

O CANGAÇO NA MIRA DAS LENTES MODERNAS DE BENJAMIN ABRAHÃO: UM CONFRONTO DE IMAGENS, NARRATIVAS E MEMÓRIAS

Wesley Rodrigues Dutra

Universidade de Brasília - UnB

wesley.dutra@bol.com.br

O importante jornal pernambucano *Diário de Pernambuco*, na sua edição de 27 de dezembro de 1936, foi o primeiro veículo a noticiar um acontecimento inusitado: Lampião, sua mulher Maria Bonita e outros cangaceiros tinham sido filmados e fotografados pelo libanês Benjamin Abrahão Botto. O jornal, que continha uma entrevista com o homem responsável por tal faceta, veio recheado com fotos que mostravam um pouco do cotidiano dos cangaceiros.

Lampião nesse período já era conhecido em todo o país, seus feitos e façanhas eram narradas em versos de cordéis, livros¹, e nas conversas populares. Os caixeiros-viajantes que cortavam as íngremes estradas da caatinga, também contribuíam para a difusão nos vários rincões, das notícias sobre Lampião e seu bando. Os próprios jornais, desde o ano de 1922, quando, pela primeira vez liderando um bando, Lampião atacou a residência da baronesa de Água Branca - AL, Joana Vieira de Siqueira Torres, quase que semanalmente estampavam em suas páginas alguma notícia sobre o "terrível" cangaceiro, como eles representavam o líder cangaceiro (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 29 ago. 1922).

As imagens e representações construídas pelos jornais sobre Lampião sempre vinham marcadas com a concepção de ser ele um "bandido sanguinário", "fera despudorada" que infelicitava o Nordeste, espalhando terror, morte e destruição. Ele era mostrado como um demônio que entravava o desenvolvimento da região e congregava a própria barbárie reinante naquele espaço².

As imagens fotográficas feitas por Abrahão em 1936 não foram as primeiras já captadas dos cangaceiros, em 1922 já se tinha conhecimento de fotos de Lampião e em 1926, ele foi fotografado por Lauro Cabral de Oliveira, por ocasião da sua estadia em Juazeiro do Norte - CE, afim de integrar-se ao Batalhão Patriótico que estava sendo organizado naquela cidade para combater a Coluna Prestes³.

No entanto, a importância do feito de Abrahão se deve ao fato dele ter conseguido pela

primeira vez filmar, em *locus*, o cotidiano dos cangaceiros, sua alimentação, as festas, crenças, formas de se vestir, etc. Isso nos ajuda a entender um pouco da vida daqueles cangaceiros e suas expressões. O cangaço tornava-se imagens que podiam ser experienciadas, visionadas por olhos ávidos em esmiuçar o "exótico" exposto na película. Aqueles "seres bestiais" que os jornais apresentavam como escórias da sociedade podiam ser conhecidos de uma forma mais amiúde, fenômeno esse possibilitado pelas imagens fílmicas.

Não se pode esquecer ter sido o século XX o século da imagem, da espetacularização dessas e da arraigada relação entre os sujeitos e as imagens. Essas passaram a fazer parte das relações sociais, foram tidas como documentos inquestionáveis que guardavam no seu âmago verdades; no caso das imagens fotográficas e dos documentários fílmicos, verdades e memórias do passado⁴. No entanto, é interessante sempre questionarmos o caráter das imagens, pois,

se não tivermos consciência das causas que produzem imagens e se soubermos claramente que a imagem jamais nos oferece a própria coisa imaginada tal como é, cairemos fatalmente nas ideias imaginativas definidas por Espinosa como 'ideias inadequadas', isto é, feitos que são tomados como causa (NOVAES, 2005, p. 10).

Baseando-nos no documento produzido pelo libanês, gesta-se uma tripla interrogação: "Qual a importância desse material para a compreensão, "articulação do passado" em uma perspectiva benjaminiana⁵, do que foi o cangaço?" "Haveria um jogo de interesses subjacente às imagens, pelas quais tanto Lampião como Abrahão tentaram manipulá-las para conseguirem "instituir" representações sobre si e sobre o próprio movimento do cangaço?" "Haveria uma dimensão de memória nessas imagens, e ela entrou em confronto com outros projetos de memórias florescente no período de 'reinado' do cangaço lampiônico?".

Salientamos ao leitor que, muitas das questões aqui levantadas e das discussões apresentadas ainda se apresentam de forma embrionária, pois serão amadurecidas no decorrer das pesquisas de doutoramento⁶.

1 - As fotos de Lampião e suas narrativas

De acordo com os relatos da vasta bibliografia sobre o cangaço, Benjamin Abrahão Botto, era natural do lugarejo chamado Zahelh, na Líbia, sendo que abandonou a sua terra durante a I Guerra Mundial, fugindo de uma possível convocação para juntar-se ao exército. De início fixou-se no Recife, exercendo a profissão de mascate, vendendo tecidos e produtos

provenientes do sertão nordestino.

Por volta do início dos anos 20, ele empreendeu uma viagem ao sertão, chegando em Juazeiro do Norte, no Ceará, onde após ganhar a simpatia do padre Cícero Romão Batista⁷, chefe político e religioso daquela terra, tornou-se seu secretário particular (O POVO, 12 jan. 1937). Por ocasião da estadia de Lampião e seu bando na "Meca nordestina"⁸, no período de 04 a 09 de março de 1926, se deu o primeiro encontro entre o secretário e o chefe cangaceiro.

Desde meados da década de 20, o bancário Adhemar Bezerra de Albuquerque, manifestava uma admiração pela fotografia e pelo cinema, encabeçando a filmagem em terra cearenses dos primeiros documentários sobre as mais variadas temáticas relacionadas a cultura e cotidiano do Ceará. Isso o levou a criar em 1934, a Aba Film, uma empresa especializada no ramo da fotografia e do cinema.

Com um campo profícuo para a produção cinematográfica, no ano de 1925, por ocasião da filmagem do documentário "O Joazeiro do Pe Cícero", se deu o primeiro contato entre Abrahão e Adhemar Bezerra. Mais tarde, ao expor seu projeto de filmar Lampião e seu bando *in loco*, o libanês conseguiu a aceitação do proprietário da Aba Film que lhe cedeu, para a concretização da empreitada, uma câmara cinematográfica de 35mm Nizo Kiamo (MELLO, 2004, p. 143), com lentes Zeiss, uma máquina fotográfica Interview Établissements André Debie e rolos de 100 pés de filmes Gevaert-Belgium (UMBERTO, 2005, p. 22).

Após seguir em busca do bando, no ano de 1936, como o libanês expôs na entrevista concedida ao jornal cearense *O Povo*, edição de 12 de janeiro de 1937, ele conseguiu encontrar-se com Lampião que, ao confirmar não ser a visita de Abrahão uma emboscada para capturá-lo, permitiu ser filmado. Esse feito aconteceu entre março e outubro de 1936 (MELLO, 2004, p. 203). De acordo com o já referido jornal,

Depois de inteiramente revistado e de haver constatado o bandoleiro que eram pacíficas as intenções do rapaz, tanto assim que em matéria de arma só conduzia um facão para cortar o mato, o Sr. Abrahão, começou a granjear familiaridade entre o grupo, com o qual esteve cerca de cinco dias, obtendo-lhe os hábitos e apanhando diversos flagrantes fotográficos.

É inquestionável a importância do feito de Benjamin Abrahão, haja vista ter sido ele o primeiro e único que conseguiu *in loco*, fotografar e filmar os cangaceiros no seu cotidiano. Até então, as fotografias de Lampião e seu bando, na nossa interpretação, configuravam-se, da parte dos bandoleiros, como um meio de impor medo, mostrar a sua força, organização e poder bélico. Era um meio de propagandear um micro-poder que se instituiu no sertão nordestino a revelia do Estado oficial. Essa ideia fica bastante clara quando debruçamo-nos

sobre as fotos tiradas em 1922, 1926 e 1927.

Essas fotografias ganhavam o caráter de narrativas, eram narrativas históricas e memórias, carregavam no seu âmago as representações construídas pelo fotógrafo, pelo modelo fotografado, no caso os cangaceiros, e pelos leitores das imagens, aqueles que posteriormente as contemplavam. Assim, elas são campos profícuos de leituras, contêm em si um seleiro de narrativas, histórias e memórias que estão sempre em processo de resignificação e interpretação, gerando novos sentidos. Como nos lembra Nancy Magalhães, "é pela narração que se interpretam sentidos do tempo vivido, de modo nunca definitivo" (2008, p. 144), pois as palavras e fotografias cartografam experiências, que vão sendo resignificadas e tornam-se presente por meio da linguagem (IDEM, p. 141).

Lampião buscava a imagem fotográfica como um meio de resignificação das narrativas que almejavam desqualificá-lo. A imagem do "bom cangaceiro" deveria sobrepor aquelas representações instituintes que o apresentava como o "grande mal do Nordeste" (O NORDESTE, 13 ago. 1927). Através de vestígios e fragmentos que condensavam tanto os interesses do fotógrafo como do próprio Lampião, o cangaceiro possivelmente almejava recompor as narrativas que eram lapidadas sobre ele, de forma a torná-las mais favorável a si.

Há códigos, silêncios, memórias, recados e narrativas por trás das fotografias de Lampião e seu bando, elas não são apenas o que é visto e captado pelo olhar, há todo um discursos por trás do visível que precisa ser apreendido, "a imagem não se esgota em si mesma. Isto é, há sempre muito mais a ser apreendido, além daquilo que é, nela, dado a ler ou ver [...] A imagem é uma espécie de ponte entre a realidade retratada e outras realidades, e outros assuntos" (PAIVA, 2006, p. 19), por isso a necessidade de sempre atentar para o contexto de produção das imagens e o poder que essas exercem na sociedade.

2 - As lentes de Abrahão: quando narrativa e memória se encontram nas imagens

Como dissemos, torna-se inegável a importância do material fílmico produzido por Benjamin Abrahão, ele possibilita-nos pensar as peculiaridades que cercavam o cangaço lampiônico e ajuda-nos, de certa feita, a dissolver a concepção maniqueísta que envolvia os cangaceiros com o discurso da bestialidade, representando-os como animais irracionais que nas íngremes caatingas viviam em estado de selvageria. Esse discurso, o qual dava margem a formulação de representações e imagens múltiplas sobre os cangaceiros, no nosso entendimento, era uma tentativa de justificar o banditismo e dissimular os fatores responsáveis pela eclosão de grupos cangaceiros, pois eles refletiam a crise de toda uma sociedade e do

sistema, o descaso e o mandonismo local. De acordo com a historiadora francesa Élise Jasmin:

Aqueles [os cangaceiros] que poderiam ter sido considerados personagens de pouca envergadura, cuja zona de influência e cujo poder de nocividade pareciam restritos a uma região miserável, foram, em seu tempo, os reveladores das falhas de um sistema político, econômico e social, da incapacidade do Brasil de forjar sua unidade, numa época em que a sociedade se acreditava moderna, unificada e coerente (2006, p. 15).

Houve a partir do feito de Benjamin Abrahão uma quebra na narrativa sobre o cangaço, até então as imagens sobre Lampião e seus subordinados brotavam dos textos escritos, eram imagens construídas por letras, narrativas guiadas por palavras, assim o cangaço lampiônico ia ganhando forma. A partir de 1936 a narrativa conseguiu um novo rumo, uma nova dimensão, ela passou a ser construída também pelo campo visual. Mediante a experiência vivenciada pelo mascate libanês durante os dias que esteve com os cangaceiros, ela possibilitou a abertura de um caminho para que outras pessoas que tivessem acesso ao material por ele coletado, construíssem suas concepções e representações sobre o cangaço.

Algumas questões pontuais devem ser refletidas sobre o material do libanês. Salientamos que da película original só restam pouco mais de onze minutos, haja vista que devido o conteúdo ter sido interpretado pelos representantes do governo como uma afronta ao Estado, ele acabou sendo confiscado em abril de 1937 (CORREIO DO CEARÁ, 7 abr. 1937), pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP)⁹ do Estado Novo.

As imagens foram vistas como maculadoras de todo um projeto de sociedade que Getúlio Vargas estava tentando instituir no Brasil, afinal, nitidamente via-se um "sub-poder" sendo exercido nos sertões nordestinos por bandidos, um "reinado" não legalizado, cuja lei e domínio tinha a frente cangaceiros. Isso colocava todo o projeto de integração nacional no âmbito da discussão de sua eficácia e questionava a própria unidade nacional e a atuação do Estado nas várias partes do país. Era inaceitável a proliferação de um filme que mostrava sujeitos os quais se colocavam contra a nação e o governo, pois como Vargas gostava de salientar nos seus discursos que eram transmitidos pelo rádio, o Brasil precisava de cidadãos os quais se subordinassem ao governo em favor do bem comum. A título de ilustração, isso ficou explícito no fragmento do discurso exposto abaixo:

Tenho recebido do povo brasileiro em momentos graves e decisivos inequívocas provas de uma perfeita comunhão de idéas e sentimentos. E por isso mesmo, mais do antes jugo-me no dever de transmitir-lhe a minha palavra de fé, tanto mais oportuna e necessária se considerarmos as responsabilidades decorrentes do regime recém-instituído, em que o patriotismo se mede pelos sacrifícios e os direitos dos indivíduos têm de subordinar-se aos deveres para com a nação (A UNIÃO, 04 jan. 1938).

O material que estava mal condicionado nos porões do DIP, no Rio de Janeiro, só foi descoberto em 1957, por Alexandre Wulfes e Al Ghiu (UMBERTO, 2005, p. 30) que recuperaram um pouco mais de 10% do original. São fragmentos desconexos, mas que permitem pensar como houve toda uma intencionalidade da parte de Abrahão e de Lampião em passar uma imagem positiva do cangaço. Para nós foi essa imagem positiva do cangaço o responsável pela confiscação do filme, haja vista termos notícias que na década de 1920 foram produzidos três filmes que tinham no seu enredo a figura dos cangaceiros: "Filho sem Mãe", de Tancredo Seabra, 1925; "Sangue de Irmão", de Jota Soares, 1926; e "Lampião, a Fera do Nordeste", de Guilherme Gáudio, 1930. Essas produções perderam-se no decorrer do tempo, mas segundo notícias, todas apresentavam a figura dos cangaceiros como maus, despudorados e bandidos, talvez tenha sido por isso que tais produções não foram vistas como uma ameaça ao Estado (CAETANO, 2005, p. 114).

O próprio título do filme de Abrahão já se apresentava uma forma tendenciosa de suavizar e, porque não dizer, exaltar a figura do líder cangaceiro. "Lampião, o Rei do Cangaço", concentrava em si toda uma afirmativa contundente para a sociedade estadonovista, afirmava o poder, o micro-poder, o micro-estado de um cangaceiro que naquele período, por dezoito anos, desafiava as forças volantes e os governantes.

Apesar do conceito "Rei do Cangaço" não ter sido pensado por Abrahão, pois já era recorrente na época esse termo lapidado pelos jornais para qualificar Lampião, no filme do libanês, ele soou como uma afronta, haja vista o maior poder de convencimento que as imagens têm, em detrimento dos textos escritos. Retomando a concepção de Adauto Novaes, as imagens levam a uma reflexão, a um convencimento maior, ela estabelece relações com a realidade, como definiu Jean Starobinski, "o olhar é menos a faculdade de recolher imagens e mais a faculdade de estabelecer relações" (NOVAES, 2005, p.161), relações com a vida, com as experiências do sujeito. A própria ideia de "Rei" trazia para a lembrança dos indivíduos o velho sistema monárquico, deposto em 1989, e que ainda era um fantasma a assustar uma república com problemas de legitimação, organização e aceitação.

Em vários momentos da película, observa-se um Lampião tranqüilo, seguro de si e do seu poder, que, e juntamente com seus cangaceiros, viviam no coito sem a menor preocupação com o ataque de uma força volante. Sujeitos que rezavam ajoelhados e de forma contrita o ofício de Nossa Senhora diante da estampa de uma imagem, a qual veneravam e rendiam respeito. Homens que apanhavam água para as necessidades básicas, que matavam animais para as refeições mostrando seus pratos cheios e fartos; e uma "Maria do Capitão"¹⁰ penteando o "Rei do Cangaço" que abundantemente jogava perfume sobre si e depois em

direção a câmara. Uma Maria vestida com roupas de seda e escolhendo das mãos do cangaceiro Sabonete, espécie de secretário particular dela, as jóias que usaria, como se quisesse impressionar os interlocutores.

As imagens mais contundentes são as dos cangaceiros dançando, com sorrisos fartos estampados nos rostos e uma familiaridade incrível com a câmara. Para nós esse foi um dos pontos mais críticos que incomodou as autoridades, pois soou como uma apologia ao banditismo, como se aquela vida fosse prospera, haja vista não faltar comida em abundância, coisa que muitas vezes faltava para a maior parte dos sertanejos; e possibilitar diversão com festas realizadas em plena caatinga. Além do mais, um Lampião com um enorme punhal é filmado em formato de close, vindo em direção a câmara, a falar algumas palavras como se estivesse a desafiar um sujeito imaginário ou a reafirmar o seu poder.

Festas, comida, bebida e a própria simulação de um confronto, no qual os cangaceiros sorridentes fingiam lutar, fazem parte do pouco que restou do filme de Abrahão que também fez questão de ser filmado e aparecer na película, sendo essa atitude uma espécie de autentificação do seu feito, legitimação da sua coragem e ousadia em conviver com os cangaceiros para captar aquelas imagens.

O libanês apresentou-se como um aventureiro que, de porte de um facão, foi filmado saindo de uma caatinga fechada em busca dos cangaceiros, em uma cena extremamente teatralizada. Posteriormente foi filmado recebendo bebida do cantil de um cangaceiro e cumprimentando amistosamente o "Rei do Cangaço". A sua aparição acabava revelando-se como a contundente assinatura da autoria das imagens, sendo tal feito reconhecido pelos jornais da época, os quais espetacularizaram o feito: "Sensacional vitória da 'Aba-Film' - Uma das mais importantes reportagens fotográficas dos últimos tempos - Lampeão, sua mulher e seus sequazes filmados em pleno sertão" (O POVO, 29 dez. 1936).

O Lampião apresentado por Abrahão não é aquele sujeito bárbaro, que aterrorizava as famílias, matava e roubava de forma descomunal, mas sim um sujeito calmo, atencioso com os seus subordinados, sempre a espreita e na vigilância a observar os serviços do bando, um líder que sabia ler, filmado lendo o jornal *O Globo* e *A Noite Ilustrada*, escrevendo enquanto Maria Bonita segurava o tinteiro e costurando seus paramentos. Há uma cordialidade advinda da parte dos cangaceiros que permeia toda a filmagem. Temos aí um confronto de representações sociais e memórias, a oficial/elitista que caracterizava os cangaceiros com as vestes da barbárie, e a representação que os próprios cangaceiros faziam de si e tentaram expressar na filmagem.

É inevitável perguntarmo-nos se o filme é um documentário fiel da vida cangaceira ou

uma ficção manipulada para instituir uma imagem positiva sobre o cangaço? Tal questionamento é extremamente complexo, pois é bastante problemático afirmar o que seria "verdadeiro" nas ações apresentadas pelos cangaceiros durante as filmagens e o que seria teatralização e auto-representação.

Sabemos que o próprio ato de filmar algo, seja uma ficção ou um documentário, já é um ato de representar, no qual o projeto fílmico estaria envolto por interesses e intencionalidades. Um possível "real" e ficcional são faces de uma mesma moeda, na qual se confundem, completam-se, dão sentido a narrativa, pois como nos lembra Walter Benjamin, quando em 1940, apresenta as suas teses "Sobre o conceito de História": "Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo 'tal como ele propriamente foi'. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela cintila num instante de perigo" (apud. GAGNEBIN, 2006, p.40), assim, esses fragmentos do passado, os quais são resquícios de experiências, não contém o passado, são constituintes deste. No entanto, não nos permite conhecermos a verdade em plenitude, é apenas uma centelha que ilumina nosso presente, uma forma virtual de significar um tempo que não nos será possível apreender no seu todo, restando-nos apenas recolher os cacos das experiências e lembranças para articulá-los e para interpretá-los, tendo a certeza que esse não é o passado, mas um reflexo de outrora, essa é a nossa única certeza e verdade.

O trabalho de Abrahão não deixa de ser um documentário, apesar da teatralização notória em boa parte das ações desenvolvidas na frente da lente. Trago para reflexão algumas das indagações do historiador José Walter Nunes, afim de pensarmos um pouco no caráter de "verdade" dos filmes documentários. Não apresentamos respostas para tais questionamentos, eles ajuda-nos a instigar nosso raciocínio no intuito de racionalizar o que seria "verdade, realidade e ficção":

Atribui-se a esse gênero de filme [documentário], um caráter de verdade - em oposição à fantasia que o chamado filme de ficção (científica ou não) carrega consigo - pois a combinação depoimento oral - de pessoas que vivenciaram ou testemunharam fatos e situações - com documentos escritos e visuais, além de outras linguagens como a musical, gestual, entre outras, contribuem para essa ideia de verdade. Mas, aqui, cabem algumas indagações: tais combinações afastam, realmente, desse tipo de narrativa histórica-fílmica o espectro da ficção? Ou os relatos orais (ou escritos) estão isentos de qualquer caráter ficcional? Ou os procedimentos e os elementos de construção do documentário são tão distintos do gênero fílmico de ficção que induziriam as pessoas a uma compreensão de verdade em torno daquilo que assistem? (NUNES, 2009, p.140).

Dessa feita, para nós, apesar de haver certa teatralidade nas imagens dos cangaceiros em frente às câmaras, isso não desqualifica a importância das mesmas, mas legitima um ponto

bastante interessante, o que diz respeito à forma como os bandoleiros gostariam de serem vistos e como se auto-representaram¹¹. Apesar de não ser um documentário “fidedigno” do cotidiano, ele deixa explícito uma série de fragmentos que dão margem a uma rearticulação em torno da vivência no meio da caatinga. Mesmo com uma teatralização das suas ações, aquelas imagens refletem uma vivência real.

Para nós, fica perceptível a dimensão de memória presente no filme, e o próprio “projeto” de memória que os cangaceiros almejavam apresentar sobre si. Elas entram na dinâmica das disputas de memórias: a que o Estado e a imprensa tentavam instituir sobre os cangaceiros, pela qual eles deveriam ser lembrados como bárbaros, bandidos e selvagens; e a memória construída pelos cangaceiros, na qual apresentavam-se como vítimas de um sistema, ou mesmo como cidadãos comuns que não seguiam a forma de vida padronizada imposta pela sociedade. Pretendiam serem vistos como sujeitos alegres e cordiais, essas são imagens recorrentes durante todo o filme de Abrahão.

Tanto o Estado, a imprensa e os próprios cangaceiros tentaram manipular as imagens para instituírem uma memória que lhe conviesse. Como ressalta Georges Duby, “a história foi sempre fabricada para reforçar um poder, para apoiar uma reivindicação [...] O passado foi sempre triturado, colhido em redes de discursos entrelaçados para envolver o adversário ou para nos protegermos em combates em que o que está em jogo é o poder” (1989, p. 73), o poder de convencimento, o de instituir “verdades” no meio social, de angariar admiração, de evitar perseguição. Lampião, possivelmente, sabia que as imagens de Abrahão alcançariam um público significativo, o que o levou a apresentar-se da melhor maneira possível. “Há sempre manipulação da memória, em função, é claro, de interesses” (IDEM).

A imagem de um “bom cangaceiro” foi um discurso tentado passar por meio das imagens fílmicas documentadas pelo libanês. O cangaceiro usou a imagem para possibilitar que os sujeitos pudessem ter acesso a outras “verdades”, tivessem outras leituras sobre a vida bandoleira, assim, a história dele e dos demais homens sob sua liderança ia sendo discursivamente reinventada e resignificada.

Os fragmentos que restam do trabalho de Abrahão condensam a síntese de uma época e abre margem para a rearticulação de várias histórias de vida que se cruzam; concentram memórias que constroem a vida social. A nós cabe a missão de decifrar os rastros e recolhermos os restos desse passado que desafia o presente, ou melhor, se fazem presente e constroem o presente.

¹ Durante a sua vida Lampião foi biografado duas vezes, em 1926, por Érico de Almeida e em 1933, por Ranulpho Prata. Ver: ALMEIDA, Érico de. **Lampeão**. João Pessoa: Editora Universitária, 1996; PRATA, Ranulpho. **Lampeão**. Rio de Janeiro: Ariel Editora, 1933.

² Para aprofundamento ver: DUTRA, Wescley Rodrigues. **Nas Trilhas do “Rei do Cangaço” e de suas Representações 1922-1927**. 2011. 176f. Dissertação (Mestrado em História e Cultura Histórica) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.

³ Para um aprofundamento sobre o convite feito a Lampião para unir-se ao Batalhão Patriótico recomendamos a leitura: “Legalidade e Ilegalidade em um mesmo corpo: Lampião e o teatro de interesses no território cearense (1922-1926)” In: DUTRA, Wescley Rodrigues. **Nas Trilhas do “Rei do Cangaço” e de suas Representações 1922-1927**. 2011. 176f. Dissertação (Mestrado em História e Cultura Histórica) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011. p. 54-93.

⁴ Ver: NOVAES, Adauto (org.). **Muito além do Espetáculo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

⁵ Ver: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura história da cultura**. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

⁶ Atualmente estamos desenvolvendo pesquisas para a elaboração da tese intitulada: “A construção da representação de Lampião como símbolo da cultura nordestina (1922-1970)”, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília.

⁷ Sobre a vida do padre Cícero, ver: BARROS, Luitgarde Oliveira Cavalcanti. **Juazeiro do Padre Cícero: a terra da Mãe de Deus**. 2.ed. Fortaleza: Editora IMEPH, 2008; NETO, Lira. **Padre Cícero: poder, fé e guerra no sertão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

⁸ Termo usado para referir-se a Juazeiro do Norte por ser considerada um dos maiores centros religiosos do país.

⁹ De acordo com Maria Helena Capelato, o Departamento de Imprensa e Propaganda era um “mecanismo de poder posto em prática a partir dos anos 30 e consolidado no Estado Novo para exercer o controle da comunicação social [...] o Estado assumiu o monopólio da mídia e procurou eliminar a contra propaganda dos opositores. Esse órgão foi criado para atuar na difusão sistemática do projeto político ideológico do Estado Novo, visando criar uma base social capaz de conferir legitimidade às propostas de unidade nacional de harmonia social, de intervencionismo econômico e de centralização política” (2007, p. 194). Para aprofundamento ver: CAPELATO, Maria Helena Rolim. “Estado Novo: novas histórias”. In: FREITAS, Marcos Cesar (org.). **Historiografia Brasileira em Perspectiva**. 6.ed. São Paulo: Contexto, 2007; GOULART, Silvana. **Sob a verdade oficial: ideologia, propaganda e censura no Estado Novo**. São Paulo: Marco Zero, 1990.

¹⁰ Como Maria Bonita era chamada no interior do bando.

¹¹ Sobre a discussão em torno do conceito de representação social, ver: CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1990; _____. **À Beira da Falésia: a história entre incertezas e inquietude**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Érico de. **Lampeão**. João Pessoa: Editora Universitária, 1996.

BARROS, Luitgarde Oliveira Cavalcanti. **Juazeiro do Padre Cícero: a terra da Mãe de Deus**. 2.ed. Fortaleza: Editora IMEPH, 2008.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura história da cultura**. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CAETANO, Maria do Rosário. **Cangaço: o Nordeste no cinema brasileiro**. Brasília; Avatar, 2005.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. “Estado Novo: novas histórias”. In: FREITAS, Marcos Cesar (org.). **Historiografia Brasileira em Perspectiva**. 6.ed. São Paulo: Contexto, 2007.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1990.

_____. **À Beira da Falésia: a história entre incertezas e inquietude**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

DUBY, G.; LARDREAU, Guy. **Diálogos sobre a Nova História**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.

-
- DUTRA, Wescley Rodrigues. **Nas Trilhas do “Rei do Cangaço” e de suas Representações 1922-1927**. 2011. 176f. Dissertação (Mestrado em História e Cultura Histórica) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar Escrever Esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- GOULART, Silvana. **Sob a verdade oficial**: ideologia, propaganda e censura no Estado Novo. São Paulo: Marco Zero, 1990.
- JASMIN, Élise. **Cangaceiros**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2006.
- MAGALHÃES, Nancy Alessio. “Memórias de estudantes de Angola no Brasil”. In: **Cadernos CERU**: Centro de Estudos Rurais e Urbanos, v. 19. Nº 1. São Paulo: CERU/USP, jun. 2008. p. 139-150.
- MELLO, Frederico Pernambucano de. **Guerreiros do Sol**: violência e banditismo no Nordeste do Brasil. 4.ed. São Paulo: A Girafa Editora, 2004.
- NETO, Lira. **Padre Cícero**: poder, fé e guerra no sertão. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- NOVAES, Adauto (org.). **Muito além do Espetáculo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.
- NUNES, José Walter. “Narrativa histórica no filme documentário: realidade e ficção se encontram?” In: DUARTE, Geni Rosa; FROTSCHER, Méri; LAVERDI, Robson (orgs.). **Práticas socioculturais como fazer histórico**. Abordagens e desafios teórico-metodológicos. Cascavel: Edunioeste, 2009. p. 139-160.
- PAIVA, Eduardo França. **História & Imagem**. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- PRATA, Ranulpho. **Lampeão**. Rio de Janeiro: Ariel Editora, 1933.
- UMBERTO, José. “Benjamin Abrahão, o mascate que filmou Lampião”. In: CAETANO, Maria do Rosário. **Cangaço**: o Nordeste no cinema brasileiro. Brasília; Avathar, 2005. p. 17-31.