

A SAGA DE LÂMPIÃO PELOS CAMINHOS DISCURSIVOS DO CINEMA BRASILEIRO

Matheus ANDRADE
(theujp@bol.com.br)

Universidade Federal da Paraíba (UFPB) (mestrando)

1 - Introdução

O cangaceiro Lampião é o personagem da história do Brasil que mais vezes foi representado pelo cinema nacional. Registram-se décadas com um extenso número de filmes sobre o movimento. Nessa trajetória cinematográfica, Virgulino Ferreira da Silva transcorre caminhos discursivos paradoxais: ora apresentado como o facínora, ora como o mocinho. São versões filmicas que variam com frequência na representação do tema.

Sendo assim, nosso objetivo, aqui, é discorrer sobre dois momentos históricos nos quais o mesmo filme apresenta a imagem de mocinho sobre Lampião: as décadas de 1930 e 1990. Contudo, devido às diferentes formações discursivas, observaremos a movência de sentido desse enunciado fílmico, no qual constam as imagens originais de Lampião e seu bando. Os filmes em jogo são *Lampião, o Rei do Cangaço*, dirigido por Benjamim Abrahão, em 1936, e *Baile Perfumado*, dirigido por Paulo Caldas e Lírio Ferreira, em 1996, o qual reutiliza as imagens feitas por Abrahão.

Mas, primeiramente, assistiremos a uma breve história de Lampião, entendendo sua trajetória no cangaço, destacando sua relevância para o movimento. Em seguida, veremos, aos moldes da escola francesa de Análise do Discurso, a idéia apresentada sobre formação discursiva e sua relação com o enunciado fílmico. Para, enfim, chegarmos aos filmes aqui em questão, em suas respectivas condições de produção e o deslizamento de sentido, imaginando, a partir de agora, um possível final feliz.

2 – Caminhos de Lampião

No ano de 1938, traídos por um coiteiro que se dizia de confiança, Lampião, Maria Bonita e outros nove cangaceiros integrantes do seu bando foram atacados pela volante do Tenente João Bezerra da Silva, na fazenda conhecida como Angicos, localizada em Sergipe. Aquela foi a última querela travada com os macacos da polícia pelo Capitão Virgulino Ferreira da Silva. Naquele dia, os onze cangaceiros pegos

foram degolados, e suas cabeças foram mostradas pela volante, em praça pública, como verdadeiras medalhas de honra ao mérito.

O cangaço foi um movimento social surgido no Nordeste brasileiro no final do século XIX, fruto da diferença de classes da região. A desigualdade social no campo sempre trouxe divergências para o povoado sertanejo. O abuso de poder, de uma forma geral, dos latifundiários sobre os camponeses era um dos maiores agravante para as pessoas do campo seguirem a vida como cangaceiros. Eles encontravam no cangaço uma condição de poder paralelo, um tanto selvagem, para atuarem “de igual para igual” contra as autoridades, além de se considerar o movimento como um meio de vida.

Em definição, “um bando de cangaceiros era um agrupamento de homens armados que faziam do roubo, da vingança, da extorsão e de outros delitos, seu meio de vida”. As ações do movimento poderiam ser definidas numa única palavra: violência (FERREIRA e AMAURY, 1997, p. 11).

Entretanto, não é justo argumentar que apenas os cangaceiros eram violentos naquela época. A conjuntura, como um todo, era assim. Os coronéis mandavam matar pequenos proprietários para se apropriarem das terras, a polícia reprimia em nome da república e o cangaço agia dessa maneira.

Os bandos de cangaceiros eram organizados, politicamente, com divisão de cargos entre os integrantes. Eles usavam trajes adequados para suas ações cotidianas, como: armas de fogo, cartucheiras, punhal, cantil, roupa de couro, sandalha de couro, chapéu meia-lua.

Após o assassinato de seus pais, resultado do abuso de poder de um coronel, Virgulino Ferreira da Silva e mais dois irmãos seus, Levino e Antonio Ferreira, seguiram rumo ao cangaço, incorporando, assim, o bando do cangaceiro Sinhô Pereira. No decorrer dos assaltos e das querelas com os macacos da polícia, Lampião mostrava-se cada vez mais um cangaceiro destemido. E, logo, em 1922, Sinhô Pereira afasta-se do cangaço e transfere o cargo de líder do bando para o cangaceiro Lampião.

Durante seus dezesseis anos de liderança, Lampião percorreu grande parte do Nordeste brasileiro, fazendo seus ataques, por vezes aliados a outros bandos, em diversos municípios dos Estados de Pernambuco, Paraíba, Ceará, Bahia, Rio Grande do Norte e Sergipe. Entre mortos e feridos, Lampião recebeu a patente de Capitão pela interrupção da chegada das tropas da coluna preste na região. Ele, ainda, permitiu a entrada da mulher no cangaço, ao se apaixonar por Maria Bonita, e propiciava a festividade no bando.

Os inúmeros atos exercidos pelo cangaceiro Lampião, entre os mais violentos e os mais ousados, repercutiam bastante na região, tornando-se notícia nos meios de comunicação da época e falares populares, o que obrigou, na década de 1930, o Estado Novo a reforçar suas tropas em busca de exterminar o cangaço de uma vez por todas.

Lampião não foi nem o primeiro, nem o último cangaceiro a atuar na região Nordeste, pois o cangaço ainda se manteve até o ano de 1940. Mas, definitivamente,

o Capitão Virgulino Ferreira da Silva, foi o cangaceiro mais famoso de todos os tempos. Tanto que, a morte dele refletia diretamente no fim do cangaço.

A morte do cangaceiro representou, também, o sossego para grande parte do povo do Nordeste. “Contudo, nem os acontecimentos em Angicos, nem o cemitério de Quintas deixaram Lampião descansar, pois continua sendo um dos personagens históricos mais famosos da cultura popular brasileira” (CHANDLER, 1980, p. 265).

O movimento do cangaço e seu legítimo representante, Virgulino Ferreira da Silva, tornaram-se temas das mais diversas áreas da produção cultural do país, sendo representado em livro, artesanato, música, cinema, teatro, cordel, entre outros, até os dias de hoje.

3 – Formação Discursiva e o Enunciado Fílmico

Sabemos que não devemos (porque até que podemos) dizer tudo que queremos em todos os lugares e situações que somos sujeitos na esfera social: primeiro, porque o que é dito pode assumir sentidos diversos; e, segundo, porque podemos contrariar toda uma ordem a qual estamos inseridos. Existe uma espécie de barreira virtual a qual nos induz a saber o que pode e deve ser dito em determinado lugar e situação. Os sujeitos realizam dizeres que são coerentes a esses espaços. A esse fenômeno de limitação dar-se o nome de formação discursiva (FD).

A expressão possui “paternidade partilhada” (BARONAS, 2004, p. 55). Desenvolvida, primeiramente, no método arqueológico de Michel Foucault e, posteriormente, retomada por Michel Pêcheux para fundamentar sua proposta teórica de Análise do Discurso.

Segundo Pêcheux, inicialmente, a formação discursiva é fundamental para se estabelecer o sentido das *palavras, expressões, proposições, etc.* Sendo assim, ele define a FD como “aquilo que, numa formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, determinada pelo estado da luta de classes, determina o que pode e deve ser dito” (1995, p. 160). É, a FD, o local onde se constitui o sentido das estruturas.

Na perspectiva de Pêcheux, é através da FD que se materializa a ideologia, e é ela quem define o que se quer dizer. Dessa maneira, estabelece-se uma relação próxima entre a formação ideológica (FI) e a FD de uma determinada conjuntura.

Uma mesma *palavra, expressão, proposição, etc.* pode assumir sentidos diversos quando transferida e apresentada em outra FD, em outro lugar e situação. O sentido estabelecido numa FD pode ser posto em contradição ao sentido constituído numa outra FD, como também cria-se um processo interdiscursivo onde encontram-se configurações de discursos em relação de equivalência ao já dito (PÊCHEUX, 1995, p. 162).

Entretanto, posteriormente, pode-se observar, também, num nível mais fundamental, certas afinidades de sentido entre duas determinadas FDs, pois “os

sujeitos recorrem e produzem enunciados que pertencem a esta ou aquela formação discursiva” (MAINGUENEAU, 1997, p. 104-105).

Revedo o conceito desenvolvido em Pêcheux, torna-se necessário pensar as FDs não como blocos homogêneos pois “elas são constituídas pela contradição, são heterogêneas nelas mesmas e suas fronteiras são fluidas, configurando-se e reconfigurando-se continuamente em suas relações” (ORLANDI, 2002, p. 44).

No método arqueológico, Foucault estabelece uma relação entre o enunciado, a FD e o arquivo, na busca de compreender como se constitui o *saber* na sociedade moderna através do entendimento das práticas discursivas.

Para Foucault, nesse jogo de sentido, a FD é a base para a compreensão do sentido dos enunciados:

“no caso em que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, e no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade, diremos, por convenção, que se trata de uma formação discursiva” (FOUCAULT, 2005, p. 43).

Nessa perspectiva, a FD é um fator determinante para o entendimento de uma dada enunciação, marcada numa situação espaço-temporal determinada. Pode-se dizer que a FD é “[...] o regime geral a que obedecem seus objetos, [...] o regime geral ao qual obedecem os diferentes modos de enunciação” (GREGOLIN, 2004, p. 90).

Sobre o enunciado, para a compreensão desse, torna-se importante três apontamentos: que ele não se resume à estrutura lingüística; que é produzido por um sujeito num lugar instituído; e que ele produz sentido no jogo entre uma série de formulações que surgem em paralelo num determinado ponto histórico. Tendo, ainda, o privilégio da singularidade e da repetição.

O conceito de FD, visto nos dois autores, apresenta aspectos que se aproximam e se distanciam. Mas é necessário observar que Pêcheux “[...] exemplifica essa noção a partir de discursos ideologicamente marcados, privilegiando notadamente a luta política”, enquanto Foucault “[...] exemplifica com o discurso da história das ciências, verificando as condições que possibilitam a irrupção e a legitimação de determinados discursos no verdadeiro de uma época” (BARONAS, 2004, p. 56).

Com base no método arqueológico, Gaspar observa que “desde o início das suas pesquisas, Foucault trabalhou com materialidades que demonstram enunciados advindos tanto do *dizer* quanto das *visibilidades*” (2004, p. 244), ou seja, ele se ateve a estudar as demais formas de linguagem. Dessa maneira, compreende-se que o enunciado pode estar em diversas formas de registro, fornecendo, assim, subsídios para o desenvolvimento de um trabalho onde se investigue as visibilidades como enunciados.

Nessa perspectiva, a materialidade enunciativa pode se manifestar nos suportes que expressem a linguagem verbal, não-verbal e imagética, tais como o livro, a música, o filme. E, assim, propõe-se uma proximidade entre a análise arqueológica e

o que se convencionou chamar de *enunciado fílmico*, o qual “[...]comporta múltiplas linguagens atuando simultaneamente” (GASPAR, 2004, p. 235).

Ainda segundo Gaspar, “um possível enunciado que surge numa modalidade da imagem fílmica, embora seja aí reconhecido, pode ter vínculos com enunciados anteriores e posteriores a ele” (2004, p. 237). Pode-se investigar o enunciado fílmico, que inicialmente vê-se na tela, a partir de outras materialidades enunciativas exteriores ao filme.

Diante o exposto, faremos uma análise na produção de sentido do enunciado fílmico sobre Lampião feito em 1936 e reutilizadas em 1996. Veremos como as imagens originais do cangaceiro constituem sentidos distintos quando apresentadas (enunciadas) em FDs diferentes.

4 – O Odor de *LAMPIÃO, O REI DO CANGAÇO*

Dois meses antes da morte de Lampião, em 10 de maio de 1938, aparece morto a facadas, em Pernambuco, Benjamim Abrahão, consagrado no campo do cinema pela proeza de capturar imagens de Lampião e seu bando.

Recém chegado ao Brasil, o libanês Benjamim Abrahão entrou para o ramo do comércio, negociando com tecidos e outros acessórios. Numa de suas andanças como mascate, se dirigiu a Juazeiro do Norte, onde se tornou secretário do Padre Cícero Romão. Pelo cargo que assumira, logo virou correspondente de jornais do Sul do país.

Nesse período, década de 1920, Lampião tinha um grande respeito pelo Padre Cícero, tanto que, sempre que possível, visitava-o em sua cidade. Num desses contatos, Abrahão conheceu de perto o Rei dos cangaceiros, o que fizera, então, despertar um novo olhar sobre Lampião.

O discurso oficial da época sobre os cangaceiros era calcado nos atos de violência que o bando cometia: as manchetes de jornais anunciavam os demônios das caatingas; as autoridades diziam que Lampião era um insulto à república. Entretanto, para Abrahão, por trás daquelas roupas de couro havia um homem comum e comunidade organizada.

Esse ponto de vista assumido pelo mascate libanês estimulou-o a realizar um trabalho informativo sobre essa “outra verdade” sobre Lampião e seu bando, porém não seria fácil. Suas primeiras matérias de jornal nessa perspectiva discursiva não foram publicadas. Mas Abrahão não desistiu. Então veio a idéia do filme.

O libanês tinha um grande acesso aos cangaceiros pelo fato de ter sido secretário do Padre Cícero, mesmo assim teve que se articular com algumas pessoas para se infiltrar no bando de Lampião. Em parceria à Aba Film, de Fortaleza, conseguiu o equipamento de filmagem. E, após alguns anos, já na década de 1930, se integrou ao bando de Lampião e começou a filmar. “O cineasta procurava focalizar os mínimos detalhes daquela comunidade, seu costume, modos de comportamentos,

forma de organização política, econômica, social e religiosa” (UMBERTO, 2005, p. 28). Ele estabeleceu um olhar cultural sobre aquele movimento.

Porém, a essa altura, o Estado Novo pressionava cada vez mais as tropas para extinguir o cangaço do Nordeste de uma vez por todas. O presidente Getúlio Vargas ordenou o desarmamento total, aumentou o número de volantes, subornou alguns coiteiros e reforçou o armamento da polícia. “A ordem do mais alto escalão consistia em eliminar qualquer vestígio relacionado, pois que desafiava a honra e o prestígio da Nova República” (UMBERTO, 2005, p. 30).

O filme de Abrahão estava pronto. Era uma obra em preto e branco com seus problemas técnicos e narrativos. Em 1936, *Lampião, O Rei do Cangaço* foi exibido em Fortaleza. O filme apresentava a “outra verdade” de Lampião e seu bando: as imagens traziam os cangaceiros em estado de plena alegria e despreocupação; difundiam seus valores culturais; construíam o esteriótipo do mocinho em Lampião; mostravam, ainda, cenas da polícia violentando civis. Resultado: as autoridades não se animaram com o discurso daquele enunciado fílmico. Ele rompia com a formação discursiva dominante da época, significava um insulto à ordem pública, era um afronto aos créditos da nacionalidade, um descaso com a república.

Sem mais controvérsias, o filme foi censurado. A polícia apreendeu a película e encaminhou para o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do Estado Novo, no Rio de Janeiro, onde deteriorou e quase foi destruída por completo. Dizem, ainda, que, “grande parte do material colhido pelo mascate foi apreendido e destruído pela Polícia do Estado Novo” (LEAL, 1982, p. 116).

O cineasta Benjamim Abrahão foi perseguido pelas autoridades e assassinado não se sabe como. E as imagens originais de Lampião e seu bando foram recuperadas apenas em 1957. Não por completo. Aproveitou-se menos da metade do material.

5 – O Aroma de *BAILE PERFUMADO*

Sessenta anos após a realização do filme de Benjamim Abrahão, em 1996, dois cineastas nordestinos (Paulo Caldas e Lírio Ferreira) prestam uma grandiosa homenagem ao trabalho do cineasta libanês, realizando *Baile Perfumado*.

O filme narra a trajetória do mascate Benjamim Abrahão em busca de realizar um filme sobre Lampião e seu bando. De maneira irreverente, *Baile Perfumado* assume o ponto de vista do libanês sobre o cangaço, mostrando essa “outra verdade” sobre o movimento.

Na última cena do filme, narrada em *flashback*, Benjamim Abrahão acabara de chegar ao Recife de navio. Ele está dialogando com seu conterrâneo, Jamil, sobre suas intenções na nova terra. A câmera faz um movimento em grua, descendo do alto do navio em direção a eles no porto, quando se fecha o plano em Abrahão que afirma convicto: “os inquietos vão mudar o mundo!”. A imagem congela e encerra o filme.

A frase mencionada pelo libanês na cena final reflete, imediatamente, à postura

dos ousados cineastas, Paulo Caldas e Lírio Ferreira, movidos pela inquietude de realizar um longa metragem em Pernambuco num período em que o cinema no Brasil estava, novamente, em fase de lento crescimento. No Nordeste, onde a produção nunca foi constante, a situação parecia ainda mais difícil. Conseguir financiamento para realizar um filme de cangaço realmente não seria tão simples. Assim, o projeto levou alguns anos de trabalho.

Nesse aspecto, percebemos que a história dos diretores (Caldas e Ferreira de um lado e Abrahão do outro) são semelhantes em relação à dureza de realizar um filme no Nordeste, apesar de períodos, contextos e dificuldades distintas. Tanto que, em *Baile Perfumado*, “o roteiro foi pensado para adequar a produção às condições locais” (FIGUEIRÔA, 2000, p. 110).

Contudo, em 1996, o primeiro longa dos diretores, e o único realizado em Recife nesse ano, mostra imagens da vida de um Lampião moderno e arrojado, com dotes vagamente reconhecidos pelo povo: espectador de cinema, apreciador de boa música, bebedor de whisky, usuário de perfume francês, religioso e romântico.

A estrutura narrativa de *Baile Perfumado* apresenta elementos cinematográficos que entrelaçam tradição e modernidade num jogo de montagem acelerado. A utilização de música com guitarra elétrica distorcida, movimentos de câmera irreverentes, ritmo de videoclipe, lentes e iluminação experimentais, filme mudo do ciclo regional do Recife, trazem à tona essa subversão ao gênero. O trabalho dos diretores foi atual, “eles deram um significado mais *pop* não somente a Lampião, mas a todo o filme” (DÍDIMO, 2005, p. 66).

Nesse jogo enunciativo, Caldas e Ferreira também reutilizam as imagens de Lampião e seu bando feitas por Benjamim Abrahão. Entretanto, o enunciado fílmico, outrora censurado, adquire um novo sentido nesse momento.

As imagens restantes de *Lampião, o Rei do Cangaço*, quando pronunciadas por *Baile Perfumado*, em outra formação discursiva, não mais articuladas como filme mudo, e sim montadas como um videoclipe, misturadas com a *mise-en-scène*, apossam, agora, um sentido de documento histórico de valor imensurável, representando a proeza do libanês que proporcionou o único registro em imagem movimento do cangaço mais heróico do mundo. Percebe-se, ao mesmo tempo, o interdiscurso, onde o sentido anterior é resgatado, com a predominância do recente. Dessa vez, o enunciado fílmico encontra-se coerente com a FD da época, em que expor o registro histórico cultural da região e mostrar o “mocinho” do cangaço estão na ordem do dia.

Baile Perfumado foi às telas de cinema de todo o país, realizando o que Benjamim Abrahão gostaria de ter feito sessenta anos antes: mostrar ao mundo um olhar diferente sobre Lampião e seu bando, uma “outra verdade” sobre o cangaço.

6 – Considerações Finais

Primeiramente, observamos que nem sempre foi possível dizer o que se quer sobre as coisas do mundo. Idolatrar o cangaceiro Lampião e colocá-lo como “mocinho” da história do Nordeste brasileiro já foi um grande risco (ainda bem que não é mais, se não eu não teria feito isso aqui!).

Em seguida, pudemos observar a importância do conceito de FD como aspecto essencial na instauração do sentido de uma respectiva *palavra, expressão, proposição* ou *enunciado*. Nesse caso, vimos o movimento do sentido de um mesmo enunciado fílmico a partir da reutilização em outro espaço do dizer.

Agora a câmera sobe num movimento de grua. Vemos uma linda paisagem do pôr do sol numa vasta flora com uma estrada que a corta ao meio em direção ao horizonte. Nela estão dois personagens caminhando em frente, para não se sabe onde. Esses personagens são o cineasta Benjamim Abrahão e o cangaceiro Lampião, ambos que nos deram o prazer de fazermos essa análise de sentido no enunciado fílmico que produziram. Fim.

7 – Referências Bibliográficas

BARONAS, Roberto Leiser. Formação Discursiva em Pêcheux e Foucault: uma estranha paternidade. In.: SARGENTINI, Vanice; NAVARRO-BARBOSA, Pedro (org.). **Foucault e os Domínios da Linguagem: discurso, poder e subjetividade**. São Carlos, Claraluz, 2004.

CHANDLER, Billy Jaynes. **Lampião, o Rei dos Cangaceiros**. Traduzido por Sarita L. Barsted. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980.

DIAS, José Umberto. Benjamim Abrahão, o mascate que filmou Lampião. In.: CAETANO, Maria do Rosário (org.). **Cangaço – O Nordeste no Cinema Nacional**. Brasília, Avathar S.G., 2005.

DÍDIMO, Marcelo. Baile Perfumado: O Cangaço Revisitado. In.: CAETANO, Maria do Rosário (org.). **Cangaço – O Nordeste no Cinema Nacional**. Brasília, Avathar S.G., 2005.

FERREIRA, Vera; AMAURY, Antonio. **O Espinho do Quipá: Lampião, a História**. São Paulo, Buonfiglio, 1997.

FIGUEIRÔA, Alexandre. **Cinema Pernambucano: uma história em ciclos**. Recife, Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2000.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. 7ed. Traduzido por Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro, Florense universitária, 2005.

GASPAR, Nádea Regina. Foucault nas Visibilidades Enunciativas. In.:

SARGENTINI, Vanice; NAVARRO-BARBOSA, Pedro (org.). **Foucault e os Domínios da Linguagem**: discurso, poder e subjetividade. São Carlos, Claraluz, 2004.

GREGOLIN, Maria do Rosário. **Foucault e Pêcheux na Construção da Análise do Discurso**: diálogos e duelos. São Carlos, Claraluz, 2004.

LEAL, Wills. **O Nordeste no Cinema**. 2ed. João Pessoa, Idéia, 1982.

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas Tendências em Análise do Discurso**. 3ed. Traduzido por Freda Indursky. Campinas, Pontes, 1997.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de Discurso**: princípios e procedimentos. 4ed. São Paulo, Pontes, 2002.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e Discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. 2ed. Traduzido por Eni P. Orlandi. Campinas, Editora da UNICAMP, 1995.