



***Cangaceiros e sua existência ético-estética:
entre dândis do sertão e banditismo social***

*Cangaceiros and their ethical-aesthetic existence:
between sertão dandies and social banditry*

UM ANINHO
E OFEREÇO
ESTA LEMBRANÇA

ERRO

Ana Carolina Acom¹

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-7106-0401>

[resumo] Este artigo traz uma investigação de caráter pós-doutoral sobre o modo de existência ético-estético dos cangaceiros. O Cangaço é um movimento da subcultura fora-da-lei, no Nordeste do Brasil, que remonta a meados do século XIX. Esta pesquisa reflete sobre a estética do bando de Lampião, em atuação entre os anos de 1920 a 1940. A estética do cangaço é marcante pela indumentária de couro, originada do vaqueiro da região, mas que constitui-se em aparência única, repleta de bordados simbólicos, adereços metálicos e composições entre funcionalidades bélicas e adornáveis. O estudo contempla os significados da modernidade em autores como Walter Benjamin e Charles Baudelaire, e como seus conceitos são pensados na aparição dos sujeitos ambíguos que viviam de forma nômade na caatinga, no sertão nordestino. Entre as instâncias que o cangaceiro se situa na cultura popular, o artigo demonstra sua presença na transição do cinema de caráter clássico-industrial para a experimentação autoral no Cinema Novo.

[palavras-chave] **Estética do cangaço. Modos de existência. Modernidade. Lampião.**

[abstract] This article brings a post-doctoral investigation into the ethical-aesthetic mode of existence of the cangaceiros. Cangaço is an outlaw subculture movement in Northeast Brazil that dates back to the mid-nineteenth century. This research reflects on the aesthetics of the band of Lampião, active between the 1920s and 1940s. The aesthetics of the cangaço is remarkable for the leather clothing, originated from the cowboy in the region, but which constitutes a unique appearance, full of symbolic embroidery, metallic props and compositions between warlike and adornable functionalities. The study contemplates the meanings of modernity in authors such as Walter Benjamin and Charles Baudelaire, and how their concepts are thought of in the appearance of ambiguous subjects who lived in a nomadic way in the caatinga, in the northeastern sertão. Among the instances in which the cangaceiro is located in popular culture, the article demonstrates its presence in the transition from classical-industrial cinema to authorial experimentation in Cinema Novo.

[keywords] **Cangaço Aesthetics. Modes of Existence. Modernity. Lampião.**

Recebido em: 01-09-2023

Aprovado em: 10-10-2023

¹ Doutora em Sociedade, Cultura e Fronteiras (UNIOESTE). Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). anacarolinaacom@gmail.com , <http://lattes.cnpq.br/7164611825752287> .

Introdução

Este artigo traz algumas reflexões sobre a visualidade do bando de Lampião, pertencentes ao movimento do cangaço nordestino no período em torno de 1920 a 1940. O tema da “estética do cangaço” remete, sobretudo, aos escritos do pesquisador Frederico Pernambucano de Mello (2013, 2022), mas também podemos ver o tema em teses como: de Luciano Gutembergue Bonfim Chaves (2021), “Da cabeça aos pés: a estética do cangaço”; e de Germana Gonçalves de Araujo (2013), “Aparência cangaceira: um estudo sobre a aparição como aspecto de poder”. A proposta aqui é pensar o que havia de tão único na aparição dos cangaceiros, o que faz com que suas roupas e adereços deem forma ao imaginário que constituímos desses personagens. A pesquisa histórica e imagética sobre o cangaço possui uma infinidade de referências, entrevistas, documentos e documentários, é um assunto bastante explorado, mas que sempre surpreende e instiga outras investigações. A abordagem que relaciona as roupas de seus integrantes, junto aos utensílios e adornos que compunham sua estética, torna-se um relevante tema de estudos do Campo da Moda (Acom, 2021): pensar a história da moda no Brasil, necessariamente, deve passar pela produção de couro, em vestes e demais artefatos, desse modo, teremos o Nordeste como importante polo, e, por consequência, o cangaço como simbolismo. Para isso, além de trabalhos dos pesquisadores citados, este estudo também investiga como o imaginário que possuímos da figura do cangaceiro foi constituído pelas imagens que nos chegaram deles, em fotografias e filmagens, e especialmente pelas produções cinematográficas e televisivas que os representaram.

Como escreveu Ariano Suassuna (2022), os sentimentos que envolvem o cangaço, quando sobre ele refletimos, envolvem a contraditória sensação de admiração e repulsa. Pois havia entre o bando de Lampião um senso de justiça e um código moral próprio. Muitas vezes era uma luta social, combatendo injustiças e corrupções, geralmente relacionada à usurpação de terras e explorações do povo. Estas atividades não apagam suas atuações como bandidos impiedosos, exterminando famílias indefesas de forma brutal, realizando estupros e sequestro de mulheres, algumas que, inclusive, acabaram incorporadas ao bando. O bando é famoso pela atuação ativa das mulheres, no entanto, os episódios que violam mulheres e as mortes violentas por vinganças nos casos de traição ou abandono formam outra página obscura dessa história. Dessa forma, o sentimento contraditório de admiração e repulsa, que se refere Suassuna (2022, p.15), parece melhor compreendido quando tratamos os cangaceiros do bando de Lampião como “figuras romanescas e de expressão do Nordeste, ou reconhecendo a coragem da sua vida épica e desgarrada”, não desconsiderando o aspecto facínora, mas encarando a estética de suas vidas, instigante, singular e admirável no aspecto visual.

Modernidade

Para pensarmos uma leitura estética do modo de existência cangaceiro podemos situá-los na modernidade, por sua disruptiva imagem visual e por tratarmos de figuras encontradas nesse período transitório entre construção de urbanidades modernas e arcaísmos legítimos do sertão nordestino.

A estética do cangaço nasceu num momento de transição de um sertão arcaico para um sertão que acenava para a modernidade. Tendo sido gerada no ventre desta tensão, mostrou-nos um discurso visual moderno, mas não modernista, ao remixar o arcaico dando-lhe novas colorações, sem, contudo, negá-lo e, de certo modo, contribuindo para sua permanência dentro de uma nova configuração. Manifestando-se assim como transgressão de fisionomia arcaizante (Chaves, 2021, p.126).

Além disso, considerando o período de atuação do bando de Lampião (1920 – 1940) é possível cruzar os acontecimentos que eclodiam no mundo, movimentos das principais vanguardas, manifestos políticos e artísticos, e revoluções de toda sorte. Como chamou a atenção Luciano Chaves (2021), a intenção não é vincular a estética do cangaço às vanguardas artísticas. Contudo, torna-se interessante esse exercício de leitura das expressões cangaceiras como criação existencial artística, as artesanias que envolviam seus modos de vida relacionando ética, estética e a vida como obra de arte (Foucault, 2012). Artistas enquanto criadores de seu modo de existir, livre e fora do sistema. “Não se trata mais de formas determinadas, como no saber, nem de regras coercitivas, como no poder: trata-se de *regras facultativas* que produzem a existência como obra de arte, regras ao mesmo tempo éticas e estéticas que constituem modos de existência ou estilos de vida” (Deleuze, 2008, p.123).

Transpassando o período histórico que circulou o bando com as coincidentes vanguardas e os signos da modernidade que os mesmos emitiam, encontramos uma leitura alternativa desse período, exposta por Diana Crane (2011), a qual lidaria com modernismo e vanguarda como “visões de mundo”. No entanto, na concepção de Crane (2011), se tratássemos de fato como arte, os cangaceiros estariam mais próximos do pós-modernismo. “O modernismo e a vanguarda [...] são percebidos hoje como elitistas em comparação com o pós-modernismo, no qual a alta cultura não é mais considerada esteticamente superior à cultura popular e nem as culturas dominantes mais importantes que as culturas da minoria.” (Crane, p. 53). Embora essa associação conceitual não seja a intenção da pesquisa, a reflexão contribui para a investigação estética do cangaço como expoente não intencional do mundo moderno. Nesse caso, trata-se de modernidade no sentido de Charles Baudelaire (2006) e Walter Benjamin (2000, 2009). Em Baudelaire, a modernidade se confunde com a moda, e isto definiria a experiência estética do tempo como experiência histórica da modernidade, no “transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável” (Baudelaire, 2006, p. 859).

Walter Benjamin (2009) em “Passagens” conjuga belas imagens conceituais sobre a modernidade, seja através de reflexões sobre a urbanidade de Paris, em todo seu esplendor ou decadência do final do século XIX e início do XX, ou junto ao poeta Charles Baudelaire,

o narrador dos tempos modernos pelas lentes de artistas e por meio de seus personagens, como o dândi, o trapeiro ou o apache².

Na dubiedade de Virgulino Ferreira da Silva (1898 – 1938), o Lampião ou Rei do Cangaço, tem sua figura reconhecida entre o heroísmo e o banditismo, considerado o anti-herói mais célebre do país, com relatos de bravura, senso de honra e ao mesmo tempo signo de crueldade.

Walter Benjamin (2000) descreve a Modernidade a partir do olhar de Baudelaire, sua poética entre modernos e modernidade; os pintores como cronistas deste tempo e o heroísmo suspeito de seus personagens gauches. “O herói é o verdadeiro tema da *modernité*. Isto significa que para viver a modernidade é preciso uma formação heroica.” (Benjamin, 2000, p.10). O artista em Baudelaire já seria o herói: “*Homem do mundo*, isto é, homem do mundo inteiro, homem que compreende o mundo e as razões misteriosas e legítimas de todos os seus costumes” (Baudelaire, 2006, p. 855). Aproximar o cangaço como “estética existencial” (Foucault, 2012), no vestir, costurar e na violência, é construir um jogo de compreensão da vida desses bandidos sociais como os heróis marginais referidos pelo poeta francês.

Outra imagem essencial [...] fundada nesse cenário transitório da metrópole, é a figura do herói moderno que situa-se para Benjamin como “o verdadeiro objeto da modernidade.” O filósofo berlinense sublinha que todas as figuras escolhidas pelo poeta para comporem a imagética do herói são aquelas que estão à margem do sistema de produção capitalista e que, justamente por isso, não participam dessa maquinaria. Heróis que têm como traço fundamental a necessidade material como sua experiência mais marcante, aos quais enquadram-se o poeta, o flâneur, o dândi, o salteador, a prostituta, a lésbica, o apache, o trapeiro, os velhos e os proletários (Teodoro, 2012, p. 44).

Charles Baudelaire não poetizava o sertão, mas a metrópole e seus lastros, contudo, também registrava o lado épico da vida no que o vestir denota: “somos grandes e poéticos em nossos sapatos de verniz e em nossas gravatas [...] Por falar na roupa, o invólucro do herói moderno —... ela não deveria ter a sua beleza e o seu encanto próprio?” (Baudelaire *apud* Benjamin, 2000, p. 12). O bando de Lampião parecia saber que sua estética de couro e metais iria tornar épico seu legado. Os jornais noticiavam Lampião no mundo todo, incluindo uma nota no “New York Times”; os registros do bando podem ser vistos em inúmeras fotos em que os cangaceiros posavam orgulhosos, ironicamente também nos mórbidos registros de suas cabeças degoladas. Em 1936, o libanês Benjamin Abrahão filmou o único registro em imagem-movimento que temos do bando³. No “Diário de Pernambuco”, em agosto de 1938,

² *Les Apaches* foi uma subcultura criminoso e violenta característica do submundo da cidade de Paris, França, durante a Belle Époque (período +- 1880 – 1914), uma espécie de gangues de rua, cometiam todo tipo de violência nas ruas: em assaltos e agressões físicas.

³ “Lampião, o Rei do Cangaço (Benjamin Abrahão, 1936-1937)”, disponível em: <https://youtu.be/fBR9wPp5gt8> Imagens realizadas por Benjamin Abrahão entre 1936 e 1937, com o apoio de Adhemar Bezerra de Albuquerque. Na época, as imagens foram apreendidas pelo órgão de censura do governo de Getúlio Vargas e ficou esquecido nos porões da ditadura. Em 1955, parte do filme foi recuperado por Alexandre Wulfes e reeditado por Al Ghiu, que incluiu uma narração e lançou o filme “Lampeão (o rei do cangaço)”, com dez minutos de duração, exibido nos cinemas com grande sucesso. Em 2007, a Cinemateca Brasileira restaurou fotoquimicamente a versão de Al Ghiu. A presente versão disponível foi feita para ocasião do lançamento do livro “Iconografia do Cangaço”, organizado por Ricardo Albuquerque, quem também reeditou as imagens a partir do material de 2007, acrescentando quatro minutos de imagens inéditas.

o depoimento de uma vítima descrevia o cangaceiro Corisco (1907 – 1940), também conhecido como “Diabo Louro”: “destacando-se dentre seus companheiros de bando, ostentava culote cáqui, túnica branca, fuzil cheio de medalhas, dedos cobertos de anéis, a cabeça louca coberta por chapéu de couro cheio de ouro e enfeites” (Mello, 2022, p. 133). Essa descrição é comum nos relatos das testemunhas, sempre referindo o bando como adepto a um visual bastante elaborado, quase espalhafatoso e com a impressão de fantasiados na memória das cidades em que passavam.

Os alfaiates de pano e de couro, desde que dotados também de coragem pessoal, arvoravam-se em candidatos naturais aos galões da chefia intermediária no bando de Lampião, ele próprio a dar o primeiro exemplo da desenvoltura na agulha e na linha. É perceptível a satisfação com que se deixa flagrar pela objetiva de Abrahão no ato da costura, em 1936, debruçado sobre máquina Singer de mesa, a mão cheia de anéis a conduzir o veio da enghoca, dando ritmo ao bordado. Cena rara de riso em quem até o sorriso pouco estampava. E documento pungente da existência autárquica do Brasil dos grotões, onde não se podia depender de terceiros para pregar botão ou remendar fundilho de calça (Mello, 2022, p. 138).

FIGURA 1 – LAMPIÃO COSTURANDO EM SUA MÁQUINA SINGER, CENA DO FILME DE BENJAMIN ABRAHÃO.



FONTE: Reprodução. <https://jeitonordestino.com.br/>

Da habilidade inegável de homens e mulheres do bando para a costura e o bordado; das complexas e lindas peças que nos restaram como testemunha; e nos relatos de quem os viu: poderíamos encará-los como os dândis do sertão, como se referiu a professora Joana Bosak ao discutirmos essa pesquisa. Mello (2022, p. 141) completa que, visto as peças caprichadas de que se serviam os cangaceiros e por meio de conversas com quem lhes era próximo, “o bando de Lampião, sobretudo nos anos 1930, possuía preocupações estéticas mais frequentes e profundas que as do homem urbano moderno”.

Na transposição poética dos conceitos da metrópole parisiense para a modernidade dos confins do sertão nordestino, os cangaceiros, como heróis tortos aos quais se refere Baudelaire, estariam entre os dândis (por uma política estética) e os apaches (subcultura criminosa desde *a Belle Époque*). “O apache renega as virtudes e as leis. Denuncia de uma vez para sempre o contrato social” (Benjamin, 2000, p. 14). O apache como criminoso violento rompe o contrato social e vive à margem. Entre a caatinga, da mesma forma, se move o cangaço: subcultura violenta “artisanando” uma existência ético-estética.

Modo de existência estético

A estética da crueldade, conjugada ao senso de dever próprio e aparência autêntica, buscava modos de escapar do instituído “como uma artesanaria da existência que implica múltiplos modos de viver” (Hoffmann, 2015, p.7). Tais como os heróis da modernidade de Baudelaire, entre dândis, apaches e trapeiros, os cangaceiros construíram um modo de vida entre uma existência ético-estética: do se adornar, costurar, reagir, pilhar e combater. Em meados do século XIX já se falava em “cangaceiros”, sobretudo para se referir ao fenômeno de banditismo, crimes e violência provocado por grupos que circulavam em quase todo o sertão do Nordeste do Brasil, atravessando estados e atacando cidades, em assaltos, assassinatos e estupros. Quando falamos desta época, longe da faixa litorânea, pensamos em tempos “sem leis”.

[...] não se precisava esperar pela justiça pública para rebater uma afronta, tempos em que a guerra e a vingança privadas se mostravam bem mais simples e fáceis de compreender como procedimentos punitivos. Como mecanismos provedores de uma ordem um tanto bárbara mas real. Eficaz. Direta como a lâmina do punhal de que tantas vezes se valeu, aliás. [...] Com o sangue da própria veia! Por tudo isso, não é de estranhar que o cangaço tenha sido uma forma de vida criminal orgulhosa, ostensiva, escancarada. Até mesmo carnavalesca, como no caso do traje que estamos analisando, de muito apuro e de muitas cores (Mello, 2022, p. 79).

Os trajes dos cangaceiros, vistosos e únicos, são objetos que narram uma intenção estética e contam histórias deste legado. Muitas peças foram preservadas e estão em coleções de museus ou particulares, como documentam as imagens no livro de Frederico Pernambucano de Mello (2022), assim como, a grande quantidade de fotografias que temos do bando de Lampião, disponíveis para pesquisas estéticas, técnicas e dos modos de vida. Ana Lourdes de Aguiar Costa (2021), em sua dissertação, dedicou-se a apresentar a biografia de

um vestido de Maria Bonita (1911 – 1938), presente no acervo do Museu Histórico Nacional. Este vestido encontrava-se dentro de seu bernal (espécie de bolsa característica da região) na ocasião de sua morte, durante o cerco do Angico.

As mulheres do cangaço não utilizavam aquele característico chapéu de couro, estilo um bicorne napoleônico, elas trajavam chapéus de feltro ou palha. O chapéu de Maria Bonita, em feltro, impressionava por seus acessórios: havia uma faixa de camurça ornada de libras de ouro, na testeira, mais botões e medalhas douradas (MELLO, 2022). Os chapéus bordados dos cangaceiros em couro tornaram-se peças preciosas de acervos; repletos de símbolos como estrelas, flor-de-lis e Cruz de Malta, traduzem os anseios estéticos do bando e o que Mello (2022) descreve como “blindagem mística”.

O chapéu é o ponto de concentração dos acrescentamentos simbólicos que caracterizam o traje do cangaceiro. A fachada ainda mais ostensiva de uma indumentária ostensiva por inteiro. Nas missões silenciosas, caminhasse o bando por lugar aberto, sujeito a ser avistado de longe, ou entrasse em canoa para atravessar o São Francisco, o chefe riscava com a advertência infalível: tirar o chapéu! E como que apeavam momentaneamente da condição de cangaceiros, ao simples desatar do laço simbólico de maior expressão no conjunto do traje. [...] Como expressão de arte, o chapéu tem vida própria, podendo ser lido, em seus aspectos estético e místico, com ou sem o geral da vestimenta, ao modo da carranca do São Francisco em face do barco que isolava. Sintetizando elementos que não valem artisticamente por si, tomados isoladamente, de couro, tecido, metais nobres ou apenas vistosos, ilhoses e circunstancialmente fitas, há de ser apreciado no conjunto que encerra em harmonia com a cabeça, não resistindo à decomposição (Mello, 2022, p.136).

FIGURA 2 – CHAPÉU DE LAMPIÃO NO MOMENTO DA MORTE. COURO DE VEADO, VAQUETA, VERNIZ E OURO, 1938. INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO DE ALAGOAS. FOTO: FRED JORDÃO



FONTE: Reprodução. Livro “Estrelas de Couro: A Estética do Cangaço” de Frederico Pernambucano de Mello.

O chapéu do cangaceiro se origina do chapéu de vaqueiros do sertão, mas Lampião e seus comparsas adquiriram o hábito de customizar os mesmos, com os característicos bordados e as pesadas moedas e metais preciosos. A influência foi tão forte, que o estilo foi seguido como tendência pela polícia que os perseguia, a chamada “volante” ou “macacos”. Em uma imagem de cangaceiros rendidos ao lado da volante, para reconhecer quem é quem, precisamos atentar que os cangaceiros neste momento são as figuras desarmadas, pois a estética é de fato muito próxima, sobretudo ao olharmos fotos em preto e branco. O senso estético era tão marcante no bando de Lampião que poderíamos comparar com a subcultura *punk* na Londres dos anos 80, devido ao tempo que um visual desses leva para ser preparado: o chapéu por horas retrabalhado, como um moicano cuidadosamente empinado; a quantidade de anéis que ambos utilizavam; o peso em metais que carregavam; os *punks* em sua imensa quantidade de tachas e *spikes* também aplicados ao couro; os cangaceiros com muitas moedas, espelhos e quilos em cartucheiras que, além de utilitárias, adornavam o peito.

FIGURA 3 – MONTAGEM CANGACEIROS (LAMPIÃO, MARIA BONITA E O BANDO) E PUNKS, LONDRES, DÉCADA DE 1980.



FONTE: Reprodução. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Cangaço> / pinterest.com

Ao invés de buscar a camuflagem para caatinga, o cangaço se adorna de modo próprio, não-intuitivo, pois, espelhos, moedas, metais, botões e recortes multicoloridos transformam formas humanas em alvo de fácil visibilidade até mesmo no escuro, além disso, aparentemente, nada silenciosos. Contudo, ademais desses espalhafatosos elementos estéticos,

temos relatos do bando utilizando os calçados ao contrário para confundir as pegadas. Além de uma célebre narrativa de Mestre Espedito Seleiro, filho de Seu Raimundo Seleiro, que confeccionara sandálias de Lampião na década de 1930: certa vez um forasteiro chegou com o rascunho de uma “sandália” com solado retangular e fez a encomenda ao pai de Espedito. Depois de quatro semanas, o forasteiro regressou e revelou para quem era a encomenda. Seu Raimundo logo dispensou o pagamento, mas o rei do cangaço lhe enviou, semanas mais tarde, um punhal como forma de agradecimento. De acordo com Seu Espedito Velozo de Carvalho (2017, s/p), “o solado retangular impedia que o bando fosse seguido. Era impossível saber, pelas pegadas, em qual direção viajavam”.

A riqueza em imagens reais dos cangaceiros encanta pela profusão de informações, contudo, conduzem em parte à percepção de realidade de suas aparências, mesmo efeito de “Grécia Antiga”, devido às estátuas nos chegarem sem cores, nosso imaginário reconstitui o período em tons de branco e pálido. As fotos do cangaço traduzem uma realidade monocromática, em preto e branco e gradações de cinza, “a imagem apresenta riqueza de estruturas gráficas – pois é possível se deparar com uma quantidade significativa de objetos constituintes da aparência –, mas não é fiel do ponto de vista da diversidade das cores.” (Araujo, 2013, p.139).

As bolsas laterais em estilo atemporal usadas pelos cangaceiros merecem um capítulo à parte, de tão coloridas e caprichadas em complexos bordados. Frederico de Mello (2022) se refere às mesmas como “armário nômade”, mas são chamadas de bornal ou embornal.

Das bolsas laterais, o embornal — ou bornal, da variante preferida pelo cangaceiro — vinha o matiz do conjunto do traje em estudo, predominando na segura pernambucana o desenho geométrico, puxado a galão de cor contrastante sobre a lonita ou o brim grosso. Vermelho ou azul pontilhado no barrento do cáqui, uma escolha fácil. Amarelo sobre a mescla azul, outra. Azul do céu sobre o azulão carregado, mais raro. A opulência baiana traz para o bornal os motivos florais mais vivos que se possa imaginar, bordados à máquina, em ponto corrido, também descrito como ponto de matiz, até fazer sumir, quase que por inteiro, o tecido de suporte. Um deslumbramento de cores, diga-se aqui sem exagero algum. Era como se naquele final dos anos 1920 da era lampiônica, os mais esquivos habitantes do cinzento se levantassem contra o despotismo da ausência de cor na caatinga estival e proclamassem o delírio, a vertigem, a folia de tons e de contrastes. Um jornalista amador assistiu do alto dos cotovelos, certamente trêmulos, à entrada lenta do bando em sua cidade, Tucano, Bahia, em 1928, despachando para a capital palavras que se tornaram repetitivas no período: Vinham tão ornamentados e ataviados de cores berrantes que mais pareciam fantasiados para um carnaval (Mello, 2022, p.269).

De acordo com Chaves (2021), foi Dadá (1915 – 1994) (companheira de Corisco, inicialmente sequestrada por este, e depois por quem disse estar apaixonada) quem “(im) plantou beleza onde parecia existir somente a violência como a flor mais pujante do jardim.”

(Chaves, 2021, p. 67). É atribuído à Dadá a criação de bornais estampados em muitas cores, bordados com formas geométricas e repletos de flores, ramalhetes e outros símbolos. “[...] eu mesma inventei ‘aqueles bornal de flor..’ bordado...” (Dadá, 1982, relato em documentário⁴). A cangaceira estava grávida e recolhida no Raso da Catarina, região muito remota do sertão da Bahia, esconderijo do cangaço; lá convivera inclusive com os indígenas Pankararés, habitantes desse território. Neste período, Dadá, além de costurar bonecas, testara novas estampas para os bornais, criando o tradicional bordado em motivos florais e geométricos multicoloridos. Confeccionou um conjunto de bornais para Corisco, o comandante se encantou e ela também fez para o Rei do Cangaço, logo produziu jogos de bornais coloridos para todo o grupo.

FIGURA 4 – MONTAGEM: JOGO DE BORNAIS DE LAMPÍÃO, 1938. INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO DE ALAGOAS. FOTO: FRED JORDÃO / CORISCO.



FONTE: Reprodução. Livro “Estrelas de Couro: A Estética do Cangaço” de Frederico Pernambucano de Mello.

⁴ Documentário “A Musa do Cangaço” (1982), de José Umberto Dias. Disponível em: https://youtu.be/DW7H_b1KIAQ Depoimentos de Dadá, mulher de Corisco, sub-tenente do grupo de Lampião. Ela conta sobre sua vivência entre o bando de Lampião, destacando a forma de organização do grupo, o modo de comportamento, a luta pela sobrevivência, os códigos de honra, as táticas de guerrilha e os amores dos cangaceiros.

“Costurar, bordar e fazer rendas de bilro eram atividades que faziam parte da pedagogia de formação das meninas para serem boas donas de casa.” (Chaves, 2021, p. 71). Dadá aprendeu desde muito cedo essas técnicas, realizando pequenos serviços e remendos em roupas de vizinhos e parentes. Com os retalhos que sobravam, costurava roupas para sua família e confeccionava suas próprias bonecas.

Aliás, Maria Bonita, assim como a cangaceira Dadá, era costureira e sabia bordar muito bem, uma bordadeira de mão cheia [...] uma das atividades delegadas à maioria das mulheres de seu tempo, sertanejas ou não – fazia parte do “pacote” de uma moça prendada, pois seria uma habilidade que também ia desenvolver como uma “boa esposa”. Todavia, é essencial dizer que, antes da entrada das mulheres no cangaço, ou seja, antes de 1930, os homens do movimento já haviam aprendido a costurar – muito pela necessidade de consertar as próprias roupas devido ao estilo de vida que levavam, fugindo das polícias, vivendo pelas caatingas, sem casa fixa – muitas vezes ao relento [...] Mas, com a entrada de mulheres, inclusive de Dadá, houve mudanças não somente na dinâmica social do grupo, mas também na sofisticação estética do jeito de vestir, pois foi Dadá que incluiu o colorido na indumentária cangaceira (Costa, 2022, p. 7).

Que Maria Bonita sabia “render” todos aprendemos desde criança, pois, já dizia a canção do folclore popular: “Olê mulher rendeira / Olê mulher rendá. Tu me ensina a fazer renda / Que eu te ensino a namorar”. De acordo com Dutra (2011), alguns jornais da época do cangaço reportaram que essa canção era entoada pelo bando de Lampião quando adentravam cidades, tornando-se hino de guerra dos cangaceiros. Alguns desses registros contam que durante o ataque à Mossoró, Rio Grande do Norte, em 1927, este teria sido feito com mais de 50 cangaceiros cantando “Mulher Rendeira”. A canção é registrada como composição de Zé do Norte (1908 – 1992), mas dizem que já pertencia ao cancionista popular em diferentes versões antes deste, sendo inclusive atribuída, algumas vezes, como de autoria do próprio Lampião (Maciel, 1985).

A bibliografia cangaceirista apresenta Lampião como um sujeito visionário. Algumas das ideias dele eram consideradas desproporcionais com as expectativas das pessoas do cenário. Prospecções insólitas apontadas como extravagantes. Não parece estranho que o mito desse cangaceiro se tornou expressivo na história dos sertões do Nordeste brasileiro. A memória do sujeito sertanejo sempre vagueou entre a história e a ficção; a verdade e a fantasia; o ocorrido e a calúnia. E a imagem desse cangaceiro mítico constituiu-se em torno de suas ideias quiméricas, discrepantes, destoantes e dúbias. Andar com sapatos de solado invertido para forjar a direção do passo na terra firme dos sertões; usar óculos sem necessidade de correção da acuidade visual para transparecer intelectualidade; ter corpo fechado a ponto de enfrentar mais de trezentos homens da polícia volante e sair ileso; beber uísque escocês e usar perfume francês (Araujo, 2013, p. 118).

A partir de relatos de testemunhas e dos jornais que noticiavam sobre capitão Virgulino Lampião, desde meados dos anos 1920, Mello (2022) cita referências ao “visível defeito em um dos olhos”, assim como, um apurado cuidado com roupas e tecidos. De acordo com Gustavo Barroso (*apud* Mello, 2022, p. 101), o predecessor de Lampião no cangaço, Antônio Silvino, “tinha dois fracos, duas manias pelas quais era capaz de sacrificar tudo: brilhantes e perfumarias. Untava os cabelos com brilhantina cheirosa, borrifava-se de extratos, molhava-se em patchuli, lavava-se com água de colônia”. Da mesma forma, era atribuído à Lampião seu perfume preferido, o francês “Fleurs d’Amour”, da *maison* “Roger & Gallet”, assim como a marca de *whisky*, “White Horse”.

Germana Araujo (2013) aponta o investimento na construção da própria imagem pública por parte de Lampião: como a insistência “em ser fotografado segurando jornais ou revistas, assim como o uso de óculos sem que as lentes tivessem algum tipo de correção (grau) podem ser interpretados como uma tentativa de corrigir o estigma de bandido irracional explicitado pelos jornais brasileiros da época” (Araujo, 2013, p. 121). Lampião conhecia cinema e apreciava se informar em jornais e revistas, ainda que desaprovando o que diziam a seu respeito, ele estimava ser lembrado (Chaves, 2021).

Como citado anteriormente, em 1936, Benjamin Abrahão (libanês que fora secretário de Padre Cícero) fez uma série de fotografias do bando e uma filmagem, da qual nos chegaram 14 minutos de imagens, que felizmente é acessível hoje na *web*. Abrahão conviveu de perto com Virgulino Ferreira da Silva e seu bando durante cerca de quatro meses. Nas imagens, podemos vê-los em momentos de repouso e realizando atividades cotidianas. “Eles comem, leem, carregam água e até atuam frente à câmera, não somente sorrindo para ela mas, também, simulando uma ação de combate” (Flores, 2015, p. 498). Temos homens, mulheres e seus cães, mostrando um pouco do cotidiano em refúgio. “Maria Bonita costurando; Lampião lendo jornal, revista, dando ordens, apontando caminhos, rezando; parte do bando dançando, rindo, divertindo-se [...]” (Chaves, 2021, p.117). Pesquisadora sobre o cinema na América Latina, Silvana Flores (2015, p. 498) afirma que “essas imagens, sem dúvida, serviram de padrão referencial nos filmes brasileiros para a recriação das vestimentas dos cangaceiros e sua forma de se vincularem entre si”. As adaptações cinematográficas, televisivas e documentários são inúmeras, incluindo um filme baseado na saga de Benjamin Abrahão, durante seu período de convívio com o bando. O filme chama-se “Baile perfumado” (1996) e foi realizado por Lírio Ferreira e Paulo Caldas. As imagens originais de Abrahão também aparecem no documentário “Memória do Cangaço” (1965) de Paulo Gil Soares, em que ele entrevista sobreviventes do cangaço e membros das forças policiais que os perseguiram, trazendo, inclusive, o coronel José Rufino, responsável pela morte de Corisco.

Representações do cangaceiro no cinema: personagem real, bandido ou herói popular?

As traduções do cangaço no cinema são inúmeras, pois a figura do cangaceiro é das mais representativas da marginalidade heroica que povoou revoluções e acontecimentos políticos do início do século XX. Os filmes e séries transitam entre versões românticas e revolucionárias de Lampião e seus pares, como heróis bandoleiros e bandidos sociais da modernidade marginal no Brasil.

Em 2014, Alceu Valença dirigiu “A Luneta do Tempo”, em representações poéticas e com uma trilha sonora própria. A Rede Globo exibiu em 1982, sua primeira minissérie: “Lampião e Maria Bonita”, escrita por Aguinaldo Silva e Doc Comparato, com atuações de Nelson Xavier e Tânia Alves. A figurinista da trama, Marília Carneiro, conta que na época visitou Alagoas para estudar a documentação fotográfica e as roupas pessoais de Virgulino e Maria Bonita (Arruda, 2007). Entre muitas outras adaptações, como o já citado “Baile Perfumado” (1996), destaco “O Cangaceiro” (1953) de Lima Barreto e “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1964) de Glauber Rocha, este último recria o assassinato de Corisco em 1940, que foi um dos últimos remanescentes do bando em atividade.

O ano é 1953 e o filme “O Cangaceiro” impressiona por sua abertura ao som de “Mulher Rendeira” e a imagem das silhuetas indefectíveis dos cangaceiros cavalgando, no que parece ser o nascer do sol, um céu entrecortado por nuvens na luz da alvorada. O filme, vencedor do prêmio de “Melhor Filme de Aventura” em Cannes, trazia a história do bando fictício de cangaceiros liderados por “Galdino Ferreira”.

“O Cangaceiro” almeja a forma do cinema hollywoodiano, com recursos narrativos próprios do melodrama: a formação de personagens dividida entre bandidos e mocinhos e a moçinha clássica que conquista o coração do herói, transformando sua vida. Se há uma coisa que os depoimentos da época do cangaço nos trazem é que; tanto às forças do governo, a volante, assim como aos cangaceiros; são atribuídas atrocidades das piores espécies, não restando lugar para divisões maniqueístas. Contudo, neste filme temos uma clara diferenciação:

A polícia volante, e seu desdobramento de forças militares contra os bandidos, também é erigida no filme como representante da civilização, enquanto Galdino continuamente é constituído portador da barbárie. O contraste efetuado entre esse personagem e o comandante da Polícia estabelece a selvageria e impiedade de Galdino como evidência de uma covardia oposta ao desafio do volante em lutar corpo a corpo. Entretanto, apesar dessa presença das forças nacionais como contrapartida do banditismo, a trama do filme se desvia da discussão sobre a luta entre a hegemonia militar e os soldados fora da lei para se centrar numa divisão interna entre os próprios cangaceiros, desvinculando o filme de Barreto de qualquer marca social e política (Flores, 2015, p. 505).

O foco do filme é centrado no contraste entre seus dois protagonistas masculinos: os cangaceiros Galdino e Teodoro. Ainda que possamos identificá-los nesta tensão narrativa entre o primeiro representando o bandido e o segundo o herói, conforme seus caracteres apresentados, o filme não traz o debate sobre a ambiguidade essencial do cangaceiro entre ser um herói ou bandido social, não faz menção sobre sua função histórica como rebelde ou líder revolucionário (Flores, 2015).

FIGURA 5 – FILME “O CANGACEIRO” (1953), PERSONAGENS GALDINO E TEODORO

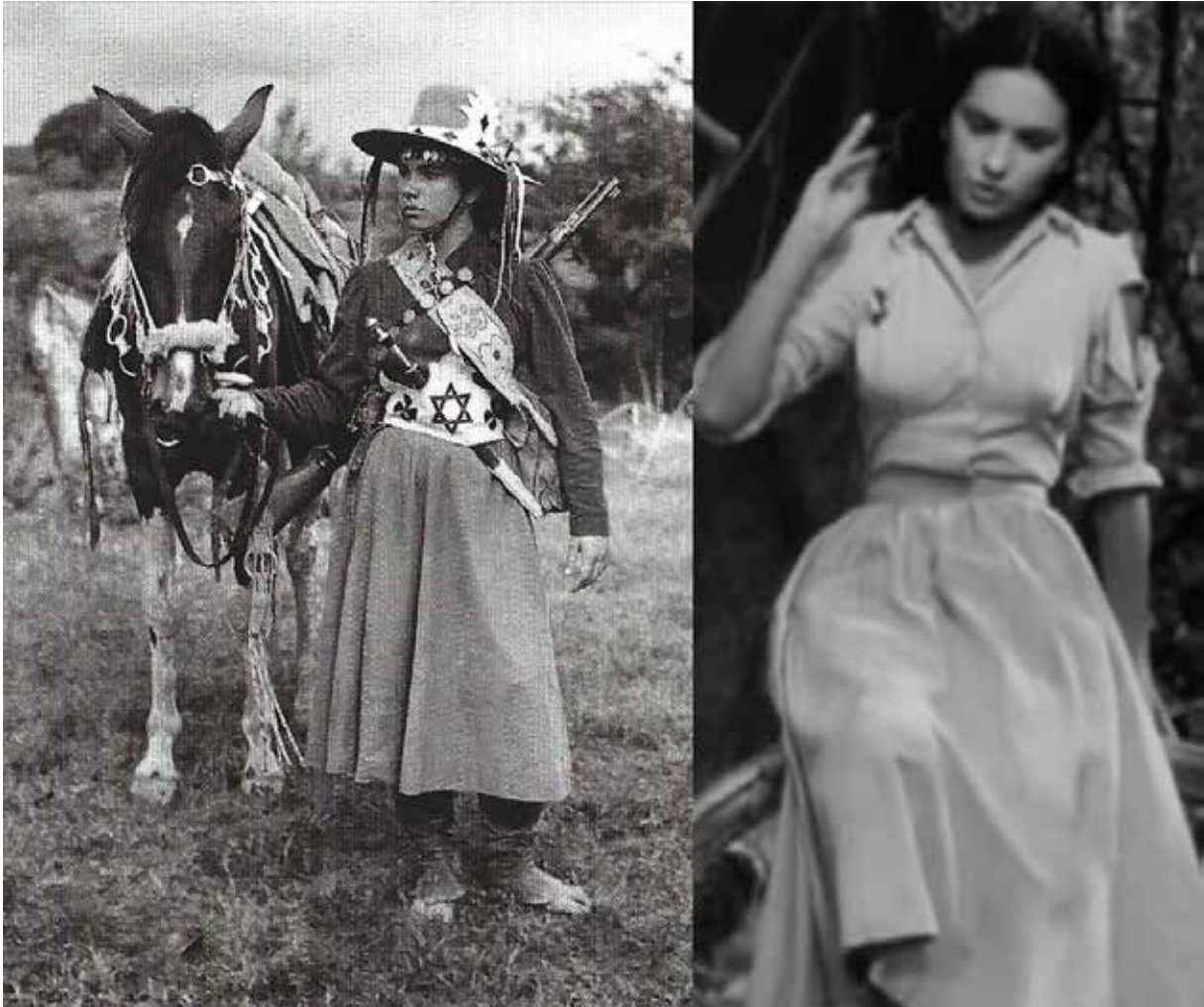


FONTE: Reprodução. www.imdb.com

“O Cangaceiro” é um filme representativo do chamado cinema clássico-industrial brasileiro. Com roteiro também assinado por Rachel de Queiroz, foi produzido pelos Estúdios Vera Cruz, que de fato valorizavam os códigos do melodrama e os modelos narrativos e temáticos norte-americanos. A Vera Cruz foi uma das maiores tentativas nacionais de formar uma indústria de cinema nos moldes de Hollywood, e este filme caracterizou o processo de modernização cinematográfica almejado.

Se os anos 1950 são marcados no Brasil como transição e consolidação das cidades modernizadas, a cultura era marcada por um idealismo na representação do espaço rural, uma espécie de nostalgia da inocência perdida e valorização da cultura popular, elementos que figurarão na cinematografia do período, do qual “O Cangaceiro” é expoente. Dessa forma, a estética da película é composta por músicas do cançãoeiro popular do sertão, o que rendeu à trilha do filme, menção especial pelo Festival de Cannes. O investimento da Vera Cruz em cenários e figurinos era de grandes proporções para este filme, tanto que, Lima Barreto contou com o famoso cenografista italiano radicado no Brasil, Pierino Massenzi. Os figurinos foram concebidos por Carybé: ressaltam o “vilão” Galdino com uma profusão de adornos fiéis e complexos legítimos do cangaço; por contraste, Teodoro e seu caráter de dúvida e questionamentos sobre sua vida como cangaceiro são traduzidos em um visual com menos acessórios a tira colo, que vão sendo despojados ao longo da trama, aparecendo em diversas cenas sem o chapéu. As mulheres carregam maior traço de feminilidade em saias mais próximas à prenda do que os vestidos curtos do cangaço; a professora (mocinha do filme) tem o visual mais alvo do filme, marcando sua pureza e graça.

FIGURA 6 – FIGURINOS FEMININOS DO FILME “O CANGACEIRO” (1953)



FONTE: Reprodução. Livro “Arte em cena: a direção de arte no cinema brasileiro” de Vera Hamburger.

Sobre o cenário, Pierino Massenzi conta que o filme foi rodado em Vargem Grande do Sul, no estado de São Paulo, e para caracterizar a caatinga Nordestina ele diz:

[...] desfolhei as árvores paulistas, pintei os caules e galhos de preto e limpei o mato. Para completar, fiz cactos de gesso. Quando os tiros atingiam os cactos, eles se partiam e aparecia o branco do gesso. Imagine! / Para o cenário do acampamento dos cangaceiros escolhemos um terreno em erosão que tinha a terra limpa, com menos mato. [...] Desenhei os cenários para esse terreno; abrimos os caminhos e fizemos um pátio ao redor do qual estavam as barracas – a prisão de Olívia, cabanas como que improvisadas pelo bando como moradia, cozinha, etc. (Massenzi, 2015, p. 95 – 96).

Podemos dizer que a produção de “O cangaceiro” instaurou um imaginário cinematográfico desses personagens ambientados no sertão, influenciando muitos filmes dos anos 1960 com estas temáticas. Como esta sequência dirigida por Carlos Coimbra, conhecidos como “nordestern”: “A morte comanda o cangaço” (1961), “Lampião, rei do cangaço” (1962), “Cangaceiros de Lampião” (1966) e “Corisco, o diabo loiro” (1969).

Se este estilo forjava o sertão em cenografias construídas e banguê-banguê à brasileira, o enfoque se transformaria nas produções do Cinema Novo. Começando pela cenografia completamente reduzida durante o movimento, sobretudo, pelos custos. Como disse Masenzi (2015, p. 65): “ninguém mais me procurou [...] Mesmo porque veio essa história de ‘uma câmera na mão e uma ideia na cabeça’. A cenografia é uma coisa cara”.

A política estética de Glauber Rocha contrasta com as formas do cinema industrial. “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, em uma proposta de resistência teatral, evidenciava a linguagem épico-didática idealizada pelo Cinema Novo (Gillone, 2016). Em “Deus e o diabo...” o cenário é a própria paisagem do sertão, filmado em Monte Santo, na Bahia, a aridez e a luz intensa do sol identificam a “estética da fome” nomeada por Glauber e reconhecida pela luz estourada e na aspereza das superfícies naturais. Paulo Gil Soares, o autor do documentário citado acima “Memória do Cangaço”, foi o assistente de direção de Glauber Rocha neste filme. Sua pesquisa pelos cenários e temáticas reais são traduzidas em um figurino cru, sem complexidades, mas bastante realista. Muitos atores e figurantes do filme são não-atores membros da própria comunidade. Em “Deus e o diabo...” Corisco é caracterizado com menos adereços dos que temos notícias do cangaço, mas o que diminui é a sofisticação e não a caracterização marcante e espantosa do cangaceiro, cuja morte é recontada no filme.

A partir de fins dos anos 1950 e início de 1960, a chegada de novas tecnologias de captação de som e imagem acompanha o surgimento de inovadoras formas de produção que buscam incorporar técnica e esteticamente a escassez de recursos através da produção independente. Esse cinema apresenta o uso de locações, tanto para ambientes de exterior quanto de interior. Tal escolha se utiliza de metáforas visuais do espaço cênico, valorizadas pela encenação cinematográfica, como em Deus e o diabo na terra do sol (Glauber Rocha, 1964), no qual texturas da terra e da pedra, linhas da vegetação e figurinos de Paulo Gil Soares mobilizam para o universo diegético códigos extrafilmicos, pontuando a narrativa com objetos vivos, testemunho e memória do povo retratado por Glauber Rocha. Inspirada pelos realizadores europeus do pós-guerra, a reivindicação do espaço “real” aponta para a negação à falsidade dos cenários de estúdio e prega a obsolescência desse sistema de produção, cujo fracasso da Vera Cruz veio a ratificar em meados dos anos 1950 (Xavier, 2017, p. 145).

FIGURA 7 – FILME “DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL” (1964).



FONTE: Reprodução. www.imdb.com

Desse modo, o espaço rural do sertão não se reduz mais ao pano de fundo bucólico das histórias, mas torna-se, cada vez mais, próprio da narrativa transbordando de simbolismos sociopolíticos. Essas características compõem uma estética a partir de recursos reduzidos, recorrendo à escassez ou ao próprio vazio do sertão e transformando isto em força expressiva de temas sociais da realidade brasileira. “Essa transição teve como protagonista central a figura do cangaceiro, versão brasileira do banditismo social latino-americano próprio das zonas rurais, o qual, a partir dos anos 1960, instalar-se-ia no cinema do país como protótipo do líder revolucionário a favor dos despossuídos” (Flores, 2015, p. 496). A estética nacional-popular no Cinema Novo redefine as formas de representação das classes populares. Cenários e figurinos se naturalizam, seguem fazendo parte intrínseca da construção do personagem, mas, agora, de forma influenciada pelo neorealismo italiano, em caracterizações humanísticas: roupas e caráter rotos, com suas falhas, remendos e qualidades que os tornavam quase reais. Nesta levada, o cangaceiro se constituirá como “herói” da cultura popular. Além de “Deus e o diabo...”, podemos ver o cangaceiro Coirana em “O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro” (1969), também de Glauber Rocha. Neste filme, o cangaceiro tem sua aparência bastante elaborada, surge interagindo ao lado de festas populares e procissões de rua, onde o aspecto cênico das indumentárias folclóricas e coloridas compõem a estética do filme.

FIGURA 8 – FILME “O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO” (1969).



FONTE: Reprodução. www.imdb.com

A cena seguinte, que consiste em uma lição de História ao ar livre, dada às crianças da região, atribui à morte de Lampião, em 1938, uma relevância histórica tão importante como a proclamação da Independência. Desse modo, nesse trecho do filme a figura oscilante do herói/bandido se detém em uma perspectiva reivindicatória do cangaceiro como sujeito histórico no processo revolucionário. (Flores, 2015, p. 503).

Dessa forma, observamos que a representação do fenômeno do cangaço no cinema brasileiro constitui uma metáfora para a transição do cinema clássico- industrial para a modernidade cinematográfica. Modernidade no cinema aqui compreendida na instância do Cinema Novo e seu contexto de resistência social e política. A aparição do cangaceiro, nos filmes de Glauber Rocha, serve a aspectos sociais e revolucionários, no entanto, também alcança a ambiguidade histórica que este personagem real é constituído no imaginário e na cultura popular. Contemplando o “antigo debate historiográfico, ainda não resolvido, acerca da verdadeira constituição desses personagens como heróis ou bandidos” (Flores, 2015, p. 512).

Costuras finais

Esta investigação procurou refletir sobre o modo de existência ético e estético do cangaço, uma subcultura fora-da-lei que remonta meados do século XIX, mas que teve na figura de Lampião seu principal signo de cultura popular e personagem simbólico do imaginário brasileiro. Ao refletir sobre a imagem dos cangaceiros nos deparamos como a dualidade que permeia sua identidade, uma oscilação entre herói ou bandido, perseguido ou defensor dos oprimidos. Dentre os elementos que corroboram para sua essência ambígua, nos interessa, sobretudo, o aspecto estético e de que modo ele atua na existência ética dos mesmos. O fato de sua indumentária ser marcada por elementos ostensivos, entre metais, cores, espelhos e couro, traduz um modo de vida que não pretendia passar batido na história. A intenção estética, mais do que instituir modas, mira o sentimento de restar eternizado na memória e anais dos tempos. Entre apaches e dândis, os cangaceiros traduzem o que Baudelaire entendia por moda, pela modernidade “o eterno no transitório”: uma vida nômade, sempre de passagem, fugaz, inconstante e implacável, mas com os movimentos necessários para tornar-se marcante na história cultural de um país. Entre feitos macabros e narrativas de mortes, sabemos de seus muitos anéis, suas habilidades na costura e bordado. O cangaceiro possui seu código moral próprio, com sentimentos de honra e lealdade, muitas vezes só compreendidos entre seus pares.

Neste sentido, considera-se, aqui, que quando Lampião interferiu conscientemente na produção de sua aparência, e mesmo que não se consiga determinar quais eram as intenções de sentido para cada um dos elementos, estava construindo uma imagem de si perante a sociedade e, por intermédio de uma produção simbólica, formulou um programa identitário. Pode-se dizer, então, que Lampião instalou uma consciência identitária para seu grupo social, necessária para a geração de um sistema simbólico importante nos processos de negociação política e econômica dentro do cenário no Cangaço (Araujo, 2013, p. 115).

A fabulação de si mesmos, de Lampião e seus companheiros, para além do status jurídico de criminosos, configura expressões da arte popular brasileira impregnando modos de vestir, literaturas de cordel e a temática do artesanato, de igual importância que artefatos simbólicos conhecidos como cerâmicas, cestarias, luminárias, carrancas e mesmo os elementos como ex-votos, todos característicos da cultura nordestina. “Não separaria a arte da vida [...] eu carrego comigo a minha arte, presente na aba de meu chapéu, na tampa e nas alças de meu bernal, nas minhas cartucheiras, coldres, talabartes, perneiras, luvas, cantis e até nas alpercatas” (Mello, 2022, p. 30).

Com isso, pudemos ver como um modo de vida marginal e violento atua esteticamente no sistema de significados da arte e da cultura, influenciando até mesmo os modos de representação do povo no cinema, seus modos de expor opressão, heroísmo e revolução. A riqueza estética resulta de um país mestiço, com diferentes paisagens e etnias. Dessa forma, quando nos questionamos sobre a identidade do país, nos colocamos entre a multiplicidade e a violência herdada do passado colonial. A transcrição de referências compreende estéticas da existência: o trânsito do cangaceiro percorre sempre a perigosa fronteira entre beleza e violência.

Referências

ACOM, Ana Carolina. **A moda se diz de muitos modos**: o campo da moda entre ontologia e estética. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Sociedade, Cultura e Fronteiras. Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE). Foz do Iguaçu, 2021.

ARAUJO, Germana Gonçalves de. **Aparência Cangaceira**: um estudo sobre a aparição como aspecto de poder. Tese de Doutorado. Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências. Universidade Federal da Bahia (UFBA). Salvador, 2013.

ARRUDA, Lilian. **Entre Tramas, Rendas E Fuxicos: Memória Globo**. São Paulo: Globo, 2007.

BAUDELAIRE, Charles. **O Pintor da Vida Moderna**. In: Poesia e prosa. Edição organizada por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

BENJAMIN, Walter. **A Modernidade e os Modernos**. Tradução de Heindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tânia Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

CARVALHO, Espedito Velozo de. In: LINS, Larissa. **Entrevista**: A incrível história do homem que calçou Lampião - e outras sandálias nordestinas. Diário de Pernambuco, 2017. Disponível em: <<https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/moda/2017/05/a-incrivel-historia-do-homem-que-calcou-lampiao-e-outras-sandalias-n.html>> (Acesso em: Fev./ 2023.)

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

COSTA, Ana Lourdes de Aguiar Costa. **Biografando o vestido de Maria Bonita do Museu Histórico Nacional**: musealização e questões de gênero. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio. Rio de Janeiro, 2021.

COSTA, Ana Lourdes de Aguiar Costa. O vestido de Maria Bonita: musealização e discursos concorrentes da feminilidade no Museu Histórico Nacional. In: **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, vol. 56, p. 1-20, 2022.

CRANE, Diana. **Ensaio sobre Moda, Arte e Globalização Cultural**. Tradução de Camila Fialho, Carlos Szlak e Renata Laureano. São Paulo: Editora Senac, 2011.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2008.

DUTRA, Wesley Rodrigues. **Nas Trilhas do “Rei do Cangaço” e de suas Representações (1922-1927)**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). João Pessoa, 2011.

FLORES, Silvana. A figura do cangaceiro como emblema da nacionalidade: do distanciamento social ao compromisso histórico-político. In: BARRENHA, Natalia Christofolletti, et al. (Org.). **Actas del I – Simposio iberoamericano de estudios comparados**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, 2015.

FOUCAULT, Michel. Uma estética da existência. In: MOTTA, Manoel Barros da (org.). **Ditos e escritos V: Ética, Sexualidade, Política**. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

GILLONE, Daniela. Dos heróis bandoleiros ao cobrador. In: AGUILERA, Yanet; MONTEIRO, Lúcia Ramos; BARRENHA, Natalia Christofolletti (Orgs.). **Imagens de um Continente**. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2016.

HAMBURGER, Vera. **Arte em cena: a direção de arte no cinema brasileiro**. São Paulo: Ed. SENAC e Edições SESC, 2015.

HOFFMANN, Ana. **Pinturas de si: moda e artesanias da existência**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação. Porto Alegre, 2015.

MACIEL, Frederico Bezerra. **Lampião, seu tempo e seu reinado**, Vol. 2. Petrópolis: Vozes, 1985.

MASSENI, Pierino. **Entrevista**. In: HAMBURGER, Vera. **Arte em cena: a direção de arte no cinema brasileiro**. São Paulo: Ed. SENAC e Edições SESC, 2015.

MELLO, Frederico Pernambucano de. **Estrelas de Couro: A Estética do Cangaço**. Recife: Cepe, 2022.

MELLO, Frederico Pernambucano de. **Guerreiros do Sol: Violência e Banditismo no Nordeste do Brasil**. São Paulo: A Girafa, 2013.

SUASSUNA, Ariano. Prefácio. In: MELLO, Frederico Pernambucano de. **Estrelas de Couro: A Estética do Cangaço**. Recife: Cepe, 2022.

TEODORO, Jorge Benedito de Freitas. **As imagens da modernidade nos “Quadros Parisienses” de Baudelaire e a relação com o Caderno “J-Baudelaire” do Projeto das Passagens**. In: *Caderno Walter Benjamin*. Grupo de Estudos Walter Benjamin (GEWEBE), Universidade Estadual do Ceará (UECE), Fortaleza. Caderno 09, n. 9, jul./dez. 2012.

XAVIER, Tainá. Direção de Arte no Brasil: Um percurso de formação entre o artesanato e a indústria. In: BUTRUCÉ, Débora; BOUILLET, Rodrigo. (orgs.). **A Direção de Arte no Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2017.