



# Cine Documental



## *Memória do cangaço y los matices del "modelo sociológico" en Brasil Verdade*

Por Joyce Cury

### **Resumen**

Este artículo tiene como objetivo analizar *Memória do cangaço* (1965), documental dirigido por Paulo Gil Soares durante la primera fase de lo que se conoce en la historia del cine brasileño como *Caravana Farkas* y que forma parte del largometraje *Brasil Verdade* (1968). Usamos el concepto de "modelo sociológico" de documental, propuesto por Jean-Claude Bernardet a partir del análisis de otros dos títulos de la *Caravana Farkas-Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965) y *Subterrâneos do Futebol* (Maurice Capovilla, 1965) –para estudiar la relación entre las diferentes voces que hablan en *Memória do cangaço* y las estrategias utilizadas por Gil Soares para la construcción de la narrativa de la obra.

### **Palabras clave**

Documental brasileño. Modelo sociológico. *Caravana Farkas*. Paulo Gil Soares.

### **Abstract**

This paper has objective to analyze the documentary *Memória do cangaço* (1965), directed by Paulo Gil Soares in the first phase of a Brazilian cinema experience known as *Farkas Caravan* and that comprises the *Brasil Verdade* (1968) feature film. We use the "sociological model" concept about documentary, proposed by Jean-Claude Bernardet from analysis of other two *Caravan Farkas* titles- *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965) and *Subterrâneos do futebol* (Maurice Capovilla, 1965) -, to study how is the relationship between several voices talking in medium-length and which strategies used by Gil Soares on narrative construction.

## Keywords

Brazilian documentary. Sociological model. Farkas Caravan. Paulo Gil Soares.

## Resumo

Este artigo tem como objetivo analisar *Memória do cangaço* (1965), documentário dirigido por Paulo Gil Soares durante a primeira fase do que se conhece na história do cinema brasileiro como *Caravana Farkas*, e que faz parte do longa-metragem *Brasil Verdade* (1968). Usamos o conceito de "modelo sociológico" de documentário, proposto por Jean-Claude Bernardet a partir da análise de outros dois títulos da *Caravana Farkas* - *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965) e *Subterrâneos do futebol* (Maurice Capovilla, 1965) -, para estudar a relação entre as diferentes vozes que falam em *Memória do cangaço* e as estratégias utilizadas por Gil Soares para a construção da narrativa da obra.

## Palavras-chave

Documentário brasileiro - Modelo sociológico - *Caravana Farkas* - Paulo Gil Soares

## Datos de la autora

Brasileña, estudiante de la maestría en Imagem e Som de la Universidade Federal de São Carlos, Brasil. Becaria del programa CAPES/DS - Brasil.

E-mail: rp\_joyce@yahoo.com.br

Fecha de recepción: 26 de septiembre de 2014

Fecha de aprobación: 15 de marzo de 2015

## Introducción

El documental *Memória do cangaço* (1965), dirigido por Paulo Gil Soares, se define en su propia presentación como "una película de investigación con extractos del documental sobre *cangaceiros*"<sup>1</sup>

# Cine Documental

realizado en 1936 por el marchante Abraham Benjamin<sup>2</sup>, fotografías y versos de Virgulino Ferreira da Silva, *Lampião*, y versos populares de la literatura de Cordel". Además de estos materiales, este mediodocumental está compuesto por la voz en over del propio director; una canción interpretada por los guitarristas João Santana Sobrinho y José Canário; la música "Dos Hermanos", interpretada por la Banda de la Policía Militar del estado de Bahía; un fallido intento de entrevista a Dadá, la viuda del *cangaceiro* Corisco; el testimonio de un vaquero y de *excangaceiros* Labareda, Saracura y el de Otilia, viuda de Mariano, también *cangaceiro*; una entrevista con el médico Estácio de Lima, entonces director del Museo de Antropología de la Universidad Federal de Bahía y profesor de medicina forense; y una extensa entrevista con el coronel José Rufino, asesino de Corisco y jefe de una comisión policial que mató a varios *cangaceiros* durante la primera mitad del siglo XX, en el nordeste de Brasil.

La película integra la primera fase (1964-1965) de una experiencia de producción muy específica del cine documental brasileño, hoy conocida como *Caravana Farkas*, en la que varios cineastas todavía principiantes se unieron al fotógrafo y empresario Thomaz Farkas, para producir documentales con el objetivo de hacer un retrato crítico de Brasil y "revelar" el país. Esa postura activa, participante y crítica ante la realidad da cuenta de una discusión que no sólo ocurría en Brasil; sino que integraba un movimiento más amplio de debates entre los cineastas latinoamericanos de las décadas de 1960 y 1970, conocido como Nuevo Cine Latinoamericano (NCL), en el que podemos incluir a la *Caravana Farkas*.

Además de *Memória do cangaço*, otros tres mediodocumentales fueron realizados durante el mismo período en el marco de esta experiencia y todos utilizaron la técnica del sonido directo, que era una novedad en aquel momento. Se trata de los títulos *Nossa escola de samba* (1965), del argentino Manuel Horacio Giménez, director egresado de la Escuela Documental de Santa Fe, que registra los preparativos para el carnaval de la escuela de samba Unidos

de Vila Isabel; *Viramundo* (1965), del director bahiano Geraldo Sarno, que se ocupa de la migración de la región nordeste de Brasil a São Paulo y *Subterrâneos do futebol* (1965), de Maurice Capovilla, que retrata la corta duración de la vida profesional del futbolista brasileño. Más tarde, en 1968, estos cuatro documentales fueron agrupados en el largometraje *Brasil Verdade* con el fin de facilitar su exhibición en salas comerciales<sup>3</sup>.

El nombre *Brasil Verdade* nos remite a la idea que unió al grupo centrado en Farkas: mostrar "la verdad" sobre Brasil. Otra lectura posible es la que relaciona este apelativo con el *cinéma vérité*, estilo documental asociado al francés Jean Rouch en el que la entrevista es un recurso esencial. Sin embargo, es difícil establecer una relación estrecha entre el *cinéma vérité* y la producción brasileña. Así lo señala Sergio Muniz (1967), cineasta que participó en la *Caravana Farkas* desde las primeras producciones:

[...] a diferencia de los cineastas que utilizan la técnica del directo (llamada con frecuencia, aunque erróneamente, cine verdad) en los Estados Unidos, Canadá y Francia, el cineasta brasileño, para hacer cine directo, no se satisface con y no sólo se compromete a documentar tal realidad, a ser un mero espectador o esperar que la realidad se explique por sí sola. Para el cineasta brasileño que utiliza la técnica del 'directo', debe existir una visión crítica de los conflictos y las contradicciones que están en la realidad de su cine (Muniz, 1967:44)<sup>4</sup>.

Dos de los títulos que componen *Brasil Verdade-Viramundo* y *Subterrâneos do futebol* son analizados por el teórico brasileño Jean-Claude Bernardet en los dos primeros capítulos de su libro *Cineastas e imágenes del pueblo* (2003) como ejemplos de lo que él llama "modelo sociológico" de documental. Considerando las diferentes voces que participan en la narrativa de estas películas, Bernardet sugiere – resumidamente – que este modelo se basa en una relación sujeto-objeto de tipo jerárquico, en la que el cineasta es el sujeto, el dueño de la "voz del conocimiento" y, por lo tanto, del discurso, mientras que el objeto son los

entrevistados, los representantes de la "voz de la experiencia", de la vivencia individual. En otras palabras, quienes ofrecen su testimonio, en particular los "otros de clase"<sup>5</sup> en relación al cineasta, son disueltos en su condición de sujeto, se convierten en objeto de estudio y hablan para reforzar una tesis, un punto de vista construido por el cineasta, generalmente sostenido por un saber científico, generalizador, ajeno a la experiencia empírica individual. Por eso el término sociológico.

Este tipo de cine sería síntoma de un pensamiento que permeaba la intelectualidad brasileña durante la primera mitad de la década de 1960, organizada en grupos como el *Cinema Novo*, ISEB (Instituto Superior de Estudios Brasileños) y el CPC (Centro de Cultura Popular). Según este pensamiento, el intelectual tendría el papel de "portavoz" del pueblo, sería responsable de promover su no alienación y transformar a la sociedad, en este caso por medio de la producción cultural.

Valiéndonos de este análisis de Bernardet, nuestra propuesta es entender los aspectos distintivos del otro medimetraje que compone *Brasil Verdade: Memória do cangaço*, de Paulo Gil Soares. Asumimos que –si bien los cuatro documentales pertenecen a un mismo esquema de producción en el que hubo intercambio de ideas, especialmente políticas– cada director eligió un tema y adoptó procedimientos estilísticos distintivos. Hay opciones y estrategias de *mise en scène* que permiten pensar en Paulo Gil como un autor. Para esto, usamos como parámetro la idea de autoría en el cine documental de José Francisco Serafim (2009), que se organiza en torno a la posibilidad de identificar las recurrencias formales y temáticas en la obra de un documentalista.

En vista de las limitaciones de espacio de este artículo, nuestro análisis se centrará en las secuencias en las que aparecen cuatro personajes –el profesor Estácio de Lima, el vaquero "Seu" Gregorio, el coronel José Rufino y la viuda de Corisco, Dadá– y analizaremos sus testimonios a partir de consideraciones sobre el "modelo sociológico" de Bernardet (2003) y, más ampliamente, a través del concepto de "voz" del

documental de Bill Nichols (2010):

La voz del documental puede defender una causa, presentar un argumento, así como transmitir un punto de vista. Los documentales tratan de persuadir o convencer a nosotros, por la fuerza de su argumento o punto de vista, y por el atractivo o el poder de su voz. La voz del documental es una manera especial de expresar un argumento o punto de vista. Al igual que la trama, el argumento se puede presentar de diferentes maneras (Nichols, 2010: 73).

## **Cineasta contra el "mismo de clase"**

Como mencionamos, *Memória do cangaço* se asume como una investigación. Esto queda confirmado en su propia estructura, dividida en presentación del tema mediante la colocación de una pregunta, desarrollo y conclusión. Después de la presentación del equipo, vemos reproducciones de grabados xilográficos típicos de la literatura de cordel brasileña; una toma aérea, en plano general, de una feria popular (posiblemente de alguna ciudad bahiana) mientras que la narración en voz over del propio director explica cómo se formó el primer grupo de *cangaceiros* en el nordeste de Brasil. Las imágenes a continuación son tomadas desde dentro de la feria y muestran a las personas más de cerca. Un extracto de esta narración en voz over merece ser destacado porque revela indicios del punto de vista defendido en el documental sobre los orígenes del *cangaço*, opuesto a la visión dada por el profesor Estácio de Lima:

Además de las rebeliones de carácter religioso, a fines del siglo pasado surgieron los primeros grupos de *cangaceiros*, que vendrían a construir el nordeste gestos de heroísmo y bondad, y enfrentarían a las organizaciones agrarias y a su más constante aliado: la policía. Viviendo en lo agreste, utilizaban tácticas de guerrilla y luchaban por dos únicos objetivos: vengar los crímenes del pasado y conseguir munición de fusil y freno de boca. Vestidos con llamativas ropas, usaban sombreros en forma de media luna, adornados

con oro y plata. Según la leyenda, robaban a los ricos para dar a los pobres [itálicasnuestras].

La locución termina con una pregunta que se le hizo al profesor Estácio de Lima: "Pero, ¿Cuál es el origen de los *cangaceiros*?". El profesor, filmado en su despacho de la Universidad Federal de Bahía y encuadrado en primer plano, explica que las razones que llevan a un hombre a entrar al *cangaço* y actuar con violencia están relacionadas no sólo con su entorno social y físico, sino también con factores endocrinos: "[...] existen glándulas que trabajan especialmente para conducir al individuo a reacciones típicas. Estas glándulas, en los *cangaceiros*, tuvieron sin duda una influencia decisiva". El académico agrega que a este factor se le suma el "tipo morfológico" del hombre del *sertão*<sup>6</sup> brasileño, su complexión física:

El hombre *sertanejo* tenía que ser, por supuesto, un hombre delgado. Un gordo nunca podría ser *cangaceiro*, ni hubo nunca un *cangaceiro* gordo. Los gordos son hombres que aman la vida, que viven una extraversión continua, que se olvidan fácilmente de sus pesares. Al tiempo que los flacos guardan más las ofensas que reciben. En el *sertão*, cuando un hombre flaco, magro, de líneas angulosas, es ofendido, resulta siempre muy peligroso.

Paralelamente a la intervención del profesor, que alcanza una connotación bastante irónica, vemos imágenes de vaqueros a caballo—uno de ellos, un niño—que no cumplen con lo que el profesor dice, porque parecen carecer de la agresividad "típica" del *sertanejo*. Fernão Ramos (2008: 397) señala que el discurso de Estácio de Lima en la película estaba desfasado en al menos medio siglo y correspondía a un pensamiento racista que preponderó en Brasil durante el primer cuarto del siglo XX.

Después de la explicación del catedrático, la voz en over del director pregunta: "¿Pero tendrá razón el profesor Estácio de Lima? Escuchemos a uno de estos hombres". Vemos entonces a Paulo Gil entrevistando al vaquero "Seu" Gregorio (6'39"), quien aparece en cuadro a caballo y sosteniendo un micrófono con el operador de audio de la película a su lado. Por el

# Cine Documental

comportamiento tenso y las respuestas del vaquero, deducimos su condición de víctima y supasividad, lo que contradice la imagen que Estácio de Lima sugiere del hombre *sertanejo*:

Paulo Gil: ¿"Seu" Gregorio, hace cuántos años que usted es vaquero?

Gregorio: ¿Yo?

Paulo Gil: Sí, señor.

Gregorio: Veinte años.

Paulo Gil: ¿Este ganado que usted cuida es suyo?

Gregorio: No señor.

Paulo Gil: ¿Y, "Seu" Gregorio, cuánto gana usted por mes?

Gregorio: Yo no gano por mes, no señor.

Paulo Gil: ¿Usted gana cómo?

Gregorio: Sólo si tengo suerte.

[...]

Paulo Gil: ¿Usted sabe leer y escribir, "Seu" Gregorio?

Gregorio: No señor.

Paulo Gil: ¿Y no hay escuela por aquí?

Gregorio: No hay.

Paulo Gil: ¿Y hospital?

Gregorio: No hay. Había una escuela allí, pero se acabó.

Paulo Gil: ¿Y hospital, hay?

Gregorio: No señor.

[...]

Seguidamente, vemos planes generales de una hacienda y escuchamos un comentario en vozover que interpreta el contenido de la entrevista y lo trae al debate sobre la figura del *cangaceiro*.

Completamente solo, el hombre *sertanejo* es un hombre abandonado a su suerte. No hay nada para él, sólo la *rebeldía*

# Cine Documental

o la desesperanza, que son un simple efecto de causas profundas, de la ausencia de justicia, analfabetismo, deficientes comunicaciones, bajos salarios, capitalismo débil y un muy lento desarrollo de las fuerzas productivas [itálicas nuestras].

El discurso de Estácio de Lima, "mismo de clase" en relación al cineasta, es desmentido repetidas veces mediante la articulación del montaje. En primer lugar, a través de las imágenes de hombres *sertanejos* en aparente despreocupación, después, por el cuestionamiento explícito que constituyen la voz over del director, la entrevista con el vaquero Gregorio y los comentarios de la locución. Fernão Ramos (2008) caracteriza a Estácio de Lima como "un mismo que no soy yo" (Ramos, 2008: 397), lo que para nosotros sería "un mismo de clase con el que no estoy de acuerdo". Esta actitud del cineasta—cuestionar y negar el conocimiento académico— hace que su película se distancie de las producciones documentales realizadas en décadas anteriores en Brasil, precisamente apoyadas en este tipo de saber: "En *Memória do cangaço* ridiculizado sutilmente el discurso didáctico-cientificista tan marcado en los documentales brasileños realizados en los años 1930 y 1940, a partir de la tradición del Ince [Instituto Nacional de Cine Educativo]" (Ramos, 2004: 92).

Podemos comparar a Estácio de Lima con el empresario de *Viramundo* que, según Bernardet (2003), actúa como un "locutor auxiliar" en la narrativa de este documental, ya que ambos tienen una prosodia que se asemeja a la del narrador en *over*, hablan de manera uniforme y fuera de la "experiencia", usan las normas cultas de la gramática y ocupan posiciones de poder. Sin embargo, hay una diferencia fundamental. Si en la película de Geraldo Sarno las palabras del empresario complementan el discurso del locutor sobre los migrantes del Nordeste, en *Memória do cangaço* el discurso de Estácio de Lima está deslegitimado, es cuestionado y puesto a la visión que da la locución y, consecuentemente, la película. El profesor asocia al

hombre *sertanejo* con un biotipo determinado que propiciaría su entrada al *cangaço*, mientras que la película sugiere que el *cangaceiro* es un hombre que se rebeló debido a sus condiciones de vida, que le eran desfavorables. Asimismo, la forma como el profesor es filmado, presionado contra una pared y sin movilidad en el cuadro; su manera de hablar, como si hubiese leído un fragmento de libro científico; el contenido risible de su propio discurso (cuando se refiere a los hombres gordos y flacos), así como la duda sugerida por la locución sobre la plausibilidad de su testimonio, ayudan a ponerlo en una posición antipática en comparación con otros personajes.

El vaquero "Seu" Gregorio, por su parte, es el representante del "otro de clase", la "voz de la experiencia", alguien que habla desde la vivencia misma. Su presencia ayuda al funcionamiento del sistema particular/general de la película porque es ejemplo del *sertanejo* "abandonado a su suerte" que la locución, representante de la "voz del conocimiento", generaliza. En este sentido, hay una correspondencia entre Gregorio y los trabajadores de *Viramundo* o los jugadores de fútbol de *Subterrâneos do futebol*. No obstante, a diferencia de estos, en *Memória do cangaço* el entrevistador que lo interroga, que también es locutor, toma forma, no es una voz que está siempre fuera del mundo histórico representado sino que, al contrario, aparece en pantalla.

Es notable el hecho de que la presencia física de Paulo Gil se dé en la entrevista con "Seu" Gregorio. El director está a su lado tanto en la pantalla como en la argumentación de la película porque en su punto de vista hay una defensa de ese otro "pueblo", hecha con un cierto tono paternalista. En este sentido, volvemos a la idea que comentamos en la introducción de este texto del cineasta como portavoz de la realidad brasileña por medio de la cultura, perspectiva en boga durante la época. Vale la pena considerar que los documentales de la *Caravana Farkas* no tenían al "pueblo" como su público objetivo, sino a la clase media, sobre todo aquellos sectores de ella que simpatizaban ideológicamente con la izquierda.

Aunque no se mencione la palabra "gobierno", la entrevista con el vaquero y el comentario posterior de la locución, por ejemplo, se revelan como una crítica a temas que son de responsabilidad gubernamental—en particular educación y salud—. Estas críticas son ilustradas, en este caso, por la situación de la población rural. Es importante resaltar que esta película se hizo en 1964, después del golpe militar que instaló una dictadura en el país y derrocó al entonces presidente João Goulart, cuyo plan de Reformas de Base <sup>7</sup> recibió el apoyo del Partido Comunista Brasileño (PCB), organización con la que los miembros del grupo de Farkas sostenían vínculos o estaban políticamente alineados. Aunque la película sea acerca del *cangaço*, un movimiento que se produjo en el Nordeste brasileño a finales del siglo XIX e inicios del XX, las discusiones son actualizadas al presente histórico de los años sesenta.

## **El poder (no) autorizado de la "voz de la experiencia" de Zé Rufino**

El enfrentamiento entre locutor (director) y personaje se volverá a producir en la entrevista al coronel José Rufino, realizada en su hacienda de Jeremoabo, ubicada al interior del estado de Bahía (nordeste brasileño). Sin embargo, su tratamiento es muy diferente que el caso de Estácio de Lima. En la primera escena en la que vemos a Rufino (8'57"), el personaje aparece en una plantación en su propiedad y camina hacia la cámara usando ropas ligeras y sombrero. La imagen es acompañada musicalmente con una canción de los guitarristas João Santana Sobrinho y José Canário que funciona como un locutor auxiliar ya que es ésta —y no la locución— la que introduce al personaje: *"Aí vem o Zé Rufino / perseguindo o cangaceiro / Que é um homem destemido / No Nordeste brasileiro / Sujeito das pernas moles / E tem um dedo ligeiro"*. El coronel llega a una casa, saluda a algunas personas y se sienta en una silla, donde permanecerá durante la entrevista.

Antes de entrar en el testimonio de Rufino, se hace

necesaria una breve explicación. En el libro *Vida, paixão e mortes de Corisco, o Diabo louro*, publicado en 1984, Paulo Gil Soares da cuenta de su motivación para realizar el documental *Memória do cangaço*. Gil revela que cuando era niño escuchó a una criada de la familia cantar los versos del duelo que se produjo entre el coronel José Rufino y el cangaceiro Corisco en 1940, un hecho que ocasionó la muerte de este último y lesiones a su mujer, Dadá. "¿Habría sido real, narrativa verídica, el duelo tal como se contó? Siempre lo dudé. Y quería saber más escuchando a los propios personajes narrar lo sucedido" (Soares, 1984: 12).

Hay, en esto, un anhelo del director, que consta en un testimonio concedido al *Jornal do Brasil*, en septiembre de 1965: "En esta película lo que se busca es desmitificar el cangaço. El lenguaje del documental se construye gracias a las contradicciones entre los personajes, lo que merece ser mencionado como un gran avance en comparación con el reportaje común tradicional" (Aymoré, 1965: B-5). Paulo Gil ya estaba en contacto con el asunto del cangaço cuando colaboró en *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), película emblemática de Glauber Rocha y del *Cinema Novo* brasileño, de la que fue asistente de dirección, coguionista, director de arte y director de vestuario. Según Monzani (1996), el personaje Antônio das Mortes fue inspirado por Zé Rufino, entrevistado, a su vez, por Rocha en 1960. Es de resaltar que el uso de una canción para ayudar a narrar la historia también fue empleado en *Deus e o diabo na terra do sol*, por lo tanto, existe una aproximación temática y estilística entre el documental de Paulo Gil y la ficción de Glauber Rocha.

Volviendo a la entrevista de José Rufino en *Memória do cangaço*, en ella el coronel siempre aparece de piernas cruzadas y con una mirada por momentos desconfiada y dirigida hacia el lado izquierdo, donde probablemente estaba el director Paulo Gil, a diferencia del profesor Estácio de Lima, que siempre mira directamente a cámara. Aunque Rufino tenga una dificultad notable para recordar los hechos del pasado, su discurso es seguro: cuenta con orgullo cómo los cangaceiros fueron muertos y afirma que mandaba a los policías a su cargo a cortar sus

cabezas para fotografiarlas.

Durante la entrevista, vemos a tres de estos policías al lado del coronel, quien los presenta y explica su función en los combates contra los *cangaceiros*: se trata de los rastreadores Bem-te-vi y Leonídio y el cabo Antonio Isidoro. Leonídio da un breve testimonio sobre cómo los *cangaceiros* fueron decapitados y explica que seguía las órdenes de otro superior, el sargento Odilón Flor. Su discurso es ilustrado, en montaje, con imágenes de las cabezas expuestas en el mismo Museo de Antropología –dirigido por Estácio de Lima– como una suerte de “trofeos” conquistados en la lucha contra la actividad delictiva del *cangaço*.

El mismo Zé Rufino, en voz *en off*, es el encargado de presentara dos *excangaceiros* entrevistados en la película: Saracura (Benício Alves dos Santos) y Labareda (Ângelo Roque da Costa)<sup>8</sup>. Esto le ahorra a la voz *over* la tarea de interrelacionar estos testimonios. A diferencia del coronel, los *excangaceiros* siempre aparecen solos y no hablan con orgullo de la época de *cangaço*. Esto sirve de contrapunto a la imagen, aparentemente temeraria, que Zé Rufino describe de ellos. Saracura (16'40"), por ejemplo, relata que trabajaba como agricultor y –debido a la persecución de la policía contra su padre– se convirtió en *cangaceiro*, pero aclara que nunca volvería a hacerlo: “No me gusta hablar de ese momento”, señala. Labareda, cuyas palabras son difíciles de entender, dice que también era agricultor y entró al *cangaço* porque un policía quiso raptar a su hermana. De aquella época, el entrevistado muestra las heridas que le produjeron los enfrentamientos con la policía. Los dos *excangaceiros* son filmados en primer plano mirando a la cámara; ambos están en la calle y no parecen ser los bandidos audaces y agresivos de antaño, aunque Zé Rufino los recuerde de tal manera.

También es incluido un breve testimonio de Otília, viuda de Mariano, otro *excangaceiro* cuyo nombre es mencionado por el coronel. La mujer habla poco, apenas de cómo fue el tiempo del *cangaço*, y es filmada en el frente de su casa, junto a su familia, y luego en el lavadero. Todos ellos son la “voz de la

experiencia" (Bernardet, 2003: 16): activan la memoria para contar sus experiencias personales que se configuran como el testimonio oral de la Historia a propósito del tema de la película.

Los gestos y discursos de estas personas marcan un contrapunto con el coronel, quien explica con la mayor naturalidad que nunca tuvo miedo, que sentía satisfacción por los *cangaceiros* que mató y que autorizaba a los hombres de su patrulla policial a asesinarlos con cuchillo y dejarlos desangrar. Zé Rufino también rememora sus encuentros con Lampião y algunos combates, mientras vemos las imágenes filmadas por el comerciante Benjamín Abraham en la década de 1930. El coronel cuenta que fue invitado por el Lampião a sumarse a su banda, pero que él no quiso unirse a ese estilo de vida: nunca quiso ser soldado ni tomar las armas porque le gustaba tocar el acordeón en fiestas.

Hasta este momento, el discurso del coronel ha sido legitimado por el documental y sus palabras sostienen la narración, al punto de casi eliminar la locución de Paulo Gil. La voz del director aparece sólo en algunos momentos para contextualizar históricamente la muerte de Lampião; ofrecer información sobre su esposa María Bonita —de hecho, reprende a Zé Rufino por haberla olvidado— y recitar versos del mismo *cangaceiro* y de la literatura de cordel. Sin embargo, en los últimos minutos de la película, interfiere vehementemente las respuestas del coronel y contradice su versión de la muerte de Corisco.

Es una voz en overáspera y autoritaria que aparece en dos momentos. El primero (25'40") es cuando Paulo Gil pregunta cuándo murió Corisco y Rufino responde: "el 25 de mayo de 1939", lo que la voz over corrige, sobre una fotografía suya: "No, coronel. Fue el 5 de mayo de 1940". En el segundo momento (26'33"), Gil Soares desafía la versión de Rufino sobre el duelo que culminó con la muerte del *cangaceiro*. El coronel dijo que el bandido no quería rendirse y comenzó a disparar con un revólver calibre 44, por lo que hubo un intercambio de fuego y él lo mató con una

bala en la espalda. Una vez más, la voz en over del director refuta con dureza al coronel mientras vemos otra fotografía del entrevistado, aparentemente acorralado: "No, coronel. Corisco no respondió a sus tiros porque estaba lisiado de ambos brazos". A diferencia de las preguntas de la entrevista, que fueron formuladas en presencia del personaje, esta voz en over fue colocada en estudio y no se muestra tan amable como en el "cara a cara" con Rufino.

El director, como se mencionó, fue motivado a hacer la película porque quería investigar precisamente este episodio mediante el testimonio de uno de sus protagonistas. Pero él mismo se encarga de contar la "verdad" sobre el hecho, que muestra la superioridad de su "voz del conocimiento" sobre la "voz de la experiencia", que es rechazada.

Por último, Paulo Gil le pregunta al coronel qué fue lo que hizo después de la campaña contra los bandidos. Rufino dijo haber comprado algunas haciendas y dedicarse a la cría de ganado, es decir, se convirtió en terrateniente. Para Meize Lucas (2012: 210), hay una recolocación aquí de la cuestión agraria planteada al principio de la película por la voz over y por la entrevista con el vaquero Gregorio. Es como si esta recolocación, retomada en los momentos finales de la película, indicara que la situación de las personas retratadas se mantiene igual desde la época del *cangaço*.

## **El cineasta es puesto a prueba: Dadá derriba la cámara**

Después de que Paulo Gil corrigiera la explicación del coronel Zé Rufino sobre la muerte de Corisco, hay un breve registro de la viuda de este último, Dadá (Sergia Ribeiro da Silva), quien se niega a dar entrevistas, reacciona ante la presencia del equipo de documental y derriba la cámara. La secuencia comienza en 26'40'' con una fotografía fija de la mujer sobre la cual oímos su voz: "¿Qué pasa?", pregunta Dadá. Paulo Gil trata de abordarla: "Doña Sergia, es lo siguiente... El profesor Estácio [de Lima] nos recomendó buscarla...". Dadá

interrumpe al director y responde: "Pero el doctor Estácio sabe que yo no atiendo a las personas de esta manera". Esto ocurre primero en *off* y luego con imágenes de la escena.

En seguida, escuchamos a Gil Soares tratando de explicar de qué se trata su entrevista, mientras Dadá confronta la cámara con un gesto negativo, avanza hacia el aparato y lo tira al suelo. La grabación de imágenes se detiene (lo que vemos es una pantalla en negro), pero el sonido no. Escuchamos la amenaza de Dadá al equipo de filmación: "¡No! ¡No! De ninguna manera. Si ustedes vinieron con cuentos de grabadores, no lo hagan porque mato a uno de ustedes". Casi al final de esta intimidación, vemos otra foto de ella, pero de la época del *cangaço*. Su discurso continúa: "Nunca he sido desordenada, pero esta vez lo voy a ser. Si acompañas a Corisco... yo era su esposa, obediente a mi marido".

La secuencia comentada dialoga con dos modos de representación documental propuestos por Nichols (1997, 2010). El primero es el participativo, ya que su presencia en la película se debe al encuentro entre el director y el entrevistado, es decir, se asume esta condición. Esta actitud, en la secuencia, es similar a la encontrada en los documentales del *cinéma vérité*, que tienen a la figura de Jean Rouch –director de *Chronique d'un été* (1960)– como su principal catalizador: "[...] el artista del *cinéma vérité* de Rouch era a menudo un participante declarado de la acción. [...] hacía la parte de un provocador de la acción" (Barnouw, 1996: 223).

Otra posibilidad de diálogo con las modalidades de Nichols ocurre cuando son revelados en el texto fílmico la dificultad de abordar a Dadá y el *impasse* de la viuda con el equipo. Aquí, el propio proceso de realización del documental está en discusión, específicamente la relación entre el documentalista y el personaje. Es decir, hay un nivel de lo que Nichols (1997 y 2010) llama "representación reflexiva", poco común en el documental brasileño de entonces, ya que: "[...] el texto desplaza su foco de atención del ámbito de la referencia histórica a las propiedades del propio texto" (Nichols, 1997: 93).

La secuencia parece escapar del sistema de argumentación de la película e incorpora lo inesperado, una "no-entrevista". La imagen agresiva de Dadá contrasta con la de los *excangaceiros*, en aparente pasividad, que se muestran como víctimas de su situación social, una visión reforzada por el documental. Su negativa a dar la entrevista no refuerza ni niega el argumento, pero sugiere que se trata de alguien que quiere borrar el recuerdo de los tiempos del *cangaço*, al igual que el *excangaceiro* Saracura.

Trabajamos con la idea de que un documental puede presentar "niveles de modos de representación", un término que une los razonamientos de Bill Nichols (1997 y 2010) y Roger Odin (2012). Del primero, consideramos la percepción de que las diferentes modalidades de representación documental —expositiva, interactiva, reflexiva, poética, de observación y performativa, que derivan de las estrategias elegidas por el documentalista en su representación del mundo histórico (Nichols, 2010: 135-177)— pueden estar presentes en una misma película y que una modalidad particular puede ser dominante en relación a las otras. De Odin, tomamos prestada las nociones de "escala documental" y "niveles de documentalidad" (Odin, 2012: 27), que se refieren a la posibilidad de que algunos documentales sean más documentales que otros, dependiendo de las "instrucciones documentalizantes" que contengan y de cómo el espectador asocie lo que está viendo a un enunciador real. Por ejemplo, los créditos de una película pueden sugerir que ésta sea un documental al informar quién la produjo, al igual que una locución explicativa, el uso de entrevistas, imágenes tomadas con cámara en mano, etc. Según Odin, estas instrucciones pueden darse en mayor o menor grado dentro de una misma película.

Pensamos, a partir de estos autores, que en determinado documental puede haber una secuencia que sugiera una lectura más o menos participativa, expositiva, reflexiva, etc., lo que incide en una comprensión no generalizadora de la obra. Por ejemplo, la secuencia de Dadá tiene una reflexividad que no está presente en el resto de *Memória do cangaço*, mientras que en

los primeros minutos tenemos más presente la narración en voz over que explica y argumenta sobre el tema, un procedimiento relacionado con el modo expositivo del documental. Asimismo en otros momentos del medimetraje, la locución se retira y son las entrevistas, articuladas en montaje, las que sugieren el punto de vista. Concordamos con Fernão Ramos (2004) cuando afirma que: "[...] la película incorpora y desplaza un discurso expositivo que surge clásicamente en voz over. La voz, en ese sentido, no necesita ser invocada para explicar el contraste entre el discurso y la ideología del medimetraje" (Ramos, 2004: 92).

En el último minuto vemos al coronel Zé Rufino volver a caminar por su hacienda, como "saliendo de escena", mientras escuchamos la canción popular que nuevamente cumple la función de locutor auxiliar: "*O coronel Zé Rufino / Vai voltar pra o Sertão / Descansando a sua vida / E já guardou o mosquetão [...]*". Sobre su imagen, los siguientes versos cierran la película: "*Eu desejava senhores fazer uma estória exata, mas como devem saber nem tudo não se relata... E se eu souber esquecer muita vida vou viver...*". Es un fragmento modificado de la poesía de cordel "Visita de Lampião a Juazeiro", del popular poeta José Cordeiro, que utiliza el metalenguaje.

Es como si el cineasta, la "voz del conocimiento", reincorporado por el documental, dijese estas palabras a los espectadores suponiendo que lo que acabamos de presenciar es una representación de la realidad y no una "historia exacta". Esto, de cierta forma, pone en duda al propio documentalista y todo lo que nos ha transmitido –rompe su lógica informativa– así como la secuencia de Dadá. Las palabras "*Se eu souber esquecer...*" (Si sé olvidar...) también nos llevan a la propia idea de memoria que guía la película.

## **Consideración final: el modelo puesto a prueba**

A principios de este texto señalamos que *Memória do cangaço* presenta una estructura similar a la de una investigación: presentación de un tema mediante la colocación de una pregunta –

"¿Cuál es el origen de los bandidos?"-, desarrollo y conclusión. La película se asume como tal en los créditos de apertura, lo que lleva al espectador a una creencia particular acerca del tema; creencia que hemos entendido aquí a la luz del "modelo *sociológico*", propuesto por Bernardet (2003).

Sin embargo, hay signos de una ruptura con este modelo, percibidos en al menos tres momentos: a) la personificación de Paulo Gil en la entrevista con el vaquero, que suprime la exterioridad del sujeto (director) con respecto al objeto (personaje); b) el choque entre el director y Dadá, secuencia que presupone una mayor apertura a la casualidad, pero que ayuda a compensar un sistema cerrado de información sobre la película y c) el cartel con versos que contienen una especie de conclusión del medimetraje, en el que hay un reconocimiento de que lo que estamos viendo no es algo exacto, sino una construcción apoyada en la memoria/olvido de las personas y, por tanto, algo frágil.

Con esto no estamos negando que la película haga una defensa del "otro de clase", específicamente del *sertanejo* nordestino brasileño, a través del tema del *cangaço*, movimiento histórico que se propone a investigar. Existe, de fondo, la idea del intelectual como portavoz de este otro, el "pueblo", y pesa un tono de superioridad de su parte en el discurso de la película. Sin embargo, parece que hay discontinuidades en esta univocidad, un "bajar el tono" (Ramos, 2008: 399). *Memória do cangaço* es un ejemplo útil para poner en tela de juicio la idea de una cierta lógica evolutiva en el documental brasileño y para implementar formas de análisis que tengan en cuenta las especificidades de cada título, en lugar de generalizaciones.

En este sentido, considerando al director Paulo Gil Soares como autor, hay rasgos de un estilo propio en primer documental, aquí esbozados más en relación al personaje. Estos rasgos nos permiten pensar en un "sistema estilístico" (Odin, 2012: 24-26) propio y nos llevan a someter a discusión su concepción de documental en el marco de una experiencia colectiva como la *Caravana Farkas*, para lo cual es esencial percibir la forma en

que sus películas se apropian de las imágenes del pueblo.

## Referencias bibliográficas

Autran, Arthur (2004). "Leon Hirszman: em busca do diálogo" en Francisco Elinaldo Teixeira (ed.), *Documentário no Brasil: tradição e transformação*, Summus, São Paulo.

Aymoré, Artur (1965), *O cangaço segundo Paulo Gil*, Jornal do Brasil, Rio de Janeiro.

Barnouw, Erik (1996), *El documental: Historia y estilo*, Editorial Gedisa S/A, Barcelona.

Bernardet, Jean-Claude (2003), *Cineastas e imagens do povo*, Companhia das Letras, São Paulo.

Lucas, Meize (2012), *Caravana Farkas: itinerários do documentário brasileiro*, Annablume, São Paulo.

Monzani, Josette (1996), *Glauber e a cultura do povo*, Revista USP, São Paulo. Disponible en: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25934/27665>.

Muniz, Sergio (1967), *Cinema direto: anotações*, Mirante das Artes, Rio de Janeiro. Disponible en: <http://www.carmattos.com/2013/11/05/cinema-direto-a-brasileira/>.

Napolitano, Marcos (1998), "A arquitetura de um regime militar" en \_\_\_\_\_, *O regime militar brasileiro: 1964-1985*, Atual, São Paulo.

Nichols, Bill (2010), *Introdução ao documentário* (ed. brasileña), trad. Mônica Saddy Martins, Papirus, Campinas.

\_\_\_\_\_ (1997), *La representación de la realidad*. Cuestiones e conceptos sobre el documental (ed. castellano), trad. Josetxo Cerdán y Eduardo Iriarte, Paidós, Barcelona.

Odin, Roger (2012), *Filme documentário, leitura documentarizante*, Significação, São Paulo.

Ramos, Fernão Pessoa (2004), "Cinema verdade no Brasil" en Francisco Elinaldo Teixeira (ed.), *Documentário no Brasil: tradição e transformação*, Summus, São Paulo.

\_\_\_\_\_ (2008), *Mas afinal... O que é mesmo documentário?*, Senac, São Paulo.

Serafim, José Francisco (2009), "O autor no cinema documentário" en \_\_\_\_\_ (ed.) *Autor e autoria no cinema e na televisão*, EDUFBA, Salvador.

Soares, Paulo Gil (1984), *Vida, paixão e mortes de Corisco, o Diabo Louro*, L&PM, Porto Alegre.

Sobrinho, Gilberto Alexandre (2008), "A Caravana Farkas e o moderno documentário brasileiro: introdução aos contextos e conceitos dos filmes" en *IX Estudos de Cinema e Audiovisual Socine*, Annablume, São Paulo.

---

## Notas

<sup>1</sup> El *cangaço* fue un movimiento con carácter de bandidaje que se produjo entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, en el nordeste de Brasil, conformado por hombres y mujeres que se reunían en grupos y vivían como nómadas. Eran grupos que utilizaban la violencia extrema para vengar los crímenes del pasado, conseguir comida y armas, y responder a las desfavorables condiciones económicas y sociales de la región, relacionadas con las jerarquías de los latifundios y la extrema sequía del clima. Vamos a mantener la palabra *cangaço* en su grafía original, así como un término derivado, *cangaceiros*, que, en español, se acercaría a bandido o cuatrero. A lo largo de los años, se creó un mito en la literatura brasileña sobre esta figura, que transformó al bandido o *cangaceiro* en un agitador social, lo cual debe ser tomado con cautela. Los tres *cangaceiros* más conocidos son: Antonio Silvino, Lampião e Corisco.

<sup>2</sup> El nombre del marchante turco era Benjamin Abraão y la película, que tenía imágenes de la vida cotidiana de Lampião y su grupo, fue exhibida en 1937 e inmediatamente retirada por la junta de censura del gobierno de Getúlio Vargas. Durante años permaneció olvidada y en 1955 se estrenó en los cines como *Lampeão (el rey do cangaço)*, con una duración de 10 minutos y una locución en off añadida. Información extraída de la copia restaurada de la película y re ensamblada, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=O33Flqcp5B4>

<sup>3</sup> Excepto *Memória do cangaço*, filmado en 35 mm, el resto se hizo en 16 mm, lo que impidió la exhibición en cine comercial, sin embargo fueron ampliados a 35 mm y agrupados en el largometraje *Brasil Verdade*. Antes de 1968, los cuatro documentales circulaban individualmente en cineclubes, universidades y festivales de cine, ganaron premios y tuvieron un impacto significativo en la crítica. Premios *Memória do cangaço*: *Gaviota de Oro* en el Festival Internacional de Cine (Río de Janeiro, 1965); *Premio Gobernador del Estado* (São Paulo, 1965); *Premio Dziga Vertov*, la Unión Mundial de las filmotecas (Brasilia, 1965); *Primer Premio en el Festival dei Popoli VII Rassegna Internazionale del Film Etnográfico y sociológico Florencia* (Italia, 1966); *Premio de la Crítica Internacional en XI Jornada del Cortometraje en Tours* (Francia, 1966). Otros festivales en los que se mostró la película: *Festival de*

---

*Cine de Berlín* (Alemania, 1966) y el V Festival de Cine de Viña del Mar (Chile, 1967).

<sup>4</sup>Las citas en este artículo, aquellas que son originalmente en portugués, fueron traducidas por la autora, con excepción de los pasajes en verso, que perderían sentido y rima si se tradujeran.

<sup>5</sup> Pensando en el cineasta como perteneciente a la clase media intelectual, los proletarios de *Viramundo*, los jugadores de fútbol de *Subterrâneos do futebol* y, en nuestro caso, el vaquero o los ex cangaceiros entrevistados en *Memória do cangaço* serían lo "otro de clase". En contraste, un documental como *A opinião pública* (Arnaldo Jabor, 1965), compuesto por entrevistas a personas de clase media, muestra lo "mis-mode clase".

<sup>6</sup> *Sertão* es una región del noreste de Brasil que abarca siete de sus estados, caracterizada por un clima seco. La región también es conocida como "polígono de la sequía". *Sertanejo* es el hombre que vive en esta región. Ambas palabras se mantienen en la ortografía original.

<sup>7</sup> Reformas de Base consistió en un conjunto de acciones producidas por el gobierno de João Goulart (1961-1964) que debería promover diversas reformas: agraria, urbana, impuestos, banca, entre otros, con el objetivo de continuar el desarrollo económico del país, pero respondiendo también a las exigencias populares.

<sup>8</sup> Los dos ex *cangaceiros* se convirtieron en funcionarios e irónicamente fueron guardias del mismo museo que dirigió Estácio de Lima, donde se encontraban las cabezas de sus compañeros. La película no proporciona esta información; en su testimonio, Saracura sólo dice que trabajó en el Instituto Médico Legal. Consulte "Justicia para Lampião", disponible en <https://www.memoriaviva.com.br/ocruzeiro/>.