

A INVENÇÃO DO CANGAÇO SOB A ÉGIDE DO WESTERN

THE INVENTION OF CANGAÇO UNDER THE INFLUENCE OF WESTERN

Marcelo Dídimo Souza Vieira*

RESUMO:

A invenção do Cangaço enquanto gênero no cinema brasileiro possui raízes na criação do *Western* no cinema Americano e, sob a sua égide, relações de proximidade foram estabelecidas entre os gêneros. Apesar de cada gênero ter sido inventado de forma diferente, existem algumas familiaridades em seus primórdios e um ponto em comum muito forte, um divisor de águas: *Stagecoach* (John Ford, 1939) para o *Western* e *O Cangaceiro* (Lima Barreto, 1953) para o gênero brasileiro. A partir de então, os gêneros se consolidaram e conquistaram o mercado a partir desse ponto em comum. Nas décadas seguintes, uma produção em massa fortaleceu e consolidou ambos os gêneros. Na década de 1970 entraram em decadência, quando o diálogo com a comédia e outros modelos de produção se destacaram, culminando numa crise nos anos 1980. No final do século XX, a produção se revigorou através de filmes que revisitaram os gêneros no cenário cinematográfico de cada país.

PALAVRAS-CHAVE: Cangaço, *Western*, gêneros cinematográficos.

ABSTRACT:

The invention of *Cangaço* as a genre in Brazilian cinema is rooted in the creation of the American Western film and, under its aegis, close relationships were established between them. Although each genre has been created differently, there are some familiarities in their pre-cinemas and a very strong common, a landmark: *Stagecoach* (John Ford, 1939) for the Western and *O Cangaceiro* (Lima Barreto, 1953) for the Brazilian genre. Since then, the genres were consolidated and conquered the industry. In the following decades, mass production strengthened and consolidated both genres in film industry. In the 1970s they began to decline when the dialogue with the comedy and

* Doutor em multimeios pela Universidade Estadual de Campinas. Professor do Curso de Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-graduação em Comunicação do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará. mdidimo@hotmail.com

other production models were highlighted, culminating in a crisis in the 1980s. By the end of the century, iconic films reinvigorated both genres in film production in each country.

KEYWORDS: *Cangaço*, *Western*, film genres.

INTRODUÇÃO

Os conceitos e definições de gêneros cinematográficos vêm da teoria literária, e estes evoluíram com o tempo. O objetivo aqui não é entrar em uma discussão sobre essas questões, pois já existem vários trabalhos e autores que estudaram o assunto.

De várias maneiras, o estudo sobre gêneros cinematográficos não é mais do que uma extensão do estudo dos gêneros literários. Enquanto pesquisadores dos gêneros cinematográficos raramente citam Horácio ou Hugo, eles constantemente recorrem a Aristóteles e uma lista de teóricos literários mais recentes. Leo Braudy invoca Samuel Johnson; Frank MacConnell remete a John Dryden; Ed Buscombe aponta para Wellen e Warren; Stuart Kaminsky, John Cawelti e Dudley Andrew mencionam Northrop Frye; Will Wright se apoia em Vladimir Propp; Stephen Neale referencia Roland Barthes e Tzvetan Todorov. Claramente, muito do que é dito sobre gênero cinematográfico é simplesmente emprestado de uma longa tradição da crítica do gênero literário. (ALTMAN, 1999, p. 13, tradução nossa)¹

Apesar dos estudos fílmicos terem se apropriado da teoria literária para dar apoio a sua própria teoria genérica, existem várias diferenças significativas entre elas. A teoria cinematográfica possui definições específicas e abordagens diferentes, o que faz com que o estudo dela não seja uma tarefa fácil. No entanto, quando se estuda um gênero, é essencial que essas aproximações sejam consideradas, se não totalmente, pelo menos as características principais de determinado gênero, pois cada gênero se diferencia de outro pelas suas regras e regulamentos que serão criados ao longo do tempo.

Gênero é um fenômeno multidimensional no qual suas dimensões incluem, principalmente, sistemas de expectativas, categorias, rótulos e nomes, discursos, textos e agrupamentos de textos, e as convenções que os regem. Alguns enfatizam a primazia das categorias, agrupamentos, às normas que os englobam, às tradições que incorporam e à fórmula que os caracteriza. O que parece claro é que todas essas dimensões precisam ser levadas em conta. O que também parece claro é que elas precisam ser distinguidas umas das outras. (NEALE, 2000, p. 25, tradução nossa)²

A invenção do Cangaço enquanto gênero no cinema brasileiro possui raízes na criação do *Western* no cinema americano e, sob a sua égide, relações de proximidade foram estabelecidas entre os gêneros. Obviamente, cada gênero tem suas especificidades

mas, historicamente, existem semelhanças entre o *Western* e o Cangaço. A dicotomia civilização x selvageria é o conflito principal, que fez surgir a figura do bandido social. Esta aproximação histórica entre os gêneros americano e brasileiro fez com que os filmes desenvolvessem características similares, relação intensificada pelas influências exercidas pelo *Western* na criação e consolidação do gênero brasileiro.

Nos Estados Unidos, a conquista do Oeste se deu em diversas fases e diferentes regiões. “*De Jamestown em 1607 ao Novo México e Arizona em 1902, 300 anos de história da nação narraram este movimento, povoamento e desenvolvimento*” (COYNE, 1997, p. 2, tradução nossa)³. No entanto, foi entre os anos 1840 e 1890 que o processo de colonização se tornou mais evidente, período de extrema importância para o desenvolvimento do país. A conquista de fronteiras, a corrida do ouro e o sonho de ser o dono da sua própria terra intensificaram esse processo, mas algumas cicatrizes históricas foram deixadas: o extermínio da população indígena, a escravidão, o racismo e a Guerra Civil. Nesse contexto, nasceu a figura do *cowboy* fora da lei, e nomes como Billy the Kid, Wild Bill Hickock e os irmãos James e Wyatt Earp se tornaram lendários na cultura americana.

Já o Cangaço foi um fenômeno histórico cultural que ocorreu no sertão nordestino entre 1870 e 1940. Esse tipo de banditismo social aconteceu numa região pobre, com clima árido e vegetação espinhosa, o sertão. As diferenças sociais se agravaram pela existência de imensas propriedades rurais e um sistema legal falho. Esses fatores, além de outros, influenciaram pessoas insatisfeitas a se juntarem em bandos, os cangaceiros, que saqueavam cidades para sobreviver e faziam justiça com as próprias mãos. Virgulino Ferreira (Lampião), Maria Bonita, Corisco e Dadá, entre outros, foram cangaceiros que se tornaram famosos nesse período e até hoje fazem parte do universo mitológico do Cangaço.

Portanto, quando o período conhecido como a conquista do Oeste estava chegando ao fim, o movimento brasileiro do Cangaço estava apenas começando. Nessa intersecção temporal, estava apenas começando, também, um fenômeno mundial, o cinema, a arte que transformou essas histórias em gêneros cinematográficos. Mas antes que o cinema pudesse consagrar esses gêneros no cinema, outras artes já vinham retratando essas histórias, tais como a pintura, a fotografia e principalmente a literatura.

ENTRE A HISTÓRIA E O CINEMA: A LITERATURA

Enquanto o Oeste ainda estava em processo de conquista, personagens foram se tornando lendários nas mãos de autores que publicaram suas aventuras em livros, tais como os “(...) romances de James Fenimore Cooper sobre os homens de ‘calças de couro’ (1823-41), situados na fronteira nordeste do estado de New York e misturando as oposições e arquétipos do romance europeu com cenários e situações especificamente americanos” (Saunders, 2001, p. 3, tradução nossa)⁴, emergindo nomes famosos como os homens das montanhas Kit Karson e Daniel Boone. Contudo, foram as *Dime Novels* (livretos populares de ficção que custavam um *dime*, dez centavos de dólar) de Erastus Beadle que deixaram o herói do *Western* conhecido popularmente a partir da década de 1860.

Foram publicados mais de trezentos contos na série original, seguidos por milhares de títulos semelhantes em mais de trinta séries distintas durante um período de 45 anos. As histórias de Beadle - que não eram considerados romances, pois não tinham mais que trinta mil palavras - foram desenvolvidas após as publicações de Gleason e Ballou em Boston desde a década de 1840, embora tenha havido, provavelmente, uma maior ênfase nas aventuras do *Western*. [...] Uma nova audiência para a literatura de ficção havia sido descoberta. (SMITH, 1973, p. 90-91, tradução nossa)⁵

A concorrência no Mercado editorial de *Dime Novels* fez com que Beadle intensificasse a grandiosidade de suas histórias; deveria haver mais apelo popular para uma melhor venda e, conseqüentemente, rentabilidade. O que no começo eram aventuras simples e divertidas, passaram a dar lugar a “*shows de equitação, incríveis trocas de tiro, fantasias cada vez mais elaboradas e a introdução de máscaras e símbolos [...] quando as editoras rivais entraram em campo os escritores da Beadle simplesmente tiveram que matar mais alguns índios*” (SMITH, 1973, p. 93, tradução nossa)⁶.

O herói mais famoso das *Dime Novels* foi Buffalo Bill, com mais de duzentas histórias publicadas a seu respeito até 1920. Baseado em um personagem real, o honorável Sr. William F. Cody, era possível encontrá-lo frequentemente em aparições públicas por ser o ator principal dos *Wild West Shows*, espetáculos circenses que apresentavam cenas de malabarismo sobre cavalos, perseguição e troca de tiros entre *cowboys* e índios, dentre outras atrações. Suas histórias foram romantizadas e exageradas pela *Dime Novel*, e por mais que se tentasse abordar os relatos de uma forma mais realista, suas aventuras tinham um apelo comercial bem maior quando eram inventadas. Ainda assim, os autores que escreveram sobre o personagem fizeram questão de afirmar que suas histórias

foram inspiradas na biografia de uma celebridade viva. "O desenvolvimento literário do herói do *Western* na segunda metade do século XIX fez com que a divergência entre fato e ficção se tornasse ainda maior" (SMITH, 1973, p. 103, tradução nossa)⁷.

Enquanto as *Dime Novels* estavam dominando o mercado editorial popular, Owen Wister publicou o livro *The Virginian* em 1902. O livro é considerado um dos pioneiros na literatura sobre o cowboy do *Western* e uma obra seminal tanto para os livros que foram escritos sobre o tema posteriormente, quanto para o gênero cinematográfico. O livro narra a história de um cowboy de Wyoming e trabalha o estereótipo do herói solitário, que derrota o vilão e tem um final feliz com a professora da pequena escola do vilarejo local, segundo arquétipos que se tornaram clichê na literatura e no cinema. O livro sobrevive há mais de um século e foi adaptado para o teatro, televisão e cinema diversas vezes; na época de seu lançamento, mereceu um enorme destaque entre as centenas de *Dime Novels* publicadas que contavam as histórias do *Western*.

É senso comum para a maioria dos estudiosos do gênero que as *Dime Novels* e *The Virginian* foram fundamentais para a criação e desenvolvimento do *Western* no cinema. No entanto, Peter Stanfield, em seu livro *Horse Opera*, discorda. O autor afirma que a principal fonte literária não eram essas referências,

mas as histórias descritas por Robert Ohmann, cujas revistas surgiram pela primeira vez na virada do século e foram direcionadas a uma classe operária profissionalizada (...) As tramas que Ohmann descreve são muito semelhantes às usadas nos primeiros filmes do *Western*, particularmente o arquetípico do "bom homem mau" caracterizado por Bronco Billy. (STANFIELD, 2002, p. 35, tradução nossa)⁸

O fato é que quando a história da conquista do Oeste estava acontecendo, a literatura estava transformando seus personagens em lendas e criando mitos. Pessoas que viveram no oeste - ou não - e suas histórias estavam sendo recriadas e romantizadas na literatura, seja por questões históricas, narrativas ou comerciais. E isso cativou o público: "O *Western*, como outras formas de arte, é importante para muitos leitores, pois oferece uma forma na qual é possível se reconhecer" (DAVIS, 1991, p. 21, tradução nossa)⁹ - e se cativou o público na literatura, provavelmente aconteceria o mesmo com o cinema.

Assim como as *Dime Novels*, o Brasil também possui uma forma literária que pode ser considerada uma arte popular, a literatura de Cordel. Geralmente escrito sob a forma de versos rimados, o Cordel foi introduzido no Brasil pelos portugueses durante o processo de colonização e se tornou bastante popular no Nordeste brasileiro a partir de

meados do século XIX. A origem do nome Cordel refere-se à maneira pela qual essas cartilhas eram vendidas na Europa, normalmente penduradas em cordas, cordéis ou barbantes. É bastante comum ilustrar os livretos de Cordel com xilogravuras (técnica de esculpir o desenho na madeira e, em seguida, reproduzir a imagem gravada sobre papel ou outro material), usado principalmente nas capas dos livretos. Muitas vezes, os cordelistas recitam esses versos em tom melódico ou até mesmo cantando, usando, às vezes, uma viola como acompanhamento. Os temas incluem fatos do cotidiano, episódios históricos, lendas, temas religiosos e, principalmente, o Cangaço. O Cangaço foi, e ainda é, uma fonte inesgotável de histórias narradas, recriadas e inventadas por seus autores. Centenas ou milhares de histórias sobre o Cangaço foram publicados na literatura de cordel por vários autores diferentes, tendo Lampião, o mais famoso dos cangaceiros, como o personagem principal. As histórias do cordel não chegaram a ser adaptadas literalmente para o cinema, mas vários filmes do gênero Cangaço utilizaram a literatura de Cordel como recurso narrativo para relatar essas histórias de forma ilustrativa, trabalhando uma literatura que é própria do sertão nordestino para falar sobre o Nordeste.

O primeiro livro abordando o tema foi publicado em 1876, *O Cabeleira*, escrito por Franklin Távora e baseado num suposto cangaceiro que havia habitado o sertão nordestino no início do século XIX, um dos pioneiros do banditismo no Nordeste. O livro chegou a ser adaptado para o cinema na década de 1960 (*O Cabeleira*, Milton Amaral, 1963), mas não foi um grande sucesso de bilheteria.

Um dos livros mais importantes da literatura brasileira foi publicado em 1902, *Os Sertões*, de Euclides da Cunha (coincidentalmente, o mesmo ano da publicação de *The Virginian*), que descreve peculiarmente a flora da caatinga, uma vegetação cruel e agressiva ao sertanejo:

[...] ao passo que a caatinga o afoga; abrevia-lhe o olhar; agride-o e estonteia-o; enlaça-o na trama espinescente e não o atrai; repulsa-o com folhas urticantes, com o espinho, com os gravetos estalados em lanças; e desdobra-lhe na frente léguas e léguas, imutável no espaço desolado; árvores sem folhas, de galhos extorcidos e secos, revoltosos, entrecruzados, apontando rijamente no espaço ou estirando-se flexuosos pelo solo, lembrando um bracejar imenso, de tortura, da flora agonizante. (CUNHA, 1956, p. 35)

O livro não trata propriamente sobre a história do Cangaço, mas um fenômeno que foi contemporâneo seu no final do século XIX, o messianismo e a Guerra de Canudos. Cunha

acompanhou parte dessa Guerra como correspondente do Jornal *O Estado de São Paulo*, e sua cobertura sobre o tema se tornou livro, sendo considerado um tratado antropológico e sociológico sobre essa epopeia de cunho religioso que deixou milhares de mortos. A sua contribuição para o gênero Cangaço está na descrição detalhada da vegetação, do clima, do sertanejo e da Guerra travada por eles, revelando um sertão que era habitado pelos cangaceiros, imagem que foi construída ao longo da história e que foi transposta para o cinema tempos depois.

No cinema americano, a literatura consolidou a figura do *cowboy* no gênero *Western* e foi transposta para o cinema com as lendas e mitos já criados e apreciados pelos leitores. Entre a proliferação das *Dime Novels* e a criação do gênero cinematográfico, houve tempo o suficiente para cativar no público a idéia glamourizada e romantizada das aventuras dos *cowboys*. “A realidade histórica do Velho Oeste provisionou um solo fértil para o crescimento e desenvolvimento do mito. O resultado foi uma das mais ricas tradições narrativas dos tempos modernos” (WRIGHT, 1975, p. 4, tradução nossa)¹⁰. É partindo dessa premissa que a antológica frase do clássico de John Ford em *The Man Who Shot Liberty Valence* (*O Homem que Matou o Fascinora*, 1962), “Quando a lenda se torna fato, publique-se a lenda”, encontra sua maior utilidade, o que justifica não somente o drama dos personagens neste filme, mas também reforça a relação entre a criação dos mitos pelo imaginário popular e como esses personagens lendários foram retratados pelas artes.

No Brasil, por sua vez, o fenômeno histórico do Cangaço ocorreu em um menor período de tempo e mais tardiamente. Os personagens do Cangaço, bem como suas histórias, foram se tornando lendas e mitos ao serem criados ao mesmo tempo em que a própria história vinha se perpetuando através da memória oral. Posteriormente encontrou seu espaço através da literatura e, definitivamente, se consolidou com a arte cinematográfica. Comparado com o *Western*, não houve um longo período de transição entre a história do movimento e sua transposição para o cinema, tempo que deu margem para a proliferação de seus mitos através da literatura. Em contrapartida, esse paralelismo deu ao Cangaço a possibilidade de imortalizar seus mitos imagetivamente, através do próprio cinema.

Por outro lado, o gênero brasileiro encontrou no cinema americano uma fonte inesgotável de filmes de aventuras com a figura de um herói que poderia ser adaptado à realidade histórica e cultural do Brasil, mais especificamente o Nordeste. Portanto, o

gênero se apropriou de aspectos do *Western* para reinventar suas próprias aventuras, obviamente buscando nas histórias do sertão uma forma de fazer essa transposição sem perder a ligação com a tradição histórica do Brasil.

PRIMÓRDIOS

A invenção do *Western* acompanhou a criação da sétima arte através das experiências cinematográficas do Primeiro Cinema nos Estados Unidos, realizadas por alguns entusiastas desse novo meio de expressão, e dentre eles estava Thomas Edison. Ele foi um dos pioneiros no cinema americano, e entre seus primeiros filmes, algumas experimentações documentais do *Wild West Show* e curtas de ficção.

A partir de 1894, Thomas Edison produziu uma quantidade considerável de documentários mostrando cenas do Velho Oeste. Parte deste material, feito para a projeção em *Kinetoscope*, retratava Buffalo Bill Cody e seu *Wild West*. [...] Dois filmes feitos pela Edison Company em 1898 são, provavelmente, os primeiros a darem o salto decisivo do cinema documental, que dominou os primeiros anos do cinema, para o filme de drama que o sucedeu e sobre a qual Hollywood estava para ser fundada. (BUSCOMBE, 1988, p. 22, tradução nossa)¹¹

Em *Poker at Dawson City* (1898), quatro homens estão sentados ao redor de uma mesa de carteados, jogando poker, conversando e trapaceando. Os quatro jogadores começam uma discussão e uma briga é iniciada. Essa pequena história, através de uma narrativa mínima, já apontava para alguns elementos que se tornariam recorrentes no *Western*. No entanto, foi com *The Great Train Robbery* (*O Grande Roubo do Trem*, 1903), de Edwin Porter, que o gênero passou a ter uma narrativa mais elaborada e alguns ingredientes do gênero: “o próprio roubo do trem, as trocas de socos, uma perseguição a cavalo, uma cena em que um almofadinho é forçado a dançar sob a mira de um revólver, e o tiroteio final” (MATTOS, 2004, p. 23). O filme é importante não somente para o gênero, mas para a própria história do cinema, quando pode ser reconhecido o conceito de montagem paralela e as aventuras do cowboy passaram a ser amplamente exploradas pela indústria. Durante esse período, os filmes de cowboy foram se fortalecendo e ganharam o status de gênero na virada da década, quando o termo *Western* passou a ser utilizado pelos setores interessados. “Foi em 1910 que encontramos um dos primeiros usos da palavra 'Western' como um substantivo. [...] Um artigo na revista *Moving Picture World* diz que 'parece existir entre os exibidores uma poderosa e crescente demanda pelo tema [...] *Indians and Westerns*'” (LEUTRAT apud NEALE, 2000, p. 43, tradução nossa)¹².

Anos antes de realizar o controverso e bem-sucedido *O Nascimento de uma Nação* (*Birth of a Nation*, 1915), que iria mudar a história do cinema e sua narrativa a partir de então, D. W. Griffith deixou sua valiosa contribuição para o *Western*, sendo um dos pioneiros do gênero. Griffith retratou os índios de forma pacífica e em seu habitat natural, mantendo um bom relacionamento com o homem branco, além de experimentar aspectos técnicos e estéticos que consagraram o diretor na história do cinema.

Os melhores dentre estes filmes, e mais especialmente aqueles feitos por D. W. Griffith para a *Biograph* entre 1908 e 1913, ajudaram a estabelecer o *Western* como uma forma específica de arte visual e narrativa. [...] Griffith utilizava regularmente técnicas cinematográficas - como ângulos de câmera dramáticos e cortes entre cenas paralelas para fins de construção do suspense - que ajudaram a desenvolver essa nova forma de arte (Bandy; Stoehr, 2012, p. 10, tradução nossa)¹³.

Na década de 1910, a *Bison* - dentre outras companhias - passou a filmar o *Miller Brothers Ranch Wild West Show* e contratou Thomas Ince para dirigir a companhia, com vários figurantes, inclusive indígenas de verdade, buffalos, diligências e toda a parafernália necessária para uma grande produção. Durante essa década, um personagem se destacou, Bronco Billy, que fez mais de 300 curtas e ganhou notoriedade por incorporar o bom homem mau, um bandido que nunca hesitava em se sacrificar para salvar alguém e adorava uma boa aventura. O personagem se tornou tão carismático que o ator ficou conhecido pelo nome do personagem, assinando várias produções subsequentes como Broncho Billy Anderson, se tornando a primeira estrela do *Western*.

Durante a década de 1920, o gênero oscilava entre “A” e “B” *Westerns*. De um modo geral, os *B Westerns* eram filmes de baixo orçamento e sem uma produção mais elaborada, enquanto os *A Westerns* eram superproduções rodadas em locações características, com grandes estrelas e altos salários. No entanto, até o momento, essa divisão entre *A* e *B Westerns* ainda não era uma tônica da indústria e ambos competiam pelo mesmo mercado. Até que em 1923, James Cruze realizou *The Covered Wagon* (*Os Bandeirantes*), o *Western* mais caro feito até aquele momento, tornando essa divisão mais clara e elevando o *A Western* a uma categoria mais promissora na indústria cinematográfica. “Apenas cinquenta *Westerns* foram realizados in 1923, mas o sucesso do filme de James Cruze foi tanto que no ano seguinte esse numero quase triplicou” (FENIN apud BUSCOMBE, 1988, p. 34, tradução nossa)¹⁴. A partir desse filme, a produção de *Westerns* decolou, e por cerca de 40 anos, 25 por cento dos filmes produzidos em Hollywood eram

Westerns, gênero que enriqueceu Hollywood durante um bom tempo e foi o alicerce de sua produção.

Com a introdução do som e a sincronia com a imagem no final de década de 1920, algumas coisas tiveram que mudar na indústria do cinema para se adaptar a esta nova tecnologia, e com o *Western* não foi diferente. A década de 1930 não começou bem para o gênero e algumas mudanças aconteceram nesse cenário, especialmente nos custos de produção - nova tecnologia, novo orçamento - e a contratação de novas estrelas - acompanhadas de belas vozes, obviamente - para rejuvenescer a figura do *cowboy*. A divisão entre A e B *Westerns* já estava estabelecida pela indústria cinematográfica, e apesar do sucesso dos A *Westerns*, a produção de filmes B estava em plena atividade, e uma nova vertente do gênero emergiu, o *Horse Opera*. Os *singing cowboys* fizeram bastante sucesso em áreas rurais, e o gênero poderia explorar esta nova fatia do mercado, ainda não abarcada devidamente.

O *Horse Opera* dominou o mercado e os *singing cowboys* se tornaram as estrelas do gênero, se firmando no mercado em meados da década de 1930 com Gene Autry e se tornando um dos grandes sucessos de bilheteria anos depois. Ainda é possível destacar Roy Rogers e Ken Maynard.

Um escritor descreveu o *singing cowboy* da seguinte forma: “aqueles bandidos espancaram minha mãe, violentaram minha namorada, queimaram minha casa, mataram meu gado e cegaram o meu melhor amigo. Eu vou pegá-los nem que seja a última coisa que eu faça. Mas antes, pessoal, eu vou cantar uma musiquinha pra vocês”. (STANFIELD, 2002, p. 2, tradução nossa)¹⁵

O cinema chegou ao Brasil no final do século XIX e a indústria cinematográfica brasileira sempre teve uma produção bastante modesta se comparada à americana. Os primórdios dos filmes sobre o Cangaço datam das décadas de 1920 e 1930, quando o movimento histórico ainda existia. Nessa época, a imagem do bandido estava começando a ser explorada pelos cineastas, mas o cangaceiro ainda não era o personagem principal, tendo aparecido inicialmente como coadjuvante e de forma bastante tímida no cinema.

A produção se concentrava no Sudeste do Brasil, mas ocorriam no país alguns ciclos regionais de cinema e o de Recife foi um dos mais importantes e que mais produziu filmes, apesar das dificuldades de se fazer cinema no Brasil, que não são de hoje, como observa Paulo Emílio Salles Gomes: “*Eram demasiado precárias as condições técnicas, artísticas e econômicas dessas produções pernambucanas; só mesmo o fervor juvenil e*

o orgulho regional de fazer cinema explicam a continuidade do esforço, que não foi em vão, diante de alguns resultados alcançados” (1980, p. 57).

Entre os anos de 1923 e 1932, foram realizados mais de dez filmes no Estado de Pernambuco, sendo o primeiro deles *Retribuição* (1923), de Gentil Roiz, que juntamente com Edson Chagas fundou a *Aurora Filmes*. Este filme fazia referências ao *Western* americano e narrava a história de um tesouro deixado como herança, despertando a cobiça dos bandidos. *Filho sem Mãe* (Tancredo Seabra, 1925) e *Sangue de Irmão* (Jota Soares, 1926) são outros filmes que fazem parte do Ciclo de Recife e que apresentaram indícios da participação de personagens cangaceiros em suas histórias.

Lampião, o Rei do Cangaço (Benjamin Abrahão, 1936) não faz parte do Ciclo do Recife, mas pode ser considerado o filme mais importante realizado nesse período e um dos mais significativos para o gênero, sendo um documento chave para a compreensão antropológica do Cangaço, além de um registro histórico no cinema brasileiro. Por serem as únicas imagens em movimento registradas de Lampião e seu bando de cangaceiros, este filme é inigualável enquanto documento histórico. No gênero Cangaço, foi um dos pioneiros, servindo de inspiração para filmes e seus realizadores e, até hoje, fascina os espectadores que assistem a essas imagens.

O maior desejo de Abrahão era o de filmar um ou mais combates entre os cangaceiros e as forças policiais e/ou volantes, milícias armadas. Participou de algumas poucas lutas e tentou captar tais imagens, que ficaram ilegíveis devido aos movimentos rápidos de fuga. A câmera ficaria para segundo plano. *“Foram dias de amargura, [...] de bancar o cangaceiro na retirada, conduzindo feridos, escondendo rastos e viajando à noite, até o chefe se julgar em condições de cuidar dos baleados”* (GUEIROS, 1993, p. 160). O produto final acabou sendo um filme feito a quatro mãos, pois em alguns momentos, é nítida a interferência de Lampião nas imagens captadas. Mesmo porque o libanês estava à mercê do bando, e não poderia impor situações ou pedir aos cangaceiros que fizessem poses sem o consentimento dos mesmos e de seu chefe.

No final do ano de 1936, a polícia estava intensificando as buscas na tentativa de capturar Lampião e seu bando, o cerco estava se fechando. Era o início do fim do Cangaço. O mascate perdeu contato com o bando, e seus planos de finalizar e comercializar seu filme foram por água abaixo. As imagens registradas pelo libanês foram exibidas em uma sessão especial para algumas autoridades e jornalistas no *Cine Moderno*, em Fortaleza.

De acordo com um repórter do jornal *O Povo*, que assistiu a essa sessão, “a fita, no momento com 500 pés, sem legendas, mostrava o bando em atividades bem prosaicas. Não se colocava em risco a tal ‘dignidade nacional’” (HOLANDA, 1985, p. 63).

O resultado final das imagens que restaram de *Lampião, o Rei do Cangaço* retratam o bando em atividades cotidianas e sem qualquer apelo violento. “O cineasta procurava focalizar os mínimos detalhes daquela comunidade, seus costumes, modos de comportamento, formas de organização política, econômica, social e religiosa” (DIAS, 1984, p. 36). Virgulino aparece escrevendo bilhetes ou versos para Maria Bonita, lendo jornais, rezando nos acampamentos com o resto do bando, conversando com o próprio Abrahão, os cangaceiros carregando água para consumo do bando, dançando ou dentro de suas tendas com vários utensílios domésticos, e às vezes, simplesmente posando, sorrindo e caminhando em direção à câmera.

Enquanto os *cowboys* estavam cantando músicas no gênero americano, *Lampião*, o mais famoso cangaceiro e seu grupo estavam sendo imortalizados pela câmera de Benjamin Abrahão. Durante este período, o *Western* já havia se consolidado como gênero, mas os filmes de Cangaço ainda não tinham sido definidos como tal, havia apenas indicações de um possível caminho que, posteriormente, veio a se tornar um gênero tipicamente brasileiro.

MARCOS GENÉRICOS

No gênero americano, a década de 1930 foi dominada pelos *B Westerns*, que compartilhavam a produção entre o *Horse Opera* e filmes feitos em série, como uma linha de montagem. “Durante a década de 1930, havia no máximo cinquenta filmes que podiam ser rotulados como *A Westerns*, em contraste com mais de mil *B Westerns* produzidos naquele período nos Estados Unidos” (SIMMON, 2003, p. 100, tradução nossa)¹⁶. Apesar de serem uma minoria, os *A Westerns* compunham uma produção significativa, que se estabeleceu de forma definitiva na indústria americana e praticamente extinguiu a produção de *B Westerns* em meados da década de 1950.

Apesar das diferenças básicas entre estas duas categorias do *Western*, especialmente em termos de qualidade cinematográfica, existem casos pontuais de sobreposição ou de transição entre os *B Westerns* de 1930 e os *A Westerns* que começaram a surgir no final dessa década. (Bandy; Stoehr, 2012, p. 93, tradução nossa)¹⁷

No final da década de 1930, um filme mudaria a história do *Western*, se tornando um divisor de águas do gênero americano. Dirigido por John Ford, *Stagecoach* (*No Tempo das Diligências*, 1939) foi um sucesso absoluto entre a crítica e o público. Com uma narrativa inteligente e bem elaborada, a belíssima paisagem de *Monument Valley* e personagens bem caracterizados, que se tornaram recorrentes no cinema americano posteriormente, John Ford não apenas se estabeleceu como um grande diretor, como também deixou uma valiosa contribuição para o gênero e para o cinema americano. Segundo André Bazin:

Stagecoach é o exemplo ideal da maturidade de um estilo levado à perfeição clássica. John Ford atingiu o equilíbrio ideal entre o mito social, a reconstrução histórica, a verdade psicológica, e o tema tradicional do *Western* e sua *mise en scène*. Nenhum destes elementos se sobrepõe ao outro. *Stagecoach* é como uma roda, tão perfeitamente realizado que permanece em equilíbrio sobre seu eixo em qualquer posição. (2005, p. 149, tradução nossa)¹⁸

A maioria dos pesquisadores reconhece *Stagecoach* como sendo um marco fundamental na produção do gênero, elevando definitivamente o *Western* a uma categoria “A” e influenciando de forma concreta os filmes realizados a partir da década de 1940, principalmente após a Segunda Guerra, o que levou à quase extinção dos *B Westerns* na década seguinte. *Stagecoach* se tornou uma forte influência tanto para o gênero americano como para o cinema mundial, inclusive o Cangaço brasileiro.

No final da década de 1940, o cinema brasileiro se inspirou no modelo industrial do cinema americano e algumas empresas abriram suas portas com o sonho de ter um mercado tão forte, consolidado e prolífero quanto Hollywood. Companhias como a *Vera Cruz*, *Maristela* e *Multifilmes* investiram na compra de estúdios e equipamentos, contrataram atores e atrizes e tentaram seguir a linha americana do *star system*. Se é para referenciar o modelo de produção, por que não “nacionalizar” um gênero de bastante sucesso no mundo criado pelos americanos? A resposta veio no início dos anos 1950, com o sucesso *O Cangaceiro* (Lima Barreto, 1953), produzido pela *Vera Cruz*, filme que “inaugura o ciclo e delinea os principais traços que ficarão caracterizando o cangaceiro no cinema comercial” (BERNARDET, 2007, p. 59).

Estes dois filmes começam e terminam praticamente da mesma maneira, até o título do filme brasileiro aparece entre aspas, assim como o do filme de Ford. A contextualização da oposição entre civilização e selvageria permeia ambos os filmes e fortalece o vínculo entre o homem e a terra. A paisagem é a configuração para este conflito. Em

Stagecoach, o grupo liderado por Ringo tem uma meta a ser atingida: fugir da perseguição indígena. Teodoro e Olivia fogem dos cangaceiros para alcançarem seus objetivos, ela consegue, ele não. O herói é um fora da lei em busca de redenção. Ringo e Teodoro, os heróis fora da lei, representam essa condição. Ringo alcança seu objetivo e leva a heroína Dallas para o seu rancho. A redenção de Teodoro acontece através de sua morte, mas o objetivo de libertar Olivia foi alcançado.

A tentativa de apropriar do modelo de produção dos Estados Unidos não vingou e essas companhias fecharam suas portas em pouco tempo. Ainda assim, os filmes de Cangaço tiveram seu marco inicial no filme de Lima Barreto, cuja estrutura narrativa viria a ser revisitada diversas vezes no cenário cinematográfico brasileiro.

A violência, o cavalo, os grandes descampados e a falta de tradição cinematográfica no Brasil: mais nada era preciso para transformar em filial do *Western* norte-americano o filme de cangaceiro, que Salvyano Cavalcanti de Paiva chama de *Nordestern* (BERNARDET, 1979, pp. 46-47).

Este neologismo é uma referência direta ao *Western* clássico que muito influenciou os filmes de Cangaço a partir dos anos 1950, criando uma vertente nacionalista com referências diretas ao gênero norte-americano. Apesar do termo *Nordestern* simbolizar e representar uma grande parcela de filmes realizados a partir da década seguinte, o gênero brasileiro se tornou conhecido pelo mesmo nome que deu origem ao movimento histórico. O termo 'Cangaço' deriva de 'canga', uma peça de madeira que se coloca no pescoço do boi para puxar o carro-de-boi. Este nome também foi atribuído ao conjunto de equipamentos que o bandido sertanejo carregava consigo, que era bastante volumoso. O cangaceiro, portanto, era o homem que andava 'debaixo da canga' ou vivia da 'canga', tendo que estar sempre disponível ao seu senhor. O Cangaço, naturalmente, passou a ser um modo de vida e, no cinema, deu origem a um gênero tipicamente brasileiro.

A partir da década de 1960, a produção de filmes de Cangaço decolou e, durante cerca de 20 anos, foram realizados duas dezenas de filmes sobre o assunto com características relacionadas ao *Western*, uma média de um filme por ano, praticamente. Para a história do cinema brasileiro e do gênero, este é um número bastante significativo.

Se *Stagecoach* foi um divisor de águas para o gênero americano, *O Cangaceiro* foi o início de um novo gênero no cinema brasileiro. A partir da obra de Lima Barreto, o

Cangaço se estabeleceu enquanto gênero, “com características estruturais comuns, no nível de personagens, e estruturas dramáticas recorrentes” (RAMOS, 1987, p. 341). Lima Barreto se apropriou principalmente de elementos estéticos, da narrativa e de personagens do filme de John Ford para criar e inaugurar o gênero. Entre filmes de aventura, dramáticos e românticos, o gênero brasileiro foi trabalhado em várias vertentes, às vezes usando o movimento histórico como simples referência, às vezes como inspiração para reconstituições históricas, ou importando histórias de outros países para fazer adaptações interculturais.

GÊNEROS CINEMATOGRÁFICOS

O *Western* é um gênero que foi conebido nos Estados Unidos, disseminado e bem sucedido em todo o território americano e mundo afora, tendo exercido, portanto, fortes influências na cinematografia mundial. Vários países realizaram filmes de *Western*, e provavelmente a Itália seja o país mais bem sucedido nessa empreitada. Encabeçada por Sergio Leone, a Itália produziu diversos filmes de *Western* e conquistou, inclusive, o mercado americano nas décadas de 1960 e 1970, com o que ficou conhecido como o *Western Spaguetti*. Por isso, alguns estudiosos costumam dizer que o gênero não possui nacionalidade, é um fenômeno de caráter universal. Partindo dessa premissa, se o *Western* não pode ser considerado um gênero exclusivamente americano, ele é, certamente, o mais americano dos gêneros.

Da mesma forma, o Cangaço é o mais brasileiro dos gêneros. O Brasil também sofreu forte influência do gênero americano, mas em vez de copiar suas histórias, criou sua própria, através dos mitos do Cangaço. O gênero brasileiro encontrou no cinema americano uma fonte inesgotável de filmes de aventuras com a figura de um fora da lei que poderia ser adaptado à realidade histórica e cultural do Brasil, mais especificamente o Nordeste e seus vaqueiros, personagens que lembram a figura do *cowboy*. O sucesso do filme de Lima Barreto no Brasil e no exterior fez com que a produção de filmes sobre o tema decolasse a partir da década seguinte, afirmando o Cangaço entre o público e o mercado e consolidando o gênero na indústria cinematográfica brasileira. Nesse sentido, uma das principais características do gênero - de qualquer gênero - pode ser refletida na produção em massa através da repetição e inovação.

Filmes de gênero são filmes comerciais que, através da repetição e variação, contam histórias familiares com personagens familiares em situações familiares. Eles tem sido excep-

cionalmente significativos na consolidação do senso comum como uma instituição cultural e econômica, particularmente nos Estados Unidos, onde os estúdios de Hollywood adotaram desde o início um modelo industrial baseado na produção em massa. (GRANT apud NEALE, 2000, p. 9, tradução nossa)¹⁹

É claro que a produção em massa de Hollywood é bem maior que a do Brasil. A indústria cinematográfica dos Estados Unidos sempre foi uma das mais fortes do mundo e Hollywood sempre foi um exemplo de produção. Os Estados Unidos produzem centenas de filmes por ano, enquanto o Brasil produz dezenas. Existem milhares de *Westerns*, e apenas algumas dezenas de filmes sobre o Cangaço. Portanto, é impossível comparar a produção brasileira com a americana, e não seria diferente com os gêneros mencionados. Em mais de um século de cinema, a produção do gênero Cangaço ficou restrita ao número que o cinema americano produziu em um ano, considerando um ano de produção regular de *Westerns*. Se consideramos o que foi produzido em toda a história do cinema destes dois países, em comparação com o que é produzido anualmente e a produção de cada gênero, há uma proporção equivalente nesses números. Mesmo com essa modesta - mas representativa - produção de filmes na cinematografia brasileira, é possível considerar o Cangaço como um gênero, pois não são apenas números elevados que caracterizam e consolidam um gênero, mas também a continuidade de sua produção.

O que aproxima esses dois gêneros são, assim, as influências que o *Western* exerceu sobre o Cangaço, o percurso histórico dos gêneros em cada indústria cinematográfica e uma parcela da história de cada movimento, especialmente no que concerne à figura do bandido social e à dicotomia civilização x selvageria, o conflito predominante em ambos e senso comum entre a maioria dos pesquisadores que estudam os gêneros. A conquista do Oeste, contudo, foi bem diferente da história do Cangaço. Esses movimentos ocorreram em épocas distintas, quando ambos os países passaram por momentos econômicos e sociais bem particulares. O fator comum a ambos era a necessidade de modernização do país, de conquistar uma região pouco explorada e levar o progresso até ela, e para tanto, havia a necessidade de eliminar qualquer traço de atividade arcaica e selvagem que pudesse atrapalhar esse processo progressista e modernista. Segundo Antônio Carlos G. de Mattos,

O traço definidor do gênero é o conflito elementar entre civilização e selvageria. Esse conflito básico é expresso através de uma variedade de oposições: Leste contra Oeste, cidade contra sertão, ordem social contra anarquia, indivíduo contra comunidade, inocência contra corrupção, pioneiro contra índio, professora rural contra dançarina de *saloon*, e assim

por diante. A trajetória narrativa de todo e qualquer *Western* aciona a oposição dominante civilização-selvageria, gerando um conflito - ou uma série de conflitos - que são constantemente intensificados até que o confronto climático se torna inevitável. (2004, pp. 17-18)

A citação acima é sobre o *Western*, mas se aplica perfeitamente ao Cangaço, que também apresenta como traço definidor esse conflito elementar: as polícias ou as volantes contra os cangaceiros; a cidade contra a caatinga; o coronelismo contra a população humilde; a moça de família contra a mulher cangaceira; e contra tudo isso, a fome e a seca.

A paisagem do sertão nordestino também faz parte deste contexto, onde a caatinga é a vegetação predominante e o clima é seco e árido. O cenário natural dos filmes de Cangaço se assemelha com o *Western*, com planaltos rochosos e longas planícies desérticas. Este cenário natural dá aos gêneros uma maior dramaticidade em suas narrativas. Em alguns casos, simples histórias ganham proporções épicas. Sobre o *Western*, Philip French argumenta: "*Este contraste entre espaços abertos e da cidade, entre a ilusão de liberdade e a necessidade de compromisso, entre uma relação orgânica com a natureza e uma tensa adaptação para a sociedade, está na origem do gênero*" (1974, p. 107, tradução nossa)²⁰.

É importante ressaltar que a mudança de cenário do gênero americano - geograficamente, quando os estúdios se mudaram do leste para o oeste - deu maior autenticidade ao gênero a partir da década de 1920. Essa nova paisagem não somente mudou o cenário e a fotografia dos filmes, como também influenciou sua narrativa.

Às vezes, a paisagem é mero cenário, mas em outros filmes possui uma força ativa [...] A paisagem parece ser nada sem seus habitantes; as pessoas e os animais selvagens são inseparáveis de seu ambiente físico. Pode ser pouco povoado, mas um Oeste inteiramente vazio pode não ter qualquer significado para nós - embora a sensação temporária de vazio evocado por uma paisagem estéril possa ter um poderoso efeito emocional e alienante. (Bandy; Stoeher, 2012, p. 81, tradução nossa)²¹

No Cangaço, boa parte dos filmes foram rodados no sudeste, usando a topografia rochosa do interior de São Paulo para substituir a geografia nordestina. O polo de produção cinematográfico brasileiro sempre se concentrou no eixo Rio - São Paulo, e diferente do que aconteceu com o *Western*, esse polo não se mudou para o nordeste para filmar o nordeste. Alguns filmes foram rodados em pleno sertão, o que também deu maior

autenticidade aos filmes, mas essa não foi uma constante e a produção do gênero se dividiu entre as duas regiões ao longo de sua história.

A sociedade moderna não possui mitos, de acordo com Wright (1977), mas lendas e contos folclóricos que alimentam o imaginário popular com o passar dos anos. O *Western* é um bom exemplo nesse sentido. As histórias contadas pela literatura e retratadas no cinema ajudaram a construir um universo mitológico que transformou o *Western* em épico. As enormes paisagens, com pedras monumentais e o grande céu azul tornaram-se o lugar ideal para transformar personagens que habitam esse espaço em seres míticos. “O *Western* é considerado épico por causa do nível sobre-humano de seus heróis e da magnitude lendária de seus feitos de bravura. *Billy the Kid* é tão invulnerável como Aquiles, e seu revólver é infalível. O cowboy é um cavaleiro armado” (BAZIN, 2005, p. 147, tradução nossa)²². A identificação entre paisagem e personagem é imediata, e o mesmo acontece com o gênero brasileiro.

Essa identificação é acompanhada de outros elementos iconográficos - além da paisagem - que são específicos para cada gênero. No caso do *Western*, os figurinos dos personagens - que também são ícones - fazem parte deste conjunto de características iconográficas que são específicas ao gênero e o identificam como tal: calças de couro, chapéu de *cowboy*, todas as peças que fazem parte do uniforme do *cowboy*, incluindo, é claro, sua inseparável arma.

As duas criações de maior sucesso dos filmes americanos são o gângster e o *Westerner*: homens com armas. Armas como objetos físicos, e as posturas associadas ao seu uso, formam o centro visual e emocional de ambos os tipos de filmes. (WARSHOW, 1954, p. 434, tradução nossa)²³

O Cangaço também possui uma iconografia própria. Além da paisagem desértica do sertão nordestino - às vezes substituído pelos terrenos rochosos do Sudeste -, o bandido se vestia de forma peculiar: calças de couro, mochila, chapéu de couro em forma de meia-lua e sua arma inseparável, a peixeira. É curioso observar que o cavalo foi introduzido nos filmes de Cangaço por causa do *Western*. O animal aparece em alguns filmes, especialmente nos primeiros a retratar o assunto. Os cangaceiros não andavam a cavalo, eles andavam a pé, já que a vegetação rasteira e espinhosa da caatinga impossibilitava a entrada de animais de médio e grande porte. Mais tarde, filmes que tinham essa preocupação antropológica abandonaram o animal em suas narrativas para dar mais autenticidade ao gênero. A figura do *cowboy* é tão emblemática e icônica para o *Western*

quanto a do cangaceiro para o gênero brasileiro. Herói ou fora da lei, ou até mesmo a soma de ambos, esses personagens encarnaram figuras históricas ou personagens de ficção que povoaram o imaginário de cineastas e do público, revelando uma ambiguidade existente em todos os personagens que habitam nesses gêneros.

A sociedade também se faz presente, constituída por pequenas cidades e aldeias, onde geralmente acontecem a troca de tiros entre bandidos e homens da lei, representados pelo xerife e seus ajudantes no *Western*, e pelo oficial da polícia e suas volantes no Cangaço. Às vezes, esses personagens podem ser tão violentos quanto os bandidos. “*Essas virtudes [...] não são de forma alguma compatíveis com as virtudes do senso comum. O xerife nem sempre é uma pessoa melhor do que o homem que ele prende*” (BAZIN, 2005, p. 146)²⁴.

Portanto, a violência não é característica apenas dos fora da lei, mas também dos homens que se dizem do lado da lei. Historicamente, os dois movimentos foram essencialmente violentos, uma violência que tinha razões políticas, sociais e econômicas. Os filmes, de ambos os gêneros, refletiam essa característica. “*O problema com a violência no Western não está na falta de flexibilidade das metáforas do gênero ou das habilidades do público em interpretá-las, mas em sua imutabilidade*” (FRENCH, 1973, p. 122, tradução nossa)²⁵.

Outro aspecto importante que caracteriza qualquer gênero está na frequente presença de atores e diretores que irão visitar e revisitar o gênero por diversas vezes. Alguns atores chegam a interpretar o mesmo personagem, se não com o mesmo nome, com as mesmas características, o que causa um certo *déjà vu* no público. Dentre os atores mais recorrentes no *Western* é possível citar: John Wayne, James Stewart, Henry Fonda, Burt Lancaster, Clint Eastwood, dentre vários. Maurício do Valle, Milton Ribeiro, Alberto Ruschel, Vanja Orico e Aurora Duarte são bons exemplos para o Cangaço. Entre os diretores, alguns se tornaram especialistas no gênero, se aventurando por diversas vezes e, geralmente, trabalhando com os mesmos atores. É o caso de John Ford, Howard Hawks, Budd Boetticher, Sam Peckinpah e Anthony Mann para o *Western*. E, para o Cangaço, Carlos Coimbra, Aurélio Teixeira, Glauber Rocha e Rosemberg Cariry, que destaca:

O Cangaço é o nosso épico por excelência, um universo mitológico fundamental para a cultura brasileira. [...] Os norte-americanos impõem seus *cowboys*, os japoneses digitalizam seus samurais, os europeus vendem, via satélite, os seus cavaleiros andantes. Em verdade eles sabem muito bem transformar seus mitos em uma linguagem internacional e moderna.

Acredito que o Brasil, nessa busca desesperada de modernidade, não pode esquecer a sua alma. Por que temos que renunciar à nossa própria história? Somos apenas o país do futuro, sem passado e sem remorsos? Na verdade, o Cangaço, manifestação da rebeldia popular, tem significado histórico e cultural. (1996, pp. 150-151)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cada gênero foi criado de forma diferenciada. O *Western* acompanhou a criação do cinema e se consolidou na indústria cinematográfica no começo do século XX. A partir da década de 1940, se tornou o gênero mais filmado de Hollywood, sendo o alicerce financeiro dessa indústria durante muito tempo. O Cangaço começou de modo mais discreto, com sinais tímidos da presença do bandido brasileiro nos filmes, mas foi um importante registro antropológico dos cangaceiros que iria refletir na história do gênero futuramente. Cada um teve seus marcos, divisores de águas, e partindo desse ponto, o *Western* e o Cangaço passaram a ter uma história bastante parecida. A indústria do cinema explorou os gêneros através de uma produção em massa, dialogando com outros gêneros: filmes de ação e aventura, dramas, documentários e comédias, incluindo um flerte com o cinema erótico, até que a crise se instaurou sobre ambos na década de 1980, por diferentes motivos. Sobre as crises do *Western*, Buscombe escreveu:

A história da produção de Hollywood é melhor entendida não através de metáforas ou desenvolvimento orgânico, mas em termos de ciclos econômicos, sucessos e crises. [...] O *Western* foi considerado desgastado há bastante tempo, em 1911, e no fim da década de 1930 os grandes estúdios pareciam ter quase desistido do gênero. [...] Apenas uma coisa é certa no cinema: a mudança de costumes. O *Western* ainda pode nos surpreender. (1988, p. 54, tradução nossa)²⁶

Essa citação resume os altos e baixos que o *Western* atravessou durante sua história, mas também funciona para pensar produção dos gêneros em seus momentos de sucesso e esquecimento. A década de 1990 foi importante para a revitalização de ambos, com filmes emblemáticos que renovaram os temas históricos e revigoraram os gêneros. Um *remake* e novas leituras do *Western* cativaram a crítica e o público: *Dança com Lobos* (*Dances with Wolves*, Kevin Costner, 1990); *Os Imperdoáveis* (*Unforgiven*, Clint Eastwood, 1992); e *O Último dos Moicanos* (*The Last of the Mohicans*, Michael Mann, 1992). Após um período de poucos incentivos à cultura, o cinema brasileiro retomou a sua produção e o Cangaço voltou a ser retratado em meados dessa década: *Corisco e Dadá* (Rosemberg Cariry, 1996); *O Cangaceiro* (Aníbal Massaini Neto, 1997), *remake* do clássico de Lima Barreto; e *Baile Perfumado* (Paulo Caldas e Lírio Ferreira, 1997).

A partir dos anos 2000, o gênero americano tem mantido uma produção anual constante e diversificada. Entre os *remakes*, é possível citar: *A Vingança de um Pistoleiro* (*High Noon*, Rod Hardy, 2000); *The Virginian* (Bill Pullman, 2000), baseado no aclamado livro de Owen Wister; *Os Indomáveis (3:10 to Yuma)*, James Mangold, 2007); *Bravura Indômita* (*True Grit*, Ethan Coen e Joel Coen, 2010); e *Sete Homens e um Destino* (*The Magnificent Seven*, Antoine Fuqua, 2016). Declaradamente apaixonado pelo gênero, Quentin Tarantino realizou dois filmes: *Django Livre* (*Django Unchained*, 2012), numa clara referencia ao spaghetti de Sergio Corbucci (*Django*, 1966) e *Os Oito Odiados* (*The Hateful Eight*, 2015).

O *Western* tem flertado, ainda, com outros gêneros. Os fora-da-lei lutaram contra seres de outro planeta em *Cowboys & Aliens* (Jon Favreau, 2011) e contra animais jurássicos em *Cowboys vs Dinosaurs* (Ari Novak, 2015), dialogando com a ficção científica; dialogando com a comédia, os recentes *Bater ou Correr* (*Shanghai Noon*, Tom Dey, 2000), com a dupla de comédias de ação Jackie Chan e Owen Wilson e *Bandidas* (Joachim Ronning e Espen Sandberg, 2006), onde Penélope Cruz e Salma Hayek fazem algo parecido, além *Um Milhão de Maneiras de Pegar na Pistola* (*A Million Ways to Die in the West*, 2014) de Seth MacFarlane. O horror/terror, inclusive, faz parte desse hibridismo contemporâneo em *A Casa dos Pássaros Mortos* (*Dead Birds*, Alex Turner, 2004); *O Caçador de Zumbis* (*The Quick and the Undead*, Gerald Nott, 2006); *Dead Noon* (Andrew Wiest, 2007) e *Fistfull of Brains* (Christine Parker, 2008).

A produção do gênero americano no novo milênio não se limitou a esses filmes, que são somente alguns exemplos para ilustrar que o *Western* continua firme e forte, cativando o público e a indústria cinematográfica. O mesmo tem acontecido com o Cangaço ainda que, pensando na proporção de equivalência na produção entre os gêneros, o gênero brasileiro continue com números bastante modestos, como a própria história mostra e já foi observado aqui.

No Cangaço, o primeiro longa metragem de documentário foi feito em 2011, *Os Últimos Cangaceiros*, de Wolney Oliveira. Hermano Penna, que na década de 1970 realizou documentários sobre o tema, voltou a visitar o Cangaço em 2014, com *Aos Ventos que Virão*. Em 2016, Alceu Valença realizou *A Luneta do Tempo*, filme de estréia do conhecido músico pernambucano. O filme demorou 14 anos para ficar pronto, em meio às dificuldades de fazer cinema no Brasil e também por parte da inexperiência do realizador na prática cinematográfica.

Para ambos os gêneros, mais filmes serão realizados, remakes serão filmados, novos estilos vão surgir e outros diálogos serão estabelecidos. Se olharmos para a história dos gêneros, cada um tem sobrevivido a sua própria maneira, desde o princípio, e por mais que crises tenham surgido ao longo do tempo, a relação dos gêneros com a indústria cinematográfica e a identificação com o público cativo deve manter as memórias dos filmes vivas. Os gêneros passaram pelas mãos de muitos realizadores, nomes com significado histórico importante para cada gênero e cada história cinematográfica. Atores e atrizes se tornaram ícones do cinema e até hoje permanecem imortalizados na memória cinematográfica do Brasil e dos Estados Unidos.

Diante disso tudo, é possível acreditar que o Western e o Cangaço são gêneros que jamais morrerão, pois estão sujeitos a novas interpretações e podem ser constantemente revisitados. Para ambos os gêneros, há o mesmo questionamento: o que virá a seguir?

REFERÊNCIAS

BANDY, Mary Lea; STOEHR, Kevin. *Ride, Boldly Ride*. California: University of California Press, 2012.

BAZIN, André. *What is Cinema*, Vol. II. California: University of California Press, 2005.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. *Propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1979.

BUSCOMBE, Edward. *The BFI Companion to the Western*. New York: Atheneum, 1988.

CARIRY, Rosemberg. Amor de cangaceiro volta ao cinema nacional. *Jornal O Estado de São Paulo*, Caderno 2, São Paulo, 07/03/1996.

COYNE, Michael. *The Crowded Prairie: American National Identity in the Hollywood Western*. New York: I. B. Tauris Publishers, 1997.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Rio de Janeiro: Ed. Paulo de Azevedo, 1956.

DAVIS, Robert Murray. *Playing Cowboys: low culture and high art in the western*. Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1991.

DIAS, José Umberto. *Benjamin Abrahão, o mascate que filmou Lampião*. Cadernos de Pesquisa, setembro, 1984, n. 1.

FRENCH, Philip. *Westerns*. New York: The Viking Press, 1973.

- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- GUEIROS, Optato. *Lampeão*. São Paulo: Ômega, 1953.
- HOLANDA, Firmino. *Benjamin Abrahão*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000.
- HOLANDA, Firmino. O Cangaço visto pela câmera de Benjamin Abrahão, *Boletim do Instituto Cultural do Vale Caririense*, num. 12, Juazeiro do Norte, 1985.
- MATTOS, Antônio Carlos Gomes de. *Publique-se a lenda: a história do western*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- NEALE, Steve. *Genre and Hollywood*. New York: Routledge, 2000.
- RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.
- SAUNDERS, John. *The Western Genre: from Lordsburg to Big Whiskey*. London: Wallflower Press, 2001.
- SIMMON, Scott. *The Invention of the Western Film: a Cultural History of the Genre's First Half-Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- SMITH, Henry Nash. *Virgin Land: The American West as Symbol and Myth*. Cambridge: Harvard University Press, 1973.
- STANFIELD, Peter. *Horse Opera: The Strange History of the 1930s Singing Cowboy*. Illinois: Board of Trustees of the University of Illinois, 2002.
- WRIGHT, Will. *Sixguns and Society: a Structural Study of the Western*. California: University of California Press, 1975.

NOTAS

- 1 “In many ways, the study of film genre is no more than an extension of literary genre study. While film genre critics rarely quote Horace or Hugo, they do regularly cite Aristotle and a litany of more recent literary theorists. Leo Braudy invokes Samuel Johnson; Frank MacConnell harks back to John Dryden; Ed Buscombe looks to Wellen and Warren; Stuart Kaminsky, John Cawelti and Dudley Andrew cite Northrop Frye; Will Wright leans on Vladimir Propp; Stephen Neale quotes Roland Barthes and Tzvetan Todorov. Clearly, much that is said about film genre is simply borrowed from a long tradition of literary genre criticism.”
- 2 “Genre is multi-dimensional phenomenon and that its dimensions centrally include systems of expectation, categories, labels and names, discourses, texts and corpuses of texts, and the conventions that govern them all. Some stress the primacy of categories, corpuses, the norms they encompass, the traditions they embody and the formulae that mark them. What seems clear is that all these dimensions need to be taken into account. What also seems clear is that they need to be distinguished one from another.”
- 3 “From Jamestown in 1607 to statehood for New Mexico and Arizona in 1902, three hundred years of history chronicled nation's westward movement, settlement and development.”

- 4 “James Fenimore Cooper’s ‘Leather-Stocking’ novels (1823-41), set on the Northeast frontier in his own up-state New York and blending the oppositions and archetypes of European romance with specifically American settings and situations.”
- 5 “It was followed by more than three hundred tales in the original series, and in due course by thousands of similar titles in more than thirty distinct series issued over a period of forty-five years. The Beadle stories - they were hardly novels, for they seldom ran to more than thirty thousand words - were patterned after the thrillers that Gleason and Ballou had been publishing in Boston since the 1840’s, although there was probably a greater emphasis on Western adventures. [...] An audience for fiction had been discovered that had not previously been known to exist.”
- 6 “tricks of horsemanship, incredible feats of shooting, more and more elaborate costumes, masks, and passwords were introduced, [...] when rival publishers entered the field the Beadle writers merely had to kill a few more Indians.”
- 7 “The literary development of the Wild Western hero in the second half of the nineteenth century made the divergence between fact and fiction even greater.”
- 8 “...the story types described by Robert Ohmann that first appeared in turn-of-the-century magazines addressed to the newly formed professional-managerial class. [...] The plots that Ohmann describes are remarkably similar to those used in early film Westerns, particularly the archetypal Broncho Billy scenario of the ‘good-bad man’.”
- 9 “The Western, like other forms or art, matters to many readers because it offers a form in which we can recognize ourselves.”
- 10 “The historical reality of the West provided fertile soil for the growth and development of myth. The result has been one of the richest narrative traditions of modern times.”
- 11 “From 1894 onwards, Thomas Edison produced a considerable amount of documentary footage showing scenes of Western life. Some of this material, made for projection in Kinetoscope, featured Buffalo Bill Cody and his Wild West. [...] Two films made by the Edison Company in 1898 are probably the first to make the crucial leap from the actuality film, which dominated in the very early years of the cinema, to the drama film succeeded it and upon which Hollywood was to be founded.”
- 12 “It was in that same year, 1910, that we encounter one of the first uses of the word ‘Western’ as a noun. [...] In 1910, an article in the *Moving Picture World* notes that ‘There seems to exist among the exhibitors we questioned a powerful and increasing demand for [...] Indian and Western subjects [...]’.”
- 13 “The best of these motion pictures, and most specially those made by D. W. Griffith for Biograph between 1908 and 1913, helped to establish the Western film as a specific form of visual and narrative art. [...] Griffith regularly utilized cinematic techniques - such as dramatic camera angles and crosscutting between parallel scenes for purposes of suspense-building - that helped to advance the new art form.”
- 14 “Only fifty Westerns were made in 1923, but the success of James Cruze’s film was such that the following year saw the number had almost tripled.”
- 15 “One writer described the singing cowboy’s mind-set this way: Them bandits have beaten my mother, ravished my girl, burned down my house, killed my cattle and blinded my best friend. I’m goin’ to get ‘em if it’s the last thing I do. But first, folks, I’m going to sing you a little song’.”
- 16 “During the 1930’s there were at most fifty films that can be labelled as A Westerns, in contrast to more than one thousand B Western features produced in those years in the United States.”
- 17 “Despite the typical major differences between these two categories of Western, especially in terms of cinematic quality, there are occasional instances of overlap or transition between the B Westerns of the 1930s and those A Westerns that began to emerge at the tail end of the decade.”
- 18 “Stagecoach is the ideal example of the maturity of a style brought to classic perfection. John Ford struck the ideal balance between social myth, historical reconstruction, psychological truth, and the traditional theme of the Western *mise en scène*. None of these elements dominated any other. Stagecoach is like a wheel, so perfectly made that it remains in equilibrium on its axis in any position.”

- 19 “Genre movies are those commercial feature films which, through repetition and variation, tell familiar stories with familiar characters in familiar situations. They have been exceptionally significant in establishing the popular sense of cinema as a cultural and economic institution, particularly in the United States, where Hollywood studios early on adopted an industrial model based on mass production.”
- 20 “This contrast between open land and the town, between the illusion of freedom and the necessity of compromise, between a relaxed association with nature and a tense accommodation to society, lies at the roots of the genre.”
- 21 “Sometimes the landscape is but incidental background, but in other works it is an active force [...] The landscape seems like nothing without its inhabitants; the people and the wildlife are inseparable from their physical environment. It may be sparsely populated, but an entirely empty West can have no meaning for us - though the temporary sense of emptiness as evoked by a barren landscape can have a powerful and alienating emotional effect.”
- 22 “The Western is in the epic category because of the superhuman level of its heroes and the legendary magnitude of their feats of valor. Billy the Kid is as invulnerable as Achilles and his revolver is infallible. The cowboy is a knight-at-arms.”
- 23 “The two most successful creations of American movies are the gangster and the Westerner: men with guns. Guns as physical objects, and the postures associated with their use, form the visual and emotional center of both types of film.”
- 24 “These virtues [...] are in no way compatible with virtue in the absolute sense. The sheriff is not always a better person than the man he hangs.”
- 25 “The trouble with Western violence lies not with the inflexibility of the genre’s metaphor or the audience’s ability to interpret it, but with its immutability.”
- 26 “The history of Hollywood production is best understood not through metaphors or organic growth, but in terms of economic cycles, of boom and slump. As we have seen, the Western was declared exhausted as long ago in 1911, in the late 1930’s the major studios appeared to have almost given up on Westerns. [...] Only one thing is sure in the cinema: fashions change. The Western may surprise us yet.”

Artigo recebido em: 19 de maio de 2016.

Artigo aceito em: 13 de julho de 2016.