

HUMANAS E SOCIAIS

V.8 • N.3 • 2020 • Fluxo Contínuo

ISSN Digital: 2316-3801

ISSN Impresso: 2316-3348

DOI: 10.17564/2316-3801.2020v8n3p307-320



## CHANCHADAS, CINEJORNALIS, CANGAÇO E CINEMA NOVO: O NORDESTE NO CINEMA ENTRE OS ANOS 1950 E 1960

CHANCHADAS, CINEJORNALIS, CANGAÇO AND "CINEMA NOVO":  
THE NORTHWEST REGION IN 50'S AND 60'S

CHANCHADAS, NOTICIERO, CANGAZO Y EL CINE NUEVO: EL  
NORDESTE EN EL CINE ENTRE LOS AÑOS 50 Y 60

Ana Ângela Farias Gomes<sup>1</sup>  
Keline Pereira<sup>2</sup>

### RESUMO

O artigo aborda a produção cinematográfica brasileira entre as décadas de 1950 e 1960 para investigar os modos como o Nordeste é tematizado. Ora espaço do arcaísmo nacional, ora representação do Brasil real com todas as suas complexidades, o Nordeste no cinema deste período reflete as forças sociais em movimento no país. Há a tentativa de uma indústria nacional cinematográfica que copia a estética hollywoodiana por meio das chanchadas e do *Nordestern*; a política assistencialista enaltecida nos cinejornais; e a revolução estético-política proposta pelo Cinema Novo, presente principalmente nos filmes de Glauber Rocha.

### PALAVRAS-CHAVE

Cinema. Nordeste. História. Cultura.

## ABSTRACT

The article approaches the Brazilian film production between the 1950s and 1960s to investigate the ways in which Brazilian Northeast is thematized. Sometimes as space of the national archaism, and sometimes as representation of real Brazil with all its complexities, the Brazilian Northeast in the cinema of this period reflects the social forces on the move in the country. There is the attempt of a national film industry that copies the Hollywood aesthetics through the Chanchadas and the *Nordestern*; The assistentialist policy praised on the newsreels; and the aesthetic-political revolution proposed by the Cinema Novo, present mainly in the Glauber Rocha films.

## KEYWORDS

Cinema. Brazilian Northeast. History. Culture.

## RESUMEN

El artículo aborda la producción cinematográfica brasileña entre las décadas de 1950 y 1960 para investigar los modos como el Nordeste es tematizado. Ora espacio del arcaísmo nacional, ora representación del Brasil real con todas sus complejidades, el Noreste en el cine de este periodo refleja las fuerzas sociales en movimiento em el país. Hay el intento de una industria nacional cinematográfica que copia la estética hollywoodiana a través de las “chanchadas” y del Noreste; la política asistencialista enaltecida en los noticieros; y la revolución estético-política propuesta por el Cinema Nuevo, presente principalmente em las películas de Glauber Rocha.

## PALAVRAS CLAVES

Cine. Nordeste. Historia. Cultura.

## 1 INTRODUÇÃO

Desde as primeiras manifestações de produções fílmicas no Brasil, o Nordeste vem sendo tematizado. Entre as décadas de 1910 e 1940, o cinema nacional se pautou por uma representação sobre a região e a figura do nordestino mediada por imagens de seca, peculiaridades culturais e a vida no cangaço.

O interesse pelo Nordeste permanece nas décadas de 1950 e 1960, período em que o cinema brasileiro vive momentos de efervescência de produção, alcance de público, com o auge dos cinemas de bairro, a atividade dos grandes estúdios, a mobilização em tornos de cineclubes e, o mais importante a destacar, as realizações do Cinema Novo. Na política, esses anos vivenciam intensas oscilações no cenário nacional, que principia com os ideais de desenvolvimento dos planos do segundo mandato de Getúlio Vargas e termina na eminência de um processo ditatorial que ainda se estenderia por mais duas décadas.

No Nordeste, o processo de fragilidade econômica e problemáticas sociais que se estabeleceu a partir dos primeiros anos do século XX, com a decadência da produção açucareira e a ocorrência dos períodos de estiagem, termina por se distender dos anos de 1950 em diante. Entre 1951 e 1959, a região é atingida por três grandes períodos de seca.

O cangaço, eminente na região, tendo perdido suas forças a partir de 1940, ainda figura fortemente no imaginário social. Além disso, outro elemento se expande em grande medida nestes anos: a migração. Os ideais de industrialização das políticas de Getúlio Vargas, Juscelino Kubitschek e dos militares da ditadura, terminam por levar muitos nordestinos para os centros urbanos do Sudeste.

Tal cenário reverbera nas representações cinematográficas sobre a região. Trata-se de um período em que o cinema nacional abrange uma grande diversidade nas produções nacionais. Este artigo dedica-se a mostrar os modos como a tematização do Nordeste ocorre entre os anos de 1950 e 1960.

Na primeira parte, tratamos de tipos estereotipados de migrantes nordestinos nas comédias conhecidas como chanchadas, produzidas principalmente no Rio de Janeiro. Em seguida, o cenário é o dos Cinejornais Informativos, produzidos pela Agência Nacional, em que se vê a eminência de notícias que destacam a ocorrência das secas no sertão nordestino e o impacto que elas causam no que eles chamam de “flagelados” do Nordeste. A ênfase destas realizações estava na política assistencialista: as ações governamentais em prol de melhorias para a região.

A quarta parte do artigo mostra que o cangaço, a exemplo dos anos anteriores, continua a ser tema de destaque, mas no período em análise isso acontece de forma mais efusiva, com apreensões que iam desde aventuras ficcionais, aos moldes dos filmes de faroeste norte-americano, até a abordagem crítica e alegórica do Cinema Novo. É sobre este, que foi até hoje o movimento cinematográfico mais importante de nossa história, que tratamos na última parte, antes dos últimos apontamentos.

## 2 O NORDESTINO DAS CHANCHADAS

Chanchada é o nome que se deu aos filmes de comédia brasileira que tiveram seu auge de produção entre as décadas de 1930 e 1950. Neste tipo de trabalho, a musicalidade, o humor e o carnaval eram elementos-chave das narrativas. As chanchadas ganharam a simpatia do público brasileiro em

um momento de grande alcance do cinema no país: “O Brasil possuía, no período, o terceiro menor valor [ingresso] da América Latina e colocava-se entre os dez primeiros países quanto ao número de salas de exibição” (LEITE, 2005, p. 71, grifo nosso).

As chanchadas acabaram fazendo parte de um dos planos mais ambiciosos do cinema nacional, que era reproduzir no Brasil a indústria cinematográfica super lucrativa dos Estados Unidos. Trata-se da “era dos grandes estúdios”, quando se pretendeu construir, a exemplo de Hollywood, empresas grandes e poderosas na área do cinema. Destaca-se, entre as montadas com este intuito, as três maiores: as cariocas Cinédia e Atlântida e a paulista Vera Cruz.

A diferença territorial se estendeu à questão estética: Cinédia e Atlântida investiam em filmes mais baseados em certo tom carioca de ver a vida: festas, praia, capoeira, toques de humor etc. Já a Vera Cruz, antenada com a visão capitalista e eurocêntrica paulista, tratou de produzir filmes de qualidade técnica e dramaticidade pretensamente capazes de romper com o cinema feito até então pelos estúdios cariocas. Como conta Leite (2005), diretores e produtores renegavam o que havia sido feito até então de cinema no país.

A maioria das chanchadas, portanto, foi produzida por empresas do Rio de Janeiro, em especial a Atlântida. Fundada em 1941, revelou nomes notórios no cinema nacional como Grande Otelo, Oscarito, Dercy Gonçalves e Zé Trindade. Tratava-se de um gênero visto como popular, por seus temas simples, misturados ao humor e à musicalidade do carnaval.

A presença do Nordeste nessas produções se fez não por meio de uma representação territorial da região (tal qual a maioria dos filmes das primeiras décadas), mas principalmente por meio da construção de personagens nordestinos no espaço sulista. Esses personagens constituíam-se, em sua maioria, por migrantes que moravam na capital carioca e tinham a sua subjetividade constituída a partir de características que exploravam aspectos estereotipados.

Segundo Lobo (2006), há em diversas produções deste gênero, uma insistente representação do nordestino como figura caricata. Essa construção oferta ao espectador que este modo de expressão subjetiva é algo “natural”.

Nunca é demais frisar que a estereotipação é um processo. Em geral, ele assim ocorre: há a produção de uma matriz, que pode provir da série literária, da ensaística, do folclore e da música popular, entre outras fontes. Um segundo passo em um processo de estereotipação é a duplicação, em que o traço destacado, frequentemente deslocado do contexto que o gerou, começa a ser produzido em série. Tem-se ainda a simplificação, em que as nuances de uma caracterização são como que apagadas para facilitar o consumo rápido de um pré-conceito. Ao final, tem-se a generalização, tipo “é tudo a mesma coisa”. (LOBO, 2006, p. 162).

A nordestina com traços de valentia “mulher macho” aparece em películas como *O camelô da rua larga* (1958), de Eurides Ramos, *No mundo da Lua*, do mesmo ano, de Roberto Farias, e *O batedor de carteira* (1960), de Aloísio de Carvalho. O deputado nordestino surge com oralidade excessiva, presente em *Na corda bamba* (1957), também de Eurides Ramos, e *Virou Bagunça* (1960), de Watson Macedo. Há ainda, segundo o autor, estereótipos por características físicas, a ideia do nordestino

“cabeça chata”. No filme *Virou bagunça* (1960, de Watson Macedo), um trio de músicos nordestinos é dispensado de um show de TV sob a justificativa de que “Seus diretores não queriam um ‘cabeça-chata’ na tela de sua emissora, porque o ‘povo’ iria pensar que os seus televisores estavam com defeito” (LOBO, 2006, p. 163).

O determinismo regional faz-se notar também nos personagens interpretados por Zé Trindade, pseudônimo do ator soteropolitano Milton da Silva Bittencourt. Há nele uma constante afirmação de “esperteza”, que estaria diretamente ligada à sua procedência baiana. Em *Entre de gaiato* (1959), *Marido de mulher bôa* (1960), e *Mulheres à vista* (1959), todos de J. B. Tanko, isso fica ainda mais evidente. “Baiano burro nasce morto”, “O papai aqui não dorme de touca”, “Quem nasce na Bahia escorrega, mas não cai”, são algumas das frases feitas repetidas por ele.

Essas representações reforçam a presença de estereótipos de nordestinos que já se faziam conhecer e continuaram a se repetir não apenas no cinema. Um discurso vinculado pela chanchada e absolutamente em consonância com uma ideologia dominante da época, onde o moderno, o racional e evoluído ocuparia, no Brasil, um espaço distante do Nordeste.

### 3 O NORDESTE NOS CINEJORNALIS

O cinejornal constituiu-se em um filme jornalístico de curta duração, entre oito e dez minutos aproximadamente, que semelhante aos telejornais de hoje em dia, apresentam um roteiro pré-estabelecido, bem como a presença de narração. Este formato de filme esteve presente no cinema brasileiro desde os primeiros anos, a partir de 1910.

Foi a partir da década de 1930, com a atuação de Vargas durante o Estado Novo, que o governo passou a estender sua atuação para o setor cultural e esse processo alcança o cinema. Iniciativas como a instauração do Decreto nº 21.240, de 1932, que tornou obrigatória a exibição de filmes nacionais educativos nas salas de cinema, e a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) em 1936, foram empreendidas na época. A partir da criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) em 1939, as ações de Getúlio são destacadas nos filmes informativos, constituindo-os “[...] na tradução em imagens das principais realizações do Estado Novo, com destaque para Vargas, os ministros de Estado, as inaugurações de obras, e as cerimônias e festas oficiais” (LEITE, 2005, p. 44).

O segundo mandato do presidente (1951-1954) também contou com a forte propaganda governamental via cinema. As metas de superação dos problemas sociais e econômicos do país e a consequente modernização, por meio das iniciativas do Estado populista, ganharam destaque nas produções. O Nordeste, que sofria com os grandes períodos de estiagem e com problemas econômicos, também presenciou iniciativas governamentais e estas foram igualmente registradas nos cinejornais.

Os filmes, a partir de 1945, passam a ser produzidos pela Agência Nacional, órgão governamental que substituiu o DIP e funcionam como uma espécie de resumo dos principais acontecimentos da semana, podendo também trazer temas específicos, como a inauguração de obras públicas, visitas presidenciais e datas comemorativas. A partir das apreensões no portal *Zappiens.br*, projeto do Co-

mitê Gestor da Internet no Brasil para divulgação de conteúdos digitais de diversas instituições, foi possível localizar os cinejornais informativos datados de 1950 e 1960, que retratam o Nordeste.

A seca é o tema mais latente desses filmes. Durante a maior parte dos cinejornais analisados, os períodos de grandes estiagens são apontados como o principal problema da região e as ações empreendidas pelo governo apresentam-se como fundamentais para solucioná-los.

Em *Amparo aos flagelados* (1951) são apresentadas as ações em prol das vítimas da seca no Ceará. Os “flagelados” e “criaturas”, como são definidos os sertanejos durante todo o filme, aparecem em situação de calamidade. A atuação da Legião Brasileira de Assistência (LBA), órgão assistencial público fundado pela primeira dama Darcy Vargas em 1942, é o de providenciar recursos para melhorias na região. “É uma tarefa humanitária que, felizmente, ganha agora um ritmo intenso”, diz a narração, reforçando que a iniciativa deve seus méritos ao governo federal da época. A questão da seca é retratada em outros informativos como o grande problema da região, uma catástrofe. O governo apresenta-se, neste contexto, como aquele que age via intervenções assistencialistas.

Há um destaque para as construções realizadas pelos órgãos federais: usinas hidrelétricas, estradas, portos, açudes. Além da ênfase para a figura do líder presidencial, que aparece na maioria dos vídeos em visita às áreas onde as obras estão sendo empreendidas. Vargas, Café Filho, Juscelino *Kubitschek* ou alguns dos militares do pós 1964 são exaltados por seus feitos na região.

É preciso salientar também que, nestas apreensões, é observável um destaque para aspectos da beleza natural e das atividades culturais. No cinejornal nº 80 (1967), na sessão “Aspectos das praias de Fortaleza do Ceará”, são destacadas as belezas naturais da capital. O mesmo ocorre com Salvador e com Recife, esta última lembrada como a “Veneza brasileira”.

Os discursos operados por estes filmes promovem uma despolitização da questão nordestina, colocando na conta da seca toda a culpa pelos problemas sociais e econômicos da região. O papel dos governos, neste caso, seria o de “remediar” aquilo que ocorre graças a uma questão unicamente ambiental, sobre a qual os homens não teriam nenhum tipo de poder. Questões como a concentração fundiária, absolutamente central na problemática nordestina, por exemplo, nunca é citada.

## 4 O CANGAÇO E O NORDESTERN

O cangaço, presente principalmente no Nordeste do Brasil, a partir da segunda metade do século XIX até os anos de 1940, pode ser considerado um dos movimentos rebeldes de maior representatividade da história do país. Caracterizado pela formação de bandos armados que percorriam a região, fazendo valer seus interesses ou os de seus mandantes, está em considerável medida ligado à ascensão do trabalho livre no Brasil, as disputas por terras nas regiões rurais do Nordeste, as dificuldades econômicas que a região enfrenta nesse período, mas não apenas a isso. Segundo constata Gilberto Freyre em prefácio a *Guerreiros do Sol: violência e banditismo no Nordeste do Brasil*, um dos trabalhos mais aclamados a respeito do banditismo social:

[...] o pesquisador Frederico Pernambucano de Mello ascentua não ter havido cangaço e sim cangaços. Não ter havido cangacismo e sim cangacismos. Do mesmo modo que não

havia um tipo único de honra a ser vingada pelo sertanejo através do cangaço e sim vários tipos de honra a que, entretanto, correspondem a vinganças quase sempre as mesmas. (FREYRE, 1984, p. 14).

O movimento, bem como as personalidades que se tornaram conhecidas a partir dele, constituíram-se em elementos característicos do Nordeste do país e, sendo assim, foram representados também nas produções cinematográficas do Brasil sobre a região. Desde os anos de 1920, é possível perceber a representação do cangaço nas telas nacionais. As produções *Filho sem mãe* (1926, Tancredo Seabra), *Lampião, o banditismo no Nordeste* (1927) e *Lampião, o rei do cangaço* (1936, Benjamin Abrahão), são alguns exemplos dessas realizações.

É somente a partir na década de 1950 que é possível observar uma grande quantidade de películas que abordam o cangaço. Percebe-se, principalmente, os filmes de ficção e aventuras inspiradas no *western* americano dos anos 1950, que caracterizam a maior parte das produções sobre o assunto nesse período. Além deles, comédias e produções documentais também levantaram o tema, formando um conjunto extenso de filmes que retratou o cangaço nas décadas de 1950 e 1960.

Já o termo *Nordestern* foi, segundo Dídimo (2010), cunhado pelo crítico de cinema Salvyano de Paiva na década 1960 e pode ser utilizado para designar as produções a respeito do Nordeste que, visivelmente, sofreram influência das produções norte-americanas em sua estrutura narrativa. É uma versão brasileira do *western* americano, onde o *cowboy* é o cangaceiro e as terras estadunidenses, o sertão nordestino. O conjunto das produções brasileiras que reproduziram o cangaço a partir de 1950, com elementos narrativos que possuíam características comuns entre si, importadas em considerável medida das películas americanas, formaram o gênero brasileiro que mais retratou o nordeste do país, o *Nordestern*.

Nestas produções, os conflitos entre policiais e cangaceiros, as intensas sequências de disputas armadas e a trilha sonora que caminha paralela ao desenrolar das narrativas, podem ser fortemente observadas. A partir da tabela abaixo é possível notar as produções deste gênero que foram lançadas entre os anos de 1950 e 1960:

<b>FILMES DO NORDESTERN – ANOS 50 E 60</b>		
<b>FILME</b>	<b>DIREÇÃO</b>	<b>ANO</b>
<b>O cangaceiro</b>	Lima Barreto	1953
<b>A morte comanda o cangaço</b>	Carlos Coimbra	1960
<b>Três cabras de Lampião</b>	Aurélio Teixeira	1962
<b>Nordeste sangrento</b>	Wilson Silva	1963
<b>Lampião, o rei do cangaço</b>	Carlos Coimbra	1963
<b>O cabeleira</b>	Milton Amaral	1963

<b>FILMES DO NORDESTERN – ANOS 50 E 60</b>		
<b>FILME</b>	<b>DIREÇÃO</b>	<b>ANO</b>
<b>Entre o amor e cangaço</b>	Aurélio Teixeira	1965
<b>Riacho do Sangue</b>	Fernando de Barros	1966
<b>Cangaceiros de Lampião</b>	Carlos Coimbra	1967
<b>Maria Bonita, a rainha do cangaço</b>	Miguel Borges	1968
<b>O cangaceiro sanguinário</b>	Oswaldo de Oliveira, Sérgio Ricci	1969
<b>O cangaceiro sem Deus</b>	Oswaldo de Oliveira	1969
<b>Meu nome é Lampião</b>	Mozael Silveira	1969
<b>Corisco, o diabo loiro</b>	Carlos Coimbra	1969
<b>Quelé do Pajé</b>	Anselmo Duarte	1969

Fonte: DÍDIMO, Marcelo. O cangaço no cinema brasileiro. São Paulo: Annablume, 2010.

Estas películas apresentam tramas da vida dos cangaceiros do Nordeste, buscando, muitas vezes, contar a trajetória de personagens emblemáticos do movimento, como Lampião, Cabeleira, Corisco e Maria Bonita. Nestas narrativas é possível identificar diversos elementos comuns na retratação da região e dos nordestinos.

O Nordeste é representado por um grande contraste entre as grandes extensões do verde da vegetação e as imensas áreas de terra seca. Na maior parte das imagens estão presentes cenários não habitados, que são palco de conflitos entre cangaceiros e policiais. As vilas ou pequenas cidades retratadas são invadidas e quase sempre deterioradas em decorrência desses conflitos.

Há ainda, nestas obras, uma nítida separação entre o sertanejo e o cangaceiro. O primeiro é o cidadão comum, que vive na zona rural, constantemente pressionado – uma hora pelo poder policial, outra pelo terror dos cangaceiros. Esses sertanejos sofrem as consequências de não atenderem aos interesses de um ou de outro grupo, tendo suas propriedades invadidas, seus bens depredados, sua família e sua vida perdidas por ação de algum deles.

Já o cangaceiro, figura de destaque no total das produções, é apresentado em todas elas com requintes de extrema violência, por vezes sadismo e selvageria. Há neste grupo de personagens, uma divisão entre aqueles que parecem sentir prazer na vida que levam e nas atrocidades que praticam e aqueles que adentraram no movimento por razão de alguma forte circunstância, mas que não sentem prazer nos atos que cometem, algo como o vilão e o herói vingador, comuns nos filmes norte-americanos.

Em *O cangaceiro*, filme emblemático desse período que marcou o início das produções deste gênero, Teodoro (Alberto Ruschel) é o herói que, não conformado com o sequestro da professora Olívia (Marisa Prado), resolve salvá-la opondo-se ao chefe do bando, Galdino Ferreira (Milton Ribeiro). Em *O cabeleira* esse conflito fica ainda mais evidente. O personagem título, que entra no cangaço ainda criança forçado por seu pai, mostra-se sempre duvidoso em cometer os crimes de assassinato e por

vezes pensativo com os atos que empreende. Seu pai, em contrapartida, parece sempre firme e seguro, mesmo quando pratica atrocidades.

*A morte comanda o cangaço* e *O cangaceiro sem Deus* também seguem essa linha de heróis que aderem ao movimento para vingar sua família ou por obrigação e se vêem coagidos a cometer certos crimes. Este conflito ocorre, inclusive, com o personagem mais retratado nessas produções, o líder Lampião.

No filme *Lampião, o rei do cangaço*, destinado a contar a trajetória de vida do cangaceiro, o líder entra para o banditismo após ter membros de sua família assassinados por policiais. Ele não é retratado nesta película como a crueldade de *Meu nome é Lampião*, por exemplo. Neste filme, percebe-se um Virgulino mais ameno e humano, movido, principalmente, pela inconformidade com as condições sociais do povo nordestino e que só comete crimes violentos quando se sente “forçado” a isso, “Como governador acabo com a injustiça, com coronel e macaco perseguindo o povo”, afirma o personagem em dado momento do filme.

A polícia, apesar de quase sempre exercer uma função secundária nessas produções, também se apresenta como elemento determinante para compreender a imagem sobre o Nordeste que elas apresentam. Mesmo estando em posição contrária aos cangaceiros, sempre destacados por seus crimes violentos, os policiais não podem ser entendidos como a parte “boa” nas histórias dessas narrativas, visto que cometem atos tão violentos quanto os próprios membros do cangaço.

No já mencionado *Lampião, o rei do cangaço*, a polícia promove injustiças e mata com crueldade os que não lhe fornecem informações sobre o paradeiro dos cangaceiros. Em *Corisco, o diabo loiro*, isto fica evidente durante o diálogo entre a personagem Dadá e o coronel que a captura juntamente com seu companheiro Corisco: “Coronel: Cangaceiro é bicho e soldado caçador; Dadá: Caçador mata também e às vezes sem necessidade”.

O Nordeste destas realizações é, portanto, de um espaço marcado pela ausência do Estado, terra sem lei, onde injustiças sociais imperam e levam a população da região a viver refém das lideranças policiais e de cangaceiros, ou a tornar-se um deles para livrar-se delas. Apesar da separação entre os que parecem viver por prazer no banditismo e os que se apresentam como “obrigados” a recorrer a este caminho para vingar suas mazelas, ao fim, o que ocorre geralmente, é que todos se tornam iguais na condição de criminosos violentos e na maior parte dos filmes terminam de forma trágica.

Houve também as produções que retrataram o cangaço de forma bem humorada em contraponto aos dramas do *Nordestern*, tais quais, *O primo do cangaceiro* (1955), de Mário Brasini, *Os três cangaceiros* (1961), de Victor Lima, *O lamparina* (1964), de Glaucio Mirko Laurelli e *Deu a louca no cangaço* (1969), de Nelson Teixeira Mendes. Os filmes são decorrentes das chanchadas. Nestas produções, a exemplo dos filmes de aventura já relatados, os cangaceiros são temidos pela população, porém, a maior parte deles foge às características de violência e selvageria. Eles são em sua maioria os protagonistas das tramas que, por acidente ou vingança, acabam por inserir-se entre cangaceiros e se portam de forma atrapalhada, envolvendo-se em confusões.

Até aqui, tratou-se prioritariamente de obras ficcionais. Entretanto, desde as primeiras produções cinematográficas sobre o Nordeste é possível perceber a presença dos filmes documentais. Em relação à aparição do cangaço neste gênero entre os anos 1950 e 1960, duas produções se destacam: *Lampião*,

*o rei do Cangaço* (1959) e *Memória do cangaço* (1964). O primeiro foi oficialmente produzido em 1936 pelo libanês Benjamin Abrahão, a partir de um contato direto com o bando do líder cangaceiro. O filme foi censurado pelo governo Vargas, sendo recuperado no final da década de 1950 pela Al Ghiu Filmes. A produção apresenta imagens de Lampião e seu bando em atividades cotidianas no acampamento.

Na recuperação do arquivo, foi acrescentada ao filme uma trilha sonora, bem como uma narração. Segundo Dídimo (2010), esta última vinha de forma descritiva às imagens, apresentando o cangaço como deplorável e como injusta a vida no sertão, mas, ressaltando que estava ocorrendo uma enérgica redenção proporcionada pelas “autoridades modernas”.

Para o autor, “Esse discurso se concretiza como discurso civilizatório do Governo Federal, em que a necessidade de extinção do cangaço, arcaico para a época, era meta prioritária para a construção de um país moderno” (DÍDIMO, 2010, p. 181). Nesse sentido, um importante registro histórico de Abrahão do início da produção cinematográfica no Brasil (as únicas imagens em movimento que se tem de Lampião e seu bando), são recuperadas anos depois de sua produção e censura, como forma de contribuir para propaganda do governo nacional.

Ao contrário deste, *Memória do cangaço*, dirigido por Paulo Gil Soares no interior do estado da Bahia, busca relatar aspectos da trajetória do movimento. Constituindo-se como um “filme pesquisa”, o documentário conta com o depoimento de pessoas que vivenciaram o movimento, entre eles, José Rufino, coronel que perseguiu e matou diversos cangaceiros. Além da participação de especialistas, como o professor Estácio Lima, diretor do Museu de Antropologia da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Os cangaceiros são apresentados como heróis sociais que lutavam contra as organizações agrárias e sua aliada, a volante. Há uma contextualização da existência do movimento pelo diretor: “O sertanejo é um homem abandonado a sua própria sorte, nada lhe resta se não a desesperança ou a rebeldia”, afirma a narração. Os atos de crueldade da polícia são, assim, mais enfatizados que os dos cangaceiros nessa produção. Estes são retratados, a partir dos depoimentos, como um produto das circunstâncias de dificuldades que viviam no sertão.

## 5 CINEMA NOVO E O NORDESTE DE GLAUBER

A iminência do movimento Cinema Novo ocorre no Brasil a partir dos anos finais da década de 1950. Tendo seu surgimento desencadeado num momento de efervescência dos movimentos estudantis e de uma mudança no quadro político nacional, a nova forma de fazer cinema se apresenta, propondo uma mudança nas formas estéticas da sétima arte que se produzia no Brasil, colocando-a como ferramenta para a discussão crítica dos problemas sociais vivenciados no país.

A transformação a partir da proposta cinemanovista estaria em uma liberdade de expressão estética em detrimento dos padrões de filmes que seguiam um modelo hollywoodiano, “desta forma, o filme nacional poderia se libertar das amarras, das imposturas e das artificialidades do cinema norte-americano” (LEITE, 2005, p. 96). As películas seguiriam então padrões distintos das chanchadas dos grandes estúdios e dos filmes do *Nordestern*, visivelmente influenciados pela estética da indústria estadunidense.

Dentre os diretores que se destacaram no desenvolver desta proposta cinematográfica, é impres-

cindível citar Glauber Rocha, que figura ainda como um dos mais importantes nomes da história do cinema brasileiro. Glauber produziu algumas das obras símbolos do movimento, sendo *Deus e o diabo na terra do sol*, de 1964, a mais aclamada.

A proposta do nacionalismo crítico do Cinema Novo priorizou dois cenários do Brasil: as regiões rurais, destacadas principalmente na primeira fase do movimento até 1964, e o espaço urbano, notório após o golpe militar, a partir de 1965. Na primeira fase, o Nordeste aparece constantemente retratado e suas questões sociais são abordadas sob ótica crítica. As problemáticas da região são enfatizadas, mas não apenas como palco base para o desenvolvimento da história narrada, como em muitos dos filmes de cangaço influenciados pelo *western*, por exemplo. Elas são postas em questão por meio de uma linguagem simbólica e alegórica. A seca, o messianismo, o coronelismo e o cangaço aparecem com frequência nestas obras.

Em *Deus e o diabo na terra do sol*, o vaqueiro Manuel (Geraldo Del Rey) se indispõe com o coronel da região que afirma efusivamente “a lei sou eu”, o vaqueiro em resposta diz “que lei é essa que não defende o que é meu?”. A posição de incômodo dos personagens frente à realidade que presenciam está em todo o filme, seja no teor dos diálogos, no olhar lânguido e semblante cansado de Rosa (Yoná Magalhães) ou nos cantos tristes dos seguidores religiosos.

O cangaço e o messianismo apresentam-se como pontos de fuga para o sertanejo incluído neste contexto. No filme *O Dragão da maldade contra o Santo Guerreiro*, de 1969, Glauber aproxima esses dois elementos, muitas vezes colocados como antagonônicos apontando-os como “[...] parte de um mesmo grupo, estão unidos numa sociedade oprimida que clama por justiça” (DÍDIMO, 2010, p. 239).

As obras *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, *Os fuzis* (1963), de Ruy Guerra, também se destacaram dentro da proposta estético-política do Cinema Novo, que representou a região de forma distinta das películas até então. Não que esses filmes tenham deixado de apontar um Nordeste tomado pela seca, pelo cangaço e pelo fanatismo religioso, mas essas representações foram então problematizadas não apenas do ponto de vista da perspectiva temática, mas também numa estética capaz de dialogar com uma visão política crítica. Como afirmou Glauber Rocha, o Cinema Novo trouxe para o Brasil “a consciência de sua própria miséria” (ROCHA, 1965, p. 3).

Diferente da proposta estético-política do Cinema Novo, pois mais próximo do melodrama tradicional, o filme *O pagador de promessas* (1962), de Anselmo Duarte, merece ser citado, tendo em vista o sucesso internacional que alcançou, levando a Palma de Ouro em Cannes. De modo diverso a Glauber Rocha e Ruy Guerra, por exemplo, Duarte vai destacar não o sertão e a seca, mas o poder religioso exercido pela igreja católica. O filme, ambientado em Salvador, mostra a pelega de um homem que tenta pagar uma promessa a Santa Bárbara por ter salvado a vida de seu burro. Entretanto, a partir de que o padre descobre que a promessa foi feita em terreiro de candomblé, proíbe que o protagonista leve a cruz para dentro da igreja.

## 6 ENTRE O ARCAICO E O REAL - ÚLTIMOS APONTAMENTOS

Segundo Albuquerque (1999), a associação do Nordeste à ideia do atraso explica-se num processo histórico urdido por setores das classes dominantes do país, interessados em concentrar as riquezas e o desenvolvimento econômico no “Sul” (Sul e Sudeste, atualmente). Em 1877, uma grande seca as-

sola os estados nordestinos, levando a região à decadência econômica. Esse fato é capitalizado pelos estados do “Sul” e demarca o início de uma produção discursiva sobre o Nordeste como área pobre e sem perspectiva de prosperidade econômica.

Albuquerque (1999) explica que a partir daí, paulatinamente, se observa a construção de um discurso que desenha o “Norte” como a tradição arraigada, o açúcar e a decadência econômica, em contraste com o “Sul” da próspera cultura do café, do dinamismo e da modernidade. No campo das artes, este processo se desenvolve primeiro na literatura, mas ganha no cinema e posteriormente na televisão, suportes fundamentais para a sua disseminação.

No período histórico aqui em análise, chanchadas, cinejornais e as variações nas representações sobre o cangaço contribuíram para este imaginário social. Os tipos nordestinos levantados pelas chanchadas evidenciaram estereótipos; a referência à seca nos cinejornais informativos destacou uma visão despolitizada sobre os problemas da região; o Nordeste sem lei dos filmes do *Nordestern* reforçou a falta de “civildade” como uma marca.

As realizações do Cinema Novo apresentam-se destoantes desse contexto, propondo uma abordagem crítica, menos conformista e naturalista das problemáticas da região.

Todo esse movimento na ambiência da produção cinematográfica ocorre justo quando no Brasil as diferenças entre “Norte” e “Sul” ficam mais latentes. Tal processo de discrepância econômica das regiões torna-se mais acentuado a partir de 1970, com o fortalecimento da Ditadura Civil Militar. E o cinema, como outras artes, continuará a tratar do assunto. Para os realizadores do Cinema Novo, era preciso mostrar o Nordeste porque havia na região uma espécie de verdade sobre o nosso país. Concentração de renda, concentração de terra, desigualdade social: pautas reais que permanecem até hoje.

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2009.

CINEJORNAIS Informativos 1950-1969. Disponível em: <http://zappiens.br/portal/BuscaRapida.do?ti-po=video&stringBuscada=cinejornal+informativo>. Acesso em: 8 jan. 2016.

DÍDIMO, Marcelo. **O cangaço no cinema brasileiro**. São Paulo: Annablume, 2010.

FERREIRA, Jorge; ALMEIDA, Lucília (org.). **O Brasil republicano**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

FERRO, Marc. **História e cinema: dimensões históricas do audiovisual**. 2. ed. São Paulo-SP: Alameda, 2011.

FREYRE, Gilberto. Prefácio. *In*: MELLO, Frederico Pernambucano de. **Guerreiros do Sol: violência e banditismo no Nordeste do Brasil**. São Paulo: A Girafa Editora, 2004.

LEAL, Wills. **O Nordeste no cinema**. João Pessoa: Editora Universitária/FUNAPE/UFPb, 1982.

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema brasileiro**: das origens à Retomada. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

LISBOA DA SILVA, Andreza. **A representação do Nordeste no Cinejornal Informativo entre os anos de 1951 a 1954**. 2012. Trabalho de Conclusão de Curso (Curso de Comunicação Social com habilitação em Jornalismo) – Departamento de Comunicação Social, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão-SE, 2012.

LOBO, J. C.; Cultura nordestina, sociedade carioca (Representações de migrantes nordestinos na chanchada, 1952-1961. **Sociedade e Cultura**, v. 9, p. 161-172, 2006.

MELLO, Frederico Pernambucano de. **Guerreiros do sol**: violência e banditismo no Nordeste do Brasil. São Paulo: A Girafa Editora, 2004.

RAMOS, Fernão (org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora Ltda., 1987.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (org.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo-SP: SENAC, 2004.

RESENDE, Tiago. Era uma vez o Western – a origem. **Cinema 7ª arte**, jul, 2011. Disponível em: <http://www.cinema7arte.com/site/?p=1931>. Acesso em: 10 jan. 2016.

ROCHA, Glauber. **Uma estética da fome**. Gênova, 1965.

SCHVARZMAN, Sheila. A invenção do Nordeste no cinema. *In*: MATTOS, Geísa; JAGUARIBE, Elisabete; QUEZADO, Ana (org.). **Nordeste, memória e narrativas da mídia**. Fortaleza: Edição Iris; Expressão Gráfica Editora, 2010.

SILVA Neto, Antônio Leão da. **Dicionário de filmes brasileiros**. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 2002.

---

**Recebido em:** 14 de Junho de 2019

**Avaliado em:** 22 de Junho de 2020

**Aceito em:** 23 de Junho de 2020

---



A autenticidade desse artigo pode ser conferida no site <https://periodicos.set.edu.br>

---

1 Mestre em Sociologia, Doutora em Ciências da Comunicação; Graduada em Comunicação Social; Professora do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Sergipe – UFS e do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema (PPGCINE/UFS).  
E-mail: anaangelaufs@gmail.com

2 Graduada em História – UFS; Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema – PPGCINE/UFS.  
E-mail: kelinepereira1@gmail.com



Este artigo é licenciado na modalidade acesso abertosob a Atribuição-Compartilhaqual CC BY-SA

