

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo  
PUC - SP

Juliana Alves da Silva

**Luz, câmera e chapéu de couro:  
a representação do cangaço nos filmes de Glauber Rocha e Carlos Coimbra**

Mestrado em História Social

São Paulo  
2023

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Juliana Alves da Silva

**Luz, câmera e chapéu de couro:  
a representação do cangaço nos filmes de Glauber Rocha e Carlos Coimbra**

Mestrado em História Social

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de MESTRE em História Social, sob orientação do Prof. Dr. Luiz Antônio Dias.

São Paulo  
2023

*Dedico esta pesquisa aos cangaceiros que me guiam.*

O presente trabalho foi realizado com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico — Brasil (CNPq) — Código de financiamento: 131694/2021-9

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a Deus, aos cangaceiros, aos santos, aos orixás, aos ciganos e a toda egrégora de paz e harmonia que, de certa forma, me fortaleceram nessa breve, mas intensa caminhada.

Aos meus pais, Maria do Socorro da Silva Alves e Damião Moura da Silva, paraibanos, migrantes nordestinos como tantos e tantos outros, que me criaram “São Paulo”, mas nunca me impediram de sonhar “Nordeste”; por acreditarem e incentivarem minhas loucuras. A base primordial que me liga diretamente à temática desta pesquisa.

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Luiz Antônio Dias, pela competência, dedicação e paciência para comigo.

Agradeço aos professores da banca de qualificação e defesa, Prof. Dr. Mauro Perón e Prof. Dr. Eduardo Netto Nunes.

Agradeço também aos docentes do Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, em especial aos docentes: Prof. Dr. Amílcar Torrão Filho, Profa. Dra. Denise Bernuzzi de Sant’Anna, Profa. Dra. Vera Lúcia Vieira e Profa. Dra. Maria Antonieta Martines Antonacci, pelas experiências trocadas e pelo conhecimento partilhado.

Agradeço ao meu colega de sala e de temática, Mauro Sérgio Magalhães, por sempre estar disposto a ajudar e a compartilhar artigos e teses que auxiliassem na construção desta pesquisa.

Agradeço também às minhas amigas e colegas de sala, em especial a Larissa Luísa da Silva e Máyra Larissa dos Anjos, pelas risadas, pela amizade, pela troca de experiências e pelo companheirismo nas horas de agitação e de ansiedade, e nos momentos de alegria, de certa forma, deixaram essa minha trajetória acadêmica menos solitária.

## RESUMO

O movimento do cangaço (1870 - 1940) continua presente, enquanto temática, em diversas produções audiovisuais. Esta pesquisa pretende discutir as representações do cangaço no cinema brasileiro, utilizando como objetos de análise dois filmes da década de 1960: “*Lampião, o Rei do Cangaço*” (1963), de Carlos Coimbra, e “*Deus e o Diabo na Terra do Sol*” (1964), de Glauber Rocha. Tais filmes influenciaram as representações e concepções de cangaço em produções posteriores, auxiliando nas concepções imagéticas de sertão, de Nordeste e de nordestino.

Palavras-chave: cangaço, cinema, Nordeste, sertão, violência.

## ABSTRACT

The movement of the cangaço (1870-1940) is still present, as a theme, in several audiovisual productions. This research intends to discuss the representations of cangaço in Brazilian cinema, using as an object of analysis two films of the 1960s: “*Lampião, o Rei do Cangaço*” (1963), by Carlos Coimbra, and “*Deus e o Diabo na Terra do Sol*” (1964), by Glauber Rocha. Such films influenced the representations and conceptions of cangaço in subsequent productions, assisting in imagery conceptions of sertão, of the Northeast and northeastern.

Keywords: cangaço, cinema, Northeast, sertão, violence.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>CAPÍTULO I – A BALA NÃO CARECE DE BUROCRACIA</b> .....	24
1.1 UM LEQUE DE INTERPRETAÇÕES CHAMADO CANGAÇO.....	24
1.2 A VIOLÊNCIA: DA FORÇA VOLANTE À DEFESA DA HONRA.....	33
1.3 LAMPIÃO: A ERA DE OURO DA ESTÉTICA DO CANGAÇO.....	39
<b>CAPÍTULO 2 – O CANGAÇO NO CINEMA</b> .....	49
2.1 CINEASTAS NO CANGAÇO: CARLOS COIMBRA E GLAUBER ROCHA.....	49
2.2 O CAOS E A VIOLÊNCIA: NA TRAMA E NA ESTÉTICA.....	78
2.3 OS BEATOS, O CEGO, O CANTADOR E OS OUTROS.....	92
<b>CAPÍTULO 3 – PALCOS DO CHAPÉU DE COURO: O SERTÃO DE MITOS E O NORDESTE</b> .....	107
3.1 UM PARADOXO CHAMADO SERTÃO: ORA CAOS E SECA, ORA JUSTIÇA E MAR.....	108
3.2 PERSONAGENS-SÍMBOLOS: RELIGIOSOS, VAQUEIROS E CORONÉIS....	122
3.3 CHAPÉU DE COURO É NORDESTE: CANGAÇO, CINEMA E IDENTIDADE.....	135
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	148
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	153

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Os símbolos de proteção da roupa dos cangaceiros e suas possíveis significações.....	44
Figura 2 - Cena do filme Lampião, o Rei do Cangaço (23min42s).....	57
Figura 3 - Cena do filme Lampião, o Rei do Cangaço (24min23s).....	57
Figura 4 - Cena do filme Lampião, o Rei do Cangaço (24min41s).....	57
Figura 5 - Cena do filme Lampião, o Rei do Cangaço (25min01s).....	57
Figura 6 - Cena do filme Lampião, o Rei do Cangaço (19min20s).....	60
Figura 7 - Cena do filme Lampião, o Rei do Cangaço (55min55s).....	60
Figura 8 - Cena do filme Lampião, o Rei do Cangaço (1h13min39s).....	61
Figura 9 - Cena do filme Lampião, o Rei do Cangaço (1h18min01s).....	61
Figura 10 - Cena do filme Lampião, o Rei do Cangaço (1h43min35s).....	63
Figura 11 - Cena do filme Lampião, o Rei do Cangaço (1h43min46s).....	63
Figura 12 - Cena do filme Lampião, o Rei do Cangaço (20min55s).....	64
Figura 13 - Cena do filme Lampião, o Rei do Cangaço (26min19s).....	64
Figura 14 - Cena do filme Deus o Diabo na Terra do Sol (34min14s).....	68
Figura 15 - Cena do filme Deus e o Diabo na Terra do Sol (1h14min10s).....	70
Figura 16 - Cena do filme Deus e o Diabo na Terra do Sol (1h15min25s).....	70
Figura 17 - Cena do filme Deus e o Diabo na Terra do Sol (1h13min42s).....	70
Figura 18 - Cena do filme Deus e o Diabo na Terra do Sol (1h13min56s).....	70
Figura 19 - Cena do filme Deus o Diabo na Terra do Sol (1h53min24s).....	71
Figura 20 - Cartaz de exibição do filme Deus e o Diabo na Terra do Sol, 1964.....	71
Figura 21 - Cena do filme Deus e o Diabo na Terra do Sol (42min02s).....	73
Figura 22 - Cena do filme Deus e o Diabo na Terra do Sol (1h27min32s).....	74
Figura 23 - Cena do filme Deus e o Diabo na Terra do Sol (1h38min43s).....	74
Figura 24 - Cena do filme Deus e o Diabo na Terra do Sol (1h44min02s).....	75
Figura 25 - Cena do filme Deus e o Diabo na Terra do Sol (1h07min36s).....	75
Figura 26 - Cena do filme Deus e o Diabo na Terra do Sol (1h10min39s).....	76
Figura 27 - Cena do filme Deus e o Diabo na Terra do Sol (1h13min22s).....	76
Figura 28 - Cena do filme Lampião, o Rei do Cangaço (1h10min28s).....	79
Figura 29 - Cena do filme Lampião, o Rei do Cangaço (35min20s).....	80
Figura 30 - Cena do filme Lampião, o Rei do Cangaço (34min41s).....	80
Figura 31 - Cena do filme Lampião, o Rei do Cangaço (50min43s).....	81
Figura 32 - Cena do filme Lampião, o Rei do Cangaço (11min12s).....	81
Figura 33 - Cena do filme Deus e o Diabo na Terra do Sol (2min04s).....	84
Figura 34 - Cena do filme Deus e o Diabo na Terra do Sol (2min06s).....	84

Figura 35 - Cena do filme Deus e o Diabo na Terra do Sol (1h22min49s).....	85
Figura 36 - Cena do filme Deus e o Diabo na Terra do Sol (1h23min52s).....	85
Figura 37 - Cena do filme Deus e o Diabo na Terra do Sol (15min58s).....	86
Figura 38 - Cena do filme Deus e o Diabo na Terra do Sol (14min18s).....	87
Figura 39 - Cena do filme Deus e o Diabo na Terra do Sol (1h00min05s).....	88
Figura 40 - Cena do filme Deus e o Diabo na Terra do Sol (1h00min05).....	88
Figura 41 - Cena do filme Deus e o Diabo na Terra do Sol (1h01min23s).....	90
Figura 42 - Cena do filme Deus e o Diabo na Terra do Sol (1h56min48s).....	90
Figura 43 - Cena do filme Lampião, o Rei do Cangaço (3min06s).....	93
Figura 44 - Cena do filme Lampião, o Rei do Cangaço (16min54s).....	93
Figura 45 - Cena do filme Lampião, o Rei do Cangaço (17min12s).....	93
Figura 46 - Cena do filme Lampião, o Rei do Cangaço (16min49s).....	93
Figura 47 - Cena do filme Lampião, o Rei do Cangaço (17min20s).....	94
Figura 48 - Cena do filme Lampião, o Rei do Cangaço (26min06s).....	97
Figura 49 - Cena do filme Lampião, o Rei do Cangaço (18min08s).....	98
Figura 50 - Cena do filme Lampião, o Rei do Cangaço (1h11min25s).....	98
Figura 51 - Cena do filme Deus e o Diabo na Terra do Sol (5min03s).....	99
Figura 52 - Cena do filme Deus e o Diabo na Terra do Sol (1h04min50s).....	101
Figura 53 - Cena do filme Deus e o Diabo na Terra do Sol (1h11min48s).....	101
Figura 54 - Cena do filme Deus e o Diabo na Terra do Sol (1h10min57s).....	101
Figura 55 - Cena do filme Deus e o Diabo na Terra do Sol (1h03min45s).....	102
Figura 56 - Cena do filme Deus e o Diabo na Terra do Sol (1h32min39s).....	103
Figura 57 - Cena do filme Deus e o Diabo na Terra do Sol (1h42min04s).....	104
Figura 58 - Cena do filme “Lampião, o Rei do Cangaço” (38min14s).....	110
Figura 59 - Cena do filme “Lampião, o Rei do Cangaço” (38min20s).....	111
Figura 60 - Cena do filme “Lampião, o Rei do Cangaço” (13min19s).....	111
Figura 61 - Cena do filme “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1h57min43s).....	116
Figura 62 - Cena do filme “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1h58min20s).....	117
Figura 63 - Cena do filme “Lampião, o Rei do Cangaço” (3min25s).....	126
Figura 64 - Cena do filme “Lampião, o Rei do Cangaço” (2min53s).....	127
Figura 65 - Cena do filme “Lampião, o Rei do Cangaço” (3min01s).....	127
Figura 66 - Cena do filme “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (4min22s).....	132
Figura 67 - Cena do filme “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (47min10s).....	133
Figura 68 - Cena do filme “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1h18min56s).....	133

*- Se entrega Corisco!*  
*- Eu não me entrego não!*  
*Não me entrego ao tenente*  
*Não me entrego ao capitão*  
*Eu me entrego só na morte*  
*De parabelo na mão*  
*[...]*

(Sérgio Ricardo e Glauber Rocha)

## INTRODUÇÃO

Imagem: substantivo feminino. Representação de uma pessoa ou uma coisa pela pintura, escultura, desenho etc.; imitação, cópia. Em relação a outros períodos, historicamente falando, nunca a produção e o consumo de imagens, estáticas ou em movimento — sejam produções imagéticas dos outros ou de nós mesmos —, se deram como atualmente, produzimos e consumimos imagens em escalas estratosféricas. Todos os dias recebemos uma enxurrada dessas produções, vindas de todos os lugares, da televisão, dos painéis de LED em locais públicos que transmitem incansavelmente milhares de propagandas, pelo celular, especialmente pelas redes sociais, como vídeos e fotografias, e inclusive através dos filmes.

Contudo, diante desse mar de produções audiovisuais — e as denomino como “audiovisuais” pois nessas produções incluem-se vídeos e filmes que se utilizam não somente da imagem em movimento, mas também do som — por vezes não nos damos conta de como essas produções imagéticas auxiliam, todos os dias, a nossa construção social e a maneira como entendemos a sociedade em que estamos inseridos. Nós somos imagens; temos em nossa composição social a linguagem imagética. Alberto Manguel (2001, p. 21), em sua obra intitulada “*Lendo imagens: uma história de amor e ódio*”, expõe que, “*Qualquer que seja o caso, as imagens, assim como as palavras, são a matéria de que somos feitos*”.

Tais imagens — independentemente do meio no qual são compartilhadas — auxiliam na construção, na destruição e, principalmente, no reforço de determinadas concepções sobre alguns grupos sociais que nos cercam, e até mesmo na concepção que temos em relação ao mundo. De modo que, por vezes, entendamos essas produções como uma espécie de “registro fiel” do cotidiano, como no caso da fotografia, e até mesmo nas produções cinematográficas, como uma ferramenta, na qual se pode “revelar” como é a vida em alguma região, ou em algum país, principalmente quando a produção se utiliza do famoso “baseado em fatos reais”.

Essas produções, no entanto, são passíveis de edições — vale ressaltar aqui que as técnicas de edição têm se aprimorado, inclusive no aspecto dos equipamentos, como a utilização da inteligência artificial — de manipulações, como se essas produções audiovisuais não possuíssem em sua composição, até mesmo estética, intenções comerciais e também políticas. Dito isso, diante dos meios de propagação de produções audiovisuais, destaca-se nesta pesquisa, como objeto de

análise, o cinema brasileiro, mais especificamente o cinema que se volta para a região Nordeste.

Ao tratar das produções audiovisuais, em especial as cinematográficas, que têm sua trama ambientada no Nordeste do Brasil, nos deparamos com infinitas produções artísticas, dentro e fora da região, que muito se inspiram na literatura, nos repentes e cordéis escritos ou cantados, nas figuras que auxiliam na construção da ambientação. São construções imagéticas que se repetem, se desfazem e se refazem e que estão, de algum modo, em nosso cotidiano, seja em uma fotografia, em um estabelecimento ou até mesmo em uma música. Dentre os vários elementos, especialmente em relação ao cinema, que auxiliam na construção da imagem que se tem do Nordeste destaca-se o movimento do cangaço, tema desta pesquisa.

Nesse sentido, e levando em consideração a concepção da imagem como algo não inocente, a presente pesquisa pretende refletir e discutir sobre as representações imagéticas do cangaço no cinema brasileiro, tomando como objeto de análise dois filmes em específico: “*Deus e o Diabo na Terra do Sol*” (1964), de Glauber Rocha, e “*Lampião, o Rei do Cangaço*” (1963), de Carlos Coimbra. Tais filmes são aqui destacados justamente pela sua importância histórica, mas principalmente cinematográfica, já que são produções que influenciaram outras produções sobre a mesma temática. Ambos os filmes fazem parte do período do cinema brasileiro no qual o cangaço começa a ser explorado, o chamado “ciclo do cangaço” — sendo o auge desse ciclo cinematográfico nas décadas de 1950 e 1960<sup>1</sup> —, algo que somente a literatura tinha feito, como a obra de Franklin Távora, “*O cabeleira*”, de 1876.

Essa busca por uma temática de caráter nacional, isto é, uma produção que apresentasse a tal “brasilidade”, ocorre desde a década de 1940, já que o cinema ainda possuía influências estrangeiras, principalmente a italiana<sup>2</sup>, no caso do teatro, e, anos mais tarde, influências estadunidenses, no caso do cinema. É em meio a essa busca por um cinema voltado ao nacional que se encontra no sertão nordestino um cenário perfeito, uma vez que as mazelas sociais que a região carregava consigo já seriam dignas de abordagem cinematográfica.

---

<sup>1</sup> Isso não significa que o cinema regional não abordasse o tema do cangaço, no entanto, a temática somente teria um destaque nacional após o filme de Lima Barreto “*O Cangaceiro*”, de 1953.

<sup>2</sup> É importante deixar claro que, obviamente, a região Nordeste já possuía sua própria forma de teatro, como o teatro popular de bonecos, que ocorre no sertão pernambucano, encenações religiosas, entre outras várias formas de encenações populares, que também tinham influências europeias — no âmbito da técnica.

Como ocorrerá com o cinema, nesta mesma década, ao se pensar numa temática nacional para o teatro, o Nordeste surge como tema privilegiado, visto que todo ele já é um drama de primeira grandeza com as tragédias das secas, a escravidão do açúcar, as lendas populares. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999)

Pensando nesse cinema da década de 1960 que encontra na imagem do cangaço a tal “brasilidade” para suas produções, vale destacar aqui que o movimento enquanto temática não tem limitações, dentro ou fora do cinema, o que o torna mais complexo, uma vez que as percepções, principalmente visuais, do que é o cangaço vão se modificando à medida que o movimento é referenciado. Nesse sentido, quando falamos de cangaço, devemos ter consciência da sua imensidão e complexidade, enquanto movimento e enquanto representação, e esse é um grande desafio.

Tê-lo como temática, seja no campo historiográfico ou no cinematográfico, implica lidar com muitas contradições, romanceações, estereótipos e uma série de estudos produzidos durante anos, e que não param de ser produzidos até os dias atuais. Inúmeras também são as suas representações literárias, imagéticas, musicais e, principalmente, cinematográficas, que trazem novas perspectivas do movimento.

Tendo sua origem no século XIX, mais especificamente em 1870, e findando antes da metade do século XX, oficialmente em 1940, o cangaço continua presente, imagetivamente e esteticamente, até os dias atuais, não somente nas produções cinematográficas, linguagem na qual nunca mais saiu de cena, mas para além dela, tornando-se temática inclusive de jogos de videogame, como o game “*Cangaceiro de Bodogue*”, desenvolvido pela empresa Sotero Tech, na Bahia, em 2013, e o game “*Rei do Cangaço*”, produzido pela Ignite Games e apresentado na feira de games brasileiros BGS, em 2018.

O cangaço ainda se encontra na literatura brasileira em geral, especialmente em obras que tratam de um sertão futurístico e tecnológico, o chamado *sertão punk*, na maioria das produções televisivas e até mesmo nas produções de serviços de streaming que citam ou possuem como temática a região Nordeste, mesmo que seja o cangaceiro e o cangaço personagens da trama, ou até mesmo uma vez referenciados nela.

O movimento, recentemente, também foi tema de enredo de duas escolas de samba, no carnaval de 2023: a Mancha Verde, vice-campeã de São Paulo,

escolheu como enredo o xaxado, ritmo musical ligado ao cangaço; e a Imperatriz Leopoldinense, campeã do carnaval do Rio de Janeiro, apresentou com maestria o “aperreio” de Lampião ao ser expulso do céu e do inferno, trazendo para a Sapucaí a ambiguidade do cangaceiro, que, por não ser aceito em nenhum dos lugares, “vagueia” pelo sertão, permanecendo vivo através da estética e nas inúmeras representações do movimento. Ambas as escolas, no decorrer de seus desfiles, usaram e abusaram das simbologias do cangaço, em especial o chapéu de couro. Além disso, a escola Imperatriz Leopoldinense construiu seu samba-enredo inspirando-se nos cordéis que tratam do mesmo tema da ambiguidade do cangaço.<sup>3</sup>

Ao pensar na permanência do cangaço em nosso tempo presente, especialmente quando se leva em conta sua presença em linguagens que antes não o citavam, especialmente no âmbito imagético-tecnológico, entende-se que se trata de um movimento que vai além da questão da literatura, e além da questão do próprio banditismo, de modo que esse movimento vai se agregando imagetivamente e esteticamente ao que se entende como cultura nordestina ao ponto de representá-la simbolicamente. Tal ligação imagética reflete nas diversas representações de Nordeste e dos próprios nordestinos, inclusive na maneira como os sudestinos os enxergam, socialmente falando.

Nesse sentido, a representação imagética do cangaço também se interliga à xenofobia sofrida pelos nordestinos que vivem fora de sua região, xenofobia essa que aumentou nos últimos quatro anos, especialmente nas redes sociais. Ao tratar da xenofobia no âmbito geral, Durval Muniz de Albuquerque Júnior a entende como um dos maiores problemas do mundo contemporâneo:

A xenofobia é um dos maiores problemas do nosso tempo. O mundo contemporâneo, mesmo naquelas sociedades que se julgam as mais civilizadas e avançadas, tanto do ponto de vista tecnológico, como do ponto de vista dos valores e costumes, têm que conviver com crescentes manifestações de intolerância, de racismo, de violência em relação aos estrangeiros, à medida que se caracteriza por ser um mundo marcado pela constante e ampla mobilidade das populações, dada, por um lado, pelas maiores facilidades de transportes, mas, por outro, pela convivência, lado a lado, de sociedades e economias com níveis de desenvolvimento econômico profundamente desiguais. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2016)

---

<sup>3</sup> Existem dois cordéis, muito conhecidos, que apresentam a mesma temática cantada pela escola de samba Imperatriz Leopoldinense: “*A chegada de Lampião no céu*”, escrito pelo cordelista Guaipuan Vieira; e “*A chegada de Lampião no inferno*”, escrito pelo cordelista José Pachêco, ambos estão sob domínio público.

Contudo, no Brasil, as ações xenofóbicas, vindas principalmente das regiões Sul e Sudeste do país, vêm numa crescente, indo além das violências verbais e virtuais, chegando ao nível da violência física, seja contra os imigrantes negros, seja contra aqueles que vêm de outras regiões do país. O discurso xenofóbico aparece, inclusive, nas tentativas de justificar situações como de trabalho escravo. Recentemente, por exemplo, diante das denúncias de trabalho escravo nas maiores vinícolas do país, um vereador de Caxias do Sul, Sandro Fantinel, ao comentar sobre o caso, disse “*Não contratem mais aquela gente lá de cima*”, referindo-se aos trabalhadores do estado da Bahia, e acrescentou a sugestão de os produtores contratarem argentinos, pois seriam “*trabalhadores, limpos e corretos*”.

A imagem do cangaço, em especial a construção imagética dos cangaceiros como homens-problema, homens fora da civilização, interliga-se à xenofobia justamente por agregar, imagetivamente, os estereótipos de selvageria, ignorância, arcaísmo, criminalidade e, especialmente, violência — acrescentados cinematograficamente na figura do cangaceiro — à figura do nordestino. Um claro exemplo que vale ser citado é um termo que ressurgiu recentemente em matérias dos telejornais para classificar grupos considerados criminosos que, armados, tomam o controle de pequenas cidades: “novo cangaço”, que nada tem a ver com o cangaço que conhecemos e que analisaremos cinematograficamente nesta pesquisa.

O termo “novo cangaço” foi utilizado pela primeira vez pelos delegados da região Nordeste nos anos 2000, desde então foi adotado dentro da imprensa. Contudo, existe um grande debate historiográfico e até mesmo jurídico em volta do chamado “novo cangaço”, alguns ainda entendem que esse termo pode ser utilizado, já que em teoria os chamados criminosos atuariam em grupo assim como cangaceiros, enquanto que outros entendem esse conceito como incorreto e até mesmo pejorativo.

Jânia Perla Diógenes Aquino, pesquisadora do Laboratório de Estudos da Violência da Universidade Federal do Ceará, aponta em seu artigo “*Violência e performance no chamado ‘novo cangaço’: cidades sitiadas, uso de explosivos e ataques a polícias em assaltos contra bancos no Brasil*” que o termo “novo cangaço” nunca foi apropriado para designar as ações desses grupos, visto que é uma modalidade de crime totalmente urbana, quadrilhas interestaduais, formadas por

agrupamentos temporários, sendo errôneo afirmar uma afinidade entre esses roubos e o cangaço do século XIX:

[...] é fato que os assaltos contra agências bancárias designados pelo termo “novo cangaço” foram registrados primeiro no interior do Nordeste, entretanto tal “origem” não permite afirmar em tons de determinismo que há uma afinidade categórica entre essas ações e a “natureza” ou a socialidade do sertanejo com o fenômeno do “cangaço” [...] (AQUINO, 2020)

Nesse sentido, ao se utilizar o termo “novo cangaço”, cria-se uma outra imagem de cangaço, construída principalmente pelas redes midiáticas, um cangaço que, novamente, nada tem de semelhante com o cangaço que conhecemos e que se analisará nesta pesquisa. No entanto, a reutilização desse termo, especialmente pelos telejornais sensacionalistas, também expõe a presença do cangaço nas questões jurídicas, de modo a se concentrar uma discussão até que aprofundada sobre um termo que em teoria caiu em desuso, mas continua sendo utilizado pela imprensa, principalmente a imprensa sudestina. Pensando por esse ângulo, o movimento do cangaço ultrapassa até mesmo as representações artísticas, estando muito presente na contemporaneidade, sejam elas focadas no próprio cangaço ou relacionadas ao nordestino.

Todavia, não trataremos nesta pesquisa sobre as discussões do chamado “novo cangaço”, nem nos aprofundaremos firmemente na questão da xenofobia, mas vale aqui citá-los justamente pela sua ligação direta com as construções imagéticas — e cinematográficas —, em especial as estereotipadas, do movimento do cangaço. Uma vez que essas questões nos deixam ilustrar como o cangaço ainda permanece no imaginário popular, e como os aspectos construídos imageticamente sobre o movimento influenciam as concepções de Nordeste, sertão e nordestino.

Foi por meio de um livro e de dois filmes que cheguei à temática desta pesquisa. Lembro de sentar-me no chão de casa, junto a meus familiares, e assistir ao filme “*O Auto da Compadecida*” (1999), uma adaptação da obra de Ariano Suassuna, dirigida por Guel Arraes. Foi a primeira vez que vi, cinematograficamente, um cangaceiro. Anos mais tarde, meu segundo contato com o cangaço se deu através de uma história em quadrinhos (HQ) de Klévisson Viana, na qual o quadrinista cearense conta em detalhes os últimos momentos da vida de Lampião, antes do massacre de Angico. Na época, havia um projeto para incentivar o hábito

da leitura nas escolas estaduais da cidade de São Paulo, e graças a esse projeto tive acesso à HQ, que me despertou uma imensa curiosidade e estreitou ainda mais os meus laços com a região Nordeste.

Contudo, foi durante a pandemia que me deparei com os documentos de análise desta pesquisa, citados anteriormente. Possuo diversos amores, e um deles é o cinema, especialmente o cinema brasileiro. Assistir a um filme é uma das minhas atividades favoritas, e foi em meio às minhas “aventuras cinematográficas” que reencontrei o filme “*Lampião, o Rei do Cangaço*” (1963), de Carlos Coimbra, ao qual havia assistido há muito tempo atrás, mas de cujo enredo mal me lembrava.

Já o segundo objeto de análise desta pesquisa cruzou meus caminhos durante o tempo em que procurava entender o Nordeste e o cangaço nas produções cinematográficas e telenovelisticas — justamente por causa da obra de Carlos Coimbra, que já havia me despertado diversas questões sobre esse cangaço representado do cinema — pesquisando artigos sobre o assunto. Porventura, acabei me deparando com o filme de Glauber Rocha, “*Deus e o Diabo na Terra do Sol*”, lançado no ano de 1964.<sup>4</sup> O filme de Glauber Rocha não somente me apresentou outra imagem de cangaço e, conseqüentemente, de Nordeste, como também uma outra face do cinema, na qual não havia me aprofundado até então: o Cinema Novo.

Além disso, apesar de pertencer a uma família nordestina, em nenhum momento algum parente ou mesmo meus pais haviam citado o cangaço ou o nome de Lampião, mesmo quando os filmes que assistíamos citavam ou mostravam brevemente um cangaceiro. O cangaço somente começou a fazer parte de minha vida, firmemente, após a HQ sobre Lampião que trouxe da escola. Aquela HQ apresentou-me uma pequena parcela de um horizonte infindável, levando-me a mergulhar nesse complexo universo do cangaço e incentivando-me a olhar os cangaceiros representados no cinema e até em outras produções audiovisuais com outros olhos, isto é, como construções que trazem consigo intencionalidades.

Contudo, para entendermos essas construções imagéticas sobre o movimento do cangaço, é necessário compreendermos, mesmo que brevemente, o que é uma representação, visto que a imagem, seja ela em movimento ou não, é antes de tudo uma representação. Não cabe aqui, porém, fazer uma discussão

---

<sup>4</sup> Vale realçar o momento de convulsão política, econômica e social em que se encontrava o Brasil e os cineastas, que tiveram suas obras lançadas no ano de 1964. Ano em que o país sofreu um golpe civil-militar que culminou em uma horrenda ditadura.

aprofundada sobre o conceito de representação e tudo que o abrange, afinal, já o fizeram, mas vale entender, mesmo que rapidamente, o que ela é. Para auxiliar nessa breve reflexão, levemos em consideração a concepção de representação apresentada por Stuart Hall (2016) e Roger Chartier (1990).

Segundo Hall (2016), a representação está ligada ao conjunto de linguagens que, por sua vez, dão significado e/ou sentido a objetos, pessoas, ideias etc. Para que possamos interagir entre nós e no grupo cultural no qual estamos inseridos, é necessário que exista uma linguagem em comum, sejam palavras, sons ou imagens. Assim, a junção da linguagem com esse sistema de conceitos forma um sistema de significados, o que Hall chamaria de signo; e a união do sistema de conceitos, das linguagens e dos signos forma o que chamamos de representação.

O passado, enquanto objeto de estudo, é “revisto” através das múltiplas representações construídas sobre ele. Essas representações abrangem práticas culturais e sociais que vão além da simples leitura de um livro ou de uma técnica artística. Segundo Chartier (1990), elas são a maneira de sentir, de pensar, de se expressar, de se solidarizar ou hostilizar, de comer, de beber, de morrer. São os modos de vida, são as maneiras como lidamos conosco e com os outros que fazem parte ou não de nosso círculo social.

Essas representações, no entanto, não são neutras, uma vez que não estão desligadas dos campos políticos, sociais e econômicos, pelo contrário, elas fazem parte desses discursos, auxiliando na construção de ideias sobre um grupo social, sobre uma região, sobre o mundo. E, justamente por não serem neutras, esse universo das representações também é um imenso campo de disputas, como é exposto por Chartier:

Por isso esta investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios enunciam em termos de poder e de dominação. *As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são seus, e o seu domínio.* (CHARTIER, 1990, p. 17)

Os conflitos sociais, políticos e econômicos, em todas as suas ações e discursos, possuem dentro de si representações que auxiliam a compor concepções. Através das representações podemos entender como, por exemplo, funciona um

determinado governo, ou as várias interações de um determinado grupo social com outros grupos. Além disso, essas diversas representações são apresentadas por meio das diversas linguagens, as não artísticas e as linguagens artísticas, como a literatura, a fotografia, a música, as artes plásticas, a dança, o próprio videogame e o cinema.

Todavia, pensando nessas concepções de representação, e tendo o cinema como documento histórico, deve-se levar em consideração o elemento principal que o compõe: as imagens. Mônica Almeida Kornis (1992) apresenta em seu artigo *“História e Cinema, um debate metodológico”* a importância de entender essa composição do cinema, afinal de contas, o cinema é, obviamente, constituído por imagens, fotografadas e, anos depois, filmadas. Tais imagens, por sua vez, são representações:

De toda forma, o que é importante registrar é que hoje se admite que a imagem não ilustra nem reproduz a realidade, ela a reconstrói a partir de uma linguagem própria que é produzida num dado contexto histórico. Isto quer dizer que a utilização da imagem pelo historiador pressupõe uma série de indagações que vão muito além do reconhecimento do glamour dos documentos visuais. (KORNIS, 1992, p. 238)

Sendo composto por imagens — editadas e recortadas de acordo com o interesse do diretor e de sua equipe de produção fílmica — e sonoplastias, o cinema também não é neutro, ele também se torna palco de disputas, inclusive ideológicas. Sua montagem, desde o modo de edição até o posicionamento da câmera, os detalhes, os cenários, os objetos e até mesmo a maneira como se posicionam os personagens diante da câmera durante uma determinada cena e o zoom dado a um personagem específico, possui um significado, não é algo aleatório, muito menos inocente. Há todo um conjunto de técnicas de áudio, de estética, de iluminação que são unidas para garantir que a mensagem do filme seja transmitida.

Assim como um documento escrito que demonstra nas entrelinhas as suas intencionalidades, as representações imagéticas também o fazem. Não é uma verdade absoluta, por mais que ela apresente visualmente um acontecimento histórico, por exemplo; a imagem carrega em si mensagens, intencionalidades, por vezes explícitas, por vezes implícitas. Seja no cinema, em uma pintura ou até mesmo nos games — que recentemente agregaram e até conseguiram aprimorar

algumas das milhares de técnicas utilizadas pelo cinema —, as imagens se tornam ferramentas capazes de auxiliar na construção de um imaginário e até mesmo de reforçá-lo.

Nessa lógica — o cinema constituído por imagens —, podem ajudar a reforçar, a construir ou a destruir uma determinada ideologia, auxiliando na construção de um imaginário, servindo inclusive como uma ferramenta de propaganda política. Marc Ferro, em sua obra intitulada “*Cinema e História*”, expõe que: “Paralelamente, desde que o cinema se tornou arte, seus pioneiros passaram a intervir na história com filmes, documentários ou de ficção, que, desde sua origem, sob a aparência de representação, doutrinam e glorificam.” (FERRO, 1992, p. 13)

No caso do Brasil, em especial, o cinema, como citado anteriormente, desde a década de 1940, procurava produzir filmes que pudessem expressar uma “brasilidade”. No entanto, o cinema ainda possuía influências estrangeiras, especialmente influências hollywoodianas, não somente em sua maneira de produção, mas no tratamento dado às produções nacionais diante das produções estrangeiras, fazendo com que essas produções estrangeiras, principalmente as estadunidenses, tivessem um espaço maior nas salas de cinema em relação às produções nacionais, ao ponto de a indústria cinematográfica brasileira se organizar em prol da exibição dos filmes hollywoodianos. O sertão se torna uma maneira de levar o Brasil ao cinema.

Ao se transformar o sertão em ambientação cinematográfica, todos os elementos que o compõem começam a ter espaço dentro do cinema, entre eles o próprio cangaço. Contudo, nem todos os filmes sobre o movimento eram iguais, e essas divergências veremos com mais profundidade no desenvolvimento desta pesquisa. O que vale adiantar aqui é que trataremos de estilos e concepções cinematográficas diferentes: enquanto Carlos Coimbra seguia uma linha específica de cinematografia, comum nos filmes que envolvem o cangaço — o chamado gênero Nordestern, uma espécie de faroeste nordestino, cujo foco era estritamente comercial —, Glauber Rocha adotava a lógica do Cinema Novo, foi inclusive figura central para sua criação, que, como o nome prediz, era uma nova maneira de se pensar e fazer cinema: é além do entretenimento, é além do comercial, é o cinema como uma genuína ferramenta política.

Levando em consideração tais aspectos — em relação à força do cinema, até os dias atuais, enquanto ferramenta social e política —, o cinema brasileiro,

quando produz diversos filmes sobre o movimento do cangaço, está auxiliando diretamente na construção da concepção popular do que é aquele movimento e o que significa para um determinado grupo social, reforçando ou quebrando concepções que constroem o que entendemos por cangaço. A imagem, cinematograficamente apresentada, enquanto ferramenta de comunicação, de linguagem, inclusive auxilia na construção identitária e numa construção estereotipada de toda uma região ou um determinado grupo social.

O filme de Carlos Coimbra, *“Lampião, o Rei do Cangaço”* (1963), foi o filme de mais expressão do gênero do Nordeste, da sua trilogia sobre o cangaço e, ironicamente, um dos mais esquecidos. Via de regra, nos artigos e estudos sobre o cinema, dentro ou fora do campo historiográfico, Carlos Coimbra é relacionado a duas obras por ele produzidas: *“Independência ou morte”* (1972) e sua produção fílmica sobre o cangaço *“A morte comanda o Cangaço”* (1960), na qual segue à risca a estética e o padrão do roteiro apresentado por Lima Barreto em *“O Cangaceiro”* (1953), sendo apelidado pelo crítico de cinema Antônio Moniz Vianna de “seguidor oficial de Lima Barreto”. No entanto, em *“Lampião, o Rei do Cangaço”*, Coimbra foge um pouco do padrão Nordeste, justamente por colocar um cangaceiro como protagonista.

Já o filme de Glauber Rocha *“Deus e o Diabo na Terra do Sol”* (1964) é um dos maiores destaques do gênero do Cinema Novo, sendo um dos seus filmes mais conhecidos e mais analisados até os dias de hoje. E, mesmo que o cangaceiro em Glauber não seja o protagonista, Corisco, enquanto personagem, é icônico, um cangaceiro tão complexo quanto o próprio movimento do qual faz parte. A partir dessas produções fílmicas, muitos outros filmes foram produzidos tendo essas obras, que serão aqui analisadas, como inspiração, especialmente nas décadas de 1980 e 1990, e posteriormente telenovelas, séries e outras produções, para além do cinema, escancarando as portas do campo audiovisual para o movimento.

Esta dissertação se organiza da seguinte maneira. No primeiro capítulo pretende-se refletir sobre alguns dos principais aspectos do cangaço — que, conseqüentemente, são apresentados cinematograficamente. Desse modo, na primeira parte do capítulo, refletiremos sobre os motivos que levaram esses homens a aderirem ao movimento do cangaço, levando em consideração os principais nomes da historiografia que, entre ambigüidades e romances, auxiliam na construção imagética e até mesmo acadêmica do movimento.

Na segunda parte do primeiro capítulo, a discussão adentra a questão da violência enquanto forma de a sociedade se reorganizar diante das repressões sofridas, sejam vindas dos latifundiários e dos coronéis, sejam repressões estatais, especialmente na figura das Forças Volantes. Na última parte do primeiro capítulo se tratará da construção da imagem do cangaceiro a partir da estética, especialmente da estética de suas indumentárias, com destaque para o chapéu de couro, símbolo mais expressivo, visualmente, de um cangaceiro.

Já o segundo capítulo será regido por três eixos temáticos. No primeiro será feita efetivamente a análise das representações do cangaço nos dois filmes, levando em consideração o posicionamento de câmera, a estética usada, o contexto em que estão inseridos e a intenção desses cineastas. No segundo eixo será destacado o aspecto da violência, cinematograficamente representada, verificando-se por que é representada de tal forma nos filmes. E, por fim, no terceiro eixo o foco recairá sobre os personagens que, de certa forma, não têm tanto destaque na trama, sendo muitas vezes coadjuvantes ou até mesmo personagens que se apresentam uma vez somente no enredo, mas que se ligam e são ponte entre o protagonista e o cangaceiro/cangaço enquanto temática, enquanto personagem.

O terceiro e último capítulo desta dissertação também se divide em três eixos. O primeiro se desenvolve a partir da reflexão acerca da maneira como é representado o sertão nordestino, seja em seu aspecto territorial, geográfico, seja no aspecto imagético, dentro e fora do cinema. O segundo eixo se debruça sobre os elementos — personagens, no caso dos filmes — que auxiliam na composição da ambientação da trama, reforçando imageticamente essa ambientação. O terceiro e último eixo se desenvolve a partir da reflexão sobre como a figura do cangaceiro se liga diretamente à construção imagética do homem nordestino, seja essa imagem apresentada no cinema ou fora dele. Em todo esse capítulo são levadas em consideração as duas obras analisadas no segundo capítulo, e algumas reflexões aprofundadas no capítulo primeiro.

## CAPÍTULO I – A BALA NÃO CARECE DE BUROCRACIA

### 1.1 UM LEQUE DE INTERPRETAÇÕES CHAMADO CANGAÇO

*“[...] Homem nessa terra só tem validade quando pega nas armas pra mudar o destino. Não é com rosário não, satanás, é no rifle, no punhal...”*

(Transcrição do monólogo de Corisco em “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, 1964)

Para a análise das representações filmicas sobre esse movimento, vale compreender os seus principais aspectos e os fatores que contribuíram para o seu desenvolvimento. Não cabe aqui, porém, refazer uma história do cangaço, visto que outros autores já o fizeram, como Frederico Pernambucano de Mello (2011), Luiz Bernardo Pericás (2010), Élise Jasmin (2006), entre outros milhares de estudiosos que se aventuraram no assunto. Entretanto, adentrar essa temática consiste em lidar com muitas contradições, romantizações, distorções, estereótipos e com uma série de estudos feitos durante anos e que não param de surgir. São caminhos que se encontram, mas também discordam. É uma colcha de retalhos que está longe de se completar.

O cangaço é a denominação dada ao movimento dos sertanejos do Nordeste do Brasil que pegaram em armas e se organizaram como reação à atávica violência, direta e indireta, do Estado entre o final do século XIX e início do XX, durante a primeira República, tendo seu ápice na década de 1920. A formação do cangaço está ligada a questões jurídicas, questões da terra, à formação do coronelismo e até à seca, fenômeno natural que desestabilizava a economia e a política da região.

Segundo a socióloga Maria Isaura Pereira de Queiroz, o cangaço possuiu duas fases. Na primeira, por volta de 1800, era formado por grupos de homens armados totalmente obedientes a um chefe político que os “contratava” para defendê-lo. Esse movimento se formava durante as grandes secas e se dissolvia ao final delas. Era o chamado “cangaço esporádico” ou, denominado por Mello, “cangaço endêmico”. Já na outra fase, assim como na primeira, também havia grupos armados, mas que tinham o objetivo de viver com seus próprios meios, sem se subordinar às regras de figuras políticas, mas “negociando” com elas, criando as

suas próprias normas, seguindo seu próprio caminho, formando, assim, o “cangaço independente” ou “epidêmico”, o cangaço como conhecemos hoje.

Relatos de grupos que atacam vilas e saqueiam casas existem há muito tempo na nossa história, entretanto, pode-se dizer que o “começo do cangaço independente” se encontra na segunda metade do século XVIII, do qual se tem os primeiros registros em cordéis e cantigas que citam um cangaceiro, o pernambucano José Gomes, conhecido como Cabeleira. Após a tentativa de ataque a Recife, Cabeleira foi preso e, posteriormente, enforcado.

Muitos anos depois de sua morte, Cabeleira se tornou tema literário, no romance intitulado “*O Cabeleira*”, de Franklin Távora, publicado em 1876, sendo assim o primeiro cangaceiro a ser protagonista de um romance. A obra inicia com José Gomes ainda em sua infância, quando aprendeu a matar coelhos e passarinhos, espetando-os depois de mortos ou, no caso dos coelhos, enforcando-os. Tais atitudes eram incentivadas pelo seu pai, que, diante da disputa com a sua esposa na criação do menino, decide criá-lo no interior da mata, onde começam seus crimes. É dentro da mata, isolado da sociedade e diante do exemplo de seu pai, que José Gomes se torna um cangaceiro, o Cabeleira.

No século XIX, um outro cangaceiro, Lucas da Feira (1848), também ficou eternizado, não em um romance como o de Távora, mas na literatura de cordel. Sousa Velho fez o “ABC de Lucas da Feira”, que foi resgatado e adaptado em 1976, por Rodolfo Coelho Cavalcante, e hoje se encontra disponibilizado digitalmente no site da Fundação Casa Rui Barbosa.

O cordel conta em ordem alfabética as lembranças do cangaceiro após sua captura, condenado por seus crimes ao enforcamento, que ocorreu no ano de 1848. Para os olhos da lei, Lucas da Feira era bandido, assim como qualquer outro que se colocasse contra as leis, mas aos olhos do povo o cangaceiro atacava somente os mais abastados:

“Homem pobre não roubei  
Pois não tinha o que roubar,  
Mas os ricos de carteira  
Nenhum deixei escapar,  
Quando não dava dinheiro  
Só tinha um ‘geito’: Matar!”  
(CAVALCANTE, 1976, p. 3)

O “ABC de Lucas da Feira” expressa a ideia de um cangaço para além do banditismo, um cangaço que, sendo uma afronta à ordem, retirava somente dos que tinham privilégios. O cangaceiro apresentado no cordel é quase que um Robin Hood. E muitos da sociedade sertaneja os entendiam assim, como homens que agiam em prol de uma justiça. Estudos mais recentes tentam entender se, no caso de Lucas da Feira, o cangaceiro tinha alguma relação com a abolição, já que Lucas era escravo antes de ser cangaceiro.

Porém, foi no século XX que esses grupos se espalharam de vez pelo sertão, abrindo caminhos para o cangaço tal como conhecemos, construindo e destacando figuras como a de Antônio Silvino (1847-1914), Sinhô Pereira, seu primo Luiz Padre (1922) e os mais famosos: Lampião (1920-1938) e Corisco (1926-1940). Contudo, nem todo homem que se envolvia com o cangaço de fato se tornava um novo líder do grupo, e nem todos os homens entravam para nele permanecer, mas acabavam por viver no cangaço. A permanência era consequência do estigma carregado, uma vez cangaceiro, sempre cangaceiro.

Em meio a um oceano infinito de produções que tentam explicar o movimento, destacam-se dois autores que, de certo modo, são considerados importantes no que diz respeito às pesquisas sobre o cangaço. Começamos por Rui Facó (1983), com sua obra “Cangaceiros e Fanáticos” (publicada originalmente em 1963), afinal, seu estudo influenciou diretamente as representações cinematográficas, foco central desta pesquisa. Para ele, o cangaço seria uma espécie de “ensaio de uma guerrilha”, ou ainda um embrião de uma possível revolução. No entanto, essas pessoas não tinham as ferramentas necessárias para consolidar essa revolução. Eram camponeses pobres que estavam cansados da exploração feita pelos latifundiários, e que encontraram no cangaço e no messianismo uma maneira de sair daquela situação. Além disso, Facó via a migração como uma fuga da exploração e da seca, entendendo-a como uma forma de resistência — uma subversão da ordem —, já que para o latifúndio essa migração para as regiões Norte e Sudeste foi negativa.

De fato, a situação de muitos não havia mudado em absolutamente nada após a chegada da República, muito pelo contrário. Entretanto, Facó faz uma espécie de generalização, ignorando, de certa forma, a diversidade dessa população, entendendo-os como simples camponeses em fuga de um sistema opressor. Todavia, a análise de Facó foi um marco nos estudos sobre o cangaço, é

uma descontinuidade nesses estudos que, por muito tempo, se pautaram pelo determinismo geográfico.

O determinismo geográfico, entendimento baseado na teoria evolucionista, aponta que o ambiente geográfico seria o principal fator do desenvolvimento político, social e cultural de uma região, ou até mesmo de um país. Acreditava-se que o ambiente afetava inclusive a mentalidade da população que nele vivia. O determinismo geográfico teve seu auge no século XIX, e estava ligado ao processo de institucionalização da geografia enquanto ciência.

Na prática, esses estudos consideravam os fatores físicos do ambiente, por exemplo, o relevo do solo e o clima, para entender os fatores humanos. Por anos, o determinismo geográfico serviu como base para explicar a origem do cangaço e os elementos que contribuíram para que o movimento ocorresse somente no Nordeste brasileiro. Um dos maiores nomes desse estudo, em relação ao cangaço, é Gustavo Barroso, para ele a corrupção e o isolamento geográfico teriam contribuído para o desenvolvimento do cangaço, sendo assim, os cangaceiros não seriam meros bandidos, mas frutos de um meio hostil que os levava para o caminho do crime.

Em relação à região Nordeste, de forma geral — aos olhos do determinismo geográfico —, o meio ambiente, áspero, seco e isolado, contribuiria para com a lenta civilidade do homem sertanejo. Essa teoria determinista também se liga às questões regionalistas, à ideia do seco, do árido, do homem e da mulher que habitam no sertão, que se “embrutecem” para se adaptar às condições climáticas de sua terra natal e, portanto, no seu embrutecimento, não se abrem à “civilidade” – o clima quente não auxiliaria em sua “evolução”, construindo movimentos como o cangaço. O arcaísmo atribuído à região Nordeste e à sua população muito também advém da concepção do determinismo geográfico.

Já Frederico Pernambucano de Mello, que possui uma vasta obra sobre o assunto, além de um imenso acervo riquíssimo, é um dos nomes principais ao se tratar do estudo do movimento. Suas pesquisas contribuíram muito para o entendimento do cangaço, no âmbito da complexidade da sociedade sertaneja, no contexto em que se encontravam os cangaceiros. No entanto, Mello não fica isento de romantizar o cangaço, principalmente nas obras em que se trata da figura do cangaceiro Lampião. Contudo, uma coisa importante exposta por Mello são, justamente, as suas reflexões sobre a violência e, principalmente, a defesa da honra

e da moral, aspecto principal que auxilia a entender não somente o cangaço, mas também as normas sociais do sertão nordestino.

O autor ainda adentra os motivos pelos quais os sertanejos optavam pelo cangaço. Segundo Mello, eram várias as motivações para que esses homens entrassem para a vida de cangaceiro, existiam “cangaços dentro do cangaço”, isto é, diversos tipos e motivos que levavam ao cangaço. Muitos aderiam ao movimento para *escapar de perseguições*, estatais ou não; outros tomavam o cangaço como um *meio de vida*, tendo até uma espécie de profissionalização; e, por fim, havia aqueles que viam o cangaço como uma ferramenta de *vingança*. Esses últimos seriam os mais recorrentes.

Na maioria de suas obras, apesar de romanceadas, o autor acaba por destacar como a violência estava presente desde muito cedo na vida não só do nordestino, que é o foco do autor, mas de todo o país, bem como a serventia dessa violência para os sertanejos como uma ferramenta de defesa e de justiça. E utiliza a teoria do “*escudo ético*” para explicar o motivo de algumas comunidades enxergarem os cangaceiros como justiceiros, concepção essa que é compartilhada pela socióloga Maria Isaura Pereira de Queiroz, que também se dedicou a estudar o movimento.

A teoria do escudo ético, apresentada por Mello, diz respeito à utilização, por parte dos cangaceiros, das normas construídas e estabelecidas socialmente — e que são pautadas pela defesa da honra — a fim de justificar os seus atos para a sociedade e para si mesmos. Nesse sentido, o cangaceiro, ao matar alguém que por desventura tenha o desonrado, cometia um ato de defesa de sua honra, através de sua vingança.

Até mesmo autores de estudos tomados como base para se entender o movimento do cangaço não se eximem de fazer generalizações ou até mesmo discriminações. Eric Hobsbawm, por exemplo, em sua obra “Bandidos”, através da teoria do banditismo social, citada por quase todos os estudiosos que se interessam sobre o cangaço, entende que Lampião e seu grupo seriam o tipo de bandido Vingador, isto é, aquele que semeia, sem moderação, o terror em meio à população. O terror é sua arma, e a violência sua vingança.

Contudo, a teoria de Hobsbawm possui um ponto a se rever — ao menos em relação ao cangaço —, visto que o movimento não é algo homogêneo, sendo quase que impossível encaixá-lo em uma teoria universal. Considera-se que o autor,

em sua obra, não tem como foco o cangaço em si, mas faz uma análise da figura de Lampião, encaixando-o em sua teoria sobre bandidos.

Outro autor que tenta ver o cangaço de maneira mais crítica, mas acaba repetindo alguns termos pejorativos, como o termo “bandoleiros”<sup>5</sup>, é Luiz Bernardo Pericás. Para ele, apesar de muitos estudiosos entenderem a falta de emprego como um dos componentes que levavam esses homens para o movimento, o cangaço não era a única maneira de sobrevivência, na realidade muitos sertanejos, mesmo que estivessem na miséria, preferiam o suicídio a entrar para o cangaço, não era bem-visto aquele que adentrava o movimento (PERICÁS, 2010, p. 190).

Segundo esse autor, os cangaceiros não eram admirados, como mostram alguns cordéis e até filmes, mas temidos, eram considerados uma ameaça para a ordem social. Muitas vezes, quando se sabia da chegada dos cangaceiros, as pessoas fugiam, e alguns homens permaneciam para proteger seu patrimônio (PERICÁS, 2010, p. 189), como aconteceu na cidade de Mossoró<sup>6</sup>.

Contudo, sabe-se que uma parcela grande da população auxiliava os cangaceiros e, conseqüentemente, a existência do cangaço, não somente os que estavam tão marginalizados quanto eles, mas também comerciantes e coronéis, principalmente para livrar-se de algum inimigo político. O movimento do cangaço não existiu sozinho, havia os chamados coiteiros, que cuidavam dos esconderijos dos cangaceiros, os chamados coitos, além de passar informações para o grupo.

De maneira geral, o cangaço não se resumia apenas a essa organização e condições de vida. Tinha toda uma estrutura que agia sub repticiamente e que era de fundamental importância para a manutenção e sobrevivência dos grupos: eram os populares, homens, mulheres e crianças que, camuflados no seio da população, encobriam os cangaceiros, lhes informava acerca da localização das tropas policiais, davam lhes alimentos e compravam armas e munições, entre outros afazeres. (OLIVEIRA, 2017, p. 78)

Isso, de certa forma, se liga à análise de Pericás (2010), ao expor que a formação social e as relações de poder contribuíram para o desenvolvimento do

---

<sup>5</sup> O termo “bandoleiro” foi utilizado pelos jornais da época e até mesmo pela própria Força Volante. Ao se referirem aos cangaceiros como bandoleiros, reduziam a complexidade do movimento em um “bando” de criminosos que maldosamente atacavam a população aleatoriamente. E o cangaço não se resume somente a isso.

<sup>6</sup> A cidade de Mossoró construiu uma imagem sobre si mesma depois de resistir ao ataque do grupo de Lampião. Sobre a resistência mossoroense e a construção do discurso de resistência, ver a obra de Tavares (2015).

movimento: os coronéis, ao tomarem as pequenas propriedades, através de armas, ou ao “comprarem” os sertanejos que nelas trabalhavam, construíam assim uma espécie de clã, no qual havia uma fidelidade ao fazendeiro que controlava os minifúndios, econômica e politicamente. Era uma troca de favores entre o dono da terra, os agregados e os trabalhadores rurais, em um contexto de extrema ausência do poder estatal, que, quando se fazia presente, era totalmente repressivo:

O entrelaçamento dos poderes políticos e econômicos, junto com a engrenagem jurídica e policial, num ambiente fundiário claramente distorcido e desequilibrado, por certo teve um peso significativo na formação social e psicológica do bando agrestino e sertanejo. (PERICÁS, 2010, p. 34)

Nesse sentido, relações de parentesco, matrimônio, compadrio, prestação de serviço — isso no caso do vaqueiro — e até de gratidão uniam os habitantes de um determinado local. Porém, é importante deixar claro que essa união “solidária” não extinguiu os conflitos internos entre as famílias vizinhas, os chamados clãs familiares, que compartilhavam da mesma terra, e muitas vezes resultavam em novos cangaceiros. Tanto a violência como a miséria faziam parte do cotidiano desde muito cedo. A violência era abertamente legitimada. Uma das hipóteses dessa legitimação como uma maneira de se manter e sobreviver, segundo Élise Jasmin, seria a predominância do poder privado ligado à posse de terra, além da repressão estatal sofrida.

A respeito dessa questão da defesa da honra, cabe notar que muitos sertanejos viam os cangaceiros como uma espécie de justiceiros, que seguiam os códigos sociais do sertão, assim como todos que ali viviam, afinal, os cangaceiros não deixaram de ser sertanejos só pelo fato de serem cangaceiros. Muitas vezes pensamos esses homens e mulheres de forma isolada, sem levar em consideração que também expressam as influências sociais e políticas de seu tempo presente, da mesma maneira que os demais.

Seguiam os mesmos costumes, tinham as mesmas crenças, tentavam sobreviver diante da repressão estatal e social que enfrentavam. Tinha os mesmos anseios. Um exemplo claro é o grupo de Lampião, que ansiava fazer parte da modernidade, assim como todos os outros sertanejos de seu tempo, havia até cangaceiros que tinham seus nomes relacionados a isso, como Zepelim e Elétrico.

Outra das várias faces do cangaço importante de ser citada é o “cangaço feminino”. Em 1930 as mulheres ingressaram no cangaço, quando Lampião aceitou Maria Bonita dentro de seu movimento, aos poucos os outros cangaceiros também tiveram permissão para trazer suas companheiras. Foi nesse período que, segundo Élise Jasmin, o cangaço começou a ter um caráter semissedentário, o que teria possibilitado a entrada das mulheres.

Isso não impedia, portanto, que os cangaceiros tivessem companheiras antes de 1930, porém elas não os acompanhavam, havia a crença popular de que a mulher causava azar, fazia com que o homem ficasse de “corpo aberto”, isto é, estaria sujeito a todo e qualquer tipo de azareio, ao ponto de se dizer que as orações carregadas pelos cangaceiros não teriam efeitos na presença delas. Essa crença não era exclusividade dos cangaceiros, era comum na sociedade do agreste como um todo.

As mulheres entravam no cangaço em duas circunstâncias: a primeira, através do rapto, como ocorreu com Dadá, Sila, Inacinha e com tantas outras; a segunda, por vontade própria, como fizeram Maria Bonita, Durvinha e Enedina. Diante da opressão patriarcal — a mulher era vista como uma propriedade do homem —, apesar do medo, muitas moças tinham em seu imaginário o cangaço como uma espécie de fuga daquela realidade que as oprimia. Isso porque entrar para o cangaço era romper com os costumes, ver-se livre diante de um destino já estabelecido para as mulheres naquele período, porém, deviam seguir as normas dos cangaceiros.

Nesse sentido, o cangaço simbolizava, ao menos para aquelas que ansiavam uma outra vida, uma espécie de libertação, mesmo que idealizada. Em documentário, a ex-cangaceira Adília, companheira do cangaceiro Canário, fala ao entrevistador que seu pai não a deixava sair de casa ou ir para festas nem a deixava “se pintar”, porém, depois que seguiu com Canário, ela pôde ao menos ser livre para se maquiar e se arrumar. Era a maneira encontrada para se livrarem da vida que se resumia somente a casa e filhos. Sem direito a outras possibilidades.

Contudo, as mulheres deviam seguir as normas do cangaço. Por exemplo, somente era permitida a presença da mulher dentro do cangaço se ela tivesse um companheiro, portanto, se um cangaceiro viesse a óbito por conta dos conflitos contra a Volante, sua viúva deveria “arranjar” outro companheiro, caso contrário,

teria de deixar o grupo, isso quando não era morta. Assim evitava-se que essas viúvas dessem pistas às Forças Volantes sobre o paradeiro do grupo.

Recentemente, vêm surgindo mais pesquisas sobre as cangaceiras, sejam as mais famosas, como Dadá e Maria Bonita, sejam aquelas que ficaram no anonimato, citadas em relatos de ex-cangaceiros, ex-cangaceiras e até mesmo de ex-volantes. Tais pesquisas tentam aprofundar e entender como viveram essas mulheres. Contudo, o que interessa para esta pesquisa é a construção imagética dessas mulheres que, conseqüentemente, são reproduzidas no cinema e até mesmo na televisão.

Se os homens que não seguiam a “ordem” eram postos à margem, resumidos a bandoleiros e até um problema para a região, com as mulheres que não seguiam os costumes e os códigos sociais impostos não era diferente. Assim como os jornais e os policiais reduziram os cangaceiros a temíveis bandidos, as mulheres eram reduzidas a prostitutas, desonradas e mães desnaturadas.

Esses estereótipos ajudam a esconder as diversas circunstâncias que as obrigaram a optar por tal caminho, seja o medo, a incerteza, a pobreza, os conflitos e até a ânsia por “liberdade”. No entanto, os cordéis apresentam uma outra imagem da cangaceira, entendem-na como uma mulher guerreira que, assim como seu companheiro, luta para sobreviver.

Assim como a figura do cangaceiro se interliga à construção imagética do homem sertanejo, o homem bruto, “cabra-macho”, a cangaceira também se interliga à construção imagética da mulher sertaneja, a “mulher-macho”. É interessante pensar sobre o termo “mulher-macho”, acrescenta-se um adjetivo masculino a essa mulher que não segue os valores socialmente impostos, uma mulher que é feminina, mas tem ações ditas masculinas, embrutecidas, para a sociedade em que vive.

Contudo, apesar de toda essa imagética da mulher guerreira apresentada pelo cordel, no cinema, documento de análise desta pesquisa, as cangaceiras são quase que coadjuvantes, vão desde o arquétipo clássico da mocinha dos filmes de velho oeste que é raptada, ou da moça que segue o cangaceiro por amor, até a sexualização nas pornochanchadas. Isso não se limita ao cinema, as próprias minisséries televisivas também delegam o romance para as personagens femininas, “herança” da influência hollywoodiana. Essas questões serão mais aprofundadas no próximo capítulo.

A historiografia deixa claro que o cangaço estava muito presente no imaginário das pessoas daquela época, os folhetos de cordel contavam as ações dos cangaceiros, os jornais publicavam os cangaceiros procurados, além de várias imagens — no período dito lampiônico<sup>7</sup> — do grupo, as pessoas comentavam entre si sobre os ataques recentes e relatos que ouviam. O cangaço fazia parte do cotidiano das pessoas, direta ou indiretamente. Segundo Pericás (2010), as crianças até brincavam de ser cangaceiro e volante.

## 1.2 A VIOLÊNCIA: DA FORÇA VOLANTE À DEFESA DA HONRA

Na mesma medida em que aumentava o número de homens que aderiam ao cangaço, aumentavam também os mecanismos para combatê-los, uma vez que esses sujeitos atuavam fora da legalidade. No entanto, para a população sertaneja, os cangaceiros eram justiceiros, e até mesmo heróis, afinal, “*infringiam as leis do Estado, nunca as do povo*” (ALVES, 2006, p. 48). Portanto, para o Estado, os cangaceiros se resumiam a criminosos da pior espécie, “bandoleiros”, como chamavam os jornais da época.

Se a população sertaneja se sentia menos ameaçada com a presença dos cangaceiros, reconhecendo em seus atos as leis sociais estabelecidas com base na defesa da moral e da honra dos seus, isso se devia justamente à violência exacerbada que sofriam por parte dos representantes do Estado, isto é, os soldados da Força Volante, que, ao contrário dos cangaceiros, infringiram sim algumas normas sociais estabelecidas.

Isso não significa que os soldados da Força Volante também não defendessem a sua honra, mas tinham uma espécie de “carta branca para ferir a honra alheia”, afinal, os soldados da Força Volante estavam do lado das leis do Estado, sem hesitar em infringir as leis do povo quando julgassem necessário.

Neste subtítulo, faz-se uma breve reflexão sobre a violência, tanto a vinda da força volante como aquela tomada como ferramenta de organização de uma sociedade abandonada pelo Estado. Aqui entende-se esse Estado como o conjunto de instituições políticas e jurídicas que auxiliam na organização social.

---

<sup>7</sup> Os estudos sobre o movimento do cangaço adotam o termo lampiônico para fazer referência ao período de atuação do grupo de Lampião, especialmente quando tratam das questões de estética.

Começamos pela Força Volante, vale entender brevemente sua organização, uma vez que a corporação foi se adaptando à medida que se modificavam e se modernizavam as estratégias dos cangaceiros. Não eram todos, mas uma parte dos homens que faziam parte dela, e que por vezes eram “contratados” pelo governo, tinha algum conflito não resolvido com os cangaceiros, geralmente questões envolvendo a honra própria ou de seus familiares e amigos.

Segundo Vilella, a Força Volante teve duas fases: na primeira, os soldados designados ao ofício provinham das capitais dos estados nordestinos; na segunda fase, porém, passou-se a empregar homens que viviam nas regiões do agreste. Foi o momento em que o Estado fez utilização de civis, armando-os dentro da legalidade. Essa utilização de civis para combater o que fosse considerado problema ou até ameaça se restringe somente ao combate ao movimento do cangaço. (VILELLA, 1999, p. 95)

É importante pensar que a Força Volante não está separada da polícia militar, apesar de sua função ser especificamente ligada ao cangaço. Às vezes, temos a impressão de que essa polícia está tão isolada quanto os cangaceiros que persegue. Assim como os cangaceiros não deixaram de ser sertanejos por serem cangaceiros, a Força Volante — também composta por sertanejos — não deixa de ser repressiva simplesmente por ser responsável pela “caça” aos cangaceiros. A Força Volante, enquanto representante estatal, é conivente e principal autora da repressão, principalmente quando se trata da repressão sofrida pela população.

Geralmente, ao invés de atuar em favor de quem necessitava, no quesito da segurança, o que se via na prática era a repressão e o abuso de autoridade para com aqueles que deveriam ter sua segurança garantida. Observando por esse aspecto, nota-se que o cangaço acabava por ser uma maneira de subversão da ordem, a resposta diante da opressão estatal presente nas ações da Força Volante e também nas ações dos coronéis e latifundiários, uma resposta violenta diante das ações de um Estado violento.

Ao se analisar a violência praticada dos dois lados, é comum, dentro dos estudos sobre o cangaço, colocar soldados e cangaceiros num mesmo “balaio”, quase que equivalentes. Pericás (2010), por exemplo, entende que havia dois opressores em constante atrito: um “opressor social” contra um “opressor estatal”. Ao apontar isso, o autor acaba por colocar cangaceiros e volantes em uma mesma linha de raciocínio, ambos opressores.

Contudo, o opressor social, ou seja, o cangaceiro, era, no ponto de vista da população, menos letal do que o opressor estatal. É inviável colocar os cangaceiros e as Forças Volantes em uma balança totalmente equilibrada, como forças equivalentes, mesmo que suas ações, a princípio, se assemelhassem. Os cangaceiros se utilizavam do terror, o fato de a população ter um certo respeito para com esses sujeitos — que se pautavam pelo escudo ético, citado anteriormente — não a impedia de sentir medo e curiosidade diante dos grupos, mas era um medo diferente daquele que sentia diante das tropas da Força Volante.

Os cangaceiros matavam, estupravam, torturavam, mas não aleatoriamente, existiam “alvos” específicos, geralmente ligados a alguma vingança movida por algum tipo de desrespeito à honra, assim como os sertanejos contemporâneos dos cangaceiros – que, ao sentir que sua honra ou a honra de seus aliados havia sido manchada, da mesma forma, resolviam a questão através da vingança. A Força Volante também matava, torturava, mas em medidas diferentes, apesar de ter como alvo principal os cangaceiros, existiam aos montes as denúncias de ataques à população, sendo esta conivente ou não com algum grupo de cangaceiros. A Força Volante possuía respaldo estatal para fazer aquilo que os cangaceiros eram condenados por fazer.

Entre os milhares de relatos sobre os exageros nas ações da polícia, destaco aqui a descrita por Anildomá Willians de Souza, em seu livro “Lampião - Nem herói, nem bandido” (2009). Segundo Souza, Lampião teria ido até o município de Nazaré, em Pernambuco, onde aconteceria o casamento de sua prima. Porém, após um desentendimento com algumas pessoas que repudiavam sua presença e a de seu movimento – entre elas, o irmão da noiva –, o “Rei do cangaço”<sup>8</sup> proibiu o povo de dançar naquela noite. O casório aconteceu, mas não havia ninguém dançando na festa. No outro dia, após uma missa, na qual os cangaceiros estavam participando, a Volante, comandada pelo sargento José Alencar Pires de Carvalho, aproximou-se do povoado. Depois de perceber a chegada da Volante, os cangaceiros se prepararam para a batalha. Começa o conflito.

As pessoas correram para as suas casas, fecharam as portas e as janelas. Os que ainda estavam dentro da igreja jogaram-se no chão na tentativa de se livrar das balas. Na rua sobrou somente a Volante e os cangaceiros. Após a troca de tiros,

---

<sup>8</sup> Por conta de sua fama, Lampião ficou conhecido como Rei do cangaço, mas o cangaceiro tinha outros “apelidos”, na Bahia, por exemplo, Lampião era conhecido como “o Homem”.

um soldado morto e vários xingamentos, os cangaceiros foram embora, mas a Força Volante permaneceu no local. Mais uma Força Volante chegou, porém os policiais começaram a chutar as portas das residências, gritando com os que ali estavam, chutando e batendo em pessoas inocentes, apavorando ainda mais a população, exercendo com maestria o famoso abuso de autoridade e praticando graves violações da lei que, em tese, deveriam representar.

Os ataques à população também se interligam a um outro fator: a atuação dos coiteiros e dos “bodes expiatórios”, pessoas — no caso dos bodes expiatórios, podiam ser até mesmo crianças de rua — que se responsabilizam por cuidar ou fornecer os coitos, isto é, os esconderijos, além de atualizar informações sobre as tropas da Força Volante que geralmente não se divulgavam para qualquer um, como, por exemplo, o caminho que a tropa faria naquele dia em específico. Combater o cangaço ia além dos conflitos com os próprios cangaceiros, era combater esses coiteiros que preparavam a estrutura para os grupos dos cangaceiros, fornecendo, inclusive, armamento.

Esses coiteiros que auxiliavam os cangaceiros podiam ser pessoas sem ou com poder político local, isto é, desde vaqueiros até coronéis e fazendeiros, com grande, média e pequena influência. Coronéis e fazendeiros que mantinham fortuna e prestígio através das relações de compadrio tinham poder suficiente para indicar políticos, exterminar inimigos e indicar a promoção dos tenentes e capitães. Segundo Pericás (2010), o pior momento para que se impedisse a atuação desses coiteiros influentes era no período eleitoral, pois podiam espalhar boatos sobre soldados, tenentes e até mesmo capitães, tirando-lhes o prestígio e gerando a transferência dos que estivessem à frente das tropas.

A influência política e financeira dos coiteiros sobre os oficiais dificultava os ataques aos aliados dos cangaceiros, no entanto, a repressão ainda era intensa, mas em relação à população menos abastada. Segundo Villela, naquele momento, desde que se criminalizaram as ações de coiteiros, todos, a priori, eram culpados. Aqueles que fossem considerados suspeitos eram maltratados, humilhados e até mesmo torturados pelos oficiais, tudo para se conseguir o máximo de informações possíveis sobre os grupos.

Justamente porque havia fazendeiros e coronéis como coiteiros, tornava-se comum a interação entre cangaceiros e vaqueiros, uma outra figura sertaneja que auxiliava os cangaceiros em suas fugas. Isso não significa que os vaqueiros não

tivessem contato com soldados da Força Volante, pelo contrário, os vaqueiros serviam como guia em meio à caatinga e como bode expiatório para ambos os lados, sendo apoio, com mais frequência, para os cangaceiros. Pode-se dizer que o vaqueiro seria um bode expiatório de “duas cabeças”, dando preferência a seu patrão, mesmo assim, nada impedia que um mesmo vaqueiro guiasse ambos os grupos.

A figura do vaqueiro — que inclusive é representada no filme de Glauber Rocha que será analisado no segundo capítulo — enquanto bode expiatório é interessante, pois expõe que nem sempre se era coiteiro ou bode expiatório por querer. Dentro dessa reflexão sobre os coiteiros, os vaqueiros estavam presentes até mesmo no disfarce: era comum que cangaceiros, e até volantes, se disfarçassem de vaqueiro para obter informações sobre seu adversário.

A atuação desses coiteiros dificultava a ação dos soldados, cuja situação, ao menos para os soldados da linha de frente, não era a mais bela: eram tão cruéis quanto seus inimigos e também abandonados pelo governo que representavam, suas condições de trabalho eram desumanas. Não era uma tarefa fácil capturar um cangaceiro, os soldados passavam dias, semanas na caatinga, não recebiam seus salários e, por conta da falta de renda, tinham perante o Estado o direito de roubar não somente os cangaceiros que por ventura fossem capturados, mas também, e especialmente, a própria população.

Todavia, embora a historiografia do cangaço mostre uma Força Volante por vezes “igualmente” cruel aos cangaceiros, ou como homens que somente cumpriam sua função para garantir a lei e a ordem, o que se via eram sujeitos que tinham “carta branca” para atacar a população, quando fosse necessário, e a atacavam sem obediência às normas sociais. No final das contas, quem sofria era a população, que sobrevivia sem aparato estatal, mantendo-se e organizando-se à sua própria maneira.

Havia uma ausência jurídica nas intermediações conflituais, portanto, não se tinha o costume de resolver as desavenças juridicamente. O jurídico nem fazia questão de intermediar conflitos, sendo mais comum o uso da pistola, da peixeira, movida pela indignação, pela vingança, para uma resolução mais efetiva desses conflitos familiares envolvendo a honra, afinal, a bala não carece de burocracia.

Matar não demandava processos jurídicos, o armamento enquanto ferramenta de intermediação de conflitos era mais eficaz, rápido e sem “arrodeios”,

sem que o adversário tivesse chance de fugir impune. Vale ressaltar também que não era qualquer tipo de conflito que levava à morte de alguém, mas em especial os conflitos que envolvessem a quebra dos códigos de conduta construídos pela sociedade sertaneja, como por exemplo roubar algum utensílio de valor de um vizinho. Situações como essa suscitavam conflitos entre famílias, que acabavam por gerar “novos cangaceiros”, já que muitos entravam no cangaço após essas contendas, seja porque estavam sendo perseguidos ou para se vingar.

A vingança — principal motivação para a entrada no cangaço — dentro dessa sociedade em que o crime de sangue em nome da honra é legitimado se mistura à noção do que seria justiça, afinal, é ela a principal ferramenta de uma resolução definitiva de conflitos. A sociedade sertaneja, portanto, entende que é justo que um cangaceiro ou qualquer outro sertanejo cometa o assassinato de alguém que o tenha desmoralizado, é um “direito” adquirido daquele que foi desonrado,

A questão da defesa da honra e da moral pode explicar a heroicização não somente de cangaceiros, mas de figuras como os valentões, pois esses matavam por uma “justa causa”, estavam defendendo a moral e obedecendo à norma social sertaneja, restauravam a honra manchada. Esses justiceiros também se respaldam, assim como os cangaceiros, no “escudo ético” examinado por Mello, citado anteriormente; esses homens seguiam uma lógica, estavam somente fazendo o que lhes fora ensinado, caso contrário, seriam vistos com maus olhos, pois não teriam exercido o seu direito de reagir à desmoralização sofrida.

De acordo com Gustavo Barroso (2012, p. 59 apud MELLO, 2013, p. 63), *“No Sertão, quem não se vinga está moralmente morto”*, justamente porque, nesse período, a violência estava atrelada a uma questão moral. Enquanto aqueles que seguiam os códigos sociais eram respeitados, aqueles que tivessem sua honra manchada e fossem incapazes de se vingar diante da humilhação, nada fazendo para restaurá-la, seriam considerados “frouxos”, covardes, homens tão desonrados quanto aquele que os desonrou. É essa moral sertaneja que auxilia a construção da ideia do “cabra-macho”.

A construção imagética da Volante não está separada da construção imagética do cangaço, que continua vivo em múltiplas linguagens. Alguns cordéis e até mesmo o cinema representam a Força Volante como uma das responsáveis por “empurrar” os jovens para a vida cangaceira, principalmente no gênero do

Nordestern. Além disso, a violência da sociedade contemporânea a soldados e cangaceiros também é representada filmicamente, construindo inclusive concepções diferentes sobre a região Nordeste, aquilo que faria sentido para os sertanejos se torna mais um aspecto a ser estereotipado.

A representação, seja ela fílmica ou não, da violência da sociedade sertaneja por vezes traz a sensação e auxilia na construção do estereótipo de uma sociedade que assim o era por não ser “civilizada”. Esse estereótipo, no entanto, está atrelado à própria construção imagética da região Nordeste e do cangaceiro. No mesmo período em que atuavam os cangaceiros, o eixo econômico do país, que antes se encontrava na região Nordeste, agora estava na região Sudeste, mais precisamente em São Paulo.

Foi justamente nesse mesmo período que os “sudestinos” criaram uma imagem de si mesmos, a imagem de uma região de progresso, moderna, e consequentemente inventa-se a imagem do Nordeste da seca, da miséria, da selvageria, dos cangaceiros. Não que a seca, a miséria e os cangaceiros não existissem, mas esses elementos começaram a se tornar um estigma, reduz-se toda uma região e uma sociedade a isso.

A sociedade sertaneja somente é uma sociedade armada pois se vê na obrigação de se reorganizar, ela por ela mesma, construindo códigos de conduta próprios, já que as forças jurídicas lhe eram escassas, e até mesmo inexistentes. O Estado — enquanto instituição de organização social — se fazia ausente, e aumentava a exploração dos mais abastados sobre os menos abastados, isto é, os latifundiários e coronéis se apossavam da terra. A população sertaneja sofria de todos os lados, portanto, criar regras sociais como a defesa da honra, isto é, a defesa do seu clã familiar, dos valores e até mesmo dos papéis dos gêneros na sociedade era a maneira de se manter enquanto sociedade.

Ao pensar dessa forma, pode-se entender o cangaço como uma resposta violenta a um governo e uma sociedade violenta. O Estado juridicamente ausente, mas repressivamente presente constrói, como consequência, uma sociedade que se pauta pela violência para se reorganizar, e essa sociedade acaba por construir figuras como o cangaceiro, que se pauta pelas normas sociais para agir, utilizando-as como ferramenta de vingança; por outro lado, é através dos crimes que o cangaceiro procura sobreviver, transformando o cangaço em seu modo de vida.

### 1.3 LAMPIÃO: A ERA DE OURO DA ESTÉTICA DO CANGAÇO

É impossível falar de cangaço sem citar ele. Para alguns, um bandido da pior espécie, para outros um herói que seguiu tal caminho em nome da honra, seguindo à risca os códigos do sertão: Lampião. É inevitável, ao citar o cangaço, o primeiro nome e a primeira imagem que nos vem à cabeça é justamente a dele, e não é para menos, esse cangaceiro é o mais famoso do país e do mundo, com inúmeras biografias, pesquisas científicas, cordéis, filmes, documentários, ilustrações, história em quadrinhos, músicas e até jogos inspirados em sua história. Novamente, não cabe aqui fazer uma história sobre a figura de Lampião, mas entender a sua contribuição, e a de seu grupo, para com a construção imagética e estética do cangaço que se perpetua até os dias atuais.

Após o assassinato de seus pais — consequência de uma briga entre famílias —, Virgulino Ferreira da Silva encontrou no cangaço o caminho para limpar a honra de sua família. Embora tivesse como objetivo a vingança, Lampião não a concluiu, transformando o cangaço em seu modo de vida. Assumiu a liderança do grupo de Sinhô Pereira, em 1922, sendo citado pela primeira vez em jornais da época por conta de seu ataque à residência da baronesa de Água Branca, em Alagoas. A partir de então, começam os relatos e até matérias nos jornais expondo os ataques de seu grupo.

Em matéria de sobrevivência, Lampião era considerado um excelente estrategista. Um exemplo de estratégia era a manipulação dos fatos. O “*Rei do Cangaço*” chegou a negar na imprensa a morte de um parente, pela sua segurança e de seus companheiros; o grupo recuperava os corpos dos cangaceiros mortos nas batalhas para que não fossem identificados, enterrava-os e, logo depois, dava os mesmos nomes aos novos cangaceiros, isso confundia a Força Volante. A repetição de nomes era uma estratégia comum entre os cangaceiros, uma das diversas táticas de sobrevivência dos grupos de cangaço.

Mas, para além das estratégias, o cangaceiro, juntamente com seu grupo, teve uma importância significativa na construção estética do movimento, que vai além das vestimentas e dos adereços, é uma estética que constrói uma identidade do cangaceiro. Os cangaceiros anteriores a Lampião não tinham uma preocupação com as vestimentas. O período lampiônico deu uma nova cor ao cangaço, no sentido de adotar para si e para o movimento uma preocupação imagética e estética, ao

ponto de essa estética ser representada filmicamente, e permanecer até hoje nas diversas representações. A imagem do cangaceiro que conhecemos hoje, com todos os seus bornais e adereços, vem do período em que Virgulino era o principal líder do cangaço.

Diferentemente dos seus antecessores, Lampião se permitiu ser fotografado, fazendo questão de ver sua imagem publicada nos jornais, inclusive permitiu ser filmado, mais precisamente por Benjamin Abrahão, fotógrafo amador e ex-assessor de padre Cícero, que estava ligado à produtora ABA Filmes, cuja sede se encontrava em Fortaleza, no estado do Ceará. Esse anseio por ser fotografado, principalmente por jornais e revistas da época, pode ser interpretado como uma maneira de retirar de si próprio o estigma de bandido irracional, passando uma imagem ainda de bandido, mas que tinha um certo grau de intelectualidade. No entanto, cria-se também uma outra imagem: a do cangaceiro que manipula as informações sobre si (ARAÚJO, 2013, p. 121).

Nas análises sobre o cangaço, ou sobre qualquer cangaceiro, sobretudo em relação a Lampião, é comum deparar-se com imensas ambiguidades. Lampião, assim como os demais cangaceiros, tentava sobreviver. Contudo, o mais famoso cangaceiro entendeu a importância da imagem, a importância de ser visto nos jornais, e usou isso ao seu favor, construindo e fortalecendo uma identidade do que é ser cangaceiro, que vai além do mero bandido.

As fotografias de Abrahão e, principalmente, o seu filme “Lampião, O rei do cangaço”, produzido em 1937, apresentam um cangaço diferente do cangaço exibido nos jornais da época, ao revelar o cotidiano dos cangaceiros. Ao fazer tal filmagem, Benjamin Abrahão acaba por humanizá-los, aproximando os cangaceiros do espectador, expondo uma face mais descontraída do movimento.

No filme, os cangaceiros encenam ataques liderados por Lampião, mostram suas armas, encenam o seu cotidiano. À medida que vai se passando o filme, os cangaceiros aparecem sorrindo, se divertem, dançam, se arrumam e se perfumam, costuram, conversam, rezam, ajudam uns aos outros, preparam o alimento e compartilham a bebida, os cangaceiros aparecem menos distantes nas ações cotidianas, agem como qualquer outro sertanejo contemporâneo a seu tempo.

Essa filmagem de Benjamin Abrahão, apesar de não ser o foco de análise desta dissertação, é muito importante de ser citada, afinal, o filme tem uma grande importância para o cinema brasileiro, justamente por inspirar futuros filmes que

teriam como ambientação o cangaço — especialmente os filmes cujo foco é o grupo de Lampião. Além disso, a obra foi vista nacional e internacionalmente.

Benjamin Abrahão traz um cangaço inócuo, no sentido de serem pessoas comuns, sertanejos comuns, diferentemente da ideia de cangaceiro desumano. O filme de Abrahão não exclui o cangaceiro das armas, do conflito, inclusive as armas estão presentes na maioria das cenas e, em um dado momento do filme, os cangaceiros encenam uma batalha, mas à medida que o cinegrafista adentra o dia a dia, nas ações comuns, ele os aproxima dos espectadores.

A filmagem, porém, foi apreendida pelo órgão de censura da ditadura de Vargas — o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) —, que naquela época fazia uma forte campanha contra o banditismo no Nordeste brasileiro. E, obviamente, um filme que mostrava os cangaceiros como pessoas comuns, ao invés de inimigos e bandidos cruéis que deveriam ser combatidos, atrapalhava a campanha varguista. Foi somente em 1955 que metade da obra de Abrahão foi recuperada por Alexandre Wulfes, e em 2007 foi restaurada filmicamente pela cinemateca brasileira.

A identidade imagética do cangaceiro também se reflete esteticamente, mas reside especificamente em seu vestuário, que também se destaca no cinema, desde a primeira filmagem feita por Abrahão. Foi depois de ser chamado para enfrentar a Coluna Prestes em Juazeiro do Norte, no estado do Ceará, e receber de Padre Cícero a “falsa” patente de capitão<sup>9</sup> que o grupo de Lampião começou a se preocupar com suas vestimentas, que até então não eram muito diferentes das vestimentas das Forças Volantes.

Foi nesse momento que as vestes dos cangaceiros começaram a ter destaque. Lampião foi o primeiro a se preocupar com a sua indumentária, aos poucos o grupo também foi criando um cuidado maior com suas vestimentas, afinal, se o líder usava e cuidava das suas vestes, os seguidores também o fariam. Os próprios cangaceiros faziam seus uniformes. Lampião, por exemplo, costurava com maestria, era o estilista e o alfaiate de seu grupo, e isso era comum no cangaço.

O fato de um cangaceiro costurar não representava fraqueza para eles, diferentemente do restante da sociedade daquela época, que via com maus olhos os homens que se dedicavam à costura, tida, na maioria das vezes, como tarefa

---

<sup>9</sup> A falsa patente: para os cangaceiros e para o povo, Lampião era capitão, mas, perante as Forças Volantes, representantes do Estado que os perseguiram, essa patente não era reconhecida.

feminina, principalmente a técnica do bordado. Contudo, existiam homens — dentro e fora do cangaço — que trabalhavam com a venda de tecidos, e até mesmo com a alfaiataria, especialmente se a matéria-prima dos produtos fosse o couro.

Os uniformes dos cangaceiros causavam um impacto muito grande em quem os encontrasse pelo caminho. Muitos descrevem como uma mistura de pavor com impressionismo diante dos vários adereços por eles usados. Nesse quesito, Frederico Pernambucano de Mello, em seu livro *Estrelas do couro: a estética do cangaço*, auxilia na reflexão sobre a confecção das vestes do cangaceiro, apesar de não se aprofundar nas vestimentas femininas, dedicando-se mais à análise das roupas dos homens. O autor busca no Brasil Colônia as possíveis origens das vestimentas que anos depois se tornariam a identidade estética do cangaceiro.

Mello se aprofunda nas questões da complexidade desses uniformes, que não são nada simples. Sua complexidade é exposta, por exemplo, em sua funcionalidade. Os cangaceiros carregavam consigo tudo que necessitavam, roupas, panelas, cobertas, armas, cartucheiras, punhal, alimento e até utensílios de higiene e de medicina, como perfumes e medicamentos. Carregavam tantas coisas que mal podiam manter os braços perto do corpo, parecendo uma espécie de espantalho.

Já a utilização dos símbolos de proteção e dos bornais ocorreu através de uma cangaceira: Dadá, companheira de Corisco. Ela foi a responsável por implementar a moda dos bornais coloridos e geometricamente floridos entre os cangaceiros. Durante o período em que estava grávida, Dadá — que adentrou o cangaço de forma desumana, pela dor e pela violência — “deu à luz” a moda que marcaria a identidade estética do cangaço (CHAVES, 2021, p. 68).

As customizações feitas por Dadá chamaram a atenção de Lampião, que não somente encomendou à cangaceira suas peças como também passou a customizar sua roupagem e o seu próprio chapéu. A partir daí, foi se espalhando a “moda à cangaceira”, isso não significa que os bornais fossem todos iguais, muito pelo contrário, há uma imensa variedade em suas formas, adereços e cores, e o mesmo se verifica em relação aos chapéus.

O chapéu de couro é o que mais se destaca, seja nos filmes, seja nas fotografias. É o que há de mais complexo e simbólico na roupagem de um cangaceiro. Esse adereço expõe diversos aspectos da vida desses sujeitos, como a sua religiosidade, através dos símbolos que carrega, a variedade estética e artística na costura — visto que os chapéus não eram esteticamente iguais — e até uma

divisão de gênero expressa no material: as mulheres não podiam utilizar o couro, usavam, portanto, chapéu de feltro. O chapéu de couro pode ser analisado de várias maneiras, com ou sem a vestimenta completa do cangaceiro.

Os símbolos dos chapéus são os que mais chamam a atenção, sendo os mais recorrentes a flor de lis e a estrela de Salomão — estrela de seis pontas —, além de estrelas de quatro, cinco e oito pontas. É importante considerar que os símbolos não estavam ali ao acaso, isto é, por puro e mero capricho estético. Esses símbolos carregam significados místicos, que variam de acordo com as crenças. No caso dos cangaceiros, esses símbolos podem estar ligados à natureza, e até ter significados judaico-cristãos, visto que praticavam o catolicismo.

A geometrização dessas estrelas era muito variada, porém a quantidade numérica de pontas se repete. Havia ainda em alguns chapéus a cruz de Malta e flores de quatro a oito pétalas, a mesma quantidade das pontas das estrelas. Vale considerar o contexto em que foram produzidas essas peças, um ambiente de conflitos, a morte estava presente a quase todo tempo, o que pode explicar o uso exagerado de símbolos — como os da imagem apresentada a seguir — para proteção que vão além dos chapéus de couro e se espalham pela vestimenta do cangaceiro.

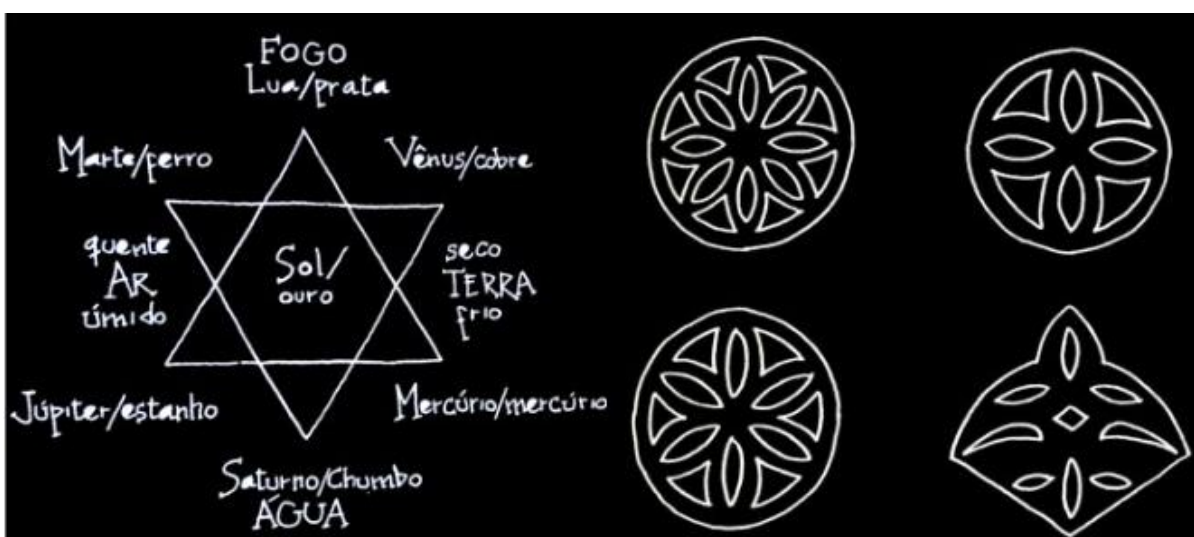


Figura 1 - Os símbolos de proteção da roupa dos cangaceiros e suas possíveis significações.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Desenho elaborado por Antônio Montenegro (MELLO, 2010).

Esses símbolos religiosos também são representados no cinema. No filme de Coimbra, “Lampião, o Rei do cangaço” (1963), o chapéu de couro, em especial o chapéu do personagem principal, carrega a flor de lis. Diferentemente do Corisco apresentado por Glauber Rocha em “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1964), onde o chapéu do cangaceiro não carrega os símbolos de proteção. No entanto, o filme de Glauber aborda a religiosidade dos cangaceiros e da população sertaneja de uma outra forma, tais questões serão aprofundadas nas análises dos personagens desses filmes.

Os próprios símbolos utilizados pelos cangaceiros possuem diversos significados, que convergem e divergem dependendo do contexto. Um exemplo é a estrela de seis pontas — que aparece na imagem anterior —, na qual cada ponta representa um elemento da natureza, que, por sua vez, tem funções espirituais específicas, sendo que esses elementos unidos seriam capazes de proteger contra qualquer mal aquele que com ela estivesse.

Os cangaceiros, assim como vários dos seus contemporâneos, seguiam rigorosamente a sua religião, que não era um catolicismo tradicional, mas um *catolicismo místico* e até mesmo misto, visto que se misturavam as práticas místicas ritualísticas e os saberes populares com as práticas ritualísticas da igreja católica. Era comum que os cangaceiros andassem com crucifixos e inúmeras orações, consideradas extremamente poderosas, como a Oração da Pedra Cristalina e a Oração da Cabra Preta. Além das orações, os cangaceiros recorriam às chamadas “bruxas do sertão” para garantir proteção física e espiritual.

O chapéu de couro — feito de couro de boi, carneiro ou de veado, sendo este último o mais apreciado —, que abrange a questão espiritual dos grupos, com formato “meia-lua” tão característico, não foi uma invenção exclusivamente dos cangaceiros. Mello, ao revisitar as fotografias da época, verificou que esse formato de chapéu era muito comum, por exemplo, entre os vaqueiros da região do Pajeú e até mesmo entre algumas tropas da Forças Volantes.

Nesse sentido, quando refletimos sobre o chapéu de couro, percebemos que o cangaço — mais precisamente o período lampiônico — agrega um simbolismo diferente a esse tipo de chapéu, que até então não tinha outra preocupação a não ser a proteção contra os raios solares e contra os espinhos da flora sertaneja, e agora fazia parte da identidade de um movimento social. O chapéu de couro

customizado pelos cangaceiros já nasce pronto para ser exibido, adquire, logo na sua composição, um poder simbólico de uma coroa. (CHAVES, 2021, p. 40)

O vestuário do cangaceiro, juntamente com o chapéu de couro, carrega um peso na linguagem imagética e estética — que é representada, sem moderação, no cinema — ao ponto de criar uma identidade visual específica e única. Gilvan de Melo Santos, ao refletir sobre a identidade construída através da indumentária do cangaceiro, apresenta o peso que a vestimenta carrega. A vestimenta do cangaceiro por si só é a identidade estética e imagética do cangaceiro que a veste:

Assim, as unidades do vestuário do cangaceiro estabelecem o enunciado do cangaço, ou seja, ver uma alpercata de rabicho, um bernal colorido ou, principalmente, um chapéu de abas reviradas, é o mesmo que ver um cangaceiro. (SANTOS, 2014, p. 40)

A “moda à cangaceira” começou a chamar a atenção até daqueles que não faziam parte do cangaço e que acabavam por adotar certas características, como os bornais coloridos. Um exemplo claro são os próprios soldados da Força Volante — não eram todos, mas os que de fato se entusiasmaram com a moda “à cangaceira” foram os soldados da linha de frente —, que começaram a agregar as cores fortes a seus uniformes, ao ponto de seus superiores criarem uma norma com a proibição da adoção dos adereços inimigos (MELLO, 2021, p. 217).

Olhando por esse ângulo, nota-se que a estética ultrapassava inclusive os conflitos. Não os encerrava, mas alcançava ambos os lados. O fato de os superiores não permitirem o uso de bornais coloridos para que os soldados não se “igualassem aos bandidos” também deve ser levado em consideração. A Força Volante também constrói uma narrativa sobre si e, conseqüentemente, uma imagem, uma identidade. Ela é representante do Estado, que abomina os cangaceiros. Adotar as mesmas cores era quase que aceitar esteticamente aquele que o Estado considerava como problema.

Já em seu aspecto identitário, o chapéu de couro, as alpercatas, as cartucheiras e as abas dos bornais postos em formato de x acabam se transformando em um símbolo de peso não somente dos cangaceiros, mas dos nordestinos. As indumentárias dos cangaceiros, sobretudo o chapéu de couro, foram se agregando à sua própria identidade estética e imagética.

Hoje, quando olhamos para um chapéu de couro, seja num filme, em algum restaurante, em um chaveiro ou até mesmo em um desfile de escola de samba, relacionamos automaticamente ao cangaço e, principalmente, à região Nordeste. Essa relação ocorre justamente por causa da adoção desses elementos estéticos do cangaço pelos nordestinos na construção imagética e identitária da região, expressando a cultura popular, da qual o cangaço, imagetivamente, faz parte.

Um claro exemplo dessa utilização do chapéu de couro como identidade é visto na indumentária do cantor e compositor Luiz Gonzaga. Em suas apresentações, Luiz Gonzaga aparece com roupas, esteticamente, muito mais parecidas com as do vaqueiro do que especificamente com as roupas do cangaceiro. Porém, o chapéu de couro em meia-lua se destaca novamente, decorado com os símbolos usados outrora pelos cangaceiros.

Outro exemplo, porém mais recente, é visto na ambientação do CTN (Centro de Tradições Nordestinas), conhecido popularmente como Rádio Atual, localizado no bairro do Limão, em São Paulo. Lá encontra-se uma explosão de símbolos que remetem ao Nordeste, mas principalmente ao cangaço. Logo na entrada há um gigantesco chapéu de couro decorado à moda dos cangaceiros; na entrada do banheiro masculino, há uma imagem de Lampião; e no banheiro feminino, a imagem de Maria Bonita.

O próprio mascote do CTN é um cacto chamado Atualino — remetendo ao nome antigo do local, Rádio Atual — com um chapéu de couro decorado, além do famoso trio nordestino imagetivamente montado por Luiz Gonzaga: três estátuas de homens com chapéu de couro cujas roupas são no mesmo tom de azul do uniforme dos cangaceiros, enquanto carregam instrumentos musicais, que, por sinal, também entram na gama de elementos que representam imagetivamente a região nordestina: a zabumba, o triângulo e a sanfona.

É justamente essa vestimenta que o cinema reproduz nos figurinos. A questão da funcionalidade das vestimentas do cangaceiro não é aprofundada filmicamente, a reprodução cinematográfica da indumentária é muito mais no seu aspecto estético. Logo, vemos vestimentas com destaque para as cores, em especial o azul, como no filme de Coimbra, em que o mais colorido é o líder do grupo, Lampião (Leonardo Villar), ou os adereços, como no caso do filme de Glauber Rocha. Apesar de possuírem diferenças, ambos os filmes repetem a imagem

identitária do cangaceiro: os bornais colocados em forma de “x”, as alpercatas e o chapéu de couro.

A estética do cangaceiro também se liga à memória dos que viveram no cangaço e daqueles que o testemunharam. O movimento do cangaço permanece vivo através dessa estética que ultrapassa as barreiras da moda e do tempo, chegando nos âmbitos políticos, sociais e culturais. Seus símbolos foram convertidos e somados a uma construção imagética e identitária regional.

Hoje, o chapéu de couro enfeitado, os bordados, as alpercatas e as alças para prender utensílios entrelaçadas em forma de “x” não representam somente os cangaceiros, mas representam esteticamente toda a região Nordeste. A figura do cangaceiro se funde a uma nova identidade imagética, e isso se reflete, e muito, no cinema brasileiro, todas as vezes que se produz algum filme sobre a região nordestina, ou ao menos que se passa na região nordestina, sem a necessidade de a trama ter foco no cangaço. A indumentária do cangaceiro, cinematograficamente, é mais do que o figurino do cangaceiro enquanto personagem. É, literalmente, uma representação da identidade do que é ser cangaceiro e do que é ser nordestino.

*“Enquanto Lampião tiver alento,  
macaco nenhum há de viver sossegado.”*

(Transcrição da fala de Lampião  
em *“Lampião, o Rei do Cangaço”*, 1963)

Neste capítulo, analisaremos a representação do cangaço em duas produções dos anos de 1960: *“Deus e o Diabo na Terra do Sol”* (1964), de Glauber Rocha, principal nome do movimento do Cinema Novo; e *“Lampião, o Rei do Cangaço”* (1963), de Carlos Coimbra, um dos nomes de peso do gênero Nordestern.

A análise se realiza a partir de três eixos específicos. O primeiro é a representação do movimento em si e das figuras que em tese o representam — no caso, os protagonistas Lampião e Corisco —, levando em consideração toda a sua construção enquanto personagem. Já o segundo eixo de análise é o aspecto da violência presente nas obras, seja ela como um elemento da trama, seja como elemento da própria estética do filme. E o terceiro e último eixo de análise são “os outros”, isto é, aqueles personagens, nomeados ou não, que a princípio não possuem influência ou nem são percebidos durante o filme, mas que acabam por auxiliar na ambientação da trama.

A escolha da estrutura emerge justamente dos aspectos cinematográficos que se interligam ao cangaço, enquanto movimento, enquanto representação, sejam aspectos espalhados na trama, sejam personagens que possuem ligação ou fazem uma ponte entre outros personagens e o movimento do cangaço.

## 2.1 CINEASTAS NO CANGAÇO: CARLOS COIMBRA E GLAUBER ROCHA

A presença dos cangaceiros nas telonas não é tão novidade no cinema brasileiro. Nos anos 1920, o cangaço já era protagonista de diversos curtas e filmes nacionais, como *“Filho sem Mãe”* (1925), de Tancredo Seabra, e *“Lampião, o Banditismo no Nordeste”* (1927), cuja autoria é desconhecida. Esses curtas foram produzidos e exibidos durante os chamados ciclos regionais de cinema<sup>11</sup> — e no mesmo período de atuação do movimento do cangaço —, com destaque para a capital pernambucana, Recife.

---

<sup>11</sup> Segundo alguns estudiosos em cinema, como Alex Vianny, os ciclos regionais são expressões do cinema brasileiro dos anos de 1910 e 1920, isto é, produções cinematográficas feitas fora do eixo Rio-São Paulo. Ver: AUTRAN, 2010, p. 116-125.

Mas foi na década de 1930 que o cangaço ganhou um maior destaque cinematográfico, graças ao filme e às fotografias de Benjamin Abrahão — citado outrora, no capítulo anterior —, afinal, foi essa filmagem juntamente com as histórias dos folhetins de cordel que acabaram inspirando, na produção de roteiro e na estética, muitos cineastas dos anos 1950 e 1960.

Foi justamente entre os anos 1950 e 1960 que diversas distribuidoras cinematográficas brasileiras surgiram e faliram com um mesmo sonho: fazer um cinema brasileiro diferente, um cinema tão firme e promissor quanto o cinema europeu, ou até mesmo um cinema tão promissor e lucrativo quanto o cinema hollywoodiano, a sua maior inspiração. Entre essas infinitas produtoras e distribuidoras, vale destacar a importância da produtora e distribuidora Vera Cruz, criada por Franco Zampari e Ciccillo Matarazzo, que se destacava pela qualidade técnica de seus filmes. Dessa produtora saíam filmes como “*Sinhá Moça*” (1953) e “*Tico-Tico no Fubá*” (1952).

Contudo, a importância da produtora Vera Cruz, sobretudo para os filmes que abordam o tema do cangaço, deve-se a um filme dirigido por Lima Barreto, “*O Cangaceiro*” (1953). O filme de Lima Barreto — muito criticado por Glauber Rocha por ser um filme que, além de ser gravado em um “*solo paulista revestido de Nordeste*”, era tão superficial quanto os filmes comerciais estadunidenses — é o precursor do que os historiadores e alguns cineastas classificariam como o “ciclo do cangaço”, resultando em um gênero cinematográfico que duraria por 12 longos anos, rapidamente adotado por uma gama de diretores e produtoras que, inspirados em Lima Barreto, produziram filmes com o anseio de serem tão bem sucedidos quanto seu precursor. Assim nascia o Nordestern.

O gênero Nordestern é uma espécie de “velho oeste brasileiro” com um pano de fundo no sertão nordestino, tendo como principal inspiração os chamados Westerns<sup>12</sup>, um gênero hollywoodiano que também teve seu auge na década de 1950. Os cineastas brasileiros que buscavam uma “brasilidade” em suas produções, no sentido de expressar algo que só existiria no Brasil, mas sem abrir mão das inspirações e técnicas hollywoodianas, encontraram na temática do cangaço a ambientação perfeita para o Bang Bang à brasileira.

---

<sup>12</sup> A priori, o gênero do Western, ou Faroeste, expunha o chamado “destino manifesto”, construindo suas narrativas na expansão das suas fronteiras, a famosa “Marcha para o Oeste”. O gênero do Western é uma das matrizes cinematográficas de formação de uma identidade. Ver: VIDIGAL, DRAVET, 2013, p. 91-108.

O Nordestern, em seu roteiro, segue uma espécie de padrão, principalmente aqueles que seguem os passos de Lima Barreto. Isso não significa que todos os filmes que são classificados como Nordestern sejam totalmente iguais, contudo, alguns elementos da trama e até mesmo elementos estéticos se mantêm. Via de regra, o protagonista entra para o cangaço por causa de uma catástrofe causada pela Força Volante e, durante sua saga cangaceira, encontra seu par romântico, que, no decorrer do filme, inspira e induz o seu amado a sair daquela vida. E ele somente se resolve na trama quando consegue se “libertar” da vida marginal na qual nunca se encaixou, sendo redimido pelo amor, saindo da marginalidade, obedecendo às leis e aos costumes.

Não somente o roteiro padronizado expressa a aproximação do gênero brasileiro com os Westerns, mas também a sua própria estética, especialmente no quesito do figurino. Os filmes de Nordestern possuem as vestimentas mais próximas das vestimentas dos Westerns, mas não chegam a ser iguais. É uma mistura da estética do cangaço com a estética do Faroeste estadunidense, sendo essa última mais visível. O destaque é o personagem designado para o papel de herói da trama, pois até nas vestimentas ele se difere. O personagem, por exemplo, não necessariamente utiliza a indumentária do cangaceiro, ou o chapéu de couro, como os outros de seu grupo, e quando o usa o trata como um fardo, uma maldição — como ocorre no filme de Coimbra.

No entanto, por mais que se tenha a presença do cangaço nesses filmes classificados como Nordestern, o movimento não é, necessariamente, o foco principal da trama, pelo contrário. Segundo Lucila Ribeiro Bernardet e Francisco Ramalho Jr, na coletânea *“Cangaço: o Nordestern no cinema Brasileiro”* (CAETANO, 2005), o cangaço se apresenta como um “mal-entendido”, um “engano passageiro” entre a população e as instituições que representam o Estado, isto é, a Força Volante. Nessa lógica, o cangaço dentro desse gênero é somente um dos elementos que interagem com o herói da história. O cangaceiro não necessariamente é o vilão — delegando essa função à Força Volante —, mas também não é o herói, mesmo quando é o protagonista, permanecendo num limbo, ora um anti-herói, ora somente um elemento que atrapalha a trajetória dos protagonistas.

Já o “herói” da trama, que geralmente é o protagonista nesse gênero, é alguém que é obrigado a entrar para o grupo do cangaço. Ele não compartilha dos ideais do movimento, apesar de obedecê-los. Ele não se sente parte daquele

ambiente. O herói da trama, enquanto cangaceiro, é um deslocado, um estrangeiro dentro de um grupo no qual foi obrigado a se refugiar. A sua problemática somente é resolvida quando ele, o herói, separa-se do cangaço, vivendo como um sertanejo “comum”, pondo-se ao lado do que seria a “ordem e o progresso”. Logo, o cangaceiro representa aquilo que não é civilizado, o atraso, enquanto o herói, seu oposto, seria o civilizado, o moderno. Nesse gênero, é como se o cangaceiro nem sertanejo fosse, sendo algo separado dos sertanejos comuns, mesmo que tenha um contato com a população.

Embalado pelo sucesso do gênero Nordestern, e seguindo os passos da produção de Lima Barreto, o paulista Jaime Coimbra Júnior, conhecido pelo seu nome artístico, Carlos Coimbra, produziu e dirigiu uma trilogia sobre o cangaço — além de participar de outras produções com o mesmo tema —, por conta disto, é considerado por muitos como “o cineasta do cangaço”. A sua trilogia é formada pelos filmes: “*A morte comanda o cangaço*” (1960), “*Lampião, o Rei do cangaço*” (1963) — o filme de análise desta pesquisa — e “*Corisco, o Diabo Loiro*” (1969).

O filme “*Lampião, o Rei do cangaço*” tem como trama principal a história do almocreve<sup>13</sup> Virgulino Ferreira da Silva, interpretado por Leonardo Villar, que durante o seu trabalho encontra um cangaceiro, João de Mariana, interpretado por Dionísio de Azevedo, que lhe pede água, e ele o ajuda. Alguns dias depois, Virgulino e o cangaceiro se encontram novamente. O cangaceiro negocia com o jovem vendedor a fim de levar os bornais; Virgulino aceita a proposta e pede seu chapéu de couro como moeda de troca. O cangaceiro entrega o seu chapéu, mas aconselha: “*Mas escute bem, só bote este chapéu na cabeça se um dia tiver um motivo, como eu tenho.*” E, como que por maldição, após a morte de seus pais, resultado de uma briga entre vizinhos que tinham ligação com a Força Volante, Virgulino coloca o chapéu de couro, tornando-se assim o temível Lampião.

A obra de Coimbra segue a mesma receita dos filmes do gênero Nordestern, mas, mesmo sendo fiel à estruturação do gênero, o cineasta tenta se diferenciar, em especial nesse filme, afinal, aqui o cangaceiro é o protagonista — Coimbra repete isso em “*Corisco, o Diabo Loiro*” (1969) — e não somente um elemento que interage com os personagens principais, como em “*A Morte comanda o cangaço*” (1960), filme esse que, em sua estrutura e seu roteiro, se parece muito com o filme de Lima

---

<sup>13</sup> Almocreve é um vendedor ambulante que guia um animal para transporte próprio e de suas mercadorias.

Barreto. Contudo, mesmo que nesse filme o cangaceiro seja o protagonista, ele continua não sendo nem o herói nem o vilão, mesmo que em algumas cenas o personagem apresente uma aproximação com a população, sendo visto pelos seus como um justiceiro do povo. Lampião é uma mistura de herói e cangaceiro sanguinário, que não tem direito à redenção de suas ações.

O papel de herói, isto é, aquele que tem uma redenção, é delegado a um outro personagem, João de Mariana, que aparece no início do filme como um cangaceiro que está cansado de ser cangaceiro. À medida que a trama apresenta a história de Virgulino, apresenta-se também a história de João de Mariana, personagem criado por Coimbra, e possivelmente inspirado no cangaceiro Luiz Pedro, braço direito de Lampião. Anos depois, cansado de fugir da Volante, João de Mariana retorna ao cangaço e reencontra Virgulino, agora Lampião, e se torna o braço direito do cangaceiro.

Ao destacar o cangaceiro como protagonista, Coimbra apresenta uma espécie de justificativa de seus atos, e também assim o faz com João de Mariana. Ambos são homens comuns que, por infortúnio da violência vinda e representada pela polícia e até mesmo da violência vinda do coronel — no caso de João de Mariana —, os personagens encontram no cangaço uma maneira de vingar os seus, de se refugiar das consequências de suas ações, o transformando em um modo de vida. Nesse sentido, no primeiro momento da trama, Coimbra se aproxima do cangaço apresentado por Frederico Pernambucano de Mello (2013), citado no capítulo anterior, no qual o autor expõe a existência de “cangaços dentro do cangaço”, compostos pelas motivações que levam os sertanejos a aderirem ao movimento. Além disso, ao dar uma justificativa para seus protagonistas, Coimbra acaba fazendo um paralelo com a ideia do “escudo ético” — concebido pelo mesmo autor —, o matar em nome da honra, da moral social estabelecida, e não matar simplesmente por matar.

Ao ver os pais mortos e sem rumo para seguir, Virgulino entende que o único caminho que resta para que ele e seu irmão Antônio possam vingar a morte de seus pais é o cangaço, representado pelo chapéu de couro que ele recebeu de João de Mariana. E, para não morrer nas mãos da Força Volante, João de Mariana se refugia novamente no cangaço, do qual tentou sair uma vez e não conseguiu. Só que dessa vez o líder é Lampião. No início dessa trama, o cangaço seria a “solução” para os personagens, mas não permanece sendo assim.

Justamente por ter um passado comum ao “herói”, e entende-se aqui herói no sentido do Nordeste, isto é, aquele que se livra do problema e tem a redenção, o próprio personagem de Lampião possui as mesmas dúvidas de João de Mariana. Em uma das cenas finais, Lampião reclama para Maria Bonita, interpretada por Vanja Orico, do quão dura tem sido sua vida no cangaço. É um Lampião entristecido, que vai se desanimando com o cangaço, mas que, apesar de suas dúvidas e depressões, não desiste de permanecer nele, mesmo que questione o que pode resultar dessa vida.

O questionamento do personagem gira em torno do fato de o cangaço não ter mudado o sertão, não ter mudado a realidade em que vive. Ele, enquanto cangaceiro, não foi capaz de mudar sua terra natal e, como se pressentisse a morte, reclama a Maria: *“Vinte e um ano de luta. Vendo irmão e amigo morrer, matando sem medida. Tudo isso pra quê? O sertão continua o mesmo. O povo perseguido do mesmo jeito. Tem mais jeito de mudar não, Maria. O mundo pra ser bom, precisa fazer outro.”* (LAMPIÃO, o Rei do Cangaço, 1963) Nessa fala meio depressiva do personagem, também se expõe a sua construção no decorrer do filme: um cangaceiro que está do lado do povo e sofre por não mudar a situação da população.

Em vários momentos da trama de Coimbra, especialmente quando está próximo da população, Lampião age como uma espécie de Robin Hood<sup>14</sup>, o clássico personagem que se declara inimigo dos mais abastados e amigo dos mais pobres. Analisando o Lampião de Coimbra por esse aspecto, vê-se que o cineasta reproduz e auxilia na continuação de uma construção imagética — que perduraria posteriormente — do cangaceiro que faz o que faz em nome da moral sertaneja, em nome de sua honra e da honra daqueles que o procuram, pensando para além de suas próprias mazelas. Contudo, vale ressaltar aqui que os cangaceiros não tinham a pretensão de acabar com as mazelas de todo o povo, muito menos de acabar com a estrutura social e política em que viviam, pois o cangaço, sendo consequência dessa estrutura social, política e econômica, sobrevivia justamente por causa dessa estrutura.

---

<sup>14</sup> Robin Hood é um personagem dos contos medievais ingleses cuja história foi adaptada para o cinema, em especial o cinema de Hollywood na década de 1930, durante a Segunda Guerra Mundial. Sobre esse personagem, ver: ACCIOLI LOBATO, 2012, p. 51-66.

As ações dos cangaceiros não tinham cunho coletivo, muito menos revolucionário, como se apresenta em Glauber Rocha — analisado mais adiante —, mas individual, o intuito era sua própria sobrevivência, pautando-se na defesa de sua própria honra. Os cangaceiros podiam não roubar dos pobres, e até mesmo auxiliar retirantes nos períodos das secas, aspecto ressaltado por Maria Isaura Pereira de Queiroz (1997) em sua obra *“História do cangaço”*, citada no capítulo anterior, mas aquilo que roubavam permanecia para uso próprio, não necessariamente havia o intuito da distribuição.

Pensando por esse aspecto, Coimbra constrói um Lampião sensibilizado, com “vontade” de ser herói, criando a imagem do cangaceiro que é cruel, mas justiceiro e que apenas está tentando mudar a sua realidade e a realidade de seu povo. Tal imagem é apresentada em cordéis, na própria historiografia, nas inúmeras narrativas que ajudam a construir a imagem do cangaceiro, especialmente quando se trata do cangaceiro Lampião. Na trama, a inimiga declarada de Lampião é a Força Volante, representação da repressão. Logo depois de colocar o chapéu de cangaceiro que acaba de receber, há um corte na cena e, em seguida, aparece Virgulino, agora mais velho, invadindo uma delegacia e dizendo: *“Enquanto Lampião tiver alento, macaco<sup>15</sup> nenhum há de viver sossegado.”* (LAMPIÃO, o Rei do Cangaço, 1963)

É nessa construção de Lampião enquanto personagem que Coimbra se difere. Ao contrário de outros filmes do gênero Nordestern em que o cangaceiro geralmente é tão cruel, grotesco e orgulhoso quanto a Força Volante que o persegue, maltratando inclusive a população, a obra de Coimbra constrói uma narrativa em que o cangaceiro não é cangaceiro simplesmente por querer ser cangaceiro, ele possui uma justificativa de seus atos e utiliza o cangaço como ferramenta para sua “vingança justiceira”.

Há uma sequência de cenas que expõem claramente esse aspecto justiceiro do personagem. O grupo de Lampião chega a uma cidadezinha ao som de trompetes, quem o recebe é o governador local, que fica animado em vê-los e cede a cadeira do governo para que o cangaceiro possa se sentar, ao ar livre, para ouvir os problemas que assolam o povo (figura 2). Um dos seus cangaceiros, com

---

<sup>15</sup> Os cangaceiros chamavam os policiais da Força Volante de “macacos” por causa da cor da vestimenta, que, em sua maioria, era marrom.

consentimento de seu chefe, joga dinheiro para as pessoas que ali estavam e grita: “*É presente, podem pegar.*” (LAMPPIÃO, o Rei do Cangaço, 1963)

Na próxima cena, Lampião está sentado na cadeira, posta em uma espécie de degrau, logo em seguida, uma senhora se aproxima dele e oferece o que ainda lhe resta, a sua benção, já que a grande seca lhe tirou tudo. Sensibilizado, o cangaceiro lhe entrega um valor em dinheiro (figura 3), a senhora agradece o cangaceiro beijando sua mão (figura 4). Enquanto isso, toca ao fundo a música “*Lá vem Virgulino Lampião, o maior governador do sertão...*”. Essa cena juntamente com a cena citada anteriormente apresentam esse cangaceiro que divide o que tem com o povo necessitado, retirando dos mais abastados e até desviando as armas da Força Volante, com auxílio de alguns coronéis, tudo para impedir a ação daquela que tanto os maltrata, a Força Volante.

Essa aproximação com a população também se reflete no enquadramento de câmera. Mesmo sentado na cadeira do governador local, sendo assim a autoridade naquele momento, o personagem Lampião fica na mesma altura da senhora que lhe dá a benção. O personagem não está com o seu chapéu de couro em formato de meia-lua, nem com um chapéu de vaqueiro, mas um chapéu que era muito usado pelos homens naquela época, naquele momento, o cangaceiro é um sertanejo comum. O chapéu de couro somente é utilizado por ele nos momentos em que Lampião e seu grupo se preparam para algum conflito – adentraremos a análise do chapéu do personagem mais adiante.

No entanto, mesmo estando ao seu lado, a população continua passando fome, continua sendo perseguida. A Força Volante continua matando tudo que se move. A depressão de Lampião emerge da consciência de uma realidade quase que imutável, que ele pensava que conseguiria mudar e não conseguiu. Isso piora após a morte de seu irmão Antônio, que morre em um dos conflitos, o que deixa o personagem mais atordoado. Quanto mais próximo da população, mais perseguido é o seu grupo. O “capitão Virgulino”, por mais que tente, não consegue mudar o sertão, vivendo em um ciclo de violência, até que essa mesma violência o leve a seu fim.



Figura 2 - Cena do filme *Lampião, o Rei do Cangaço* (23min42s).



Figura 3 - Cena do filme *Lampião, o Rei do Cangaço* (24min23s).



Figura 4 - Cena do filme *Lampião, o Rei do Cangaço* (24min41s).



Figura 5 - Cena do filme *Lampião, o Rei do Cangaço* (25min01s).

Em seguida, uma outra cena (figura 5), ainda no mesmo lugar, continua a expor um “Lampião do povo”. Dessa vez, um rapaz, trazendo consigo uma mulher com duas crianças, vai até Lampião a fim de que se faça justiça, pois a moça que o acompanha, Dorinha — cuja trajetória será aprofundada mais adiante, em outro subtítulo —, trabalhou por 15 anos na fazenda, mas, depois de ficar viúva, o coronel quer expulsá-la de suas terras. O cangaceiro, indignado, grita: “*Como governador acabo com a injustiça, com o coroné e com macaco perseguindo o povo.*” Aqui o cangaceiro toma a postura de um governador, de uma autoridade disposta a acabar com a fome da população, mas essa postura do personagem logo muda.

Na mesma cena, Lampião recebe a notícia de que as Forças Volantes vão aumentar a repressão contra ele e contra os que o apoiam: “*Só há duas respostas para Lampião, bala ou cadeia.*” E então, nesse momento, sai de cena o cangaceiro

“bonzinho” e entra o cangaceiro cruel, que reúne seus homens e se prepara para o embate. As pessoas correm para as suas casas, outras gritam. Os gritos se misturam à trilha sonora que torna a cena mais tensa. O caos vai se instaurando diante dos olhos do espectador.

Assim como Lampião, João de Mariana também é um cangaceiro que se deprime. O personagem se cansa do cangaço, mas não somente por causa das injustiças para com a população, mas por causa de sua própria marginalidade, principalmente depois de reencontrar sua amada. Mesmo que não se mostre em cena, a história de João de Mariana é contada brevemente pelo pai de Virgulino. No início da trama, Virgulino diz que viu um cangaceiro ao seu pai, que lhe responde “*Deve ser João de Mariana*”, e explica que João assassinou o filho do coronel, que teria desgraçado a vida de sua noiva Suscena, e entrou para o cangaço para não morrer pelas mãos dos jagunços do coronel.

Ao entrar para o grupo de Lampião, João de Mariana decide trazer Suscena consigo para viver no cangaço. Porém, assim como ele, Suscena não se encaixa naquela vida. Na primeira oportunidade de se retirar do cangaço, o casal se desliga dele. A redenção do personagem é justamente abandonar o grupo e seguir uma vida não marginalizada, ao lado de quem ele sempre quis viver. Diferentemente de seu amigo, Lampião, mesmo sendo o “justiceiro do povo”, não tem uma redenção, afinal, mesmo que reclame, ele ainda é o líder do grupo. Virgulino morre como cangaceiro, e com ele também morre o cangaço.

João de Mariana entra para o crime por defender a honra de sua amada, manchada pelo filho do coronel. Uma vez apresentados os motivos de João de Mariana, o personagem pode resolver a sua problemática, saindo da marginalidade para a qual foi empurrado. Lampião também tem a sua justificativa, no entanto, o personagem vai mergulhando num ciclo de ataques sem fim, preso em sua sede de vingança, que aumenta após a morte de seu irmão Antônio. Quanto mais a Volante pressiona, mais ele se afunda nessa marginalidade. E, mesmo questionando sua situação pouco antes de morrer, já é tarde demais para voltar atrás.

Vale destacar também a presença das personagens femininas, em especial as duas principais e as únicas cangaceiras nomeadas: Suscena, interpretada por Glória Menezes, e Maria Bonita, interpretada por Vanja Orico. Suscena entra para o cangaço depois de Lampião permitir a entrada de Maria Bonita, que entra por vontade própria, e então João de Mariana vai em busca de sua amada. No meio do

caminho, encontram retirantes que se deslocam a mando da polícia, que decidira esvaziar o sertão para conseguir prender Lampião. Ali, Suscena presencia o tamanho do conflito entre cangaceiros e Volantes, ao ponto de expulsar as pessoas de suas próprias casas.

Ao início do desenvolvimento da trama, também são apresentadas ao espectador, brevemente, as duas mulheres. Ao apresentar Maria Bonita — que entra para o cangaço por amor, sem necessidade de uma catástrofe —, Coimbra a constrói como alguém que ama Lampião antes mesmo de o conhecer pessoalmente, recortava e guardava consigo as imagens dele estampadas nos jornais da Bahia (figura 6). Nessa trama, Maria é uma jovem solteira que sonha, desde mocinha, com o dia em que Lampião vai passar em sua cidade.

A priori, Maria é apresentada como o típico arquétipo da mocinha dos filmes de Western, aquela que admira e ama incondicionalmente o protagonista. Até mesmo o figurino da personagem, antes de entrar para o cangaço, nos remete a isso. O filme a cores expõe os vestidos coloridos de Maria, com babados característicos dos filmes hollywoodianos da década de 1960. Maria é cegamente fiel a Lampião e deixa claro durante toda a trama que está disposta a morrer com ele: “*A sina de Virgulino Ferreira é a sina mesma de Maria de Déia.*” Mesmo depois de entrar para o cangaço, Maria Bonita não é uma cangaceira guerreira, ela permanece à sombra de Lampião, sendo mostrada apenas fazendo ações domésticas, em que está preparando a comida ou costurando.

A cena em que Lampião leva Maria para viver consigo é uma das cenas mais características do gênero do Nordeste, especialmente pela sua composição. O protagonista, em seu cavalo, leva sua amada, e Maria, no caso de Coimbra, vai sorridente para o cangaço, ela o abraça e revela que viver com ele é um desejo antigo, está realizando seu sonho de amor. O protagonista, retribuindo o carinho, promete enchê-la de joias e deixar o sertão a seus pés (figura 7). É nessa cena que Lampião “coroa” Maria como sua rainha.



Figura 6 - Cena do filme *Lampião, o Rei do Cangaço* (19min20s).



Figura 7 - Cena do filme *Lampião, o Rei do Cangaço* (55min55s).

Já Suscena é apresentada como uma mulher entristecida, sempre cabisbaixa. Por causa do crime de seu noivo, a personagem foi perseguida, passou fome e, para sobreviver, refugiou-se em uma casa de prostituição. Suscena se culpa pelo ocorrido. Na cena em que o espectador conhece Suscena, isto é, o reencontro dela com João de Mariana, a personagem chora envergonhada ao reconhecer seu noivo: *“Eu tenho culpa, João.”* João de Mariana, diante da situação de sua amada, a consola dizendo: *“Suscena, chore não, você não tem culpa, eu também não tenho, mas a verdade é que acabou assim.”* (LAMPIÃO, o Rei do Cangaço, 1963) O personagem tem consciência de que nem ele, nem a sua amada têm culpa de suas escolhas, essas escolhas são consequências da violência por eles sofrida, e tudo o que fazem é em prol de sua própria sobrevivência.

No decorrer do filme, as personagens femininas aparecem poucas vezes, até finalmente construírem uma amizade dentro do cangaço, mesmo que em poucas cenas. Suscena aparece sempre ao lado de Maria (figura 9) — assim como João de Mariana sempre aparece ao lado do protagonista. Depois de trazer Maria para o cangaço, Lampião permite que João de Mariana traga sua amada consigo, e assim ele o faz. Suscena conhece Maria durante o trabalho de parto (figura 8), escondida, sem poder fazer barulho, pois a Força Volante estava por perto. Diante da situação, a personagem se coloca à disposição para ajudá-la. Maria dá à luz a Expedita, mas não pode cuidar de sua filha, tendo de escolher entre o companheiro e a criança. Decidindo continuar com sua sina, Maria Bonita entrega a criança para os coiteiros.



Figura 8 - Cena do filme *Lampião, o Rei do Cangaço* (1h13min39s).



Figura 9 - Cena do filme *Lampião, o Rei do Cangaço* (1h18min01s).

Suscena vai entendendo as dificuldades do cangaço através de Maria Bonita. A personagem presencia as dificuldades cotidianas, especialmente para as mulheres, através dos desafios enfrentados pela amiga, que tudo faz para seu amado. Observando-se a função cinematográfica dessas personagens, Suscena e Maria Bonita acabam humanizando os seus companheiros: João de Mariana tem a ação de abandonar o cangaço somente depois de trazer consigo Suscena, e Lampião somente decide não matar alguém — o juiz da Comarca que o enfrentou — por causa de Maria. A figura feminina, dentro da obra de Coimbra, enquanto personagem, é um gancho para uma redenção dos protagonistas.

Contudo, as cangaceiras também se diferem, ainda em sua função cinematográfica. Suscena faz um papel muito recorrente no gênero Nordestern e que se opõe ao de Maria Bonita: é a personagem que pede ao amado para se livrar do cangaço, pois essa personagem entende o movimento como um problema, é “a voz da consciência” do seu companheiro, insistindo para sair da marginalidade. Sendo a principal testemunha das dificuldades de Maria, Suscena percebe que aquela vida também não é a vida que ela tanto queria, o cangaço não é a solução para ela, pelo contrário, é somente mais um empecilho que atrasa a sua felicidade. Suscena quer uma vida comum, sem confrontos, sem violência e sem cangaço.

No cangaço ela não poderia ter filhos, no cangaço ela não poderia ter um local fixo para viver, então Suscena pede a João de Mariana: “*Vamo deixar dessa vida João.*” (LAMPIÃO, o Rei do Cangaço, 1963) Por amor, João de Mariana atende ao apelo de Suscena. Diferentemente de Maria Bonita, que busca entender o lado de Lampião e até tenta animá-lo em sua depressão momentânea, incentivando-o a

continuar. Nessa lógica, Maria Bonita se torna o oposto de Suscena, já que para ela o cangaço não é um empecilho, é a sua sina, o seu destino.

Tanto na obra de Coimbra como nos outros filmes do Nordeste, esse personagem tido como “a voz da razão” tem uma grande relevância para a trama, e geralmente é uma figura feminina — daí o aspecto de a mulher ser o gancho da redenção —, pois é esse personagem que enxerga para além do que os outros veem, ele entende o cangaço como o caminho para um final ruim. Esses personagens acabam expondo explicitamente a ideia de cangaço construída não somente por Coimbra — aprofundada mais adiante — mas pelo gênero do Nordeste no geral: a ideia do cangaço como um erro, como algo que deveria ser evitado, encerrado. Na ótica deste personagem viver no cangaço é sinônimo de sofrimento, preferindo sofrer dentro da lei do que fora dela.

No fim, o cangaceiro não tem sua redenção, a Força Volante, que aqui se apresenta como a principal vilã, é a responsável por acabar com o cangaço que ela mesma ajudou a construir. Mesmo ao final do filme, quando uma criança (figura 11) — há quem a considere uma referência ao cangaceiro Corisco, que tentaria vingá-lo —, depois de ver as cabeças dos cangaceiros, coloca o chapéu de Lampião, o cangaço não tem a “chance de retorno”, mesmo que a princípio essa criança represente uma mera continuação do cangaço, que naquele momento havia sido derrotado.

No entanto, essa criança, nesta análise, simbolizaria não um renascimento do cangaço enquanto movimento, já que ele continua sendo visto como um problema a ser sanado, mas sim a permanência dos aspectos do cangaço, as heranças deixadas pelos cangaceiros, seja em suas ações — a violência como resposta à opressão, à revolta, ao terror —, seja em sua estética, já que o menino leva consigo o chapéu (figura 10), seja em sua narrativa, afinal, essa criança contaria, assim como o narrador da história, os feitos e o fim trágico dos cangaceiros, fim esse do qual foi, indiretamente, testemunha.

A Força Volante vence ao final, Lampião, Maria Bonita e os outros dez cangaceiros são mortos, suas cabeças são expostas em um carro da própria Volante, que passa nas cidades ostentando o seu mais novo troféu. O único personagem que pode viver uma vida sem perseguições é João de Mariana, que vai viver em um lugar onde pode plantar e ter uma família com sua amada Suscena, sem os horrores da vida do cangaço. O personagem aparece ao final do filme, em

meio à multidão, vendo as cabeças de seus ex-companheiros, sem nem ao menos ter o direito de enterrá-los, lamentando o destino que o chapéu de couro que entregou ao seu amigo determinou.



Figura 10 - Cena do filme *Lampião, o Rei do Cangaço* (1h43min35s).



Figura 11 - Cena do filme *Lampião, o Rei do Cangaço* (1h43min46s).

O Bang Bang de Coimbra, apesar de revelar algumas diferenças em relação a outras produções do mesmo gênero, como um Lampião justiceiro cujas ações são justificadas quando o filme expõe suas motivações, continua seguindo o mesmo padrão de roteiro e de estética apresentado por Lima Barreto. Isso se explicita, principalmente, nas cenas de conflito que se assemelham: são várias as cenas em que todos os cangaceiros, volantes e até mesmo moradores locais correm ao mesmo tempo, freneticamente, de um lado para o outro, jogam-se no chão e atiram sem parar.

Além disso, Coimbra se destaca também no figurino, já que nele também expressa esse cangaço como um problema, uma maldição. Lampião somente utiliza o chapéu de couro nos momentos de conflito — que apenas ocorrem na Caatinga —, como dito anteriormente, ele somente se faz cangaceiro quando está com o chapéu, caso contrário, é mais um sertanejo com um chapéu comum (figura 12). É como se a personalidade cruel e impiedosa estivesse ligada ao chapéu, e isso se apresenta em dois momentos.

O primeiro momento é aquele em que Lampião está atendendo o povo e recebe a notícia da reação das tropas da Força Volante. O cangaceiro se revolta e, retirando o chapéu, diz: *“Bravo sou pior que salamandra, vocês vão ver quem é*

*Lampião.*” Após essa fala, a cena corta para Lampião com seu chapéu de couro já no meio da caatinga (figura 13). O segundo momento é ao final do filme, o mesmo menino citado outrora olha para o chapéu de Lampião, pega-o e diz “*Que bonito! De quem era?*”, e João de Mariana responde de longe “*De um homem, que nunca deveria ter colocado esse chapéu na cabeça, nem ele, nem ninguém...*” (LAMPIÃO, o Rei do Cangaço, 1963) O chapéu de couro, objeto que, segundo Luciano Gutembergue Bonfim Chaves (2021), citado no capítulo anterior, ganha poder simbólico de uma coroa, o mais emblemático da vestimenta de um cangaceiro, dentro da trama, é uma materialização de uma maldição chamada cangaço.



Figura 12 - Cena do filme *Lampião, o Rei do Cangaço* (20min55s).



Figura 13 - Cena do filme *Lampião, o Rei do Cangaço* (26min19s).

Ao pensar por esses aspectos, desde o próprio desenvolvimento da trama até a composição do figurino — em especial, o chapéu de couro —, Coimbra apresenta ao espectador o que chamarei aqui de cangaço-problema. A priori, o cangaço começa como uma solução diante da violência e, à medida que se desenvolve o filme, vai se transformando em um fardo. Ao se tornar o principal problema, o movimento não é, na obra do cineasta, somente um problema para o governo, é um problema para todos: para os protagonistas, para os que se ligam aos protagonistas, para as Forças Volantes, para a população e, ironicamente, o cangaço também é um problema para os próprios cangaceiros, especialmente para Lampião, que, por mais que desanimem, não conseguem se desligar dele.

É um cangaço que representa o caos político — no sentido de ser um problema para o governo e até para alguns coronéis que detêm o poder econômico

local e político, especialmente no período eleitoral — e também é um caos social, já que cangaceiros e Volantes vivem em uma guerra sem fim e a população, que se encontra em meio ao chumbo trocado, também sai afetada, mesmo que essa população recorra aos cangaceiros. O cangaço de Coimbra se resume a consequências da violência por parte da Força Volante, que é a única capaz de acabar com o mal que ela mesma ajudou a construir, buscando exterminar o revoltoso, o violento, com a mesma violência que o tornou assim.

Mas não foi somente o Nordeste a se aventurar na temática do cangaço, o Cinema Novo também o fez. Nascido de um grupo de jovens intelectuais insatisfeitos com aquela realidade e, principalmente, com a dependência cultural do Brasil, o movimento<sup>16</sup> do Cinema Novo, como o próprio nome prediz, procurava uma nova maneira de produzir cinema, buscando um cinema sensível às questões sociais e que priorizasse a cultura brasileira, bastando “*Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça*”<sup>17</sup>. Era uma resposta ao cinema tradicional brasileiro, que abria muito espaço, na sua indústria, para os filmes estrangeiros, e quando se produziam os filmes no Brasil, muito se inspiravam nas comédias e nos musicais hollywoodianos.

O Cinema Novo, porém, também tinha várias inspirações, tanto na sua estética como na sua maneira de produzir filmes. O movimento foi muito influenciado pelas chamadas vanguardas europeias: a Nouvelle Vague francesa, no seu aspecto de produção e no cinema de autor, no qual o autor também é o diretor; o Neorealismo italiano, no aspecto de retratar as mazelas sociais, aproximando o cinema das classes populares; e até mesmo o Experimentalismo soviético, especialmente na utilização de um “personagem coletivo”, isto é, um personagem que representaria um grupo, uma multidão, além das ressignificações temporais e de espaço, adicionando complexidade à trama e à construção do personagem.

Nascido em Vitória da Conquista, no estado da Bahia, Glauber Rocha foi o principal difusor do movimento do Cinema Novo. O cineasta foi autor de diversas obras de crítica sobre o cinema brasileiro, e através de suas obras percebe-se que Glauber enxergava no cinema uma ferramenta política, capaz de denunciar as inúmeras feridas abertas da sociedade brasileira.

---

<sup>16</sup> O Cinema Novo, dentro dos termos do cinema, é entendido como um movimento, pois são cineastas de um mesmo período e que compartilham dos mesmos conceitos, desenvolvendo uma estrutura de produção comum, mas que não necessariamente seguem um padrão. Diferentemente dos gêneros terror, comédia, ação etc., que possuem um padrão.

<sup>17</sup> Esse era o lema central do Cinema Novo, relacionam essa frase a Glauber Rocha, um dos fundadores do movimento.

Mas, tratando-se de cangaço, Glauber não se dedicou especificamente a essa temática — como Carlos Coimbra, que teve uma trilogia de sucesso, fora a sua participação em outros filmes que tinham por temática o cangaço, com o mesmo estilo do Nordestern —, mas dois de seus vários filmes têm a presença do movimento: “*Deus e o diabo na Terra do Sol*” (1964), sua obra mais marcante e emblemática; e “*O Dragão da Maldade contra o santo guerreiro*” (1969), uma continuação de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, no qual Antônio das Mortes, o “matador de cangaceiro”, retorna para mais uma missão.

Em “*Deus e o Diabo na Terra do Sol*”, objeto de análise desta pesquisa, Glauber Rocha não faz um filme inteiramente sobre o cangaço, sua obra perpassa pelo fanatismo religioso, pela fome, pela violência e, por fim, pelo cangaço. O cineasta visa denunciar, através de seu filme, as mazelas sociais brasileiras por meio das mazelas sociais e políticas do agreste nordestino. O filme conta a história do vaqueiro Manuel e sua esposa Rosa. Após um desentendimento com seu patrão, o coronel Moraes, por causa de seus bois, Manuel o assassina e passa a ser perseguido pelos seus jagunços.

A fim de sobreviver à perseguição, o casal corre para o local onde encontram o beato Sebastião — a quem Manuel já havia visto — e decide segui-lo, mesmo diante das contestações de Rosa. Cansada de não ser ouvida e de seguir o beato em que não acredita, o assassina durante um ritual de purificação. Ao mesmo tempo que Antônio das Mortes chega ao monte santo e mata todos os outros seguidores do beato, exceto Manuel e Rosa. Sem rumo e sem refúgio, o casal continua sua peleja pela caatinga em busca da sobrevivência e acaba encontrando o cangaceiro Corisco.

Apesar de aparecer somente ao final do filme, o conceito de cangaço projetado em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* é bem claro, e muito se assemelha ao conceito de cangaço reproduzido por Rui Facó (1983), contemporâneo a Glauber, em sua obra “*Cangaceiros e Fanáticos*” — citada brevemente no capítulo anterior —, na qual o cangaço seria o embrião de uma possível revolução, mas que não ocorreria pelas mãos dos cangaceiros, muito menos no isolamento do sertão nordestino, mas essa revolução continuaria pelas mãos daqueles que, ao saírem desse isolamento, pudessem continuar a revolução que nascera no sertão. O cangaço apresentado no

filme de Glauber Rocha é um cangaço para além do caos, diferente de Coimbra, o movimento é o prelúdio de uma revolução.

Enquanto o filme de Coimbra traz um cangaceiro justiceiro que se aproxima da população, o filme de Glauber, através da figura de Corisco, interpretado por Othon Bastos, consegue trazer uma outra imagem de cangaceiro: o guerreiro, o revolucionário, que também se indigna com o abandono do sertão, mas é mais sanguinário que o Lampião de Coimbra, e que até reclama da não mudança de sua realidade, mas sua reflexão é diferente, pois não questiona as ações do cangaço, questiona a estrutura social e política.

O personagem segue firme em sua vingança, seu incômodo com essa estrutura o incentiva a continuar, mesmo que o cangaceiro já saiba o seu destino, e justamente por saber Corisco irá enfrentá-lo de cabeça erguida: *“Espero Antônio das Mortes. Quero me topar com ele de homem pra homem, de Deus pra Diabo... É o Capitão Corisco enfrentando o dragão da riqueza.”* (DEUS e o Diabo na Terra do Sol, 1964) Corisco morre lutando no confronto, não com a Força Volante, mas com um pistoleiro, Antônio das Mortes<sup>18</sup>, interpretado por Maurício do Vale.

No aspecto de mudar a realidade, o Corisco de Glauber até se assemelha ao Lampião de Coimbra. No entanto, Corisco é mais incisivo na sua ação, é explicitamente mais revoltado. Há uma cena na qual se expõe a estrutura social e política que revolta o cangaceiro. A cena apresenta os autores da repressão, vinda diretamente dos latifundiários, da igreja e do Estado, representados na cena em que contratam Antônio das Mortes para “resolver” o problema trazido pelo beato, afinal, as pessoas preferiam seguir o beato em vez de participar da igreja e de trabalhar para coronéis.

---

<sup>18</sup> Antônio das Mortes é um personagem fictício de Glauber, mas inspirado no major Zé Rufino, responsável pela morte de Corisco. É o próprio Zé Rufino que conta a história da caçada de Corisco para o cineasta.



Figura 14 - Cena do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (34min14s).

Essa opressão e perversidade, contra as quais Corisco tanto se revolta, são expostas na cena retratada na imagem anterior (figura 14). O padre, representando a igreja católica, o coronel à direita, representando os latifundiários, e ao centro, tomando café, está Antônio das Morte, o pistoleiro contratado que, junto às tropas, irá resolver o problema dos que detêm o poder. Durante essa cena, é exposto no diálogo do padre e do coronel que ambos entendem possuir o direito e até mesmo o dever de decidir a vida da população que segue o beato. Os dois personagens, em poucos minutos de tela, planejam o massacre do Monte Santo como quem planeja o abate de suas milhares de cabeças de gado.

O beato Sebastião é um problema para eles, maior até do que o cangaço. O destaque desse momento é justamente Antônio das Morte, que, mesmo relutante, já que matar os seguidores do beato seria mais complicado — e aqui o pistoleiro até apresenta uma certa pena das pessoas que o seguem —, após a insistência do padre com voz mansa, mas perversa, aceita a proposta. Antônio é pressionado pelo sistema político e pela religião para colocar em prática o massacre.

É contra esses que se sentem no direito de decidir o destino alheio que o cangaceiro luta. Corisco quer um novo sertão, um sertão onde não exista fome nem opressão, seja ela vinda da igreja católica ou dos latifundiários. Todavia, Corisco entende que esse novo sertão só virá através da bala, da violência: *“Homem nessa terra só tem validade quando pega nas armas pra mudar o destino. Não é com rosário não, Satanás, é no rifle, no punhal.”* (DEUS e o Diabo na Terra do Sol, 1964) De certa forma, Corisco quer livrar o sertão de suas mazelas — nesse aspecto, lembra novamente a defesa da honra, o matar para limpar —, é como se o

cangaceiro quisesse defender e “limpar” a honra não somente de seus amigos, mas de todo o sertão que tem sua “honra” manchada todos os dias pela opressão e pelo sofrimento.

Em sua construção, enquanto personagem, Corisco é complexo, e isso se explicita em seus diversos monólogos. Ao contar o massacre de Angico para Manuel, o cangaceiro teatraliza, dividindo-se em dois: ora Corisco, ora Lampião. Ele se divide por acreditar que o espírito de seu falecido compadre e chefe, Lampião, agora habita nele, sendo assim, Corisco é um só cangaceiro, mas com “duas cabeças”:

*Virgulino acabou na carne, mas o espírito está vivo. O espírito está aqui no meu corpo que agora juntou os dois. Cangaceiro de duas cabeça. Uma por fora e outra por dentro; uma matando e a outra pensando. Agora eu quero ver se esse homem de duas cabeça não pode consertar esse sertão. (DEUS e o Diabo na Terra do Sol, 1964)*

Esse desdobramento de Corisco se dá, inclusive, em questões técnicas, a maneira como o ator é filmado enquanto se desdobra diz muito sobre os dois cangaceiros. A câmera que o filma também o divide (figura 15). Quando é Corisco falando, a câmera permanece na mesma altura do personagem (figura 18), focando suas expressões de indignação, diferentemente de quando é Lampião falando, encarnado em Corisco, a câmera o filma de baixo para cima, trazendo a sensação de alguém maior, de autoridade (figura 17), alguém acima de Corisco, também focando suas expressões (figura 16), de alguém que está certo do que faz e não acredita na visão do seu compadre.



Figura 15 - Cena do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1h14min10s).

Figura 16 - Cena do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1h15min25s).



Figura 17 - Cena do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1h13min42s).

Figura 18 - Cena do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1h13min56s).

Na cena clássica em que Corisco se prepara para encontrar Antônio das Mortes, rezando uma oração de proteção, o personagem utiliza o punhal para “fechar” espiritualmente seu corpo (figura 19). O punhal que se move quase que formando o sinal da cruz é posicionado no meio da face. Aqui, novamente se apresenta a dualidade desse cangaceiro. E, mesmo que o personagem apareça somente ao final do filme, foi justamente essa imagem a escolhida como figura central para compor o cartaz de exibição do filme (figura 20). O cangaceiro de duas cabeças, um cangaceiro que luta por dois, um que pensa e outro que mata, um que morre na batalha e outro que vive, continuando o seu legado e cumprindo a sua vingança.



Figura 19 - Cena do filme *Deus o Diabo na Terra do Sol* (1h53min24s).



Figura 20 - Cartaz de exibição do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, 1964.<sup>19</sup>

Tanto o cartaz como essa cena expõem um outro aspecto não somente do cangaço, mas da sociedade do sertão nordestino, muito explorado por Glauber Rocha: a religiosidade sertaneja. A expressão da fé se apresenta nas primeiras cenas do filme. Manuel, enquanto volta para casa, depara-se com o beato Sebastião, ele enxerga no beato uma possível salvação, e é a ele que o personagem recorre ao matar seu patrão. Seu primeiro refúgio é o que liga o personagem àquilo que ele considera sagrado.

Com Corisco não é diferente — antes de cangaceiro, Corisco é um sertanejo. O cangaceiro apresenta em seus monólogos, além da sede de vingança, a sua própria religiosidade, responsável pela sua proteção física e espiritual. Glauber expressa no cangaceiro e no beato Sebastião o que muitos autores, como Pericás (2010) e Élise Jasmin (2006), que se aprofundam na questão da religião, especialmente expressa no cangaço, chamariam de *catolicismo místico*, em que se misturam os dogmas católicos com a crença e o conhecimento popular, e até mesmo com o conhecimento de outras religiões. No caso de Corisco, o cangaceiro, por várias vezes, evoca o santo que nele está encarnado, ninguém menos que São Jorge, o santo guerreiro.

<sup>19</sup> Fotografia de Rogério Duarte e desenho de Rogério Gomes.

Em um determinado momento do filme, Corisco cita o santo, que também habita nele, contudo, diferentemente de Lampião, que morrerá caso Corisco morra, São Jorge permanecerá vivo: “*Se eu morrer, nasce outro. Que nunca pode morrer São Jorge, o santo do povo.*” (DEUS e o Diabo na Terra do Sol, 1964) Em outro momento, o cangaceiro cita o santo novamente e a promessa que fez a padre Cícero de não deixar os mais pobres morrerem de fome: “*É o gigante da maldade comendo o povo pra engordar o governo da república... Mas São Jorge me emprestou a lança dele para matar o gigante da maldade. Tá aqui, tá aqui, tá aqui o meu fuzil pra não deixar pobre morrer de fome.*” (DEUS e o Diabo na Terra do Sol, 1964) Nesse sentido, o cangaceiro de duas cabeças se entende como o guerreiro escolhido divinamente para acabar com a miséria do povo através de seu punhal. O santo guerreiro é Corisco, e o dragão da maldade é toda essa estrutura social, jurídica e política na qual ele e os demais sertanejos estão inseridos.

O próprio cartaz do filme constrói a imagem do cangaceiro divinamente guerreiro. O cangaceiro de duas cabeças é o elemento central da imagem, em volta de sua cabeça estão os raios do Sol, meio que formando um halo<sup>20</sup>, esse Sol representa a dureza, o sofrimento, a seca. A Terra do Sol, a terra oprimida, isolada. No entanto, ao observar esse Sol, pode-se ver também uma Lua cheia. Ao levar em consideração o contexto do filme e, principalmente, a cena aqui destacada, entende-se essa Lua cheia como uma referência a São Jorge. Toda essa mensagem está sobreposta ao fundo vermelho. Que cinematograficamente também possui significado, representando paixão, sensualidade, mas também sangue, justiça, vingança e violência. Sendo essas últimas as ferramentas principais para o embrião revolucionário do cangaceiro.

Mas, além de Corisco e Manuel, é importante destacar suas companheiras, especialmente a protagonista, a personagem Rosa, interpretada por Yoná Magalhães, que, diferentemente do que se nota na trama de Coimbra, é mais ativa nas cenas de conflito. Rosa não se conforma em seguir o beato Sebastião, permanecendo lá somente por causa de seu marido (figura 21). Ela não acredita em uma justiça que virá num futuro distante. Rosa anseia por uma mudança no presente. Na primeira oportunidade, sem remorso algum, Rosa mata aquele que tem

---

<sup>20</sup> Termo usado em análises iconográficas, geralmente ligado à religião. Halo ou auréola são os círculos de luz que são pintados em volta da cabeça do retratado na pintura, indicando santidade ou até mesmo glória.

impedido seu companheiro de ouvi-la, o beato Sebastião — retornaremos à ação de Rosa mais adiante.

Após o massacre do Monte Santo, a personagem até se recusa a entrar para o cangaço, mas entra com seu marido, pois, apesar de ter ações significativas na trama, Rosa não é quem faz as escolhas, quem as faz é Manuel, que somente percebe isso após a reação de sua amada diante de sua desobediência e revolta momentânea contra Corisco. Indignada, Rosa chega a bater em seu marido com uma cinta depois de discordar do cangaceiro; Corisco, por sua vez, é quem impede que Rosa continue batendo em seu companheiro. Ao se aproximar do fim da trama, Manuel reconhece o fato de Rosa não fazer as escolhas, e decide pedir para ela escolher, e então eles permanecem no cangaço até a morte de Corisco.



Figura 21 - Cena do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (42min02s).

Nesse sentido, o cangaço não se torna somente refúgio para Manuel, mas também para Rosa, que cria um vínculo com o movimento — explícito na cena romântica entre Rosa e Corisco — e aos poucos o entende como um modo de vida, mesmo que temporariamente, afinal o cangaço apresenta para Rosa uma solução direta. Em vez de esperar o milagre divino que transformaria a seca em abundância, como pregava o beato Sebastião, o cangaço resolvia essas mazelas no momento presente. O fuzil do cangaceiro de São Jorge resolvia em instantes o que a pregação do beato não resolvia em dias, a vingança fazia justiça, sem sermões e sem a angústia da espera divina.

Ainda nas personagens femininas, encontra-se uma semelhança com o filme de Coimbra, pois em Glauber também há a personagem que entende o fim que a

espera, caso insista no caminho do cangaço. Dadá, interpretada por Sônia dos Humildes, assim como Suscena no filme *“Lampião, Rei do cangaço”*, sabe o fim que os aguarda, e tenta “conscientizar” seu companheiro para desistir de sua vingança, antes que seja tarde demais. A intervenção de Dadá, ainda em luto pela morte de Maria Bonita, dá-se em alguns momentos, mas se destacam dois deles.

No primeiro momento, depois de matar mais um inimigo declarado de Corisco — inimigo desde a juventude do cangaceiro —, Dadá se volta para o companheiro e diz: *“Larga a guerra e vamo embora Cristino, vai ser agora ou nunca...”* (figura 22) Corisco, porém, retruca: *“Embora pra onde? É preciso ficar pra acabar com o que é ruim.”* (DEUS e o Diabo na Terra do Sol, 1964) O segundo momento em que Dadá intervém é quando avisam Corisco sobre Antônio das Mortes, que prometeu matá-lo. Com um tom de voz mais indignado, porém ainda entristecido, Dadá tenta novamente acordar Corisco de sua sina: *“Me escuta, Cristino, quem morre acaba. Foi Antônio mesmo que mandou lhe dizer que a sua cabeça ia rolar no chão.”* (figura 23) No entanto, diferentemente da obra de Coimbra, em que Suscena consegue fazer seu companheiro mudar de ideia, na obra de Glauber, Corisco permanece imutável quanto à ideia de deixar o cangaço.



Figura 22 - Cena do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1h27min32s).



Figura 23 - Cena do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1h38min43s).

Dadá aqui representa aquele personagem que está farto de uma vida de perseguições, e nesse aspecto, para ela, o cangaço significa sofrimento — daí a sua aproximação com a personagem de Coimbra, Suscena. No entanto, seu desânimo é

fruto dos sentimentos de luto e de medo: medo de ter o mesmo destino dos cangaceiros que estavam na Grota de Angico, e luto pelos amigos que se foram, especialmente Maria Bonita, citada por Corisco. A personagem está sempre distante, em silêncio, olhando para o horizonte, com semblante entristecido, exausto, sem esperança (figuras 24 e 25). Dadá sabe o que a aguarda. Para ela, permanecer no cangaço é um problema, não no sentido político e econômico, mas no aspecto de sua experiência pessoal. O cangaço lhe tirou amizades, liberdade e esperanças.



Figura 24 - Cena do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1h44min02s).



Figura 25 - Cena do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1h07min36s).

Duas mulheres, uma chamada Rosa, cansada de perseguições, enxerga no cangaço algo melhor do que quando vivia seguindo o beato Sebastião; a outra, Dadá, está cansada de lutar, de correr das tropas da Força Volante, e tem medo, pois sabe o que a aguarda, e agora só lhe resta a dor, o vazio e o luto. Dadá, ao encontrar Rosa pela primeira vez (figuras 26 e 27), não esconde sua tristeza e seu desânimo, compartilha com ela a dor da perda, em silêncio, enquanto Rosa seca as suas lágrimas. São duas mulheres, duas histórias diferentes que se encontram, mas que compartilham da mesma vontade: uma vida melhor, longe da guerra, da miséria e do caos.

Ao levar isso em consideração, o cangaço na obra de Glauber é um cangaço que existe como resultado de uma opressão política e econômica. Entretanto, o cangaço de Glauber, assim como o cangaço de Coimbra, não deixa de ser um problema, seja para os poderosos, seja para a cangaceira Dadá. Isso se explicita na trilha sonora "*Farreia, farreia povo/ farreia até o Sol raiar/ mataram*

*Corisco/ balearam Dadá.*” Assim como no filme anteriormente analisado, existem aqueles que veem uma solução no cangaço, mas existem aqueles que o veem como ameaça. Mas, se na obra de Coimbra o cangaço é um problema inclusive para os próprios cangaceiros, na mesma medida em que é um problema para o governo, na obra de Glauber para quem especificamente o cangaço é um problema?



Figura 26 - Cena do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1h10min39s).



Figura 27 - Cena do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1h13min22s).

Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, o cangaço é um problema principalmente para aqueles que detêm poder político e econômico local e, nesse ponto, até se assemelha um pouco com o cangaço de Coimbra. Porém, o cangaço nesse filme não é a representação pura do caos, ou um “*mal-entendido*”, mas é o resultado do caos gerado pelo abandono estatal e jurídico, além da exploração dos latifundiários, obrigando a sociedade a se reorganizar da maneira que pode. Aqui, não é somente a Força Volante a responsável pelo cangaço, ela é apenas um dos braços da repressão, os responsáveis pelo cangaço são justamente aqueles que o veem como problema.

O cangaço de Glauber surge quase como um sinal da necessidade de se olhar para a desigualdade, para a miséria e, principalmente, para a violência, que não se limita apenas à região Nordeste, está presente em todo o país. E aqui vale destacar o momento em que se encontrava o cineasta: Glauber Rocha estava produzindo esse filme em 1963 — período no qual foi exibido o filme de Coimbra — para exibi-lo em 1964, um período politicamente turbulento para o Brasil. Em 31 de março de 1964 ocorreu o golpe militar, que culminou na ditadura civil-empresarial-militar, que durou 21 anos. E sua obra foi exibida após três meses

do golpe, em junho de 1964. O caos político de seu tempo presente e, sobretudo, sua indignação diante da tormenta política se refletem diretamente no seu filme.

Apesar dessa construção de um cangaço como uma espécie de ponte para uma futura revolução, o cangaço de Glauber também morre — pelo menos naquele momento, visto que o cangaço volta em “*O dragão da Maldade contra o Santo guerreiro*” — quando Antônio das Mortes consegue matar Corisco, que grita antes de cair ao chão: “*Mais fortes são os poderes do povo.*” É o momento da morte do cangaço, mas um cangaço que deixa vestígios, para além da estética. A morte do cangaço é o início da ação para que de fato ocorra uma mudança. Manuel e Rosa, fugindo das tropas de Antônio das Mortes, correm em meio à caatinga. A câmera começa a se afastar dos personagens, que correm freneticamente, e à medida que se afasta o sertão vai se transformando, cinematograficamente, em mar.

Esse final do filme, levando em consideração a ideia de cangaço de Rui Facó (1983), presente na obra de Glauber, é uma metáfora que revela de onde deveriam vir as mudanças políticas e sociais. Aquilo que o cangaço começou poderia ser continuado pelas mãos de quem detém as ferramentas necessárias para o início efetivo da revolução, mas esses que possuem as ferramentas necessárias não estão no sertão, estão no litoral, nas capitais, daí a corrida até que o sertão se torne mar.

O isolado sertão vai se transformando em mar à medida que os “valores” do litoral se aproximam. No entanto, esse mar/litoral pode se tornar sertão se, mesmo com as ferramentas necessárias para se cumprir a revolução, não observar tais valores, seguindo cegamente o que lhe é oferecido. O mar se torna sertão à medida que se deixa levar pela manipulação, pelo fanatismo, pelo desconhecimento, que não gera revolta. O cangaço se torna esse embrião revolucionário, na obra de Glauber, justamente por dar o primeiro passo para a revolução: a indignação, seguida de uma ação.

Os dois filmes apresentam ideias distintas sobre cangaço, mas que até se assemelham em alguns pontos, especialmente quando se trata da ação contra o cangaço. Coimbra apresenta um cangaço caótico em que nem os cangaceiros querem permanecer, um cangaço-problema, que é um problema social, econômico e político, sem utilidade, que é resultado direto das ações violentas da polícia. Enquanto Glauber apresenta um cangaço que também é um problema, mas se faz necessário diante das circunstâncias em que são colocados. A fome e a miséria, o

abandono jurídico e a repressão estatal obrigam o sertanejo a ter uma reação, que, diferentemente do que se verifica na obra de Coimbra, traria frutos para novas ações contra aqueles que insistem em manter um sistema. É um cangaço como prelúdio revolucionário.

Essas duas ideias de cangaço auxiliam na construção imagética das milhares facetas do movimento. Um cangaço rebelde, um cangaço que deve ser combatido, um cangaço que deve ser recordado, um cangaço que deve ser esquecido. A ideia que temos atualmente sobre o que é cangaço se liga às construções vindas de folhetos de cordéis e fotografias da época, que são reforçadas através do cinema. São construções que auxiliam na grande e complexa colcha de retalhos chamada cangaço.

## 2.2 O CAOS E A VIOLÊNCIA: NA TRAMA E NA ESTÉTICA

Levando em consideração que o cangaço, dentro das produções cinematográficas, é fruto sobretudo da violência das Forças Volantes, vale destacar a violência construída estética ou imageticamente nos dois filmes analisados nesta pesquisa. Como citado outrora, na lógica do gênero do Nordestern, a Força Volante geralmente é a principal vilã, ela é a responsável pelas catástrofes na vida dos protagonistas e dos seus amigos ou parentes.

Na obra de Coimbra não é diferente, o cineasta permanece fiel à lógica dos outros filmes do Nordestern ao criar sua Força Volante. Isso fica explícito logo nas cenas iniciais do filme. É uma tropa da Força Volante que atira no pai, já idoso, do protagonista, eles dão voz de prisão e, em seguida, atiram, sem dar chance de defesa ao personagem. Em uma outra cena, João de Mariana se apresenta a Lampião e, ao reconhecer Virgulino, pergunta a ele: afinal, quem diria que aquele menino se tornaria um cangaceiro? E Lampião responde: “*A polícia quis assim.*” (LAMPIÃO, o Rei do Cangaço, 1963)

Em “*Lampião, o Rei do Cangaço*”, enquanto vilã, essa Força Volante, representada ora pela figura dos dois tenentes que perseguem os cangaceiros, ora por um grupo de oficiais, é distante do espectador, não se cria um vínculo com ela. Quando aparece nas cenas, a Força Volante leva o caos, especialmente quando se encontra com o grupo de cangaceiros. Nessa obra de Carlos Coimbra, a Volante é responsável pela existência do cangaceiro e vice-versa. O ódio que o protagonista

sente por aqueles que assassinaram seu pai o move para a marginalidade, e quanto mais o perseguem, mais ele e seu grupo revidam.

Outra questão que vale ser citada é que essa Força Volante acaba carregando consigo alguns aspectos que no Nordeste, geralmente, seriam atribuídos também aos cangaceiros, mas na obra de Coimbra essas características são colocadas somente aos oficiais: o aspecto do grotesco, isto é, do selvagem, do caótico, do cruel, aqueles que atiram em tudo que se move sem motivo algum, que perseguem a população na mesma medida em que perseguem os cangaceiros, pois entendem que ela é conivente com o cangaço e, portanto, merece ser “punida”.

Na cena em que João de Mariana está indo com Suscena para o esconderijo de Lampião, a fazenda de Angico, o casal presencia um oficial da Força Volante expulsando um morador que se recusa a sair de sua casa (figura 28). O oficial, armado, ameaça prendê-lo caso o homem se negue a sair de suas terras, tudo para facilitar a caça aos cangaceiros. Essa é uma das cenas que representam como a Volante pouco se importa com a população que ela, em tese, deveria proteger.



Figura 28 - Cena do filme *Lampião, o Rei do Cangaço* (1h10min28s).

Em outro momento da trama, também se explicita o abuso de autoridade por parte desses oficiais. Após o reencontro de João e Suscena, um dos sargentos da Força Volante e outros oficiais torturam um personagem que a princípio aparenta ser um vaqueiro (figuras 29 e 30). O oficial o obriga a cavar uma cova suficiente para o seu tamanho, justamente por não lhe dar informações sobre o paradeiro de Lampião.

O vaqueiro era suspeito de ser um dos coiteiros, simplesmente por ter ajudado — por livre e espontânea pressão — os cangaceiros que por ali passaram e tratado das feridas de Lampião após o conflito. Choramingando e cavando sua cova, o rapaz reclama: “*O que se pode fazer? Lampião de um lado, polícia do outro, a gente atende a um e sofre na mão do outro, não se tem a quem pedir proteção. Até vida de bandido é melhor.*” (LAMPIÃO, o Rei do Cangaço, 1963)

Nessa lógica, a Força Volante, na obra de Coimbra, é a expressão da violência do Estado, que usa e abusa de sua autoridade, abuso esse que se assemelha ao apresentado por Anildomá Willians de Souza (2009), citado no capítulo anterior, ao destacar o trecho no qual oficiais da Força Volante chutam e batem nas pessoas que ali moram, elas sendo ou não ligadas ao cangaço. A fala do personagem expõe essa violência e até o abandono jurídico em que se vive — “*Não se tem a quem pedir proteção*” —, afinal, aquele que deveria defender a população era quem mais a perseguia e matava, considerando-a conivente com os cangaceiros.



Figura 29 - Cena do filme *Lampião, o Rei do Cangaço* (35min20s).



Figura 30 - Cena do filme *Lampião, o Rei do Cangaço* (34min41s).

Por causa dessa violência, a população, no filme de Coimbra, consegue ter uma aproximação maior com o movimento do cangaço, ao ponto de recorrer e confiar nos cangaceiros, contando suas mazelas. Mas não se aproxima e muito menos dialoga com os policiais, pois, em todas as cenas em que a população aparece ao lado das Forças Volantes, o único diálogo que existe é o da bala.

Essa Força Volante, uma vez distante da população, liga-se diretamente a uma pequena parcela da população que detém o poder, os coronéis e os políticos. Isso fica explícito na cena em que três oficiais da Força Volante do estado da Bahia (figura 29) se reúnem para perseguir o grupo de Lampião, que até aquele momento não era um problema para eles, mesmo que as tropas de Pernambuco e da Paraíba reclamassem sobre a impunidade do grupo, até se tornar problema para os fazendeiros locais, que tinham de negociar com os cangaceiros que faziam aquisições do gado.

E aqui também se expressa a maneira como se representa essa Força Volante, que é distante dos outros personagens inclusive no quesito técnico. A câmera acima, próximo à lâmpada, mostra os três oficiais de longe, sem close, sem destaque maior para eles. Na sua primeira aparição no filme (figura 32), isto é, na morte do pai do protagonista, a Força Volante aparece mais distante ainda, como sombras atrás das colinas, quase se misturando à paisagem.

Somente algumas cenas depois é que dois oficiais têm um destaque, porém não muito grande na questão de diálogos. O sargento que tortura o vaqueiro, citado anteriormente, e o tenente responsável por unir a tropa para matar Lampião têm um momento curto de destaque, e mesmo assim estão acompanhados de outros oficiais, com a câmera sempre tomando uma certa distância.

Ao levar essas questões em consideração, a Força Volante na obra de Coimbra parece uma coisa só, não tem diferenças como os cangaceiros, que são mostrados com close em suas expressões; inclusive nos momentos de conflito, o tempo maior de tela é dos cangaceiros, e não da vilã da trama. A intenção do cineasta é clara, mostrar que a Força Volante é a autora principal do caos e sua função é justamente trazer a violência, a guerra. É por causa dela que os cangaceiros atacam. Não existe oficial bonzinho, os soldados, na trama, são todos iguais em nível de crueldade.



Figura 31 - Cena do filme *Lampião, o Rei do Cangaço* (50min43s).



Figura 32 - Cena do filme *Lampião, o Rei do Cangaço* (11min12s).

Contudo, ainda no quesito da violência, a lógica do filme de Coimbra acaba por ter relação com a lógica apresentada por Pericás (2010) ao citar as ações de Volantes e cangaceiros: são dois opressores, um “opressor estatal” contra um “opressor social”. Todavia, tanto fora como dentro das telonas, esses dois opressores não são equivalentes nem em aparência e ideais, nem no quesito da violência, e isso fica claro no filme. O opressor estatal é responsável pela existência do opressor social, sendo até mais letal do que aquele que inventou, pois no filme de Coimbra quem estende a mão aos mais vulneráveis, e até faz críticas à ação dos policiais, são os cangaceiros, que estão mais próximos da população e do espectador.

Depois de desistir de matar um governador local, por pedido de Maria Bonita, Lampião, irritado, diz: “*Se não morreu hoje, agradeça a Maria. Já que é homem corajoso deve dizer para esse povo o que os macaco anda fazendo. Num é só cangaceiro que é bandido.*” (LAMPIÃO, o Rei do Cangaço, 1963) E durante toda a trama é assim, os cangaceiros declaram guerra às tropas Volantes, não à população, diferentemente das tropas, que declaram guerra aos cangaceiros e a todos que direta ou indiretamente estiverem com eles. A população, na trama, fica perdida em meio ao caos causado pelos conflitos, sendo a mais prejudicada.

A violência também está presente em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, mas, diferentemente da obra de Coimbra, não se expressa somente em diálogos, posicionamentos de câmera e ações dos personagens, mas em toda a produção e estética do filme. Em “*Uma Estética da Fome*”, artigo escrito por Glauber Rocha no

ano de 1963 para a revista *Civilização Brasileira*, o cineasta deixa claro o porquê dessa representação da fome e, principalmente, da violência. Segundo Glauber, é através dessa estética da fome e da violência que o colonizador — seja ele de seu tempo presente ou do futuro — enxerga a existência do colonizado. Essa existência somente é lembrada quando aquele que se sente oprimido se utiliza da violência, respondendo à opressão sofrida na mesma medida, isto é, a ação violenta como forma revolucionária de inversão da ordem socialmente imposta. (XAVIER, 2006, p. 55-68)

Muitos jornalistas e escritores — como Euclides da Cunha, José Lins do Rego, Graciliano Ramos e o próprio Rui Facó — recorriam à temática da fome e da violência a fim de chamar a atenção dos leitores para um problema recorrente no país, principalmente quando escreviam sobre o sertão, sobre o retirante, sobre a seca. O sertanejo, sempre isolado e separado do litoral, que encontra na violência a ferramenta de defesa de sua própria honra, tudo a fim de sobreviver.

São esses escritos do sertão oprimido e isolado que influenciam Glauber Rocha. O cineasta entendia que a literatura já denunciava as mazelas do país, sobretudo as mazelas do sertão, e estava na hora de o cinema fazer o mesmo. Ao se referir aos filmes que se voltam para a temática do cangaço, em sua obra *“Revisão Crítica do cinema brasileiro”* (2003), Glauber ressalta a urgência de se abordar esse tema no cinema:

É verdadeiramente inexplicável o fato do cinema brasileiro chegar à temática do cangaço apenas em 1953, quando a literatura, através de autores como Franklin Távora ou José Lins do Rego, já formara um ciclo: o cangaceiro, personagem indispensável no romanceiro popular do Nordeste, passara ao romance nordestino com todo seu complexo místico e anárquico. (ROCHA, 2003, p. 91)

Nesse sentido, quando o cinema abre espaço para a temática do cangaço, ele abre espaço para a denúncia da violência sofrida, da fome, da seca, da miséria e do abandono, representados tanto na narrativa do filme como em sua estética. Segundo Ismail Xavier, é nesse momento que, ao acrescentar a violência para além do roteiro, penetrando-a na estética, Glauber Rocha flerta com as ideias de Frantz Fanon (1961), mais precisamente com sua obra *“Les Damnés de la Terre”* (*“Os Condenados da Terra”*, em português). Entretanto, mesmo que semelhantes, essas ideias se desenvolvem em campos de atuação diferentes: enquanto Fanon pensa

em um processo real da luta armada, Glauber Rocha está pensando no processo da produção cultural. (XAVIER, 2019) A mensagem de revolução vem através da estética.

Nessa lógica, Glauber pensa uma maneira de produzir cinema — especialmente, quando se compara o modo como constrói sua imagem sobre o cangaço — diferente de Coimbra, que exhibe sua obra na mesma época do lançamento do livro de Glauber sobre a estética. Enquanto Coimbra pensa em um cinema no qual seja possível misturar os aspectos e temas brasileiros com as técnicas e estéticas dos filmes entendidos como comerciais, Glauber pensa em um cinema que se opõe a essa mistura, tanto em sua técnica como em sua estética.

O cinema pensado por Glauber se nega a inclinar-se diante dos filmes hollywoodianos, que nessa lógica se tornam colonizadores da produção cultural, pois invadem o espaço da indústria brasileira, tendo até mesmo um embaixador de Hollywood para se certificar da exibição desses filmes<sup>21</sup>, tomando todo e qualquer espaço do cinema brasileiro e deixando produtoras num limbo, pois a indústria do cinema acaba por se estruturar para receber e exhibir esses filmes. O cinema pensado por Glauber rema contra essa maré, é um cinema decolonial. É produzir filmes esteticamente “feios” para incomodar não somente quem os assiste, mas quem está dentro dessa indústria do cinema, pois é incomodando que se tem a atenção daqueles que se recusam a ver suas mazelas.

Ao levar isso em consideração, esteticamente e filmicamente, “*Deus e o Diabo na Terra do Sol*” é uma ousada denúncia. O filme já se inicia com a imagem de um boi — símbolo da chamada “civilização do couro” — morto (figuras 33 e 34). A câmera, propositalmente, põe o close na boca seca e suja, por onde já vagueiam algumas moscas, e logo depois um outro close, só que dessa vez nos olhos sem vida do boi. Essas duas cenas, logo nos primeiros segundos de filme, denunciam e representam silenciosamente a situação da população mais vulnerável, tendo de enfrentar sem auxílio algum a seca e a fome, fazendo tudo o que pode para não ter o mesmo destino do boi: a morte. O preto e branco propositalmente colocado juntamente com o silêncio absoluto aumentam a dramaticidade da cena, trazendo a sensação de dureza, tristeza e até mesmo repulsa pela imagem do boi morto.

---

<sup>21</sup> Sobre o embaixador de Hollywood para quem Glauber Rocha escreve uma carta criticando essa colonização do cinema brasileiro, ver: RODRIGUES, 2021.



Figura 33 - Cena do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (2min04s).



Figura 34 - Cena do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (2min06s).

E todo o filme é assim, em preto e branco, aumentando a dramaticidade e a ideia de sofrimento, melancolia. Além disso, o silêncio que por vezes permeia as cenas auxilia e mesmo intensifica a ideia do isolamento, do solitário, do abandono, causando até incômodo. E a intenção é justamente essa, incomodar esteticamente, chamar atenção, deixar que a monocromia e a sonoplastia — em especial, a presença do silêncio — dialoguem com o espectador, transmitam a mensagem do cineasta para além dos personagens que dialogam entre si.

E aqui toma-se por destaque o cangaço. A violência presente em toda a trama, seja na estética ou não, agrava-se com a presença do cangaceiro. Diferentemente do Lampião de Coimbra, o Corisco de Glauber é explicitamente violento e sádico no cumprimento de sua “sagrada” vingança. Em um determinado momento do filme, Corisco e seu grupo invadem a fazenda de um homem que em sua juventude o maltratou, quebram e roubam os seus pertences. Corisco estupra a sua mulher e manda Manuel, batizado por ele de Satanás, castrar o homem, em seguida, o “crucifica” em um mandacaru (figura 36).



Figura 35 - Cena do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1h22min49s).



Figura 36 - Cena do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1h23min52s).

É uma cena de violência, mas principalmente de vingança. Corisco desonra seu inimigo tomando sua esposa e a violentando, humilha sua autoridade e, conseqüentemente, sua masculinidade ao castrá-lo (figura 35). O sangue de seu oponente é a purificação da sua honra, manchada no passado, e da honra de seu chefe e compadre Lampião, manchada no presente. É através dessa violência que Corisco, enquanto personagem, constrói a base de sua revolta. É na violência estética e imagética que o opressor é obrigado a ouvir aquele que oprimiu, é uma maneira encontrada por Corisco de gritar sua indignação para aqueles que o maltrataram e o obrigaram a seguir o caminho do cangaço. Quanto maior a violência usada, mais chances de ser visto, ouvido e lembrado.

A violência que marca o filme, no entanto, não se resume somente a Corisco. Levando em consideração a lógica dessa violência como uma ferramenta de resolução de conflitos, ela também é claramente expressada nas figuras de Manuel e de Rosa, que de certa forma se assemelham ao cangaceiro na questão da defesa da própria honra, ou da vingança em relação àquilo que os prende.

Diante da injustiça, da perversidade e dos maus-tratos de seu patrão, Manuel o mata sem piedade, sem rancor (figura 37). A cena é filmada com o personagem Manuel de costas para a câmera, de modo a cobrir o coronel — que segundos atrás o chicoteava —, enquanto segura o seu punhal. A maneira como é filmada a cena do assassinato do coronel Moraes nos traz a impressão de que

Manuel, que até então parecia pequeno diante do homem que o maltratava (figura 38), cresce junto com a sua revolta depois de ser enganado por ele.



Figura 37 - Cena do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (15min58s).



Figura 38 - Cena do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (14min18s).

Nesse sentido, o filme apresenta explicitamente a questão da defesa da honra, muito explorada por Frederico Pernambucano de Mello (2013), e que se liga ao escudo ético novamente. Os personagens aqui não matam por matar, matam para sobreviver, especialmente no caso do protagonista. Manuel foi lesado pelo patrão, que, além de tomar dele seu único bovino, única coisa que ainda lhe restava, o humilha e o chicoteia. Não havia recursos jurídicos para defendê-lo, afinal, sendo

seu patrão um coronel, qualquer denúncia vinda de Manuel não pesaria a ele, muito pelo contrário, a lei estava do lado de Moraes. Manuel se livra da perversidade e opressão sofrida através do sangue de seu patrão, mesmo que sua ação lhe trouxesse mais problemas, ao menos Manuel limpou sua honra que estava manchada, e agora pode continuar a sua jornada.

Já Rosa assassina o beato Sebastião (figura 39), como citado anteriormente, mas não especificamente por uma honra ferida, mas sobretudo por seu esposo Manuel, que o seguia cegamente, pois acreditava na salvação prometida por ele. Respeitava tanto o beato que entrou para o cangaço a fim de vingar a morte de seu “padrinho”, já que na mente de Manuel quem o assassinou foi Antônio das Mortes, e não sua esposa.



Figura 39 - Cena do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1h00min05s).



Figura 40 - Cena do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1h00min05s).

Por causa da fidelidade e da devoção excessiva de seu marido ao beato, Rosa não era ouvida muito menos percebida quando estava com eles. E, por insistir para que Manuel parasse de segui-lo, era vista pelo beato como um problema, para o qual só teria uma solução: a conversão. É a partir daí que ocorre a cena citada, o beato Sebastião faz o ritual para purificar Rosa matando um bebê: com o sangue de um inocente, Rosa teria sua alma limpa, sem espaço para contestações.

Rosa se sente presa a algo que, para ela, não faz sentido. Para a personagem, a salvação daquela vida árdua não viria dos céus, como pregava o beato, mas do próprio mundo terreno, portanto, não adiantaria esperar por um milagre, seria necessário mais que isso. Aproveitando-se do descuido do beato, Rosa pega o punhal usado no ritual e o golpeia por trás. Ao levar a punhalada, o beato abre os braços, quase formando uma cruz (figura 40). No caso de Rosa, matar o beato é se livrar de uma prisão na qual ela não suportava mais viver.

Os momentos do assassinato do coronel e até mesmo do beato demonstram violência não somente no quesito imagético, isto é, da ação do personagem que impõe um punhal contra outro — inclusive tanto Rosa como Manuel utilizam somente um punhal, diferentemente dos demais personagens, que usam tanto arma de fogo como punhal —, mas sim uma violência como ferramenta de resolução de conflitos, a fim de agir diante da perversidade dos mais poderosos, uma ação movida pela indignação, pelo sofrimento e, principalmente, pela revolta.

Como citado no capítulo anterior, não havia meios judiciais para resolver de maneira direta os conflitos entre patrão e empregado. A justiça — mais entendida e até mesmo apresentada tanto no filme de Glauber como no de Coimbra como uma ação direta e vingativa — era no punhal, no caso dos personagens, e até mesmo na bala, no caso de Corisco. É uma violência que força uma ação daqueles que nada fazem, seja para o bem, seja para o mal. Ao levar isso em consideração, tanto Corisco como Manuel e Rosa encontram na violência uma maneira de subversão da ordem estabelecida naquele momento, assim como o próprio cineasta, que subverte uma ordem estética ao produzir sua obra.

E aqui vale citar novamente uma das várias falas de Corisco, ao contar para Manuel o dia em que o beato Sebastião queria retirar as armas de Lampião: “*Não é no rosário não Satanás... é no Rifle, no punhal...*” A fala de Corisco confirma e expõe, em forma de diálogo, essa violência como solução. No contexto em que

vivem, e ao qual se refere o filme, não se responde com silêncio e obediência à violência sofrida, mas sim com o caos, com a desobediência. A honra manchada não pode esperar juridicamente, ela tem pressa, ela necessita ser restaurada em prol da sobrevivência. Nenhum milagre, de beato algum, seria capaz de limpar a honra que foi manchada com a mesma eficácia que a ação de um rifle. A resposta para a violência recebida é somente uma: a própria violência.

Ainda sobre o aspecto da violência, mas voltando à ação do personagem, vale destacar Antônio das Mortes, interpretado por Maurício do Vale. Sempre com semblante sério, de chapéu com abas largas e um longo blazer que mais parece uma capa, Antônio das Mortes é o personagem responsável pelo massacre de Monte Santo (figura 41), a mando do coronel e do padre, e também pelo assassinato de Corisco (figura 42).



Figura 41 - Cena do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1h01min23s).



Figura 42 - Cena do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1h56min48s).

Contudo, a violência usada pelo personagem vai além da simples e rápida resolução de problemas ou da defesa da sua honra, consiste em uma violência em prol de uma mudança política e, principalmente, social. É o meio encontrado por Antônio das Mortes de “limpar” o sertão em que vive daquilo que o atrasa, e quanto mais rápido o personagem livrar o sertão de suas mazelas através do rifle, mais rápido essa mudança virá.

Em um determinado momento da trama, o personagem encontra-se com o cego Júlio, que lhe pergunta: “*É matando Antônio? É matando que você ajuda seus irmãos?*” Ao justificar suas ações, Antônio das Mortes diz: “*Eu não queria, mas precisava, eu não matei o beato pelo dinheiro, matei porque não posso viver*

*descansado com esta miséria.*” Cego, Júlio continua o seu questionamento: “*A culpa não é do povo, Antônio, a culpa não é do povo...*” E Antônio continua sua reflexão: “*Um dia vai ter uma guerra maior nesse sertão, uma guerra grande, sem a cegueira de Deus e do Diabo, e para que essa guerra comece logo, eu que já matei Sebastião, vou matar Corisco, e depois morrer de vez, que nós somos tudo a mesma coisa.*” (DEUS e o Diabo na Terra do Sol, 1964)

Ao analisar esse diálogo, levando em consideração seu contexto, entende-se que Antônio das Mortes quer, acima de tudo, um sertão sem os mitos, sem Deus e Diabo, sem beatos e cangaceiros, nem que para isso tenha de caçar um por um desses mitos e seus seguidores. O ponto é que, mesmo que esteja ao lado dos privilegiados, Antônio das Mortes acredita estar contribuindo para uma guerra que irá chacoalhar toda essa estrutura a que ele continua servindo. De certa forma, Antônio das Mortes também acredita em uma revolução, mas não é a mesma revolução esperada pelos outros personagens, ela não vem do cangaço, muito menos dos beatos, trata-se de uma revolução que se inicia a partir de pessoas que entendem que as mudanças sociais e políticas não se atrelam aos mitos sertanejos.

Jean Claude Bernardet (2007), em sua obra “*Brasil em Tempo de Cinema*”, ao fazer uma análise do personagem Antônio das Mortes, o entende como uma clara representação da classe média contemporânea ao tempo em que se produz o filme, já que, segundo o autor, Antônio das Mortes é “vendido” aos inimigos do protagonista:

*Esta situação apresenta elementos antagônicos: se ele mata a soldo do inimigo, não pode ser pelo bem do povo; se é pelo bem do povo, não pode ser obedecendo ao inimigo. Antônio das Mortes é essa contradição.* (BERNARDET, 2007, p. 96)

De fato, a confusão do personagem se liga à situação dos intelectuais e cineastas da época: vinham de uma classe privilegiada, mas ao mesmo tempo queriam dar voz à classe popular. Assim como Antônio das Mortes, a classe intelectual, privilegiada, vive quase que um paradoxo: ao mesmo tempo que fazem parte da classe que oprime, esses intelectuais a questionam, como se dela não fizessem parte, mas sem abrir mão de seus privilégios.

Antônio das Mortes, ao pensar no aspecto da violência, utiliza-se dela não somente para sua própria sobrevivência, no sentido de modo de vida — afinal, fica

claro no filme que o personagem é contratado para isso, ele vive disso, é “matador de cangaceiro”, como conta o narrador —, mas também se utiliza da violência para livrar ele e até mesmo aqueles que mata das ilusões e expectativas criadas através das promessas de salvação, seja pela fé ou pela revolta.

O personagem Antônio das Mortes, no entanto, ao menos na ideia de esperar e preparar-se para as mudanças que “profetiza”, consegue assemelhar-se a seu inimigo, Corisco, tanto na sua complexidade, enquanto construção do personagem, como na sua esperança de revolução. Ambos entendem que somente verão o fim do sofrimento do povo através do rifle, da bala. E, segundo o próprio Antônio das Mortes, essa revolução somente acontecerá quando o sertão se livrar do cangaço. Para Antônio das Mortes, o cangaço também é um problema.

Enquanto Corisco encontra na vingança um meio para mudar esse sertão isolado e sem esperanças, Antônio das Mortes encontra na morte dos beatos e cangaceiros um meio para livrar o povo do sofrimento. E aqui faço uma reflexão: se Corisco é o cangaceiro de “duas cabeças”, uma mata e a outra pensa, Antônio das Mortes é o pêndulo que transita entre os que oprimem e os oprimidos, sem necessariamente se encaixar em nenhum desses lados. Ele não é tão pobre quanto Manuel e Rosa, que transitam entre cangaceiros e religiosos, mas não é tão rico quanto os coronéis e a igreja, a quem presta seus serviços.

Ao mesmo tempo que aceita matar os seguidores do beato, ele, mesmo que brevemente, sente pena da situação deles, daí sua relutância durante o diálogo com o padre e com o coronel. Antônio só não sente pena de dois personagens, o beato Sebastião e o cangaceiro, pois para ele matá-los é preparar o sertão para um novo ciclo, uma nova vida. Para ele, a existência de ambos atrasa o desenvolvimento do lugar em que vivem, iludem e se aproveitam das mazelas do povo. Contudo, o sistema político e econômico ao qual serve não é, para o personagem, um problema maior que os que se revoltam contra ele, mesmo que esse sistema seja cruel com a população. Antônio das Mortes sobrevive por causa dessa estruturação social e política, portanto, não faz sentido, para ele, lutar contra ela diretamente. Antônio das Mortes espera a mudança, mas dentro da ordem social e política estabelecida.

### 2.3 OS BEATOS, O CEGO, O CANTADOR E OS OUTROS

Em meio às análises dos filmes, além do aspecto da violência, vale destacar os “outros”, isto é, os personagens coadjuvantes que em algum momento possuem destaque, em ambos os filmes, e podem interagir direta e indiretamente com os cangaceiros. Alguns desses personagens acabam desempenhando duas funções específicas: a de servir de ponte entre o protagonista e o cangaço, e a de ser o próprio narrador da história, mesmo sem aparecer imagetivamente. Neste subcapítulo, busca-se fazer uma reflexão sobre alguns desses personagens que podem até aparecer poucas vezes na trama, mas trazem uma parte da mensagem do filme e até mesmo representações dos diversos elementos que ajudam a construir a imagem do que seria o sertão nordestino.

O filme de Coimbra começa com um personagem que, por vezes, passa despercebido: um cantador anônimo. Esse personagem é justamente o narrador da história. Sua primeira aparição é logo no início, sentado, ao lado de folhetos de cordel, os quais aparenta vender, enquanto apresenta a sua história cantada para as pessoas que estão à sua volta (figura 43). Após essa cena inicial, o personagem, ao qual chamarei aqui de narrador-cantador, somente se faz presente através da trilha sonora do filme, e não mais imagetivamente. Em seu lugar colocam-se bonecos de barro (figuras 44, 45 e 46) com expressões marcantes, características do drama. Assim, o narrador somente se faz presente cantando, em momentos específicos e considerados importantes para o desenvolvimento da trama.



Figura 43 - Cena do filme *Lampião, o Rei do Cangaço* (3min06s).

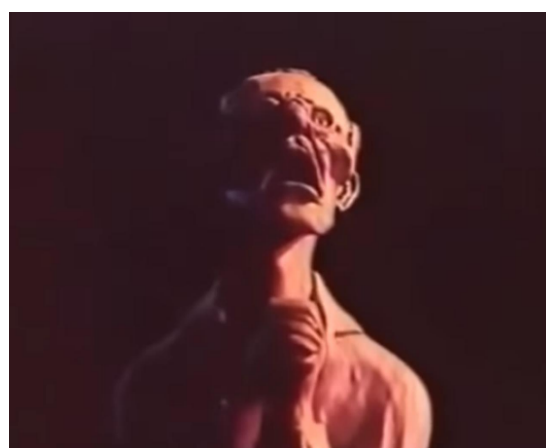


Figura 44 - Cena do filme *Lampião, o Rei do Cangaço* (16min54s).



Figura 45 - Cena do filme *Lampião, o Rei do Cangaço* (17min12s).



Figura 46 - Cena do filme *Lampião, o Rei do Cangaço* (16min49s).

Por exemplo, antes de o grupo de Lampião chegar ao estado do Ceará a fim de enfrentar a Coluna Prestes, ocorre um diálogo que o introduz, como se os bonecos de barro comentassem entre si sobre a façanha de Lampião de escapar de mais de 300 soldados: “*Diz que tinha pra mais de trezentos soldados, Lampião matou 28 e sumiu como fumaça*”, afirma um dos bonecos. “*Esse danado tem memo parte cum o cão, oxente*”, responde outro, “*Ninguém pode com ele*”. Em seguida, aparece a voz do narrador cantando:

*Ninguém podia com ele,  
que era o rei do cangaço  
Tinha coragem de um tigre,  
tinha uma alma de aço  
Sua fama alcançava  
esse Brasil com pedaço  
Foi então que aconteceu  
lá no sul deste país  
Alguma revolução  
foi uma guerra infeliz  
Um bando de revoltosos  
se aproveitou como quis*

É o próprio narrador quem denomina a Coluna Prestes como “revoltosos”, e durante toda a cena da chegada de Lampião — aclamado pela população — até receber sua patente de capitão os personagens chamam a Coluna Prestes da mesma maneira. Enquanto conta o caso para o espectador, as cenas dos bonecos de barro são substituídas gradativamente por cenas do grupo de Lampião andando

a cavalo, e se misturando a imagens de jornais que anunciam a chegada de Prestes no Nordeste (figura 47).



Figura 47 - Cena do filme *Lampião, o Rei do Cangaço* (17min20s).

Outro momento em que o narrador aparece é quando Maria Bonita, depois de dar à luz a sua filha, decide, com muita relutância, entregar a criança para os coiteiros. E aqui vale uma observação em relação à imagem que se constrói sobre Maria Bonita, dentro dessa ligação entre cinema e cordel. O cantador descreve uma Maria Bonita guerreira, que luta ao lado de Lampião, “de ombro a ombro”. Essa imagem de uma cangaceira que participa dos conflitos, entendida como uma mulher valente, e que se sacrifica ao entregar a sua criança para outros cuidarem, impedindo que ela tenha o destino do cangaço, é muito recorrente dentro da literatura de cordel.

*A partir daquele dia,  
 teu destino verdadeiro  
 Foi lutar de ombro a ombro  
 com o amado companheiro  
 Ela, Maria Bonita  
 ele, o rei dos cangaceiros*

No entanto, ao analisar a obra de Coimbra, cinematograficamente, a Maria Bonita guerreira mal se apresenta. O cineasta não constrói uma Maria que luta diretamente com as tropas da Força Volante, como citado anteriormente; Maria Bonita é representada à sombra de seu companheiro. Mesmo em cenas de conflitos, o máximo que ocorre é a personagem pegar sua espingarda, correr com os

cangaceiros e, logo em seguida, ser atingida, sendo socorrida por Lampião e cuidada por ele.

Mas, voltando para o narrador-cantador de Coimbra, percebe-se uma ligação entre duas linguagens distintas: a literatura de cordel e o cinema. Vale destacar que esse filme de Coimbra, em específico, tem inspiração em um cordel, “*Lampião, o rei do cangaço: amores e façanhas*” (1959), de Antônio Teodoro dos Santos. Ao pensar por esse aspecto, Gilvan de Melo Santos (2014), em sua obra “*Dos versos as cenas: o cangaço no folheto de cordel e no cinema*”, ao fazer a análise da ligação entre cordel e cinema, comparando alguns cordéis com filmes do gênero do Nordeste e até mesmo de Glauber Rocha, consegue identificar, na obra de Coimbra principalmente, as semelhanças no roteiro — muitas das falas dos personagens do filme se assemelham aos diálogos do cordel — e até mesmo na composição das cenas.

Nesse sentido, o cantador, ali colocado como o narrador da trama, representa exatamente esses cordelistas e repentistas que, contemporâneos aos cangaceiros — e presentes até mesmo após o fim oficial do movimento do cangaço, como no caso do cordel que inspirou Coimbra —, contavam as aventuras dos cangaceiros em versos escritos ou cantados. Na versão analisada do filme, as cenas em que o narrador “aparece” são cenas em que são mostrados cangaceiros de barro, enquanto ele, o narrador, canta a história.

O narrador-cantador de Coimbra ainda expressa a ambiguidade existente em toda narrativa sobre o cangaço, discutida por diversos estudiosos e, principalmente, memorialistas, especialmente quando se trata do período lampiônico. No final das contas, quem é que está com a razão? Cangaceiros ou Volantes? Ao final da trama, na cena em que uma criança vai embora levando na cabeça o chapéu de Lampião, o narrador canta:

*Essa é minha história  
Do famoso Lampião  
Que nasceu em Vila Bela  
E se acabou no sertão  
Teve quem ficou alegre  
Teve quem chorou irmão  
Me responda seu Doutor  
Quem é que tá com a razão?*

Via de regra, os cordéis e, sobretudo, os memorialistas que fizeram entrevistas com ex-cangaceiros ou ex-volantes, como Antônio Amaury Corrêa de Araújo, questionam esse aspecto, e tentam aprofundá-lo, mas sem chegar especificamente a uma resposta única. Tratando-se da obra de Coimbra, os cangaceiros, apesar de estarem mais próximos da população, são tratados como um problema a ser sanado, afinal, o cineasta, como dito outrora, segue a mesma lógica dos outros filmes do gênero do Nordestern, e dentro desse gênero o cangaço é explicitamente um problema, é o que atrasa o “final feliz” do protagonista.

A sociedade, seja dentro ou fora do filme, divide-se: há aqueles que enxergam os cangaceiros como bandidos, e veem a Volante como necessária, como o personagem não nomeado que conversa com Maria e a questiona, pois ela está guardando as imagens de um bandido; e há aqueles que, diante do abandono jurídico, da repressão estatal vinda das tropas da Força Volante e da exploração por parte dos latifundiários, enxergam no cangaço uma subversão dessa ordem social que tanto os reprime. A ambiguidade cantada pelo narrador se expressa em toda a obra do cineasta, desde as ações dos cangaceiros até as ações dos demais personagens.

Além do narrador, vale destacar uma outra personagem, ainda na obra de Coimbra, pela sua aparição emblemática, apesar de aparecer somente uma vez e bem rapidamente: é a personagem Dorinha (figura 48). Novamente, na cena em que Lampião está “atendendo” a população a fim de resolver os seus problemas, surge um rapaz, que não é nomeado, que leva essa moça com seus filhos até o cangaceiro, na esperança de que ele possa resolver a sua situação. Não se sabe de onde vem esse rapaz e qual a sua ligação com Dorinha, mas é justamente ele que propõe ser a “ponte” entre essa moça e o cangaceiro.

Dorinha foi injustiçada por seu patrão. Mesmo após 15 anos de trabalho, assim que ficou viúva, o seu patrão decidiu mandá-la embora de sua fazenda. Ela nada fala, nem mesmo seu nome, que é dito pelo rapaz que a levou até ali. Todavia, a cena na qual Dorinha tem seus segundos de destaque se dá durante um surto de raiva de Lampião, que, no mesmo instante, recebe uma ríspida resposta da Força Volante publicada no jornal local. Irritado, o cangaceiro declara ali mesmo guerra às Forças Volantes e a quem ousar desafiá-lo, começando o conflito.



Figura 48 - Cena do filme *Lampião, o Rei do Cangaço* (26min06s).

Enquanto o caos é instaurado, a câmera se volta rapidamente para Dorinha, que está escorada na parede de uma casa, imóvel, olhando fixamente para a câmera, segurando uma criança despida, enquanto as demais se escondem atrás de seu vestido. A causa que a levou até ali fica em suspenso, num limbo, assim como a própria personagem. Até mesmo o rapaz que a levou até Lampião a abandona, tudo se perde em meio à gritaria e às balas perdidas. E ela tudo observa, sem surpresa alguma.

A personagem não expressa medo ou pânico, mas expressa cansaço, desesperança. Em poucos segundos, as pessoas correm e passam por ela, que é despercebida por todos, invisível diante do conflito. Dorinha, o típico apelido dado às mulheres no sertão nordestino que se chamam Maria das Dores, expressa em poucos minutos e sem dizer palavra alguma a dor da exploração, da injustiça e do abandono. Tão abandonada, injustiçada e explorada quanto o sertão em que vive, sem expectativas, até mesmo para suas crianças. Nem Lampião consegue resolver suas mazelas. Dorinha representa as dificuldades sofridas pela população sertaneja, aquela parcela da população que nem os cangaceiros conseguiam ouvir.

Outro personagem recorrente, presente tanto na obra de Coimbra como na obra de Glauber, é o beato que atrai multidões consigo, claramente inspirado na figura de Antônio Conselheiro. Na obra de Coimbra, o beato aparece em dois momentos do filme. A primeira participação ocorre na cena em que o grupo de Lampião chega para enfrentar os revoltosos da Coluna Prestes (figura 49). O beato,

que não é nomeado, grita contra a suposta guerra que vai ocorrer, caso coloquem Lampião como capitão das forças patriotas. Ele demoniza a violência vinda dos cangaceiros, ao mesmo tempo que se utiliza dela para “purificar” os pecados, já que chicoteia os seguidores, que também chicoteiam uns aos outros.

Já a segunda participação do beato ocorre quando as Volantes expulsam as pessoas de suas casas. Em meio ao grupo de retirantes, aparece ele, em cima de uma espécie de carroça, pregando a conversão do povo e o quão horrível é essa guerra entre cangaceiros e Volantes (figura 50).



Figura 49 - Cena do filme *Lampião, o Rei do Cangaço* (18min08s).



Figura 50 - Cena do filme *Lampião, o Rei do Cangaço* (1h11min25s).

O beato na obra de Coimbra não interfere diretamente nas ações dos protagonistas, principalmente no primeiro momento, já que nem tem contato direto com os cangaceiros ou com os que estavam a favor deles. Mas no segundo momento, já próximo do final do filme, ele chama a atenção de Suscena, mesmo que por segundos. O beato não chega a influenciar a personagem no sentido de querer segui-lo, mas ver de perto os seus seguidores e os retirantes que, sem rumo, o seguem a deixa triste, desesperançosa. Suscena já entra para o cangaço sem expectativas. No beato de Coimbra, o que se destaca é o seu discurso, sempre contra os dois lados: o beato não está do lado das Forças Volantes e muito menos do lado dos cangaceiros, que, conforme afirma, trazem guerra por onde passam, pois “atraem” a vilã da história.

Já em Glauber o beato Sebastião, que se diz santo e milagreiro — e essa informação é reforçada na trilha sonora —, é apresentado nos primeiros minutos do filme. Enquanto o beato caminha com seus seguidores, Manuel cavalga em volta do

grupo, observando o que fazem (figura 51). Assim que o vê, Manuel enxerga no beato uma maneira de sair da miséria, “um milagre”, como ele mesmo diz à sua esposa Rosa, e como que por destino o grupo do beato Sebastião seria o seu primeiro refúgio. Seguindo o beato, o casal não correria o risco de morrer nas mãos dos jagunços do coronel Moraes, o patrão que assassinou. Seduzido pela sua oratória, Manuel até parece estar em uma hipnose, pois acredita ter encontrado a salvação. O personagem se envolve ao ponto de não querer ouvir sua esposa nem ninguém. Rosa teme que aconteça com eles o mesmo que aconteceu em Canudos.



Figura 51 - Cena do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (5min03s).

Em “*Deus e o Diabo na Terra do Sol*” não somente o cangaço é um problema para aqueles que oprimem, a presença do beato também é um problema de muita urgência, diferentemente do que se nota na obra de Coimbra, na qual o beato não é entendido necessariamente como uma ameaça. O beato Sebastião, assim como Corisco, incomoda politicamente e economicamente. Incomoda a igreja, que perde os seus fiéis, incomoda o coronel, que perde trabalhadores para cuidar de suas várias terras. O beato Sebastião incomoda a ordem social imposta por aqueles que detêm o poder. Nesse sentido, seguir o beato é, dentro da lógica do filme, ir contra a opressão sofrida. E aqui faço novamente uma breve reflexão: se o cangaço em Glauber é um embrião de uma revolução que somente ocorreria após a sua “morte” — como uma semente que precisa morrer para germinar —, assim como

entendia Facó (1983), o beato Sebastião é a primeira tentativa dessa revolta, pois é após a morte dele que os protagonistas encontram o cangaço.

Ainda em “*Deus e o Diabo na Terra do Sol*”, um outro personagem coadjuvante vale ser analisado. Após o massacre do Monte Santo, Manuel e Rosa ficam sem rumo novamente e são levados até Corisco, ou seja, os dois não encontram o cangaceiro ao acaso, são levados até ele. O personagem responsável por levar o casal até o cangaceiro é o cego Júlio (figura 52). Apesar de não aparecer muitas vezes — somente quatro vezes —, esse personagem, dentro dessa análise, tem uma importância significativa na trama, pois é ele quem faz a mediação entre os protagonistas e o cangaço. É ele quem, depois de conversar com Antônio das Mortes e descobrir o massacre do Monte Santo, guia Manuel e Rosa para o esconderijo de Corisco. Ele sabe onde o Diabo loiro se esconde, sendo quase que um coiteiro do cangaceiro.



Figura 52 - Cena do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1h04min50s).



Figura 53 - Cena do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1h11min48s).



Figura 54 - Cena do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1h10min57s).

Andando aos trapos, com uma trouxa de um lado, um violão de outro e com uma vara para ajudar em sua locomoção, cego Júlio é o típico personagem que sabe de tudo que se passa na trama e, apesar de cego, consegue enxergar para além do que os outros personagens veem. Depois que Manuel se apresenta a Corisco, o personagem entra em cena novamente saudando o cangaceiro (figuras 53 e 54), que está irado: “*Capitão Corisco, Capitão Corisco, a paz de Deus esteja com vosmecê.*” (DEUS e o Diabo na Terra do Sol, 1964) Depois de acalmá-lo, o personagem conta ao cangaceiro o que a tropa de Antônio das Mortes fez no Monte Santo.

Ainda enquanto interage com Corisco, cego Júlio é quem dá o gancho para que Corisco conte sobre o massacre de Angico, perguntando calmamente: “*E como anda o cumpadre Lampião?*” Corisco, desconfiado, lhe responde: “*Você não soube?*” (DEUS e o Diabo na Terra do Sol, 1964) E então começa a sua dramatização. É o cego Júlio que também conversa com Antônio das Mortes (figura 55), e tenta convencê-lo de que não é matando que se resolveriam todas as mazelas do sertão, de voz tranquila, o personagem vai guiando Antônio em suas reflexões. Apesar da tentativa, cego Júlio não consegue impedir o “matador de cangaceiro” de acabar com Corisco.

O personagem, a priori, basicamente tem como função passar informações do que ocorre na cidade para Corisco, para Antônio das Mortes e também para o espectador, por ser o gancho da dramatização de Corisco. Nessa lógica, cego Júlio

é o personagem que liga os três principais personagens — Manuel, Rosa e Antônio das Mortes — ao cangaço.



Figura 55 - Cena do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1h03min45s).

O personagem assume para Antônio das Mortes que foi ele quem levou Manuel e Rosa para o cangaço, pois teve pena de sua situação, não queria deixá-los abandonados, sem rumo. Eles sobreviveram ao massacre de Monte Santo por piedade do próprio pistoleiro — e única testemunha do crime de Rosa —, como canta a trilha sonora “*Por piedade de Antônio*”, que por sua vez revela ao cego Júlio que, de fato, foi ele quem liderou o massacre, mas desistiu de matar o casal, e nem tem pretensão de matá-los, sua sina é somente Corisco.

Ainda dentro dessa análise, existe um detalhe em cego Júlio que chama a atenção e não deve passar despercebido, especialmente quando analisamos as vestimentas do personagem coadjuvante: o violão, que em um determinado momento da trama — exatamente no momento em que entra em cena a trilha sonora — recebe um close da câmera, que vai se afastando até revelar o personagem que está levando os protagonistas até Corisco.

Ao levar em consideração o instrumento musical, faço aqui uma suposição: de que cego Júlio também seja um típico cantador — assim como o narrador de Coimbra, com a diferença de que ele não estaria vendendo cordéis. O violão ainda se destaca na cena em que Antônio das Mortes decide voltar a conversar com ele (figura 56), que apoia o instrumento sobre a perna.



Figura 56 - Cena do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1h32min39s).

A hipótese aqui levantada, a de que cego Júlio pode ser um cantor, também se dá pela própria trilha sonora do filme. Márcia Carvalho (2005), ao fazer uma breve análise da música do filme no VI Encontro de Estudos de Música da Escola de Comunicação e Artes da USP, entende que o personagem se “confunde ao narrador do filme”, mas que não necessariamente seria o narrador. A trilha sonora, desenvolvida por Sérgio Ricardo e Villa-Lobos, tem como estrutura a de um cordel cantado, a história de Manuel e Rosa é contada visualmente, mas também musicalmente.

Diferentemente do narrador-cantador de Coimbra, que é apresentado no início da trama, o narrador de Glauber não é apresentado diretamente, ele se faz presente somente na trilha sonora. Pensando na estrutura da trilha sonora e na importância dada, mesmo que por alguns segundos, ao violão, é possível que cego Júlio seja sim o narrador da trama, mesmo que não fique explícito imageticamente nela, pois justamente esse personagem é testemunha direta da história de Manuel e Rosa, que, após a morte de Corisco, fogem. O personagem também é testemunha das dúvidas e dos ressentimentos de Antônio das Mortes e, principalmente, de Corisco, a quem chama de “cumpadre”. Cego Júlio testemunha toda a trama e, com ela, todos os anseios e as dificuldades vividas pelos protagonistas e pelos que interagem com eles. Sendo assim, cego Júlio é o narrador-cantador na trama de Glauber.

Para encerrar esta análise sobre esses outros, ainda na obra de Glauber, vale destacar um personagem que curiosamente faz parte da dramatização sonora do filme, mais especificamente um dos cangaceiros de Corisco. Ele tem somente

alguns segundos de destaque, mas o som que faz dura até o final do monólogo de Corisco. Enquanto o Diabo Loiro conta sobre o encontro que teve com o beato Sebastião — a quem Manuel tanto defende, não acreditando na história de Corisco — e que o beato queria tirar as suas armas, as ferramentas que poderiam mudar o sertão, um rapaz, ao fundo, amola o seu facão (figura 57).



Figura 57 - Cena do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1h42min04s).

A faca sendo amolada ao mesmo tempo que Corisco conta a sua indignação com o beato aumenta sonoramente a tensão da cena. A cada momento em que aumenta a dramatização de Corisco, aumenta o barulho do facão sendo amolado. Indiretamente, o cangaceiro que amola o facão dá sinais do final da trama, uma preparação, tanto dos personagens como do espectador, para o conflito final. O facão está sendo preparado cuidadosamente por ele, que permanece na mesma posição, concentrado em sua tarefa, enquanto Corisco dramatiza.

O som do facão amolado não é um mero acaso ou simplesmente um enfeite sonoro. O som do facão é quase uma premonição da guerra entre Corisco e Antônio das Mortes. Após essa cena, Corisco manda Dadá buscar sua filha, e manda Manuel ver com quantos soldados anda seu oponente. Apesar de anunciar a tensão que está por vir, esse cangaceiro não seria testemunha desse conflito, pois minutos antes é dispensado pelo seu chefe, junto com outro cangaceiro, antes da chegada das tropas de Antônio das Mortes.

Ao destacar esses “outros”, o cego Júlio, os beatos, o cantador-narrador, o cangaceiro que amola o facão e até mesmo Dorinha, percebe-se como esses personagens — que em geral passam despercebidos — vão auxiliando, direta ou indiretamente, na construção imagética do que é sertão e, principalmente, das pessoas que o compõem, já que essas figuras se pautam em figuras que se misturam com as histórias e com a cultura popular nordestina, assim como os cangaceiros.

Dois cineastas, duas vertentes cinematográficas, duas representações de cangaço. O primeiro, Carlos Coimbra, que mergulha no gênero do Nordeste, construindo um cinema que se inspira diretamente no Western, sendo conhecido como o “cineasta do cangaço”. O segundo, Glauber Rocha, que pensa num cinema que se opõe ao Nordeste, capaz de incomodar, chamar a atenção, conscientizar.

Os filmes aqui analisados trazem conceitos distintos de cangaço, sem abrir mão das ambiguidades do movimento. Independentemente dos conceitos de cangaço construídos/reforçados pelos dois cineastas, a questão principal é que essas representações cinematográficas auxiliam na construção imagética e estética sobre o movimento em si. Os cangaços, enquanto alegoria de revolução ou representação do atraso e do caótico, são o “pontapé” para as releituras cinematográficas nos anos posteriores.

O casamento entre o cangaço e o cinema não finda nos 1960, a temática do cangaço ressurgiu nos anos de 1980, com mais ênfase, nos anos de 1990, quando essas produções escapam do eixo Rio-São Paulo e, segundo Marcelo Dídimo Souza Vieira (2007), em sua obra “*O cangaço no cinema brasileiro*”, fazem referências explícitas ao Cinema Novo. E é novamente em meio à busca dos “mitos” da cultura brasileira que os cineastas desse período se voltam para o Nordeste e para o cangaço; se os estadunidenses têm seus cowboys, os brasileiros têm os cangaceiros. É nesse período também que a presença do cangaço vai para além do cinema, essa temática chega na televisão, especificamente em 1982, com a minissérie “*Lampião e Maria Bonita*”, exibida pela rede Globo.

Ao pensar sobre essas representações dos cangaceiros, o cinema e, posteriormente, a televisão se tornam ferramentas que reforçam um imaginário já construído pela literatura, por romances e por cordéis, mas acrescentando novas concepções a esse imaginário. No entanto, essas representações também se misturam a construções imagéticas regionais, enfatizando certas características do

cangaceiro, isto é, homem valente, forte, mas especificamente o aspecto do grotesco, do bruto, do selvagem. Indireta ou diretamente, essa construção imagética reforçada se refletiria na construção da imagem não somente do sertanejo, mas do nordestino como um todo.

### **CAPÍTULO 3 – PALCOS DO CHAPÉU DE COURO: O SERTÃO DE MITOS E O NORDESTE**

*“O sertão vai virar mar, o mar vai virar sertão...”*

(Sérgio Ricardo e Glauber Rocha)

Tanto no filme *“Deus e o Diabo na Terra do Sol”*, de Glauber Rocha, como no filme *“Lampião, o Rei do Cangaço”*, de Carlos Coimbra, com a imagem cinematográfica de cangaço e, especialmente, de cangaceiro se constrói e se reforça a imagem do sertão — e, conseqüentemente, de Nordeste — não simplesmente em sua delimitação geográfica, mas enquanto ambientação da trama, juntamente com todos os elementos que o constituem, seguindo até mesmo uma espécie de “padrão”, já que essa representação cinematográfica, via de regra, resume-se à fome, à violência e, principalmente, à seca.

É no aspecto sofrido, árido, duro que os cineastas aqui analisados e outras produções audiovisuais posteriores a eles encontram o palco perfeito para a sua obra, auxiliando na construção imagética até mesmo de uma identidade nordestina. Além disso, essas representações sobre o sertão e, inclusive, em relação ao cangaço acabam por reforçar, imageticamente, o imaginário popular sobre a região Nordeste, palco principal da trama desses cineastas, palco principal do cangaço.

Neste capítulo faremos uma reflexão sobre essas construções imagéticas que compõem dentro e fora do cinema o que entendemos como sertão, como Nordeste, juntamente com os elementos que o compõem. Dito isso, este capítulo também se organiza a partir dos seguintes eixos temáticos: o primeiro, trataremos do sertão em seu âmbito imagético, até mesmo geográfico; o segundo eixo, será destacado o que chamarei de personagens-símbolos, isto é, personagens que compõem a ambientação do sertão, sendo impossível pensar sertão sem esses

personagens; e, no último eixo temático deste capítulo, far-se-á uma breve reflexão sobre a imagem do cangaceiro dentro do cinema e até mesmo em outras produções audiovisuais, que acaba por se incorporar, esteticamente e imagetivamente, ao nordestino, sempre levando em consideração, em todos os eixos, os filmes que são o foco desta pesquisa.

### 3.1 UM PARADOXO CHAMADO SERTÃO: ORA CAOS E SECA, ORA JUSTIÇA E MAR

O sertão nordestino, seja ele representado no cinema, na produção televisiva ou na literatura, tem uma espécie de “padrão” em sua composição imagética. Esse padrão acaba ajudando na composição de uma mesma narrativa — com pequenas alterações — seja no Cinema Novo, seja no Nordeste. Enquanto palco principal da trama, o sertão é o palco da violência, da fome e, conseqüentemente, berço e palco principal da ação do cangaço.

Ao pensar nesse sertão representado, pensa-se em primeiro lugar no seu aspecto geográfico, no entanto, o que rege esta reflexão é justamente o sertão em sua construção cinematográfica, que se interliga à sua construção espacial, social e até mesmo política — não que o sertão enquanto espaço geográfico não seja aqui considerado —, uma vez que o sertão também é, para além do cinema, uma invenção. Michel de Certeau, em sua obra “*A invenção do cotidiano*”, ao apresentar as diferenças entre o que é espaço e o que é lugar, diz que:

Em suma, o espaço é um lugar praticado. Assim a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres. Do mesmo modo, a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar constituído por um sistema de signos-um escrito. (CERTEAU, 1998, p. 202)

Ao pensar no sertão em sua dimensão, para além do material, e levando em consideração a concepção de lugar de Certeau, o sertão é sim um espaço praticado, no sentido de que é construído a partir das experiências sociais, políticas e culturais nele vivenciadas. Assim como o cangaço possui suas múltiplas facetas, o sertão também é múltiplo, plural, constituído de várias facetas que compõem o que se entende como sertão, seja ele dentro ou fora das telas de cinema.

Das suas facetas, a que mais se destaca é o sertão enquanto palco das tramas, quase que um mundo à parte, em que a barreira entre o místico e o não místico é inexistente, um espaço único de narrativas únicas, com personagens que somente lá existem, mas principalmente um local onde a seca e o sofrimento fazem abrigo. Essa imagem do sertão místico e sofrido, único e isolado é, por vezes, representada na literatura e reforçada cinematograficamente, uma vez que essa literatura também influencia as produções literárias sobre o Nordeste. Robson William Potier, em sua dissertação sobre a representação do sertão e dos sertanejos na literatura de cordel, diz que:

Os discursos produzidos sobre ou para o sertão, elaborados, apropriados, significados e ressignificados através do tempo histórico, vindos de várias direções e sentidos, se entrecruzando e produzindo contatos que inusitadamente vão tecendo uma teia cultural capaz de construir conceitualmente esse espaço, terminam por ajudar a desenvolver e conferir “identidades”, tanto para o sertão, quanto para o sertanejo. (POTIER, 2012, p. 29)

Nesse sentido, falar sobre sertão é ter consciência de que se trata de uma invenção que transcende o espaço físico e geográfico — que não deixa também de ser inventado —, chega ao espaço político, social e cultural e, em sua pluralidade, nos inúmeros discursos que o inventam, auxilia diretamente na construção da identidade do sertanejo. É pensando nessa ideia de invenção do que chamamos de sertão e de sertanejo e no sertão enquanto espaço que destaco a construção sobre o sertão especificamente no seu aspecto cinematográfico, mais precisamente o sertão em Glauber Rocha e Carlos Coimbra.

O filme “*Lampião, o Rei do Cangaço*”, segundo a biografia “*Carlos Coimbra: um homem raro*”, escrita por Luiz Carlos Merten (2004), foi produzido no interior de Pernambuco e em parte do interior da Bahia — diferentemente de sua inspiração, Lima Barreto, que tem como palco o solo paulista, sendo o aspecto mais criticado por Glauber. O biógrafo expõe que o intuito do cineasta era ter uma ambientação mais “realista”, em um ambiente que auxiliasse na construção da imagem de um cangaceiro, segundo Coimbra, mais humanizado e até mesmo mais sofrido. Inclusive, nessa biografia o autor justifica a sua preferência pelo ator Leonardo Villar afirmando a intenção de trazer um “Lampião mais sofrido”, justamente pela sua atuação em “*O pagador de Promessas*” (1962), dirigido por Anselmo Duarte.

Além disso, como citado outrora, no capítulo anterior, Carlos Coimbra se inspirou na literatura de cordel, que tem por si só uma construção específica sobre os cangaceiros e também sobre o sertão. No entanto, ao menos em relação ao sertão ambientalizado, o sertão de Coimbra teria uma finalidade em específico para a construção da trama: o cineasta apresenta um sertão sofrido, seco, mas que é, principalmente, um espaço de conflitos, sejam conflitos entre Volantes e população, ou Volante contra cangaceiro.

É somente durante as cenas de conflito entre cangaceiros e Volantes que a paisagem sertaneja fica em destaque por mais tempo na tela, aliás, desde o início da trama o sertão é apresentado ao espectador como um palco de conflitos. Enquanto aparece em tela os nomes dos integrantes da produção, ao fundo, apresentam-se os cangaceiros e oficiais da Força Volante em meio a batalha, entre tiros e pontapés, um prelúdio do sertão como o lugar do caos.

Além da cena da primeira aparição da Força Volante — já citada no capítulo anterior —, no momento em que o grupo de Lampião se prepara para atacar os soldados que estavam se preparando para “caçar” o grupo do cangaceiro, os personagens se misturam à paisagem (figura 58), mas principalmente a Força Volante, mais afastada das câmeras e do espectador, misturando-se ao ponto de se tornar quase que imperceptível (figura 59). E, como já comentado outrora, esse afastamento da Volante é proposital, já que é a vilã da trama, uma vilã que não necessariamente foi construída para ser “tolerada”, mas que é construída imageticamente de modo a não criar “vínculo” com o espectador.



Figura 58 - Cena do filme “*Lampião, o Rei do Cangaço*” (38min14s).



Figura 59 - Cena do filme “*Lampião, o Rei do Cangaço*” (38min20s).

A paisagem também tem um certo destaque na aparição dos cangaceiros, em especial quando o grupo está reunido, ali o sertão em seu aspecto mais físico faz sua participação. Ao filmar a paisagem, a produção de Coimbra procura destacar, junto aos personagens, a flora da caatinga, especialmente nessas aparições do grupo de cangaceiros — como no próprio início do filme, quando o grupo de Lampião é filmado entre os galhos secos (figura 60), e aqui o cineasta volta a reforçar a imagem de um sertão da seca, já destacada na literatura. Quando a câmera focaliza os galhos secos, os mandacarus, o chão de terra poeirento, as casas de pau a pique, os pequenos terrenos separados por estacas e arames, o que se destaca é a seca, o isolamento, a pobreza.



Figura 60 - Cena do filme “*Lampião, o Rei do Cangaço*” (13min19s).

Esse sertão do sofrimento é exposto inclusive nas falas dos personagens, sobretudo nas falas de Lampião, o personagem principal da trama. Lampião, durante a demonstração de seu desânimo, diz: “*Vinte um ano de luta, pra quê? O sertão continua o mesmo... O mundo, para ser bom, precisa se fazer outro.*” Fazer um outro mundo, um outro sertão, que não fosse de sofrimento, e esse sertão — ao levar em consideração o contexto da produção do filme, um ano antes do golpe militar que culminaria numa ditadura — representa não uma região, mas o próprio Brasil, em turbulência social, mas também política, portanto, as durezas do sertão de Coimbra não se limitam somente a ele.

Contudo, o sertão em sua obra não deixa de ser um ambiente duro, hostil e cruel, ao ponto de nem mesmo um cangaceiro, fruto desse sertão, suportar sobreviver nesse local, questionando a sua própria ação e, indiretamente, a sua existência. Aqui o cangaceiro está cansado de ser valente a todo tempo e a qualquer custo, valentia essa que muito advém da violência sofrida, mas também do ambiente que o obriga a ser ríspido, bruto, em prol de sua sobrevivência e da sobrevivência dos seus, e isso se reforça à medida que se desenvolve a trama.

Em Coimbra, o sertão é o lugar da guerra entre cangaceiros e Volantes, é abrigo do sofrimento, do abandono, é quase que uma personificação do caos, enquanto que a cidade não seria local de embate, apesar de abrigar uma população que não deixa de sofrer com perseguições e abandonos, no entanto, é como se os

sofrimentos maiores estivessem no ambiente seco, poeirento, no rural. Mesmo na cena em que Lampião está atendendo o povo e se revolta com a publicação do oficial da Volante no jornal local, o conflito somente acontecerá longe dali, em meio à caatinga. Isso também se reflete na personagem Dorinha — citada e aprofundada no capítulo anterior —, personagem criada por Coimbra, tem seus sofrimentos e angústias no âmbito rural, e tenta resolvê-los na cidade, ao ser levada até Lampião, que atende essas pessoas que habitam na cidade e expõem suas mazelas ao cangaceiro, a fim de resolver seus problemas.

A cidade é, nessa trama, apesar dos pesares, local de resoluções, sendo o oposto do rural, do sertão, que, ao ser citado, parece estar separado da cidade, da civilização, como se a cidade não estivesse inserida nele. Isso não se limita somente a Coimbra, via de regra, no gênero do Nordeste o sertão é local da instabilidade social e política, berço do cangaço e refúgio dos cangaceiros, e a cidade, ao ser invadida por esse sertão-caos — representado pela figura dos cangaceiros e Volantes —, é invadida também pelo caos, pela instabilidade e pelo sofrimento.

Ainda sobre esse sertão do caos, que se reflete também na presença de alguns personagens, citemos novamente a personagem Dorinha, que, em segundos de tela, representa toda uma concepção de sertão da própria trama e, sem dizer nem sequer uma palavra, explicita os aspectos que, em geral, são atribuídos ao sertão: o sofrimento, a injustiça e o abandono. Ela, indiretamente, representa exatamente o sertão que Coimbra quis apresentar ao espectador, o sertão da dor, o sertão que abriga os conflitos, o sertão como palco dos cangaceiros, mas que também é palco das Forças Volantes, um sertão que, de certa forma, conspira para a formação de grupos de cangaço, e de novos soldados da Força Volante, e até mesmo refúgio para grupos de religiosos — que, no caso de Coimbra, nem possuem destaque, aparecendo somente duas vezes, e em ambas aparecem fora da cidade. Um sertão onde o sertanejo tem de constantemente lutar pela sua sobrevivência, sem o direito de desanimar.

Esse sertão de sofrimentos também é explicitado na presença de uma outra personagem, mas como sendo o seu maior obstáculo: Suscena, que sempre se apresenta como alguém que, diante dos sofrimentos do passado, permanece na angústia de uma vida melhor, pois a vida que tanto procura não está na casa de prostituição na qual vivera a fim de se refugiar, muito menos dentro do cangaço ao

qual é levada pelo seu amado. A vida que Suscena procura não está dentro do sertão, mas fora dele.

O sertão no Nordeste, mas principalmente na obra de Coimbra é o que chamarei aqui de “sertão caos”, já que é, cinematograficamente, a definição do sofrimento, da dureza, do rígido, do abandono daqueles que nele habitam. É o sertão no qual não há espaço para a modernidade, para a alegria, ele está restrito à labuta, às dores, às injustiças, à violência. Além disso, na obra de Coimbra o sertão, enquanto ambientação, também é responsável pela existência do cangaço, e pelos confrontos entre Volantes e cangaceiros, pois esse sertão apresentado pelo cineasta favorece a atuação dos cangaceiros e os abusos de autoridade dos oficiais da Força Volante.

Para sobreviver diante das opressões vindas diretamente da Força Volante e dos coronéis, Lampião e João de Mariana entram para o cangaço, continuando uma espécie de ciclo, já que antes deles já havia outros cangaceiros. Em um momento da trama, Virgulino se volta para seu irmão Antônio, que o questiona sobre o cangaço ser o caminho, e entristecido, mas revoltado, Virgulino responde: “*Pra quem está perdido, todo mato é caminho.*” Naquele momento da trama, Virgulino se torna Lampião. Movidos pela revolta, os personagens mantêm o movimento ativo, e esse movimento encontra abrigo em meio à caatinga fechada, isolada das cidades e das pessoas. É na caatinga que começa o cangaço, e é na caatinga que o cangaço morre.

O sertão em “*Lampião, o Rei do Cangaço*” é conivente, enquanto ambientação, com as mazelas das camadas populares que sofrem, tanto com os latifundiários como com os abusos de autoridade da Força Volante. Seja em sua apresentação — ao ser apresentado como um lugar hostil, árido e sem vida — ou citado pelos personagens de Coimbra, torna-se algo pejorativo, até mesmo para os cangaceiros, que estão à margem da sociedade, em especial o protagonista, que se cansa de tentar mudar a realidade de sua terra natal à sua maneira, a realidade de um sertão que aqui se apresenta caoticamente, imutável.

Já no Cinema Novo, em relação aos espaços selecionados para a construção da trama, com a intenção de “revelar” um outro Brasil, os diretores cinemanovistas não somente exploram o sertão nordestino em suas obras, mas também as favelas, tornando-as ambientação de suas tramas. Dois universos

diferentes, mas que são construídos imageticamente pelas lentes dos cineastas desse movimento.

Em “*Deus e o Diabo na Terra do Sol*”, o sertão transcende novamente o espaço, o chão árido, ele se estende aos próprios personagens, assim como Coimbra faz com a personagem Dorinha. O que difere o sertão de Glauber do sertão de Coimbra é que na obra de Glauber o sertão pode até ser um ambiente caótico, e mesmo imutável, mas produz frutos, mesmo em meio ao sofrimento. Ambos os cineastas constroem um sertão de sofrimento, mas o sertão de Coimbra não é um ambiente para além do sofrimento, ou para além do cangaço, sendo esse último o único fator que se opõe à opressão sofrida — até mesmo o beato, que aparece duas vezes na trama, surge atuando na cidade e rapidamente na caatinga, sendo a sua segunda aparição, saindo do sertão por conta das Forças Volantes —, diferentemente do sertão de Glauber Rocha.

Claramente inspirado na profecia de Antônio Conselheiro, reforçada nas falas do personagem beato Sebastião, Glauber constrói cinematograficamente um sertão que também acolhe a dor e o sofrimento, ele também é berço do cangaço e dos religiosos. No entanto, o cineasta apresenta uma outra faceta do sertão, um sertão que é dinâmico, que se vira em mar, um sertão que se transforma, que resiste e reage rigorosamente à aridez, à seca, à opressão.

Em “*Deus e o Diabo na Terra do Sol*”, o sertão é o primeiro a se apresentar ao espectador no início da trama, antes mesmo da cena do boi morto nos primeiros minutos do filme. O ambiente da trama aparece logo na apresentação dos nomes da produção, ao fundo, filmado a uma certa distância do espectador, mas já se expressando como um ambiente hostil, sem vida e sem esperança. Ideia reforçada pela cena do boi morto que vem logo em seguida, e ainda mais pela estética: o preto e branco nas imagens dá um aspecto de dor, de abandono. Além da própria sonoplastia: em muitos momentos do filme, o silêncio se faz presente, o incômodo proposital causado por esse silêncio também auxilia na construção desse sertão-personagem, transmitindo a sensação do isolamento, do abandono.

O sertão em Glauber, especialmente nos momentos iniciais do filme, é quase que um prólogo dos sofrimentos que os personagens irão enfrentar. Contudo, esse sertão não se resume somente ao sofrimento, abrange a ação contra esse sofrimento, seja vinda dos cangaceiros, dos seguidores do beato ou dos próprios protagonistas que perpassam por esse sertão. Nesse sentido, o sertão que é

apresentado ao espectador não é somente palco dos conflitos e do sofrimento infundável, mas é, principalmente, palco de indignação, de ação e resistência diante do caos político e social.

Ao levar em consideração a concepção de cangaço apresentada no filme, que se liga à concepção de cangaço de Rui Facó, já citado outrora, o sertão aqui é o berço da revolta, já anunciada na primeira ação, que se opõe à ordem socialmente e politicamente estabelecida, isto é, a ação de Manuel ao se rebelar contra coronel Moraes e o assassinar. Durante toda a trama, a indignação é recorrente, principalmente na presença e na ação do cangaço, uma vez que esse sertão, enquanto berço das injustiças, incomoda aqueles que nele vivem e que sonham com uma realidade melhor do que aquela que presenciam. O anseio pela mudança e a indignação por uma realidade que parece imutável impulsionam as ações dos personagens.

Pensando nesse sertão que não deixa de ser de sofrimento, mas que também possui um espaço para a ação, pode-se dizer que o sertão de Glauber é dual, assim como seu “cangaceiro de duas cabeças”, já que ele, enquanto ambientação, é local do sofrimento, da dor, do luto — tanto na cena do enterro da mãe do protagonista como na presença melancólica de Dadá —, do abandono, da solidão, ao mesmo tempo que é local da revolta, da desobediência, da indignação e da resistência, seja ela vinda por parte da fé — e aqui me refiro ao beato Sebastião, que, dentro da trama, torna-se um problema principal para os mais abastados e, sobretudo, para a igreja católica —, seja ela vinda pela arma, pelo punhal, como se vê em Corisco, que em suas ações violentas busca chamar a atenção para as mazelas sofridas pelo povo.

Ao final do filme, após a morte de Corisco, o sertão novamente se destaca, sendo o seu maior destaque dentro da trama, pois esse mesmo sertão que se torna abrigo das injustiças, ao mesmo tempo que também abriga e impulsiona uma resistência contra essas injustiças, vai cinematograficamente se transformando em mar, que aparece ao final da trama. Como citado no capítulo anterior, a maneira como se filma o protagonista, que corre desesperadamente após a morte do cangaceiro Corisco, faz com que a paisagem ao seu redor, aos poucos, torne-se maior que ele, ao ponto de o protagonista quase se misturar à paisagem (figura 61). No fim da trama, o sertão de Glauber se mostra uma imensidão, um sertão que é tão grande, denso, profundo e complexo quanto o próprio mar (figura 62).



Figura 61 - Cena do filme “*Deus e o Diabo na Terra do Sol*” (1h57min43s).

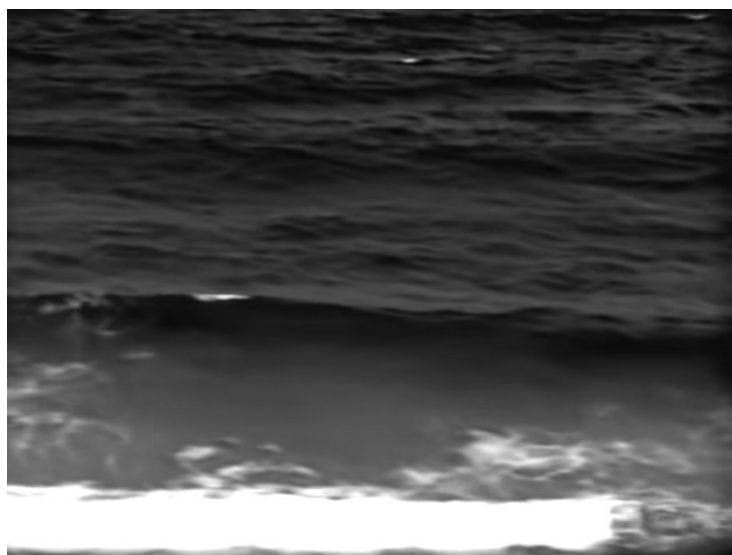


Figura 62 - Cena do filme “*Deus e o Diabo na Terra do Sol*” (1h58min20s).

Esse sertão, no entanto, torna-se mar somente pela indignação dos protagonistas com sua própria realidade, como se o sertão se revelasse mais do que o sofrimento, a opressão, é um sertão que se move, que não está estagnado. No sentido de que é um sertão que cresce e se recria a partir das ações de resistência experienciadas pelos personagens. Se no início o sertão era somente seca, isolamento e opressão, agora ele se transforma em mar, ganhando vida e impulsionando o protagonista, que corre disparadamente, antes que esse grande mar o devore.

A imagem de um sertão duro, rude também se liga diretamente à invenção do que é ser um sertanejo. Durval Muniz de Albuquerque Júnior, em sua obra *“Nordestino: invenção do falo: uma história do gênero masculino (1920-1940)”*, enquanto reflete sobre a construção do homem nordestino, expõe a importância do ambiente em que esse vive e como tal ambiente interfere na construção de personalidade do próprio sertanejo. Ou seja, o sertão rústico construiria um homem rústico, duro, pois — parafraseando Durval Muniz de Albuquerque Júnior — somente um homem viril, macho seria capaz de lidar com uma terra tão seca e hostil. Logo, o sertanejo nasce como qualquer outro, mas a sua vivência no sertão o obriga a ser um homem duro.

Observando-se essa relação sertanejo - sertão, é possível notar que esse aspecto do sertanejo se reflete em ambos os filmes. Na obra de Coimbra, o cangaceiro Lampião é respeitado pela sua valentia, e aqueles que por ventura não concordam com suas ações são vistos como “frouxos”, “covardes”. Em determinado momento da trama, um personagem, que não é nominado, mas que Maria chama de compadre, reclama do fato de Maria estar recortando e guardando imagens de Lampião, guardando para si imagens de quem ele considera ser um homem que tem parte com o Diabo, um dos piores bandidos. Diante da reação de seu compadre, Maria, indignada, rapidamente responde: *“Devia ter vergonha! Não tem coragem de fazer as valentia que ele faz, e roga praga em quem não conhece, nem parece homem...”*

Aqui, “homem”, ou “cabra-macho”, é aquele que age, que tem reação diante das mazelas sofridas, isto é, tem uma ação em prol da defesa de sua honra, não mata por matar, não ofende por ofender. O personagem não nomeado tem sua masculinidade questionada por Maria por discordar das ações do cangaceiro, e disso deveria sentir vergonha, já que o cangaceiro estaria seguindo, em teoria, os códigos sociais do sertão, coisa que ele aparenta não ter coragem de fazer, caso necessite. Já em Glauber, esse sertanejo duro, rígido, valente se reflete não somente em Corisco, que responde com violência a violência sofrida, mas também nas ações de Manuel, que resiste a todo custo a esse áspero e duro sertão.

Existe ainda um outro aspecto que não se deve ignorar e que em ambos os filmes se destaca. Tal aspecto se liga diretamente não somente à construção do próprio sertão, enquanto espaço físico e cinematográfico, mas também à construção e representação do sertanejo, seja no filme ou em outras linguagens, sendo

recorrente até mesmo nas produções mais atuais: a seca. Tema principal de diversas obras literárias e cinematográficas, a seca tornou-se um aspecto tão característico do sertão que é quase impossível pensar em um sertão sem seca, ou uma seca que não seja no sertão.

Seja em Coimbra ou em Glauber, a seca é presente, é ela quem reforça a sensação de dureza e abandono, especialmente na obra de Glauber Rocha, já que é ela quem se apresenta primeiro ao espectador, representada tanto nas imagens do chão que servem de pano de fundo para os nomes dos produtores do filme como, e principalmente, na cena do boi morto, que representa suas consequências. Já no caso de Coimbra, é em meio à caatinga e ao chão seco e poeirento que os conflitos entre Volantes e cangaceiros ocorrem durante toda a trama, é diante do sertão seco que ocorrem as ações da Volante contra a própria população. E isso não se limita a esses filmes que são objeto de análise desta pesquisa, abarca toda produção audiovisual<sup>22</sup> que envolve o sertão.

Ao se utilizarem da seca enquanto característica principal da ambientação, os filmes acabam por reforçar a construção imagética de um sertão que é, acima de tudo, cruel, inclusive em seu aspecto natural. Essa construção imagética da seca pode reforçar inclusive os discursos sobre o atraso da região, que se refletem nas obras literárias e audiovisuais e até mesmo nos discursos políticos. Em sua obra *“Falas de astúcia e de angústia: a seca no imaginário nordestino — de problema a solução”*, Durval Muniz de Albuquerque Júnior (1988) discorre sobre as diversas narrativas que auxiliam na construção da imagem do que é esse fenômeno, que por muito tempo era somente um “problema regional”.

A seca e suas consequências somente tiveram um destaque nacional após a seca de 1877, chamada popularmente de “a seca dos dois sete”. Daí aumentaram as pressões dos governos estaduais sobre o governo geral, a fim de conseguirem recursos suficientes para lidar com o fenômeno. Olhando por esse ângulo, assim como o sertão é uma construção, a seca também o é, não que ela não exista, pelo contrário, existe, mas a seca enquanto aspecto cruel, cataclísmico torna-se uma invenção dentro das narrativas criadas para se conseguir recursos para lidar com ela. Esses discursos acabam por construir a seca como o principal problema da

---

<sup>22</sup> E aqui entende-se audiovisual como toda e qualquer produção que se utiliza do som e da imagem, além do cinema, a própria produção televisiva e até mesmo os videogames que por ventura abordem a temática do cangaço, do Nordeste ou que ao menos tenham como ambientação o sertão nordestino.

região nordeste, e essa construção de uma seca como o principal empecilho para o desenvolvimento se reflete no cinema, de maneira direta e até indireta. No grande e complexo filme chamado sertão, a vilã principal é a seca e tudo que a ela se liga.

Esses discursos contra a seca foram reforçados especialmente após a seca de 1877, que, segundo Durval Muniz de Albuquerque Júnior, foi uma seca terrível, como as outras que a antecederam, mas com uma diferença que a tornou tão conhecida: não atingiu somente os mais necessitados, também as elites nordestinas. Rafael Winter Ribeiro (2021), ao discutir as ações contra a seca para além dos discursos que vão se institucionalizando, em especial no estado do Ceará, o foco de sua pesquisa, apresenta um sertão e, conseqüentemente, uma região que vai se (re)inventando à medida que tem de lidar com a escassez de água, de saneamento básico e com a própria crise da elite algodoeira.

O autor destaca justamente essa seca que se apresenta como o principal empecilho que atrasa o progresso regional. Nos discursos sobre ela e como lidar com ela, perante o governo central, os representantes políticos da região tentavam mostrar que, sem a seca, a região se desenvolveria rapidamente. Nesses discursos, apresentam-se como exemplos mecanismos como da açudagem<sup>23</sup> para o combate à seca. Contudo, à medida que se construía a seca como a principal “vilã” do sertão, criavam-se e reforçavam-se duas imagens: sobre o próprio sertão e, conseqüentemente, sobre a região nordeste.

Uma vez institucionalizadas as ações contra o fenômeno, institucionalizaram-se também os discursos sobre o sertão, especialmente em seu aspecto agrícola. Foi com o Departamento Nacional de Obras Contra as Secas - DNOCS e a Inspetoria de Obras Contra as Secas - IOCS que surgiram as duas “faces” do sertão: o sertão enquanto lugar de terra fértil que, com o controle das secas, tornar-se-ia um lugar de fartura e, conseqüentemente, livrar-se-ia da imagem de uma região de atraso; já a outra face é aquela que já conhecemos, e que se repete na maioria das produções, sejam elas cinematográficas ou televisivas, o sertão como uma terra desértica, sem vida e, conseqüentemente, sem espaço para o tal progresso.

---

<sup>23</sup> A açudagem, praticada até mesmo durante o período imperial, é o ato de se construir um açude, uma espécie de barragem, construída na intenção de armazenar uma grande quantidade de água. Nesse caso em específico, a açudagem pública se torna o principal mecanismo para a escassez de água em determinadas regiões do Nordeste do país. Mais sobre a açudagem, ver: PEREIRA, 2013.

Rafael Winter Ribeiro (2021, p. 137) destaca também que justamente esses órgãos contra a seca se utilizariam do termo Nordeste e semiárido, já que esses órgãos, agora federais, necessitavam “[...] de uma distinção de seu território do restante do país, que justificasse sua ação e a própria existência do órgão”. A ideia de Nordeste já começa a surgir dentro desses órgãos, mas não com caráter cultural identitário, e sim com caráter geográfico, em especial sobre a seca, uma seca específica, uma seca que somente ocorre no sertão nordestino. O Nordeste enquanto espaço é “inventado” primeiramente dentro dos órgãos institucionais contra a seca.

Todos esses discursos, institucionais ou não, influenciariam as produções cinematográficas, e toda produção audiovisual que se passe na região Nordeste, ou que tenha como temática o cangaço, acabam apresentando a seca visualmente, ou ao menos citando o tema. A seca, que aparentemente é algo relacionado somente a questões ambientais, políticas e econômicas, é aqui, especialmente nas produções audiovisuais, mais um aspecto que auxilia na construção imagética de toda uma região, de seus habitantes e, conseqüentemente, do cangaço.

O movimento se liga à seca imageticamente, justamente por sempre ser apresentado dentro da caatinga, ligado à natureza local, ao isolamento, em meio ao sertão no qual ninguém quer ficar, é lá o lugar onde o cangaço abriga e onde se abriga a seca. A seca, assim como o cangaço, por vezes representa caos, o instável — como no gênero do Nordesten —, o problema, o empecilho que impede o seu desenvolvimento. É após a morte do cangaço inclusive, na obra de Glauber Rocha, que o sertão pode, finalmente, tornar-se mar.

Essa imagem construída sobre o sertão que interfere na construção do nordestino também se liga, indiretamente, à questão do determinismo geográfico, citado no primeiro capítulo desta pesquisa, uma vez que o meio no qual habita interfere nas questões sociais e políticas. No caso do sertão, dentro do determinismo geográfico, o ambiente seco, árido, contribuía para a construção de um homem duro, rude e violento.

Essas imagens sobre o sertão — sertão e seca, sertão e violência, sertão e cangaço — apresentadas nos filmes aqui analisados, como citado outrora, são imagens que já se apresentaram várias vezes na literatura brasileira. Sulamita Vieira (2012), ao refletir brevemente sobre essas representações sobre o sertão, entende que ele, enquanto representação, é uma espécie de paradoxo, ora é o chão em que

tudo floresce e cujo único mal é a seca, o refúgio da saudade daqueles que se obrigaram a deixá-lo, ora um obstáculo, uma barreira que dificulta o desenvolvimento e até mesmo uma espécie de via sacra — como na obra “*Vidas Secas*”, de Graciliano Ramos, e um pouco em Glauber Rocha. E isso se reflete também no cinema, o sertão de Coimbra é um sertão do sofrimento e da violência que não finda; o sertão de Glauber começa da mesma forma, mas termina como um sertão que reage a esses sofrimentos, responde na mesma imensidão que essa opressão e violência sofrida pelos que nele habitam.

Todos esses fatores que se ligam a essa invenção do sertão se refletem na construção da figura do cangaceiro. Em ambos os filmes aqui analisados, o cangaceiro está sempre na caatinga, isolado, fora da cidade. E, mesmo quando esse personagem aparece nessas/nesses cidades/vilarejos, seja para cumprir sua vingança ou até mesmo para ouvir as mazelas do povo, ele carrega consigo o caos, como se pode ver no filme de Coimbra, já que a presença dos cangaceiros, mesmo sem estarem atacando, atrai a presença e a ação da vilã do filme. Até mesmo quando esse cangaceiro é construído de maneira complexa e dual, como em Glauber, ele não está ligado a outro meio que não seja a caatinga, a seca e ao isolamento. O sertão é inventado e, com ele, seus personagens também o são. A figura do cangaceiro, foco desta pesquisa, é um dos diversos “personagens” que compõem os mitos e as narrativas desse vasto mundo chamado sertão.

### 3.2 PERSONAGENS-SÍMBOLOS: RELIGIOSOS, VAQUEIROS E CORONÉIS

O sertão não seria, imagetivamente, o sertão que conhecemos hoje sem os mitos que o compõem e que são reforçados nas produções audiovisuais. Figuras como o vaqueiro, os coronéis, os seguidores religiosos, juntamente com a figura dos cangaceiros, mesmo a trama sendo somente sobre esses últimos, fazem-se presentes, implícita ou explicitamente, elas compõem uma ambientação, um universo no qual vive o cangaço. Assim como é quase que impossível separar a imagem do sertão da imagem da seca, não se pensa um sertão, ainda mais no universo da literatura e do cinema, sem essas figuras.

Neste subcapítulo, faremos uma reflexão sobre essas figuras que auxiliam na construção do imaginário popular e que representam o sertão, estando presentes em todas as produções que envolvem o Nordeste imagetivamente — há produções

em que os cangaceiros, ou outras figuras, mesmo que não se façam presentes na trama, são referenciados pelos personagens —, tomando-se como base as análises dos filmes que são o foco desta dissertação.

Antes de pensarmos nessas figuras que compõem o que se entende como sertão — o sertão no qual o cangaço ainda impera, mesmo que morra simbolicamente no final da ambas as tramas analisadas —, vale entender que tais figuras também são uma construção, política e social, inclusive quando representadas cinematograficamente. Pensando na amplitude de significações dessas figuras míticas sertanejas, dentro desta pesquisa, especialmente quando referir-me a elas dentro do filme, as chamarei de “personagens-símbolos”, levando em conta a capacidade dessas figuras enquanto símbolos de representar e identificar um grupo social em específico.

A socióloga Sulamita Vieira (2012), ao discutir sobre o baião como um símbolo sertanejo e o agregamento dos símbolos que representam a região Nordeste na música e na estética do figurino do músico Luiz Gonzaga, expõe que: *“Os símbolos, como se sabe, têm a capacidade de reunir indivíduos, dominá-los pelo sentimento de pertença, exercendo sobre eles uma espécie de magia.”* O que a autora chama por “magia” é esse poder do símbolo de auxiliar construtivamente e reforçar uma identidade. Nesse sentido, esses personagens-símbolos, ao se fazerem presentes em quaisquer produções, estão representando uma unidade social. Logo, esses personagens acabam por caracterizar toda uma região, como se todos os estados, cidades e municípios pertencentes a ela tivessem os mesmos costumes e terminologias.

E aqui se inclui o cangaço juntamente com essas figuras no quesito “mito”, uma vez que o mito se constitui de símbolos, levando em consideração que a estética do movimento vai se misturando à identidade nordestina, o que será aprofundado no último eixo temático deste capítulo. Todavia, para entender essas figuras que interagem com o cangaço, vale apresentar brevemente como se construíram esses mitos sertanejos e, com eles, a concepção de cultura nordestina.

Em um significado geral, o conceito de mito, utilizado por Durval Muniz de Albuquerque Júnior, segundo o semiólogo Barthes (2003), é uma forma de comunicação que tem como referência discursos anteriores a ele e sobre ele. No entanto, essa forma de comunicação não é algo neutro, pois, assim como qualquer tipo de comunicação, ela, em sua construção, possui intenções sociais, técnicas e

políticas. Desse modo, ao pensar em figuras como o jagunço, o vaqueiro, o coronel e o cangaceiro, entende-se que são figuras que, assim como os mitos citados pelo semiólogo, carregam consigo referências e concepções imagéticas e estéticas contemporâneas e até anteriores a elas — que não necessariamente são as mesmas de atualmente — e que auxiliaram na sua construção literária e, posteriormente, cinematográfica.

No entanto, baseando-se em Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2013) em seu livro *“A feira de mitos: fabricação do folclore e da cultura popular: Nordeste 1920-1950”*, para transformar algo ou alguém em um mito, ou melhor, em símbolo que representa e constrói imageticamente toda uma região, retira-se parte de sua historicidade, desliga-se essa figura de parte de seu contexto histórico, político e social e acrescenta-se um outro contexto, transformando aquele objeto ou aquele alguém em uma figura capaz de identificar, no sentido de que ela, sozinha ou com outras figuras, torna-se representante de uma identidade. Essas figuras se interligam e auxiliam a própria construção imagética da ideia do que faz parte da região Nordeste.

Ao mesmo tempo que se construía uma ideia de Nordeste no sentido geográfico, territorial, como citado no primeiro subitem deste capítulo — em que Ribeiro (2021) nos apresenta que essa concepção emerge após os discursos e a institucionalização das ações de combate à seca, até mesmo antes do recorte apresentado por Durval Muniz de Albuquerque Júnior —, desenvolvia-se um interesse, por parte das elites rurais, pelas práticas populares, mesmo que movido, a princípio, por um certo desprezo. É dentro dessas práticas ditas populares que essa elite rural em declínio relembria, com muito saudosismo, os tempos em que usufruiu de privilégios sociais e políticos.

São os chamados folcloristas que se aproximam dessas práticas populares, elegendo os principais aspectos e figuras que as compõem, pois mesmo que as classes socioeconômicas nas quais se localizam sejam distintas, isto é, privilegiados e não privilegiados, é na denominada cultura nordestina que compartilham de uma mesma saudade, a saudade do período em que ainda existiam imperadores, vaqueiros, jagunços e coronéis que mandavam e desmandavam localmente. E é através dessa concepção inventada de cultura nordestina que se discute a construção de uma mesma identidade tanto para essa elite como para a população menos abastada.

Vale destacar aqui que essa cultura popular, sertaneja, nordestina e todos os aspectos e figuras que a compõem não estão separados de uma concepção política e social desses folcloristas, que, ainda segundo o autor citado (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013), começam a ter um destaque e reconhecimento social à medida que adentram essas práticas. E, principalmente, à medida que as registram, destacam e valorizam, começam a ter prestígio e até se tornam líderes de algumas comunidades. Toda essa construção do que irá representar ou não essa região em que vivem é, em primeiro lugar, uma escolha política.

Nesse sentido, a construção de uma cultura e, sobretudo, de uma identidade não está separada do aspecto político ou da reorganização social que acontece à proporção que o sistema econômico e político se modifica, pensando aqui no caso dos sertanejos que passam pela transição do Império para a República. Thompson (1987), ao discorrer sobre como se dá a formação da classe operária na Inglaterra no fim do século XVII até o início do XIX e a sua construção de identidade, acaba por expor que a formação de uma classe social não depende exclusivamente dos aspectos econômicos e sociais, também é necessário que essa classe construa uma identidade, com todas as suas práticas, tradições e rituais, de modo a compartilhar de um mesmo interesse, de uma mesma linguagem.

Levando isso em consideração, esses folcloristas, vindos até mesmo da elite nordestina, que estavam produzindo essa identidade e, inclusive, as figuras que a representariam, acabavam por partilhar de um saudosismo que não se limitava a eles, ironicamente, também vinha da população, que por vezes enxergava com desconfiança e desesperança a implementação de um novo sistema de governo, a república — e essa característica também seria explicitada cinematograficamente, como citamos mais adiante —, de modo a identificar, incorporar um todo, e não somente uma parcela da população local.

Ao levar em consideração essa construção da cultura e identidade nordestina, que também carrega consigo interesses sociais e políticos, além dos personagens que a compõem, vale refletir sobre como isso se dá cinematograficamente. Assim como os folcloristas, os cineastas também expressam suas intenções sociais e políticas em suas produções, seja no roteiro e no desenvolvimento da trama ou na estética, e isso se observa principalmente na maneira como essas figuras são apresentadas ao espectador e no que representam

dentro da trama. Dito isso, destaquemos aqui os personagens-símbolos que auxiliam na construção imagética da ambientação da cena ou até mesmo de todo o filme.

Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2013), logo na introdução de sua obra aqui já citada, enquanto descreve uma cena da telenovela “*Senhora do Destino*” (2005), de Aguinaldo Silva, constrói uma breve análise acerca da composição da ambientação em que ela é produzida. A personagem vai até uma feira popular onde se vende de tudo, e para caracterizar essa feira como uma feira nordestina o autor da telenovela acrescenta aspectos que, imageticamente, remetem à cultura nordestina: o bumba meu boi, cantadores e até pifanistas. Essa estratégia de acrescentar características que identifiquem a cidade, o estado ou a região de um determinado personagem, ou de toda uma trama, também se repete em outras produções, seja nos filmes aqui analisados, seja nos filmes produzidos recentemente.

Desses mitos que compõem imageticamente o sertão, vale começar esta reflexão a partir do filme “*Lampião, o Rei do Cangaço*” (1963). O filme de Coimbra, assim como a cena destacada por Durval Muniz de Albuquerque Júnior, já se inicia com um cantador (figura 63) — aprofundado no capítulo anterior —, que é o narrador da trama. Ao lado dele, folhetos de cordel. Ele segura um chocalho, que marca o tempo e o ritmo do repente que está cantando. As pessoas à sua volta param para ouvi-lo. Esse cantador de Coimbra também está numa feira, que por si só já é um símbolo, especialmente pela maneira como é montada.

Antes de sua aparição, destacam-se alguns bonecos de barro, que na trama ressurgem nos momentos em que esse narrador canta, como já citado outrora. Logo em seguida, ouvem-se os gritos dos vendedores ao fundo, a câmera começa a se mover, filmando algumas pessoas que estão comprando, trabalhando ou observando a feira (figura 64). Depois, outro destaque: chapéus de palha, panelas de barro, alguns alimentos que estão à venda e até mesmo alguém, rapidamente destacado, servindo café para os que lá se encontram (figura 65), enquanto a voz do cantador começa a se sobressair, antes mesmo do próprio personagem.



Figura 63 - Cena do filme "*Lampião, o Rei do Cangaço*" (3min25s).



Figura 64 - Cena do filme "*Lampião, o Rei do Cangaço*" (2min53s).



Figura 65 - Cena do filme "*Lampião, o Rei do Cangaço*" (3min01s).

Nessa cena em específico, é interessante notar os objetos que levam o espectador a identificar esse personagem como um típico cantador, que sempre é uma figura masculina. Obviamente, ele já está cantando no início da história, mas a presença dos folhetos de cordel e o som do chocalho reforçam a caracterização estética desse personagem como um típico cantador nordestino. O cantador aqui também representa a literatura de cordel, que por sua vez se torna símbolo dessa região — e, conseqüentemente, os cordelistas que recitavam seus cordéis nas feiras.

Ao iniciar sua trama dessa forma, Coimbra expõe a ambientação de toda a sua obra, ressaltando no cantador a imagem do homem sertanejo que conta histórias, aquelas que testemunhou e as histórias que lhe foram contadas e até mesmo cantadas. Vale destacar ainda que esse cantador que narra a história cujo ponto caótico é o sertão, a caatinga, está em uma feira dentro do que aparenta ser uma pequena cidade.

Já na obra de Glauber, também há um cantador, mas não como em Coimbra, a figura do cantador está implícita, aparecendo somente próximo do fim da trama: o cego Júlio, que anda aos trapos, que perambula e interage com os outros personagens-símbolos, sempre acompanhado de um violão. Cego Júlio não é mostrado cantando, como o cantador de Coimbra, no entanto, seu figurino expõe ao espectador que figura ele representa. Cego Júlio não necessita dizer quem é, pois suas roupas e seus acessórios dizem por si só quem ele é: um contador/cantador de histórias, como aquela história que ele testemunhou. Inclusive esse personagem tem uma importância significativa para os protagonistas, como citado outrora. Mas, ao se observar pelo aspecto do simbólico, cego Júlio também está ligado diretamente à literatura de cordel, aspecto reforçado pela trilha sonora composta com a estrutura de um cordel.

Outra figura interessante que está presente em ambos os filmes, expressa também um aspecto importante da imagem do sertanejo e muito auxilia na construção da ambientação é o beato. Contudo, a importância e a representação desse personagem são diferentes entre os filmes. Em Coimbra, o beato não é nomeado, e aparece somente duas vezes: primeiramente, o personagem aparece em tela pregando/discursando para os mais simples, anunciando a catástrofe da guerra entre cangaceiros e Volantes, que pioraria caso o grupo de Lampião se unisse às chamadas forças patrióticas; sua segunda aparição, pregando a mesma

lógica que pregara anteriormente, enquanto seus seguidores o levam em uma espécie de carroça.

Aqui, esse personagem-símbolo está mais ligado à ambientação da trama, no sentido espacial e de contexto da história, do que efetivamente à construção imagética do nordestino. Ao ver o beato em tela, mesmo em pouquíssimo tempo, entendemos o contexto em que se passa a obra, a atmosfera em que a trama se desenvolve. Diferentemente do beato apresentado por Glauber, que tem nome e ganha um destaque maior na trama, ao ponto de ser um claro problema para os mais abastados, especialmente a igreja.

No entanto, a figura do beato, independentemente da produção em que se insere, via de regra, surge como um homem barbudo e com roupas simples que até se assemelham às roupas de freis e frades, porém mais estropiadas. A princípio, ele é uma espécie de nômade religioso que perambula pelo sertão isolado e seco, lembrando até mesmo a figura de João Batista, que andava pelo deserto e pregava aos que encontrava no caminho. Ele prega aos mais simples e tem a capacidade de se comunicar e ouvir os sinais divinos. Ao compor um grupo, fixa-se em um local e constrói normas próprias de organização social, baseadas na sua fé, sem obedecer ou depender de nenhuma instituição religiosa, mas se utilizando dos escritos bíblicos. Além disso, a figura do beato, indireta ou diretamente, em seu discurso “demoniza” a República.

Em relação a esse último aspecto, a crítica à República, levando em consideração a obra de Glauber, não se restringe somente a esse personagem, o próprio Corisco de Glauber tem seus momentos de revolta contra o grande dragão da maldade chamado República. Mas geralmente, nas produções audiovisuais em que o beato se apresenta, é essa figura que leva essa concepção consigo, como se a chegada dessa nova estruturação política fosse um prelúdio de um apocalipse, explicitando até mesmo um sebastianismo<sup>24</sup>.

E esse aspecto não se dá por um mero acaso, visto que a composição dessas figuras expõe questões políticas, cabendo levar em consideração que as elites rurais — cujo declínio econômico avança com a chegada da República —, das quais emergem alguns folcloristas, revelam nas figuras que compõem a cultura

---

<sup>24</sup> Sebastianismo, sem grandes pormenores, é a crença vinda dos portugueses, e que chega ao Brasil no século XIX, de que Dom Sebastião, rei de Portugal, desaparecido durante a batalha, voltaria divinamente com seu exército. Sobre o Sebastianismo, ver: GOMES, CAMPOS, TEIXEIRA, 2014.

nordestina suas ressalvas em relação à nova ordem social, política e econômica. Isso não significa que a própria população, como citado anteriormente, e os próprios “beatos” que existiram — pensando por exemplo em Antônio conselheiro, a maior inspiração na construção desses personagens — não reclamassem da República, já que a vida dos menos abastados não mudou com a chegada dela, a opressão sofrida permaneceu e se intensificou. Contudo, esses folcloristas encontraram um “aspecto em comum”, e cinematograficamente, e até na literatura, o personagem que carrega consigo esse aspecto em comum é o beato.

Nota-se um saudosismo, de ambas as partes, de tempos anteriores em que um grupo em específico desfrutava de prestígio econômico, em que os chamados valores morais eram o eixo primordial, socialmente falando. O beato enquanto personagem-símbolo é quem mais representa esse saudosismo. Contudo, a presença dessa figura do beato, seja em Glauber, seja em Coimbra, reforça também outro elemento dessa cultura que constrói a identidade imagética nordestina: a religiosidade, mais especificamente a prática religiosa que independe do vínculo com uma instituição religiosa.

Denominados por muitos estudiosos como “fanáticos”, homens e mulheres que acreditam em um mensageiro divino que os levará para um lugar onde não haverá opressão nem sofrimento são por vezes resumidos a pessoas que em tudo acreditam, incapazes de escolher estar ali, sendo até mesmo esse aspecto acrescentado pejorativamente à figura do próprio nordestino, como alguém que é suscetível a manipulações. No filme de Coimbra mesmo essa falta de ação é exposta: os seguidores do beato não possuem falas, não possuem reações, são homogêneos visualmente e somente rezam o que lhes é mandado. O beato de Coimbra é tão distante do espectador quanto seus seguidores.

Já no filme de Glauber, o beato Sebastião — é até interessante refletir sobre o nome dado ao beato, principalmente levando em consideração a questão do sebastianismo — e até mesmo seus seguidores têm uma ação mais efetiva, têm certo destaque, vemos seus rostos e expressões, vemos suas ações, suas vozes não são misturadas, como se estivessem em *slow*, diferentemente do que ocorre na trama de Coimbra, e o beato segue em seu discurso a mesma lógica da República como um empecilho para a salvação. Mas, mesmo com essa aproximação, a ideia de uma manipulação é explícita, especialmente em Manuel, que, ao seguir o beato, deixa de ouvir sua esposa, que na trama não acredita nessa fé como uma solução.

Independentemente do destaque dado ao beato, a questão é que essa figura lá está, pois também representa o ambiente sertanejo, também se insere nesse universo, do qual não pode ser excluído, pois se liga ao que é considerado sacro, à mais profunda e sincera fé da população que lá vive. Desse modo, a figura do beato se estende para além do sertão em si, principalmente enquanto personagem, representa uma parte do aspecto político, mas também espiritual da população sertaneja, e até mesmo o lado místico, auxiliando na construção desse “sertão mágico” em que o sobrenatural se funde ao natural, sem nenhum tipo de barreira que os separe.

Outra figura importante para a composição da ambientação, e muito citada na literatura e nas produções audiovisuais, é o vaqueiro, que inclusive é o protagonista da trama de “Deus e o Diabo na Terra do Sol”. O vaqueiro se torna um símbolo literário e cinematográfico, afinal, ele não é somente um símbolo nordestino, é o símbolo de uma era, de um ciclo, o chamado Ciclo do Couro. Via de regra, a figura do vaqueiro é uma espécie de “herói romântico do sertão” cuja sensibilidade para com a realidade em que vive é mais densa. É o sertanejo que lida cotidianamente com uma das matérias-primas da economia de seu tempo: o gado e seus derivados.

Ele, o vaqueiro, é a figura responsável por cuidar e monitorar todas as cabeças de gado de seu patrão, tendo como “pagamento” pelos seus serviços uma simples moradia nas terras onde trabalha, e por vezes até mesmo o direito a um pequeno bovino. Maria Isaura Pereira de Queiroz (1997), ao discutir sobre as origens do cangaço e todo o contexto político, social e econômico do movimento, comenta rapidamente a figura do vaqueiro, expondo que poderia ser até alguém de parentesco com o patrão, um primo distante, por exemplo. O fato é que o vaqueiro é uma figura importante de ser destacada, inclusive por — como já citado outrora — interagir e estar mais próximo da figura do cangaceiro, seja dentro ou fora do cinema.

Entre os filmes aqui analisados, o vaqueiro é protagonista na obra de Glauber, apesar de estar implícito na obra de Coimbra, mais especificamente no diálogo entre Lampião e João de Mariana, que antes de ser cangaceiro era vaqueiro. Quando Lampião pede ao amigo que leve dois cangaceiros com ele, João de Mariana prontamente responde: “*Não tem perigo nenhum, vou disfarçando.*” Apesar de não aparecer nenhum vaqueiro tocando a boiada na trama, João de Mariana se

disfarça de um, para poder buscar Suscena sem ser reconhecido. E de fato isso ocorria, como citado no primeiro capítulo desta pesquisa, os cangaceiros, e até mesmo os soldados da Força Volante, quando não se utilizavam do vaqueiro como bode expiatório, disfarçavam-se de vaqueiro para conseguir informações.

Na obra de Glauber, o vaqueiro é o protagonista da história, chamado Manuel. No entanto, esse vaqueiro apresentado ao espectador é um vaqueiro que se rebela, que reage diante dos abusos do patrão e, conhecendo os códigos sertanejos, procura se defender através de sua rebeldia. Ao observar por esse aspecto, percebemos que Manuel não é um vaqueiro comum, especialmente levando em consideração toda a romantização da imagem do vaqueiro — inclusive e principalmente no âmbito musical. Assim, Manuel é um vaqueiro que vai deixando de ser vaqueiro para ser e fazer parte do universo de outras figuras que auxiliam na composição da ambientação.

Esses personagens-símbolos, à medida que avança a trama, vão se misturando e resumindo-se a um único personagem: Manuel, que, de certo modo, acaba expondo a ligação dessas figuras com a construção imagética do nordestino. No decorrer da trama, são apresentados ao espectador três personagens-símbolos que ajudam na composição do sertão de Glauber: o seguidor religioso, o vaqueiro e o cangaceiro. No entanto, a maneira como são apresentados é bem diferente daquela vista na obra de Coimbra, mas não deixam de fazer parte de toda uma construção imagética de uma identidade regional.

O personagem Manuel consegue representar três mitos componentes da cultura nordestina. No início do filme, o personagem começa como um vaqueiro, com suas indumentárias de couro que o protegem contra a flora espinhenta da caatinga e contra a própria exposição exacerbada ao sol, trabalhando para um coronel. Depois de assassiná-lo, tenta a todo custo resistir às perseguições dos jagunços de seu patrão, refugiando-se, a princípio, no grupo de seguidores religiosos do beato Sebastião. Após o massacre do Monte Santo, liga-se ao cangaço para vingar seu “padrinho”, o beato, o primeiro a lhe garantir refúgio. Manuel começa o filme como um simples vaqueiro (figura 66), transforma-se em um seguidor religioso (figura 67), adere ao movimento do cangaço (figura 68) por vingança e termina como um homem que continua no anseio de transformar a realidade em que vive, mas que agora está correndo, desesperadamente, antes que um grande mar chamado sertão o engula vivo.



Figura 66 - Cena do filme *“Deus e o Diabo na Terra do Sol”* (4min22s).



Figura 67 - Cena do filme *“Deus e o Diabo na Terra do Sol”* (47min10s).



Figura 68 - Cena do filme “*Deus e o Diabo na Terra do Sol*” (1h18min56s).

Os personagens-símbolos na obra de Glauber são mais dinâmicos entre si, eles tanto interagem como se misturam uns aos outros, e essa dinâmica se dá justamente pela figura de Manuel, que percorre o universo dessas figuras, apresentando ao espectador a imensidão do sertão nordestino, a variedade de figuras que coexistem. Não que o filme de Coimbra não apresente as figuras que de praxe representam o Nordeste, contudo essas figuras não se misturam, como ocorre em Glauber, elas somente interagem ou são apresentadas brevemente, de modo a compor mais a ambientação do que os personagens.

Ainda pensando nesses personagens-símbolos, vale citar a figura do coronel — citado na obra de Coimbra e apresentado como personagem na trama de Glauber — enquanto um dos símbolos que permeiam o campo da literatura e das produções audiovisuais, representando aqui dois aspectos: a valentia do homem de poder, honra, prestígio e grande influência política e econômica local; e, por outro lado, representa o atraso, mas principalmente uma repressão, sobretudo se olharmos pelo ângulo das figuras citadas anteriormente.

O coronel é quem manda e desmanda, é tomado de prestígio e todos os seus agregados o respeitam. No entanto, os filmes aqui analisados o apresentam como um representante dos que estão ao lado do Estado e como indivíduo que, para manter seus privilégios, humilha seus trabalhadores. Citarei aqui o caso dos coronéis na trama de Glauber — já que em Coimbra o coronel não aparece, é citado, mas não se faz presente imageticamente —, na qual há dois coronéis.

O primeiro é o coronel Moraes, patrão de Manuel, que tira dele a única coisa que lhe restava, a sua vaca, alegando ao vaqueiro que a vaca morreu e exigindo que não o questionasse. O coronel Moraes é a figura típica do coronel nordestino, muito presente na literatura. Já o segundo coronel não é nomeado, e aparece na cena em que juntamente com um padre contratam Antônio das Mortes para dar um fim ao beato Sebastião. Entende-se esse personagem como uma espécie de coronel pela sua postura em cena e até mesmo pelo fato de estar contratando um jagunço<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> É interessante pensar que a figura do jagunço, mesmo que seja apresentada nos filmes e produções sobre o sertão, não existe somente nele. Contudo, o jagunço também se torna uma figura que acompanha a figura do coronel, como alguém que para ele trabalha, ou como alguém de fora que é contratado por ele, mas sempre aliado à figura do coronel.

junto a outra figura de poder daquele período, a Igreja católica, representada por um padre.

A presença desses coronéis na trama também tem ligação com a construção do nordestino, especialmente o homem, na sua maneira de ver o mundo. Isso porque a figura do coronel se interliga ao período do Império e do auge de uma elite agrária, e isso se estenderia para o cinema — lembrando que o coronel e até mesmo as demais figuras já se faziam presentes no âmbito literário — e, principalmente, para a televisão, que muito se influencia pelas produções cinematográficas. Contudo, em especial nas produções televisivas, o coronel tornar-se-ia um símbolo do atraso, especificamente o atraso político.

Tais personagens-símbolos são figuras que auxiliam na ideia de sertão e, assim como a seca, estão sempre presentes nessas produções. Ver um vaqueiro ou um cantador entoando suas canções é o mesmo que ver o sertão. Todavia, esses mitos sertanejos vão recebendo outras significações, como o coronel, que de um lado representa poder, mas com o passar do tempo começa a ser entendido, enquanto representação, como um atraso político. Independentemente dessas significações, a questão a se destacar é justamente a presença dessas figuras nos filmes de cangaço, figuras essas que, atualmente, compõem o sertão e o Nordeste, não sendo à toa que sempre se fazem presentes até mesmo nas produções atuais, mesmo que ressignificados, mas sempre lá estão. E isso não é diferente com a figura do cangaceiro.

### 3.3 CHAPÉU DE COURO É NORDESTE: CANGAÇO, CINEMA E IDENTIDADE

Entre esses personagens-símbolos que se fazem presentes no cinema e em qualquer produção audiovisual que tenha como foco a região Nordeste, agregando-se à construção do que é ser nordestino, a figura do cangaceiro e até mesmo a ideia de cangaço são as que mais se destacam, especialmente se tratando de sua estética. Afinal, o vaqueiro, o coronel e o cantador também são figuras que se sobressaem especialmente no cinema, e até mesmo para além dele, assim como o cangaceiro. No entanto, a incorporação da figura do cangaceiro ao que atualmente é considerado cultura nordestina é muito mais gritante imageticamente.

Quando avistamos um chapéu de couro<sup>26</sup> em forma de meia-lua, qualquer que seja o local ou o filme, a série, a telenovela, mesmo que seja em um acessório, uma bolsa, um chaveiro, antes de percebermos o objeto como algo pertencente ou exclusivamente do cangaceiro, remetemos primeiramente esse objeto a toda uma região: a região Nordeste. Tal incorporação da imagem do cangaceiro à construção imagética do Nordeste é reforçada pelos meios de comunicação e, conseqüentemente, pelo próprio cinema, principalmente no que diz respeito ao gênero do Nordestern, que influenciaria as produções cinematográficas e televisivas posteriores a ele. Não que o Cinema Novo não o influencie, pelo contrário, contudo, muito da estética do Nordestern — e sua concepção de cangaço — permanece nas produções mais recentes.

Neste subcapítulo se fará uma breve reflexão sobre a incorporação do movimento do cangaço na identidade nordestina, especificamente o período do cangaço denominado Lampiônico, justamente pelos aspectos de sua estética, já aprofundados no primeiro capítulo desta pesquisa, que hoje se misturam à cultura nordestina. Afinal, essa incorporação acaba por se estender para o cinema, seja nos filmes aqui analisados — a própria maneira como se entende e se representa o movimento —, seja nos filmes de atualmente que tratem do tema.

A abordagem leva em consideração a concepção de identidade apresentada por Stuart Hall (2009) na obra *“Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais”*, que, ao discutir sobre quem precisa da identidade, entende que identidade e as diferenças são construções políticas, sociais e, principalmente, culturais. Nesse sentido, a identidade e todos os símbolos que a compõem são construções que vão se adaptando no decorrer do tempo, de acordo com os interesses de um determinado grupo social.

Vale ressaltar que não se fará neste subcapítulo uma discussão aprofundada sobre o conceito de identidade nordestina em seu aspecto mais geral, uma vez que já foi feito, o intuito é verificar como a imagem do cangaceiro — levando em consideração a representação cinematográfica do grupo — se interliga a essa identidade ao ponto de confundir-se com a figura do próprio nordestino. Para isso, é importante entender em que momento o nordestino começa a se inventar, a se

---

<sup>26</sup> Insisto e destaco a imagem do chapéu de couro dentro dessa reflexão, pela sua força imagética. Assim como exposto e aprofundado no primeiro capítulo, ver as indumentárias do movimento, principalmente o seu chapéu, é o mesmo que vê-lo, e essa força imagética se expande para a figura do nordestino, dentro ou fora do cinema.

entender como nordestino e de que maneira o cangaço adentra a eleição de figuras que o representem imageticamente.

Ao pensar nessa construção de identidade, pode-se questionar qual a importância dessas figuras representativas, em especial o cangaceiro, que até os dias atuais continua sendo tema de diversas produções, inclusive de videogames. Débora Cristiane Silva e Sanchez, ao discutir sobre a representação do cangaceiro e do gaúcho enquanto mitos que permanecem na contemporaneidade, expõe:

A importância que as identidades locais, regionais adquirem na sociedade contemporânea é proporcional à necessidade de diferenciar-se do outro, de ter um passado, de procurar uma referência histórica para poder se inserir no presente. Por isso, a imagem do gaúcho ou do cangaceiro construída pelo cinema é que são essenciais no imaginário do homem contemporâneo argentino e brasileiro. (SANCHEZ, 2016, p. 15)

E isso se interliga à concepção e à maneira como se constrói e se reforça uma identidade, principalmente no aspecto audiovisual, no sentido de que aquela figura ou, no caso do cinema, até mesmo os personagens-símbolos que compõem a ambientação e a trama auxiliem nessa construção. Essa representação imagética acaba por reforçar aspectos específicos de um grupo social ali representado, utilizando-se, muitas vezes sem moderação, das características que os diferenciam dos demais, ou até mesmo os identificam entre si, reconhecendo-se como pertencentes a um grupo, a um lugar, a uma cultura.

Esses mitos, reproduzidos dentro ou fora do cinema, auxiliam justamente nessa construção de identidade regional, trazendo consigo a sensação de uma unidade social, isto é, aqueles que se reconhecem pelas mesmas práticas culturais, pela estética, pelo sotaque, reforçando essa identidade. E, à medida que ocorrem mudanças culturais, sociais e políticas, esses mitos vão se adaptando de acordo com as intenções daqueles que os utilizam, tendo diferentes versões de si agregadas umas às outras. Dito isso, comecemos a refletir sobre a imagem do cangaceiro.

A figura do cangaceiro enquanto mito, enquanto “representante estético” de uma região, confunde-se com a própria invenção imagética do nordestino. Segundo Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2013), na obra “*Nordestino: a invenção do falo. Uma história do gênero masculino (1920-1940)*”, entre os anos de 1920 e 1930 — ou

seja, ainda no período de atuação do movimento — foi quando os homens da elite nordestina, em declínio econômico, buscaram uma figura que representasse o que é ser nordestino<sup>27</sup>, destacando-se figuras como o sertanejo, o coronel e até mesmo o cangaceiro. No entanto, obviamente, essa elite não entendia a figura do cangaceiro como um bom representante, escolhendo o sertanejo como figura representativa. Um homem que, embora estivesse isolado, estaria aberto para a “modernidade”, um homem viril e forte, o único que, parafraseando Durval Muniz de Albuquerque Júnior, seria capaz de penetrar as duras e secas terras do sertão.

Levando em consideração as análises de Durval Muniz de Albuquerque Júnior, pode-se entender que o cangaceiro, a priori, é deixado de lado dessa invenção imagética do nordestino — pensando que essa construção já se inicia no mesmo momento de atuação do cangaço — por essa elite que tenta se reinventar, afinal, o cangaço e até mesmo os seguidores religiosos, geralmente denominados “fanáticos”, representam aqueles que estão à margem, que não seguem as leis impostas pelo Estado, e sim as normas sociais. São frutos de um sertão isolado, estagnado e, em tese, não estariam abertos para o que se entendia como modernidade. Todavia, mesmo com essa eleição de figuras que compõem o que é ser nordestino, a figura do cangaceiro não se separa da figura do nordestino:

Cangaceiros e beatos, tipos polares e complementares, seriam outras figuras incorporadas a figura do nordestino, dando a este sua dupla face de violência e misticismo, quase sempre vividos de forma inseparável [...] O cangaceiro seria um elemento rebelde à ordem e a qualquer disciplina social. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 199)

Entretanto, a imagem dos grupos, especialmente o grupo de Lampião e os subgrupos que com ele atuavam e que tinham certo distanciamento em relação essa elite, permanecia vinculada aos populares, aos retirantes, por vezes auxiliados pelos cangaceiros, entre os cineastas regionais, os cordelistas e os cantadores. Contudo, a figura do cangaceiro permaneceria como uma figura dual, como resultado das produções escritas e orais sobre o cangaço e, posteriormente, das adaptações e ressignificações feitas, carregando consigo ora o aspecto da valentia, da bravura,

---

<sup>27</sup> Vale destacar que o nordestino é construído para ser uma figura genuinamente masculina, esse anseio em se construir um representante viril, forte, muito advém dos avanços das conquistas femininas. Ver: ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013.

ora aspectos pejorativos como o grotesco, a desobediência e a criminalidade, sendo esses últimos aspectos atribuídos ao migrante nordestino em terras sudestinas.

Em relação ao aspecto pejorativo, vale destacar que muito também é reforçado através da concepção de cangaço apresentada, a priori, pela imprensa — afinal, esta também constrói uma imagem de cangaço e de cangaceiro —, inclusive nos termos por ela utilizados, resumindo-se a figura do cangaceiro, a ação e a existência do cangaço ao criminoso, ao fora da lei, fora da civilidade. Até mesmo a maneira como especialistas e a própria historiografia se referem ao cangaço acaba reforçando essa ideia, classificando-o como um fenômeno, e não um movimento.

De certo modo, quando a figura do cangaceiro começa a ser incorporada à construção imagética do nordestino, acrescenta-se toda a marginalidade atribuída anteriormente ao cangaceiro à figura do nordestino, principalmente do migrante nordestino — e aqui me refiro especificamente ao campo do audiovisual, isto é, à construção cinematográfica e televisiva — como um homem rude, incapaz de entender e aceitar a modernidade, modernidade essa que se fixa nas regiões Sul e Sudeste, desobediente às leis, violento, “não civilizado”.

Segundo Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2013), foi quando melhorou o transporte para a migração e aumentou a repressão estatal no interior, que já era extrema — além das discriminações sofridas nos locais de chegada, especialmente na região Sudeste —, que a figura do cangaceiro começou a ser “revisitada”, “rememorada” com mais força por esses nordestinos que estavam longe de sua região, em relação aos que permaneceram em sua terra natal.

Vale destacar aqui que o nordestino só se entenderia como nordestino ao migrar para outras regiões do país, especialmente para o Sudeste. E, ao se entender como nordestino, construía uma identificação com seus conterrâneos, mesmo que não fossem do mesmo estado de origem, mas compartilhavam de uma mesma região, ligando-se às práticas culturais típicas de sua terra ou, mesmo que fossem diferentes, aproximando-se mais de seus conterrâneos regionais do que daqueles que habitavam em terras “desconhecidas”. A imagem do cangaceiro, nesse momento, lembrado por esses que migram, liga-se ao caráter da valentia, da coragem e, principalmente, da resistência diante das adversidades sofridas.

No entanto, vale salientar a dificuldade de se delimitar, especificamente, o que se considera tipicamente nordestino, visto que a região Nordeste, em toda a sua variedade cultural, ao ser delimitada, recortada, corre o risco de se resumir somente

a alguns aspectos e, conseqüentemente, a algumas figuras, seja isso dentro ou fora do cinema. Maura Penna (1992), em sua obra “*O que faz ser nordestino: identidades sociais, interesses e o ‘escândalo’ Erundina*”, ao discutir sobre as confusões e dificuldades em relação ao conceito de identidade nordestina, expõe que:

[...] a dificuldade de se delimitar uma cultura nordestina é que, ao mesmo tempo que se expressa as diferenças sociais e históricas da região, homogeneiza diferenças internas sob a marca do típico, com o risco de uma abstração mascarando a multiplicidade de relações e práticas culturais. (PENNA, 1992, p. 76)

Desse modo, ao eleger figuras representativas e práticas culturais específicas, corre-se o risco de uma homogeneização, especialmente no âmbito do audiovisual, no sentido de resumir a região e quem a ela pertence a aspectos específicos e que não necessariamente são típicos de todos os estados nordestinos. Inclusive, essa homogeneização ocorre até mesmo no aspecto linguístico, isto é, o sotaque regional se transforma quase que num estigma, visto que sofre uma estereotipação<sup>28</sup>. Nesse sentido, ao buscar uma ambientação tipicamente nordestina, e personagens que auxiliem na construção visual dessa ambientação, seja na literatura ou, principalmente, nas produções audiovisuais, corre-se o risco de repetir concepções estereotipadas sobre o Nordeste, reforçando uma imagem já existente no imaginário popular.

Tais delimitações, sejam elas advindas dos naturais de outras regiões, como os sudestinos e sulistas, ou destacadas pelos migrantes nordestinos que buscam manter sua identidade, acabam por auxiliar nessa homogeneização, especialmente no caráter imagético. Ou seja, estendem-se essas concepções e, inclusive, os estereótipos construídos pelos sudestinos sobre os nordestinos para as produções audiovisuais, que, por sua vez, reforçam tais concepções. Isso ocorre também com — e até ao mesmo tempo que — a construção imagética do cangaço.

Estética e imageticamente falando, o cangaço se mistura à construção imagética do que seria “tipicamente nordestino”, quase se tornando sinônimos, visualmente falando, e adentrando o imaginário brasileiro como um símbolo regional, de maneira que os aspectos estéticos das indumentárias dos cangaceiros e,

---

<sup>28</sup> Essa estereotipação dentro do aspecto linguístico é nítida nas produções televisivas. Especialmente em programas de humor ou nas telenovelas que tenham algum personagem que seja nordestino. Ver: JESUS, 2006.

principalmente, o chapéu de couro passam a fazer parte dessa identidade. Um exemplo dessa incorporação da estética do cangaço como um símbolo de “nordestinidade” é a roupagem adotada por uma figura muito famosa da música brasileira: Luiz Gonzaga.

Quando Luiz Gonzaga, que se apresentava com chapéu de couro, “assume” sua identidade estética enquanto nordestino e começa a se vestir com a roupa do vaqueiro, mas com o chapéu do cangaceiro, misturando esteticamente em seu figurino as duas figuras, ele acaba por ressignificar o símbolo principal do cangaço. O símbolo que se ligava principalmente ao “rei do cangaço” agora pertencia ao “rei do baião”, que curiosamente também construía uma estética específica no âmbito musical.

Todavia, o chapéu de couro não deixa de ser um símbolo do movimento do cangaço, mas, ao ser incorporado ao que se considera “cultura nordestina”, agora não representa somente o movimento, passa a ser um símbolo que pertence e identifica toda uma região. Nesse sentido, o chapéu em formato de meia-lua, feito de couro, cheio de símbolos para a proteção daqueles que o utilizam, a coroa do cangaceiro, parafraseando Chaves (2021), agora se torna a coroa do nordestino. Se antes ver uma indumentária do cangaceiro era o mesmo que ver um cangaceiro, como exposto por Gilvan de Melo Santos (2014), hoje ver um chapéu de couro é ver o Nordeste, o nordestino e, por fim, o cangaço.

O que enfatizo aqui é que, sendo o Nordeste, o sertão e o nordestino invenções, essas invenções, principalmente em seu caráter estético e imagético, carregam consigo aspectos do movimento do cangaço, de modo que não se pensa um sertão sem cangaceiros, ou um cangaceiro sem sertão, sem Nordeste, especialmente nas produções audiovisuais, nas quais o nordestino, enquanto personagem de filme, série, videogame ou telenovela, carrega consigo aspectos atribuídos visualmente ao cangaço, seja em seu figurino, seja na maneira como é representada sua personalidade. Produções essas influenciadas por produções anteriores, como, por exemplo, o *Nordestern*, que influenciaria as produções televisivas, podendo carregar consigo o arquétipo do valente, do corajoso, ou do violento, do incivilizado. O cangaço vai se reinventando e se ressignificando imageticamente à medida que também se reinventa ou se reforça imageticamente o nordestino, o sertão e o Nordeste.

Levando em consideração essa incorporação do cangaço, imagetivamente, ao nordestino e à região Nordeste, vale refletir sobre a ação do cinema, que, por sua vez, não está isento de reforçar imagens como a da seca, da violência e até mesmo do homem sertanejo como alguém inculto, tão abandonado quanto o ambiente em que vive. Afinal, as produções cinematográficas, novamente levando em consideração os filmes aqui analisados, muito apresentam a figura do cangaceiro ora grotesco e violento, ora revolucionário, que se utiliza da violência para reagir a uma opressão sofrida, vinda dos latifundiários ou das Forças Volantes.

Nesse sentido, o cinema, enquanto ferramenta capaz de auxiliar na construção ou desconstrução de concepções políticas, culturais e sociais, acaba por fazer uma reafirmação desses mitos e, por que não, uma ressignificação deles, auxiliando na construção e na ambientação do que seria essa “nordestinidade”. Afinal, para se apresentar uma trama que se passa em qualquer local da região, sempre se citam os seus mitos, às vezes são os protagonistas, e mesmo quando nem fazem parte da temática da trama são citados.

O cangaceiro, filmicamente falando, além de complementar a ambientação da trama, sendo ele o protagonista ou somente um elemento que interage com o protagonista, reforça as características que se agregam à imagem do nordestino, a bravura, a religiosidade, mas também a violência e a rebeldia, aspectos já atribuídos a ele em linguagens anteriores e que inspiram as produções cinematográficas, que acabam se guiando por esses aspectos.

Antes de ser mito no cinema, a figura do cangaceiro já era um mito regional na literatura — principalmente na literatura de cordel —, que, por sua vez, influenciaria as representações cinematográficas dos cangaceiros, cujo significado, enquanto representação, pode ser modificado de acordo com a intenção dos produtores, como bem vemos nas análises dos filmes do segundo capítulo. Enquanto Coimbra pensava em construir um cangaceiro valente, porém mais sensível, mais sofrido, que, diante do sertão “imutável”, duvida do próprio cangaço, já que ele, sozinho, não mudaria a realidade do sertanejo, Glauber constrói um cangaceiro complexo, dual, revolucionário e que acredita ser um dos instrumentos que irão mudar a sua realidade e a realidade dos sertanejos, chamando a atenção de seus opressores através do terror, da violência, da vingança. Assim também ocorre com as representações de sertão e, conseqüentemente, de Nordeste.

No quesito espaço, construção da imagem de uma região, em ambos os filmes o Nordeste é apresentado como uma região não somente de violência, mas principalmente de desordem, abandono, escassez, do selvagem, do não civilizado, mesmo quando a trama tem como foco a violência como resistência, como no caso da obra de Glauber, como ferramenta do movimento que também sofre com a violência institucional. Essa concepção se intensifica com a imagem do cangaceiro, justamente por levar consigo o uso da violência, o isolamento dos grupos, como se toda a região ali representada fosse um grande e seco sertão, no sentido de não ter uma diversidade ambiental, resumindo tudo a seca, ao desértico, como citado outrora, onde não haveria expectativas de uma realidade melhor.

Nesse sentido, na construção imagética da região Nordeste e, conseqüentemente, do nordestino dentro dessas produções, e dentro de outras produções que nelas se inspirariam posteriormente, o Nordeste e o sertão são sinônimos, que por sua vez são sinônimos de seca, isolamento e violência — sendo esse último aspecto, na maioria das vezes, ligado à figura do cangaceiro e até mesmo do jagunço —, ao ponto de a região Nordeste ser representada quase que como um só estado, e não uma região diversa, mas somente como “o Nordeste”.

Em relação a essa invenção do Nordeste, ou ao que leva a essa invenção com todos os seus mitos e tradições, a princípio delimitada por uma elite em declínio, em conjunto com os chamados folcloristas, vale aqui citar novamente Durval Muniz de Albuquerque Júnior e sua obra mais famosa, “*A Invenção do Nordeste: e outras artes*” (1999), ao discutir sobre a busca das chamadas “verdadeiras raízes”, a partir das quais tradições são inventadas por aqueles que constroem a noção de Nordeste, tentando equilibrar a ordem na qual acreditam e se privilegiam e a ordem política estabelecida:

Ao optar pela tradição, pela defesa do passado em crise, este discurso regionalista nordestino fez a opção pela miséria, pela paralisia, mantendo parte dos privilégios dos grupos ligados ao latifúndio tradicional a custo de um processo de retardamento cada vez maior de seu espaço, seja em que aspecto nos detenhamos. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 90)

Assim como essa elite regional em decadência que se recusa a ser excluída dessa nova ordem política, a República, elegendo figuras como o sertanejo para representar sua adaptabilidade, sua força, sua virilidade, sendo esse último aspecto

uma resposta aos pequenos avanços femininos, também através dos discursos regionalistas aprofundados pelo autor citado inventar-se-ia um Nordeste. E aqui me refiro ao sentido cultural, imagético, e não ao geográfico em si, como citado no começo deste capítulo ao se tratar sobre o sertão, que conseqüentemente carregaria consigo os aspectos da ordem política anterior à República, do período de prestígio dessas elites, dos costumes e práticas sociais anteriores. No entanto, essa construção imagética auxiliaria na concepção de uma região do atraso, que parou no tempo, em um passado que não retornará jamais. E é justamente essa ideia de Nordeste que seria exposta no cinema e em outras produções audiovisuais.

Ao pensar nessa característica em específico — de um Nordeste que é sertão, constituído pelas figuras aqui citadas, principalmente a figura do cangaceiro —, vale relembrar brevemente os aspectos do cangaço no gênero do Nordestern, já aprofundado no capítulo anterior, pois a sua concepção de Nordeste é explícita. Visto que essa imagem do cangaceiro se agrega à imagem do que é ser nordestino, o gênero cinematográfico reforça a figura do cangaceiro como esse homem rude, que debocha das leis e da modernidade, que auxilia no atraso do desenvolvimento da região, contudo ele permanece numa espécie de limbo, pois não é vilão nem herói.

Isso também se explicita em Coimbra, apesar de o cineasta não seguir alguns aspectos do gênero, ao colocar um cangaceiro como protagonista, por exemplo, ou o grotesco e a violência, geralmente atribuídos aos cangaceiros, ligados aos personagens da Força Volante, em especial a um tenente, como citado outrora. Contudo, Coimbra permanece apresentando o cangaço e, conseqüentemente, a figura do cangaceiro como um problema, não é por acaso que João de Mariana, o primeiro cangaceiro apresentado ao espectador, somente se torna “livre” depois de se desvincular do movimento. Somente o fato de se desvincular do cangaço já o coloca como um personagem que está aberto para a “civildade”.

João de Mariana deixa de ser cangaceiro para se tornar um sertanejo comum — figura essa que foi “eleita” como representante do homem nordestino, como citado anteriormente neste capítulo —, como se o cangaceiro, dentro da trama de Coimbra, não fosse entendido como sertanejo, como um homem nordestino, mas somente como um homem que, diante das mazelas sofridas, abre mão de uma identidade para viver outra, a do cangaço. É como se o cangaço, na obra de Coimbra, levando em consideração a incorporação da figura do cangaceiro à cultura

nordestina, fosse algo separado, um mundo à parte do mundo sertanejo, uma maldição.

Esse cangaço-problema de Coimbra expressa justamente a imagem do cangaceiro enquanto representação do caótico, algo que não deveria existir. E, mesmo que as ações da Força Volante sejam tão terríveis ou piores do que as ações dos cangaceiros, ela, mesmo sendo a vilã, consegue ter uma espécie de importância, um mal necessário, diferentemente do movimento do cangaço, que é apresentado como um movimento problemático, principalmente para seu próprio líder, ao mesmo tempo que, dentro da trama de Coimbra, o cangaceiro pode ser uma figura de confiança da população, aquele ao qual ela pode recorrer.

Nesse sentido, ambiguidades da figura do cangaceiro — ambiguidades essas que se misturam à imagem do nordestino — são explicitadas na construção do Lampião de Coimbra, de modo que o próprio personagem oscila entre bondade e maldade, entre violência e indignação com essa violência e suas consequências. O próprio João de Mariana também tem suas oscilações, entre o amor, a liberdade, a lei e o cangaço. Mesmo sendo um problema, como aprofundado no capítulo anterior, a imagem do cangaceiro em Coimbra, no sentido de modernidade e não modernidade, de progresso e atraso, muito expressa esses aspectos que são atribuídos à própria imagem do nordestino, especialmente o nordestino que migra para o Sudeste.

Porém, ao levar em consideração as influências que o gênero do Nordeste teria nas produções posteriores, essa concepção de lugar, ou melhor, de personagens “do atraso”, e isso inclui o cangaceiro, refletir-se-ia nas obras produzidas, inclusive aquelas criadas para a televisão, uma vez que o cinema nos anos 1980 e 1990, ao retomar a temática do cangaço, se inspiraria em alguns aspectos do Nordeste, especialmente na representação do espaço — sertão — e até mesmo nas cenas de conflito dos cangaceiros.

Contudo, os cineastas posteriores ao Nordeste que continuaram produzindo filmes e séries sobre o cangaço também se inspirariam no Cinema Novo, mas em um aspecto em específico que se liga à construção imagética do cangaceiro: o de construir um cangaceiro à sua própria maneira, sem necessariamente seguir padrões, como ocorria no gênero do Nordeste. E aqui vale citar esse cangaço dentro do Cinema Novo novamente pensando nos elementos da figura do cangaceiro que surge nesses filmes que se ligam à figura do nordestino.

Já o Cinema Novo, em especial os filmes de Glauber, dá uma outra concepção de cangaço, um cangaço que responde às opressões sofridas e que se liga à ideia de resistência, de sobrevivência, de luta. Entretanto, o cangaço em Glauber não foge do aspecto da violência, do sádico — pensando nas ações de Corisco —, até porque a violência e a exposição da miséria são ferramentas tanto para o cangaceiro representado, que, através delas, responde às forças políticas e sociais que o oprimem, como para o cineasta, que, ao se utilizar de uma estética que expõe a miséria e a violência, chama a atenção daqueles que o oprimem culturalmente.

O cangaceiro em Glauber é revolucionário, persistente em seu propósito de vingança, é simplesmente complexo, são dois cangaceiros que vivem dentro de um só. A figura de cangaceiro apresentada por Glauber se liga à ideia de um cangaço-resistência. Por vezes, os nordestinos que migravam de suas terras encontravam na imagem do cangaço, nas histórias ouvidas de seus familiares, amigos e conhecidos ou até mesmo nas narrativas dos cordéis sobre o movimento uma figura de resistência, em especial em Lampião e também em Maria Bonita. Não que a figura de Corisco e até mesmo de Dadá não façam parte disso, mas não possuem tanto destaque quanto seus colegas de cangaço.

Vale evidenciar aqui que muitos ex-cangaceiros e muitas ex-cangaceiras, após o massacre de Angico e a morte de Corisco, migraram para outras cidades, estados e regiões, como ocorreu com Sila e Zé Sereno, que escaparam do massacre em Sergipe e tentaram a vida em São Paulo, por exemplo. São narrativas que acabam formando a concepção de um povo que é forte, que resiste, que luta em prol da sobrevivência, mas que, principalmente, reage diante das opressões sofridas, não somente as opressões do Estado e dos coronéis, como apresentado no filme, mas diante de uma sociedade que o estereotipa e o exclui, que dele debocha, que o maltrata, que dele duvida.

De certa forma, a maneira como foi construída a ambientação na qual atua o cangaceiro, seja dentro ou fora do cinema, ligar-se-ia à construção do nordestino. Aqui vale destacar ainda a imagem da cangaceira, que também auxilia na construção imagética da mulher nordestina. O sertanejo é construído como uma figura masculina, no sentido de que somente alguém masculinizado poderia lidar com as duras terras sertanejas. Nesse sentido, a mulher nordestina também seria “masculinizada”, carregando consigo os arquétipos da mulher valente, rude, sem

delicadeza, uma “mulher-macho”. E, por assim ser, também possuiria uma força e uma coragem fora do comum.

Isso não significa que a mulher nordestina não seria posteriormente sensualizada ou estigmatizada pelas produções audiovisuais, especialmente as televisivas. Ela seria associada ao trabalho doméstico, por exemplo, de modo que as personagens que fazem papel de empregada são em sua maioria personagens nordestinas.

No caso dos filmes que são objetos de análise desta pesquisa, tais elementos atribuídos à imagem da cangaceira, a mulher guerreira, que luta em batalha de “ombro a ombro”<sup>29</sup> com seu companheiro, — e, conseqüentemente, incorporados ao arquétipo da mulher nordestina — não necessariamente são apresentados. Em relação à imagem que se constrói da cangaceira, em ambos os filmes, essas mulheres do cangaço não têm um protagonismo na trama, no sentido de que os aspectos da valentia, da coragem e até mesmo da violência não se ligam a elas, de modo que, como citado no capítulo anterior, ficam à sombra de seus parceiros. Somente é delegado a elas, cinematograficamente, o papel do sentimental, do amoroso, como se vê por exemplo na Maria Bonita de Coimbra, que adentra o cangaço por vontade própria, por amor.

A única personagem que foge desse “padrão” e que, de certa forma, mesmo que passageira, apresenta o arquétipo da “mulher-macho”, diante dos filmes apresentados, é Rosa, na obra de Glauber, mas mesmo assim, como já mencionado, não cabe a ela fazer as escolhas na trama, e sim ao seu marido. Nesse sentido, ao menos nos filmes aqui analisados, o arquétipo da mulher guerreira não se apresenta firmemente. Posteriormente a esses filmes, outras produções acrescentariam a imagem da mulher guerreira que luta por amor, e que por ele tudo suporta, “complementando” visualmente esse aspecto da cangaceira, da mulher que luta e que se incorporaria imageticamente à imagem da mulher nordestina.

Essas construções sobre o cangaceiro que se estendem à figura do nordestino influenciariam posteriormente nas telas de cinema, mas também nas interações sociais com esses nordestinos. O nordestino representado nas telas de cinema e na televisão como homem valente, mas que não se adapta às normas institucionais e sociais da cidade, sendo em sua essência totalmente rural, acaba por se misturar à imagem do cangaceiro — que, como citado outrora, não deixa de ser

---

<sup>29</sup> Referência à trilha sonora de “*Lampião, o Rei do Cangaço*”.

sertanejo por ser cangaceiro —, sempre representado em meio à caatinga, ao rural, à violência e à criminalidade.

Contudo, a incorporação do cangaço é gritante em relação à estética, isto é, o que representa imagetivamente o Nordeste. De modo que a estética das indumentárias do movimento passa a ser a estética do nordestino, como no caso do chapéu de couro, aqui já citado, mas também os bornais coloridos que permeiam desde objetos como bolsas até camisetas, artesanatos, como bonecos de barro — que até são apresentados no filme de Coimbra —, entre outros âmbitos culturais e até mesmo comerciais. O cangaço, seja dentro ou fora das telas do cinema, permanece vivo na estética e na imagética, auxiliando na construção de uma identidade visual, misturando-se a essa identidade e se tornando uma coisa só, chamada Nordeste.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como comentado outrora, o cangaço não apareceu somente na década de 1960 no cinema, pelo contrário, teve o seu auge novamente entre os anos de 1980 e 1990, no cinema e fora dele, e desde então não se separou dessas produções audiovisuais. Recentemente, novas produções sobre o movimento estão sendo desenvolvidas, como uma novela, que será exibida no serviço de streaming ligado à Rede Globo de Televisão, planejada para ter 45 capítulos e, baseada na obra de Frederico Pernambucano de Mello “*Guerreiros do Sol*”, tendo o mesmo nome, cuja exibição está prevista para 2024.

Além dessa novela, muitos outros filmes e, principalmente, séries possuem como tema o cangaço. Entre os mais recentes, vale citar produções como: “*A Luneta do Tempo*” (2014), dirigido por Alceu Valença, produzido pela Focus Films e MV Produções e distribuído pela Fênix Filmes; “*Entre Irmãs*” (2017), produzida pela Sony Pictures Entertainment e exibida como minissérie de quatro capítulos pela Rede Globo de Televisão; e a minissérie “*O Cangaceiro do Futuro*” (2022), produzida pela GLAZ Entretenimento e exibida pela plataforma de streaming Netflix. Ou ao menos citam o cangaço ou algum cangaceiro em determinado momento da trama, como ocorre no filme “*Bacurau*” (2019).

Pesquisar, entender e refletir sobre cangaço, especialmente em relação ao cangaço enquanto tema de filmes, é refletir sobre nós mesmos enquanto brasileiros, no que diz respeito à nossa identidade, à maneira como enxergamos o outro e, principalmente, como essa forma de entender o outro é influenciada pelas produções cinematográficas e, posteriormente, televisivas, que reforçam aspectos dessas figuras, mantendo viva sua mitificação. O cangaço pode ter acabado em 1940, mas o tema do cangaço permanece em destaque até os dias atuais, e em todas as linguagens artísticas e audiovisuais.

Falar do cangaço não é simplesmente falar de um movimento que se limita ao regional, é tratar de algo que se expande para além de sua região de origem, tornando-se uma discussão nacional, à medida que esses cangaceiros vão se aproximando através dos cordéis, da música, do cinema e até mesmo pelas produções televisivas, que, ao se popularizarem, tornam-se o principal meio comunicativo que reforça as figuras aqui citadas, incluindo o cangaceiro, e até mesmo reforça estereótipos dessas mesmas figuras, auxiliando na construção e

ressignificação de diversos personagens que por muito tempo já vagueiam pelo cinema.

Pensar a relação cangaço e cinema também é pensar o cinema brasileiro e como esse cinema se interliga às questões políticas e sociais de seu tempo, como se refletem nesses filmes que possuem o cangaço como tema os anseios dos próprios cineastas. Ao “resgatar” a figura do cangaceiro, esses cineastas colocam nela seu próprio entendimento de mundo, a mensagem que necessitam passar. Glauber, com seu cangaceiro de duas cabeças que pelas armas tenta aplainar os caminhos de uma futura revolução, uma futura reação à situação do país, assim como o cineasta, que, através de sua maneira de fazer cinema, tenta conscientizar, inspirar e, por que não, incentivar o público que o assiste a reagir, assim como seu personagem.

Carlos Coimbra, quando constrói seu cangaceiro sofrido e até meio depressivo, também expõe sua concepção de cangaço, e até mesmo da realidade de seu tempo presente. Em busca de um cenário nordestino, Coimbra viaja para alguns estados do Nordeste a fim de construir sua trama. Seguindo a lógica de um cangaço-problema e uma Força Volante causadora principal das desgraças, Coimbra acaba expondo as consequências da repressão vinda institucionalmente. Seu cangaço é consequência, é resposta diante dos sofrimentos, contudo, para Coimbra, esse cangaço não é a solução, o fim dele é.

Essa morte simbólica do cangaço, seja em Coimbra, seja em Glauber, também reflete a necessidade de “resolvê-lo”, sem piedade, sem final feliz. No sentido imagético, contudo, o cangaço permanece vivo e vai se expandindo para todas as outras linguagens, para além do cinema e até mesmo para além das produções televisivas, mesmo que essas produções ainda possuam grande influência na construção de concepção de mundo da população brasileira, reforçando mitos e também estereótipos.

Hoje, o cangaço — principalmente o cangaço do período lampiônico, justamente pela sua projeção estética — está presente em séries, em temas de escola de samba, como citado na introdução desta pesquisa, e videogames, sendo esse último o auge da sua expansão, uma vez que o videogame, assim como o cinema, mistura em sua produção diversas linguagens artísticas e tecnológicas. Além disso, o videogame enquanto linguagem acaba por se interligar às novas

gerações, que, de certa forma, conhecem o cangaço e até se interessam pelo assunto através dessas linguagens.

O cangaço, enquanto tema, enquanto presença na identidade, no cinema ou em qualquer produção artística, cultural, acadêmica, não deixa de ser complexo, dinâmico e de ser ressignificado para representar uma cultura regional e, por que não, nacional, ainda vagueando pelo imaginário do brasileiro, fazendo parte de seu cotidiano, dentro de suas práticas culturais, de suas festividades, como por exemplo as festas juninas, em que a presença da figura do cangaceiro permanece, seja em forma de dança (xaxado), seja em forma de personagem incluído na peça teatral junina, ou até mesmo pelo modo de saudar o mês da colheita, das chuvas.<sup>30</sup>

O cangaço inclusive começa a ser monumentalizado, no sentido de produção de estátuas em homenagem a Lampião e até mesmo a outros cangaceiros. Em 2019, por exemplo, permitiu-se a inauguração da estátua de Lampião e Maria Bonita em frente ao Museu do Cangaço, em Serra Talhada, cidade do estado de Pernambuco. Além disso, o cangaço também se tornou uma forma de renda através do turismo: a famosa Grota de Angico, antes espaço do terror do massacre ao grupo de Lampião, hoje é local de visitação, juntamente com a Trilha do Cangaço, com a Fazenda Angico, que se tornou uma espécie de casa cultural, e com hotéis e comércios nas proximidades — e até mesmo peregrinação.

Falando em peregrinação, vale também citar a permanência mística do cangaço na religiosidade popular. Recentemente, no ano de 2021, a Rede Globo de Televisão fez uma pequena reportagem, através de sua filial do Rio Grande do Norte, sobre uma espécie de romaria que estaria acontecendo ao cemitério, na cidade de Mossoró, onde moradores locais e até mesmo de outros lugares da região andavam até o túmulo do cangaceiro Jararaca, morto no ataque falho do grupo e subgrupos de Lampião à cidade de Mossoró, em 13 de junho de 1927. As pessoas iam para agradecer, para pedir ou até mesmo por curiosidade de conhecer o túmulo do cangaceiro. Sendo monumento, ou em um espaço preservado, ou um santo popular, o fato é que até os dias atuais a imagem do cangaceiro gera discussões, seja enquanto elemento da cultura, seja como uma figura ambígua que oscila entre herói e bandido.

---

<sup>30</sup> Segundo a tradição junina, que ainda se mantém no estado de Pernambuco, os cangaceiros atiravam e dançavam em volta da fogueira, na noite da véspera de São João, para saudar o santo. Hoje, em algumas apresentações juninas, alguns participantes vestidos de cangaceiros encenam essa “saudação”.

Além disso, a própria historiografia sobre o cangaço vai se atualizando, modificando-se à medida que se expande para diversos tipos de linguagem. Recentemente, novas pesquisas estão sendo produzidas, em aspectos muito específicos do movimento, como por exemplo novas pesquisas sobre as mulheres que viviam no cangaço — tema que por muito tempo não era explorado e, quando citado, vagueava somente pela figura de Maria Bonita —, tanto as que adentravam por vontade própria como aquelas que eram raptadas, obrigadas a seguir com os cangaceiros. Existem produções sobre a representação dessas cangaceiras na literatura de cordel e, para além do cordel, no cinema e até mesmo no campo da moda.

Vale destacar aqui também os estudos que não se firmam somente nos grupos de cangaceiros famosos, como de Antônio Silvino, Lampião e Corisco, e sim possuem como foco grupos anônimos de cangaceiros que atuavam antes e até no mesmo período do grupo de Lampião, levando em consideração como esses grupos atuavam e qual a sua ligação com os grupos mais famosos do movimento.

Outro aspecto que vale ser citado aqui é a relação entre cangaço e escravidão, que está começando a ser explorada na figura do cangaceiro Lucas da Feira. Essa discussão, mesmo que tímida, ocorre principalmente entre os próprios especialistas no assunto, pois se começa a ligar a figura do cangaceiro à abolição da escravidão, visto que Lucas era um escravo fugitivo e, cansado da perseguição que sofria, tornou-se um cangaceiro, em Feira de Santana, no estado da Bahia. Tal aspecto acaba gerando, inclusive, outra discussão envolvendo Lucas da Feira: seria ele um dos “precursores” do cangaço independente?

Dentro dessas produções recentes, novas interpretações e discussões vão surgindo, o que não significa que repetições não ocorram. Por exemplo, alguns termos permanecem, como o termo “Fenômeno” utilizado para se referir ao cangaço, termo esse que também era utilizado pela imprensa do tempo de atuação do movimento. E, ao falar na imprensa, muitas produções destacam a permanência do questionamento “herói ou bandido”, especialmente quando se trata da maneira como o cangaço é retratado pela imprensa — seja ela do tempo presente dos cangaceiros, seja ela do nosso tempo presente. Além disso, outro aspecto que se repete, até mesmo em pesquisas recentes, é a comparação entre a violência utilizada pelos cangaceiros e a violência utilizada pelas Forças Volantes, de modo a serem colocados, por vezes, como forças equivalentes.

Essas novas produções historiográficas sobre a temática do cangaço, de certa forma, abrem espaço para novas interpretações, para novas discussões, ressaltando aspectos do cangaço que antes não eram tão destacados ou simplesmente eram ignorados. Um exemplo é o aspecto religioso — especialmente quando se trata da sua representação cinematográfica —, o místico da figura do cangaceiro, de modo a se expandir para além da religiosidade praticada pelos próprios cangaceiros, revelando a presença do cangaço na religiosidade popular, especialmente em Mossoró, cidade do estado do Rio Grande do Norte, como citado anteriormente.

Outro aspecto destacado pela historiografia mais recente são os lugares e monumentos — como estátuas em homenagem a Lampião — de memória do cangaço, e como vão se construindo essas memórias, destacando os elementos que auxiliam na preservação, enquanto matéria, objeto, dessas memórias e as disputas que as permeiam.

Todavia, tais pesquisas, mesmo que repitam termos, muitas vezes sem discuti-los, ou sem apontar em que momento se começa a utilizá-los, e até reforcem concepções já construídas anteriormente, auxiliam na expansão sobre esse complexo universo chamado cangaço, de modo a abrir espaço para se discutir o que entendemos por cangaço, seja sobre termos, seja sobre conceitos. Além de expandir, principalmente, novas análises sobre novas representações do movimento do cangaço e do que entendemos — imagetivamente e historicamente — sobre cangaceiro.

Portanto, reforço a importância de se estudar tal assunto, justamente por entender que o cangaço, independentemente de qual aspecto esteja sendo explorado, estudado, de onde esteja sendo representado, no cinema ou para muito além dele, permanece vivo, permanece sendo discutido, chamando a atenção daqueles que conhecem o movimento através dessas produções atuais, gerando novas interpretações, novas produções, sejam elas acadêmicas ou não. Dessa forma, falar sobre o movimento do cangaço é, sobretudo, compreender uma parte da nossa própria história, da nossa própria cultura, da maneira como entendemos uns aos outros, seja ela exposta em livros, seja ela exposta e ressignificada em telas, de cinema, da televisão ou de videogames.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACCIOLI LOBATO, Maria de Nazareth Corrêa. As Aventuras de Robin Hood: Lenda, Cinema e História. **Revista de Estudos Celtas e Germânicos**, v. 10, n. 2, p. 51-66, mai. 2012. Disponível em: <https://ppg.revistas.uema.br/index.php/brathair/article/view/451>

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **Falas de astúcia e de angústia: a seca no imaginário nordestino — de problema a solução**. Dissertação (Mestrado em História do Brasil, UNICAMP, Campinas, 1988.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5ª ed. São Paulo: Cortez, 1999.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **Nordestino: uma invenção do falo. Uma história do gênero masculino (Nordeste - 1920-1940)**. 2ª ed. São Paulo: Intermeios. 2013.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **A Feira de Mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste - 1920-1950)**. São Paulo: Intermeios, 2013.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **Xenofobia: medo e rejeição ao estrangeiro**. São Paulo: Cortez, 2016.

ALVES, Késia Cristina França. **O santo do purgatório: a transformação mítica do cangaceiro Jararaca em herói**. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Regional, Cultura e Representações) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2006.

AQUINO, Jânia Perla Diógenes. Violência e performance no chamado “novo cangaço”: cidades sitiadas, uso de explosivos e ataques a polícias em assaltos contra bancos no Brasil. **Dilemas: Revista de estudos de conflito e controle social**. Rio de Janeiro, v. 13, n. 3, p. 615-643, set./dez. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.17648/dilemas.v13n3.31668>

ARAÚJO, Antônio Amaury Corrêa de. **Assim morreu Lampião**. São Paulo: Traço, 2013.

AUTRAN, Arthur. A noção de ciclo regional na historiografia do cinema brasileiro. **ALCEU**, v. 10, n. 20, p. 116-125, jan./jun. 2010. Disponível em: [http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu20\\_Autran.pdf](http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu20_Autran.pdf)

BARIANI, Edilson. A maldade na encruzilhada do século XIX: Franklin Távora e O Cabeleira. **Itinerários**: Revista de Literatura, n. 29, 2009. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2376>.

BARROSO, Gustavo. **Heróis e bandidos**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1931.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. São Paulo; Difel, 2003.

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

BRAGA, Ataídes. Filmes brasileiros reveem a colonização. **Cadernos CESPUC de Pesquisa**, n. 9, 2001 p. 135-139.

CAETANO, Maria do Rosário (Org.). **Cangaço**: o Nordeste no cinema brasileiro. Brasília: Avathar Soluções Gráficas, 2005.

CARVALHO, Marcia. A canção no cinema de Glauber Rocha: Notas sobre a função narrativa da música cantada em filmes. **Ciberlegenda**, n. 6, 2010. p. 54-60. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/36854> .

CAVALCANTE, Rodolfo Coelho. “**ABC de Lucas da Feira**”. Versos atribuídos, em quadras, a Lucas da Feira. Adaptados em sextilhas por Rodolfo Coelho Cavalcante. *Literatura de Cordel*, n. 1378, 1976. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=cordelfcrb&pagfis=46524>

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1998.

CHARTIER, Roger. **A História Social**: entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1990.

CHAVES, Luciano Gutembergue Bonfim. **Da cabeça aos pés:** a estética do cangaço. Tese (Doutorado em Filosofia) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema:** espetáculo, narração, domesticação. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

DESBOIS, Laurent. **A odisseia do cinema brasileiro.** Da Atlântida à Cidade de Deus. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

DUTRA, Wescley Rodrigues. **Nas trilhas do Rei do Cangaço e de suas representações** (1922-1927). Dissertação (Mestrado em História), Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.

FACÓ, Rui. **Cangaceiros e fanáticos:** gênese e lutas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

FALEI, Miridan Knox. Mulheres do sertão. In: PRIORE, Mary Del (Org.). **História das mulheres no Brasil.** Coordenação de textos de Carla Bassanesi. São Paulo: Contexto, 1997.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.

FERRAZ, Ana Flávia Andrade. A aridez nas telas do cinema: representações, identidades e pós-modernidade no Nordeste brasileiro. **Razón y Palabra**, n. 76, maio/jul. 2011.

FERRO, Marc. **Cinema e História.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992 (1ª edição francesa de 1977).

FREITAS, Ana Paula Saraiva de. **A presença feminina no cangaço:** práticas e representações (1930-1940). Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual de São Paulo, Assis, 2005.

GARCIA, Peter de Góes. **O cangaço no cordel e na constituição de uma identidade regionalista pelo migrante nordestino** (1950-1980). Dissertação

(Mestrado em História Social do Território), Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

GOMES, Álvaro Cardoso; CAMPOS, Alzira Lobo; TEIXEIRA, Eliane de Alcântara. O Sebastianismo, uma reflexão histórica e literária do mito. **Lumen et Virtus**, v. 5, n. 10, mar. 2014. Disponível em:

[https://www.jackbran.com.br/lumen\\_et\\_virtus/numero\\_10/PDF/SEBASTIANISMO\\_AlvaroGomes.pdf](https://www.jackbran.com.br/lumen_et_virtus/numero_10/PDF/SEBASTIANISMO_AlvaroGomes.pdf)

GUTEMBERG, Alisson; LIRA, Bertrand. Produção de sentido e representação do sertão na tríade do Cinema Novo. **Revista Cultura Midiática**, n. 13, p. 157-169, jul./dez. 2014.

HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Organização de Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

HALL, Stuart. Representação, sentido e linguagem. In: Idem. **Cultura e Representação**. Organização e revisão técnica de Arthur Ituassu; Tradução de Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, Apicuri, 2016.

HOBBSAWM, Eric. **Bandidos**. 4ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

JASMIN, Élise. **Lampião: senhor do sertão - Vidas e mortes de um cangaceiro**. Tradução de Maria Celeste Franco Marcondes e Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

JERÔNIMO, Anairan; SARMENTO-PANTOJA, Augusto. Imagens da seca no cinema e a elaboração de uma memória de violência. **MARGENS: Revista Interdisciplinar**, v. 16, n. 27, p. 43-64, dez. 2022.

JESUS, Étel Teixeira de. **O Nordeste na mídia e os estereótipos linguísticos: estudo do imperativo na novela Senhora do Destino**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Universidade de Brasília. Brasília, 2006.

KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema, um debate metodológico. **Estudos Históricos: Teoria e História**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 237-250, jul.-dez. 1992. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/1940>.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MELLO, Frederico Pernambucano de. Aspectos do banditismo rural nordestino. **Ciência & Trópico**, v. 2, n. 1, 2011. Disponível em: <https://periodicos.fundaj.gov.br/CIC/article/view/131>

MELLO, Frederico Pernambucano de. **Guerreiros do Sol: violência e banditismo no Nordeste do Brasil**. 5ª ed. São Paulo: A Girafa, 2013.

MELLO, Frederico Pernambucano de. **Apagando Lampião: vida e morte do Rei do Cangaço**. São Paulo: Global, 2018.

MELLO, Frederico Pernambucano de. **Estrelas do couro: a estética do cangaço**. 4ª ed. Recife: Cepe, 2022.

MERTEN, Luiz Carlos. **Carlos Coimbra, um homem raro**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo - Fundação Padre Anchieta, 2004.

MIRANDA, Luiz Felipe. Cinema e cangaço - História. In: CAETANO, Maria do Rosário (Org.). **Cangaço: o Nordeste no Cinema Brasileiro**. Brasília: Avathar Soluções Gráficas, 2005.

MOLLE, F. **Marcos Históricos e reflexões sobre a açudagem e seu aproveitamento**. Recife: SUDENE, DPG, PRN, HME, 1994.

MORAES, Isaias Albertin. Política e cinema na era da Boa Vizinhança (1933-1945). **História e Cultura**, v. 4, n. 1, p. 277-301, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.18223/hiscult.v4i1.1487>

MORAES, Jonas Rodrigues. Truce um triângulo no Matulão [...] Xote, Maracatu e Baião: a musicalidade de Luiz Gonzaga na construção da "identidade" nordestina. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2009.

MORAIS, J. A historiografia do cinema brasileiro: perspectivas para uma abordagem teórico-metodológica. **Fênix** - Revista de História e Estudos Culturais, v. 13, n. 1, p. 01-24, 2016. Disponível em:

<https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/706>

NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.

NASCIMENTO, Geraldo Maia do. **Amantes guerreiras**: a presença da mulher no cangaço. Natal: Sebo Vermelho, 2015.

NEGREIROS, Adriana. **Maria Bonita**: sexo, violência e mulheres no cangaço. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

NEVES, Anderson R. Entre o Western e o Nordeste: algumas considerações. **Anais do XXVII Simpósio Nacional de História**. Rio Grande do Norte, 2013, p. 1-12. Disponível em:

[http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364742513\\_ARQUIVO\\_Entreowesterneonordestern\\_algumasconsideracoes.pdf](http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364742513_ARQUIVO_Entreowesterneonordestern_algumasconsideracoes.pdf)

OLIVEIRA, Janaina Florêncio de. Origens, desenvolvimento e aspectos do coronelismo. **Sem Aspas**, v. 6, n. 1, p. 74-84, jan./jun. 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.29373/semaspas.v19n1.2017.10249>

PACHÊCO, José. “A Chegada de Lampião no Inferno”. Academia Brasileira de Literatura de Cordel, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.ablc.com.br/a-chegada-de-lampiao-no-inferno/>

PENNA, Maura. **O que faz ser nordestino**: identidades sociais, interesses e o “escândalo” Erundina. São Paulo: Cortez, 1992.

PEREIRA, Rosuel Lima. **L'influence du sébastianisme sur la construction de l'imaginaire messianique brésilien**. Inertia Imaginatiei, Colectia Aletheia, n. 26. Timisoara: Napoca Star, 2005, p. 94-109. Disponível em: <https://hal.science/hal-02525420>

PEREIRA, Suellen Silva; CURI, Rosires Catão. O sistema de abastecimento do estado da Paraíba, Brasil: uma análise prática de açudagem. **I Workshop Internacional Sobre Água no Semiárido Brasileiro**. Campina Grande, 2013.

PERICÁS, Luiz Bernardo. **Os Cangaceiros**: ensaio de interpretação histórica. São Paulo: Boitempo, 2010.

POTIER, Robson William. **O sertão virou verso, o verso virou sertão**: o sertão e o sertanejo representados e ressignificados pela literatura de cordel (1900-1940). Dissertação (Mestrado em História e Espaços) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2012.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **História do cangaço**. 5ª ed. São Paulo: Global, 1997.

RIBEIRO, Rafael Winter. A invenção da aridez: representações da natureza, regionalização e institucionalização do combate à seca. **Terra Escrita**. Rio de Janeiro, 2021.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Athambra & Embrafilme, 1981.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do Cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ROCHA, Glauber. **La revolución es una eztetyka**: por un cine tropicalista. Compilado por Ezequiel Ipar; con prólogo de Ismail Xavier. Buenos Aires: Caja Negra, 2011.

RODRIGUES, André Araújo. **Ser arquivo, sertão**: A constituição de um arquivo cinematográfico sobre o sertão brasileiro. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2018.

RODRIGUES, Bruna Carolina de Oliveira. **Bom dia Harry Stone: o embaixador de Hollywood no Brasil (1963-2000)**. Dissertação (Mestrado em História), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2021.

SANCHEZ, Débora Cristiane Silva e. **O cinema e a criação de mitos: o cangaceiro e o gaúcho – Uma relação intercultural entre Brasil e Argentina**. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2016.

SANTIAGO JÚNIOR, F. das C. F. Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010). **História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography**, Ouro Preto, v. 5, n. 8, p. 151-173, 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.15848/hh.v0i8.270>

SANTOS, Gilvan de Melo. **Dos versos às cenas: o cangaço no folheto de cordel e no cinema**. Campina Grande: Marccone, 2014.

SARMENTO, Guerhansberger Tayllow Augusto. **Virgulino cartografado: relações de poder e territorializações do cangaceiro Lampião (1920-1928)**. Dissertação (Mestrado em História) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2019.

SILVA, Irma Viana da. Glauber Rocha e o movimento Cinema Novo. **Teoria e Cultura**. Juiz de Fora, v. 17, n. 2, p. 126-135, out. 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.34019/2318-101X.2022.v17.38489>

SILVA, Tadeu Tomaz (Org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: as perspectivas dos Estudos Culturais**. ed. 15. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

SOUZA, Anildomá Willians de. **Lampião: nem herói, nem bandido**. Pernambuco: GDM Gráfica, 2009.

TAVARES, Edgley Freire. **Análise do discurso da resistência mossoroense ao ataque de Lampião**. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2015.

THOMPSON, E. P. **A formação da classe operária inglesa**. Tradução de Renato Busatto Neto e Cláudia Rocha de Almeida. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 1987.

VARJÃO, Thiago de Brito. As mitologias do sertão através do cinema e literatura. Estudos e debates em linguística, literatura e língua portuguesa. **Letras de Hoje**. Porto Alegre, Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, v. 53, n. 4, p. 517-525, out./dez. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1984-7726.2018.4.29889>

VIDIGAL, Alex; DRAVET, Florence. O bom, o mal ou o diferente: as transformações do gênero western pelo faroeste italiano. **Comunicologia** - Revista de Comunicação da Universidade Católica de Brasília, v. 6, n. 1, p. 91-108, jan./jun. 2013. Disponível em: <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/RCEUCB/article/view/5338>.

VIEIRA, Guaipuan. "A chegada de Lampião no céu". Centro dos Cordelistas - CECORDEL. 1997. Disponível em: <https://www.acervosvirtuais.com.br/layout/centroculturaldigital/item-texto.php>

VIEIRA, Marcelo Dídimo Souza. **O Cangaço no cinema brasileiro**. Tese (Doutorado em Multimeios), UNICAMP, Campinas, 2007.

VIEIRA, Sulamita. **O sertão em Movimento**: a dinâmica da produção cultural. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2012.

VILLELA, Jorge Luiz Mattar. Operação anti-cangaço: as táticas e estratégias de combate ao banditismo de Virgulino Ferreira, Lampião. **Revista de Ciências Humanas**. Florianópolis, n. 25, p. 93-116, abril 1999. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/revistacfh/article/view/23690/21276>.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilme, 1983.

XAVIER, Ismail. Da violência justiceira à violência ressentida. **Ilha do Desterro**. Florianópolis, n. 51, p. 055-068, jul./dez. 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/2175-8026.2006n51p55>.

XAVIER, Ismail. **Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome**. São Paulo: Ed. 34, 2019.

## DOCUMENTÁRIOS

“A Estética do Cangaço”. Produzido por: Fundação Joaquim Nabuco. Dirigido por Marcelo Peixoto. Apresentado por Frederico Pernambucano de Mello. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Zt6LlzfgXX4&t=4s>.

“Feminino Cangaço”. Produzido por: Centro de Estudos Euclides da Cunha. Dirigido por Lucas Viana e Manoel Neto. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wsTCQ7LOeds>.

## REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

“Deus e o Diabo na Terra do Sol”. Direção de Glauber Rocha. 125min. Brasil, 1964.

“Lampião, o Rei do Cangaço”. Direção de Carlos Coimbra. 110min. Brasil, 1963.