguinária e até estupra para conseguir o que deseja, desenhando um *território* específico, que contraste com a história, pois os cangaceiros cometiam atos semelhantes. Com religiosidade, diversão, vaidade e novidades da época, observamos uma abordagem de aspectos que não estavam nas demais obras. Esses *terrenos* possivelmente surgem graças ao afastamento e à maturidade com o passar do tempo (STORA, 2007), tendo em vista que os demais filmes foram realizados em outras épocas.

Se nos filmes analisados por Stora (2008) sobre a Guerra da Argélia, o pesquisador encontra ausências do momento do combate, dos povos nativos, dos lugares e dos corpos das vítimas, nas obras sobre Lampião encontramos algumas dessas faltas. Com exceção de uma das obras, pouco se mostra da vida de Virgulino antes de se tornar Lampião. Enfatizando sua história e suas motivações, o foco é sempre o momento que mais lhe tornou

famoso, como governador do sertão. A visão e perspectiva dos civis são praticamente inexistentes, o que vemos está sempre angulado pelas perspectivas dos cangaceiros ou dos policiais. Os lugares percorridos pelos *atores* são pouco explorados, a não ser para enfatizar outra questão, como mau pressentimento e dificuldades. Por outro lado, os cadáveres não são poupados, seja pelo lado da polícia ou dos cangaceiros, entretanto, esses *territórios* são sempre bem delimitados pelos filmes, com as *armas* bem postadas para que defendam suas perspectivas.

No conceito das guerras de memórias, a noção de memória aparece muitas vezes como sinônimo de lembrança, os processos engendrados pelos esquecimentos não são verificados como naturais. Ao não considerar a recordação e o silenciamento como componentes constituintes da memória, esse detalhe exige um esforço ainda maior para não desconsiderar o que não é rememorado. Tratar a memória estritamente como recordação é pensar nas guerras de memórias como embates de lembranças. Embora não se exclua o esquecimento, quando consideramos a memória como constituída de lembrança e esquecimento, a estrutura e o raciocínio seguem outro caminho.

## Referências

- ANDRADE, M. *A saga de Lampião pelos caminhos discursivos do cinema brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2007.
- BLANCHARD, P.; VEYRAT-MASSON, I. *Les guerres de mémoires: La France et son histoire*. Éditions La Découverte, Paris, 2008.
- PAIVA, R. A estratégia comunicacional contra a memória hegemônica e o senso comum midiático. In: *XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Porto Alegre, 2004, p. 1-15.
- STORA, B. *La guerre des mémoires*. La Franceface à son passé colonial (Entretien avec Thierry Leclère). Paris, L’Aube, 2007.
- \_\_\_\_\_. La guerre d’Algerie: la mémoire, par le cinema. In: BLANCHARD, P.; VEYRAT-MASSON, I. *Les guerres de mémoires: La France et son histoire*. Éditions La Découverte, Paris, 2008, p. 262-272.
- VEYRAT-MASSON, I. Les guerres de mémoires à la télévision. In: BLANCHARD, P.; VEYRAT-MASSON, I.

*Les guerres de mémoires: La France et son histoire.* Éditions  
La Découverte, Paris, 2008, p. 273-286.