ISSN 2184-0520

CINEMA AVANCA

INTERNATIONAL CONFERENCE

2017

AVANCA | CINEMA 2017

A representação do brasileiro nordestino nos filmes de cangaço

Anne Araujo Vilela

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás, Brasil

Abstract

In the Northeast of Brazil, the "cangaço" phenomenon, which began in the 18th century and was more expressive between the end of the nineteenth century and the first decades of the twentieth century, is a formative element of Northeastern culture, still inhabiting the imaginary of the inhabitants of the region. This historical movement was portrayed in Brazilian cinema in different periods and in different ways. The first films with this theme came from 1920.

The question of the construction and reconstruction of the Historical Culture (Jörn Rüsen) of the Brazilian northeastern can be made through the communicative, social and cultural memory of the "cangaço" by the cinema. The films that portray the "cangaço", some more realistic than others, claim to represent the history, customs and traditions of the Northeastern.

This is possible because the cinema can be an agent of history, being able to make a historical and social reading through the films and also can be made cinematographic readings of the history (Marc Ferro). Knowing that movies are cultural products that convey representations, cut and organize the social experience, tell stories, times, places, emotions, perspectives and worldviews, these real or fictional representations, memory or history, help to fix social memory of the past, representations are always subjugated to certain perspectives and worldviews, we conclude that the films bring visions of sociocultural relations, there are always ideological discourses or collective perspectives related to this fidelity, and that there is no absolute truth (Robert Stam).

Keywords: Brazilian Cinema, Socioculture, Cangaço, Historical Culture, Collective Memory.

Nordeste brasileiro e a sociocultura do cangaço

Até o início do século XVIII a economia nordestina estava concentrada no litoral através da monocultura do açúcar. A necessidade de novas terras para a expansão da economia açucareira fez com que o sertão fosse ocupado. Além do açúcar, o interior passou a se fixar na mineração e na pecuária, quando o couro também passou a ser exportado. Para Mary Del Priore em *Histórias da gente brasileira: Império*, no Nordeste desde 1530 começou a lenta expansão da pecuária, neste a vida não era fácil o solo árido, com falta de água nada crescia ou florescia. No século seguinte continuou o crescimento das fazendas de gado e assim muitos arraiais e vilas surgiram:

Tais fazendas se formavam com facilidade. Uma casa rústica coberta de folhas de carnaúba abrigava homens, mulheres e crianças. Num curral tosco se introduziam, em geral, oito vacas e um touro. As reses passavam por um período de adaptação aos pastos, era a "formação dos cascos". Nessa fase eram necessárias de dez a doze homens para o manejo: vaqueiro gabaritado e outros, os cabras, menos hábeis. (Del Priore 2016, 143-144)

No século XIX, algumas mudanças ocorreram no sertão nordestino. Houve a introdução da cultura do algodão, os coronéis foram se tornando cada vez mais poderosos, e o resto da população muito mais pobre. Junto com os fenômenos naturais como a seca, agravam-se os problemas sociais. Mesmo após a proclamação da independência, para manter o poder, os coronéis utilizavam armas e grupos de homens armados eram formados para manter a "ordem" e a liderança local. Frederico Pernambucano de Mello em *Guerreiros do Sol: violência e banditismo no Nordeste do Brasil*, relata que a necessidade de conviver com o clima traiçoeiro, as agressões de animais e dos indígenas, uma vida exposta a emboscadas, a escuridão, uma terra inóspita, fez com que o sertanejo fosse naturalmente desconfiado, e uma vez canalizado para a violência, a energia humana permaneceu gerando violência ainda por muito tempo, mesmo quando os inimigos naturais se foram.

A tolerância pela violência deve ser vista no universo cultural do período do ciclo do gado do Nordeste como parte do processo. A figura do "cabra", nessa época se converte na de cangaceiro-manso. A palavra "cangaço" vem de "canga" que é a peça de madeira que se coloca no pescoço do boi para puxar o carro-de-boi. O nome também era dado aos equipamentos que o bandido sertanejo carregava: "O cangaceiro, portanto, era o homem que andava 'debaixo da canga' ou vivia da 'canga'." (Vieira 2007, 13). Esse capanga quando despedido ou ocioso acabava se desabitando do trabalho "honrado" e partia para a alternativa de organizar ou montar seu próprio bando. Havia também os "couteiros" que eram criminosos, escravos fugitivos e perseguidos que se agrupavam escondidos em lugares longínquos e isolados. Formaram-se então, grupos que operavam de forma autônoma, praticando assaltos ou fazendo favores aos grandes coronéis. Mesmo vez ou outra trabalhando para grandes fazendeiros não possuíam chefe, a relação não possuía vínculo de subordinação. Quando cometiam os crimes, muitas vezes aproveitavam para realizar vinganças, fazer saques e às vezes distribuir entre o povo. Frederico Pernambucano de Mello comenta que, "a vingança não era apenas um escudo ético, nem o cangaço um simples meio de vida. Mas foram ambos uma e outra coisa para a esmagadora maioria, inscrevendo-se nesta os maiores cangaceiros que a tradição registrou." (Mello 1974, 73). Para outro

autor: "entraram para a história do cangaço em parte como bandidos, em parte como heróis a la Robin Hood.[...] O cangaço oferecia-lhe a inserção num novo grupo social, que garantia a liberdade e, quando não o enriquecimento fácil, pelo menos os meios para a subsistência." (Jordan 2006, 124).

Representação histórica e cultural do cangaço em filmes

O primeiro grupo que caracterizou o cangaço independente foi formado no início da década de 1870, e teve como líder Inocêncio Vermelho. Depois dele vieram outros mais ou menos importantes. Alguns deles: João Calangro, Jesuíno Brilhante, Antônio Silvino, Corisco e Virgulino (Lampião). Durante esse meio tempo a seca se intensificou, se abrandou e depois se intensificou novamente. Também houve o aumento da religiosidade na região, o surgimento de Antônio Conselheiro (Guerra de Canudos) e depois a figura de Padre Cícero que atrairia milhares de fiéis em romaria. Esse período foi caracterizado por um grande êxodo na região.

Os filmes com temática nordestina eram no princípio adaptações dos romances literários de 1930 brasileiros. Os tipos, personagens, os cenários, eram todos emprestados dos romances. O cinema de Glauber Rocha foi o primeiro a quebrar com esse paradigma e criar uma imagem mais própria da região. Os filmes eram na maioria das vezes retratos do discurso da seca, recheado de lugares comuns, reproduzindo o já visto e lido, com manifestações do folclore local como meras ilustrações. A região era mostrada como povoada por uma população que em tudo acreditava, com cultura popular rica, mas em grande miséria. Esse tipo de filme mostrava o Nordeste como lugar da barbárie através do banditismo do cangaço, impondo um paralelo entre o homem do sertão e o considerado homem civilizado do Centro-Sul do país. A visão era mesmo preconceituosa, o sertanejo era visto muitas vezes como o matuto, exótico, irracional. Assim, até a década de 60 o cinema brasileiro que falava de Nordeste pode ser considerado como "urbano-industrial", pois mostrava a região como lugar culturalmente atrasado que precisava se integrar ao resto do Brasil através do nacionalismo de Getúlio Vargas. O olhar do burguês era a referência do filme, pois eram estes que na sua maioria o produziam e assim acabavam impondo à produção seu olhar distanciado. Muitos foram feitos por empresas que também estavam ligadas ao governo de Vargas e por isso acabavam transmitindo sua ideologia. De acordo com Ella Shohat e Robert Stam em *Crítica da imagem eurocêntrica*:

O eurocentrismo das platéias também pode influenciar as produções cinematográficas. Desse modo as platéias dominantes, cujos valores ideológicos devem ser respeitados para o sucesso de um filme, ou mesmo para sua realização, exercem um tipo de hegemonia indireta. [...] Até certo ponto, um inevitavelmente espelha seus próprios processos de produção, assim como processos sociais mais amplos. (Shohat and Stam 2006, 274-275)

O filme de Glauber Rocha, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* de 1964, quebrou um pouco com este paradigma. No filme, o encontro de Manuel e Rosa é com o cangaceiro Corisco que discursa sobre a morte de Lampião e a ideia do cangaço de salvar o povo:

CORISCO: Já faz três dias, é muito tempo pra quem viveu na guerra. O corpo de Maria Bonita inchou, apodreceu. 'Os bicho' agora 'tão' comendo os 'zoio bunito' dela. Morreu Maria mas Lampião está vivo. Virgulino acabou na carne mas o espírito está vivo. O espírito está aqui no meu corpo e agora junto os dois, cangaceiro de duas 'cabeça': uma por fora outra por dentro, uma matando e a outra pensando. Agora eu quero ver se esse homem de duas cabeças não pode consertar este sertão. É o gigante da maldade comendo o povo para engordar o governo da república, mas São Jorge me emprestou a lança dele pra matar o gigante da maldade. Aquil! 'Tá' aqui o meu fuzil pra não deixar pobre morrer de fome.

Neste filme Manuel e Rosa passam por uma saga violenta e chegam até o cangaceiro Corisco. Após brigar por gado com um coronel e o matar, Manuel tem sua casa invadida e a mãe assassinada pelos "cabras" do coronel morto, não resta muita opção a eles a não ser fugir. Desiludidos com a vida, eles passam a seguir o movimento messiânico de Sebastião. Manuel começa a ter uma fé cega no tal messias, já Rosa é mais racional e tenta várias vezes convencê-lo a abandonar o tal Monte Santo, ela sempre o recorda dos outros movimentos que foram reprimidos violentamente pelo governo:

ROSA: A ilha não existe.

MANUEL: Existe sim. Espiei do rio, vi dos fundos das 'água'.

ROSA: Ele disse que a ilha não existe. Que 'nois' 'devia' andar no sofrimento. Eu fui atrás de você e escutei tudo.

MANUEL: Mentira! Você e esse povo não 'presta'! Não 'vale' nada. Mas eu vou ficar vivo e vou ser rei, vou criar meu gado em um campo de capim verde.

ROSA: Isso é sonho, Manuel! A terra toda é seca, é ruim! Nunca pariu nada que prestasse. 'Pra quê' fugir e se desgraçar na esperança? 'Vamo' embora, 'vamo' trabalhar pra ganhar a vida da gente! Antes que venham as provas do governo, 'faça' como fizeram em Canudos, Pedra Bonita, 'mata' homem, mulher, 'degola' os 'menino'.

MANUEL: Se vier a guerra luto contra mil soldados com minha lança de São Jorge. Se o povo do Santo morrer vou recriar na ilha.

ROSA: Morre você, morre eu! Não escapa ninguém!

MANUEL: O destino é maior do que a morte.

Sobre o homem sertanejo e sua religiosidade neste período histórico:

O sertanejo arcaico caracteriza-se por sua religiosidade singela tendente ao messianismo fanático, por seu carrancismo de hábitos, por seu laconismo e rusticidade, por sua predisposição ao sacrifício e à violência. E, ainda, pelas qualidades morais características das formas pastorais do

mundo inteiro, como o culto da honra pessoal, o brio e a fidelidade e suas chefaturas.[...] Suas duas formas principais de expressão foram o cangaço e o fanatismo religioso, desencadeados ambos pelas condições de penúria que suporta o sertanejo, mas conformadas pelas singularidades do seu mundo cultural. (Ribeiro 2006, 320).

Segundo Michèle Lagny em *O cinema como fonte histórica*, a representação fílmica possui uma ambiguidade, pois a imagem cinematográfica pode conter informações sobre as "realidades". O cinema de ficção é para esta autora muito produtivo para discutir esta noção de representação, o cinema consegue compreender o passado e ao mesmo tempo o presente da história, o imaginário social as coerências socioculturais. *Deus e o Diabo na Terra do Sol* foi produzido em 1964, ano do Golpe de Estado no Brasil pelos militares, apesar de representar outro momento também político e de ditadura, o governo de Getúlio Vargas, que já estava a muito no poder, havia invalidado a eleição de 1930 e conseguido o poder pela Revolução de 1930, em 1934 ele foi eleito por uma votação indireta e 1938, ano da morte de Lampião, Getúlio Vargas não queria deixar o poder, assim anulou a eleição de 1938 com o golpe do Estado Novo e oficializou também de uma ditadura.

Podemos dizer que um dos motivos que levou os militares ao golpe de 1964, de acordo com Marcos Napolitano em *1964: História do Regime Militar Brasileiro*, foi o medo do crescimento da proletarianização, uma vez que proletários e camponeses vinham se organizando em movimentos tentando conseguir melhores condições de vida, estes movimentos muitas vezes permeados por ecos comunistas. Esta ascensão dos que estavam na base de baixo da pirâmide era vista pela classe média brasileira como uma ameaça aos que estavam acima socialmente, considerando que além de tudo, estes ouviam da imprensa constantemente um discurso anticomunista de que a Rússia planejava conquistar o Brasil. Sentimento semelhante, ocorreu durante a era de Vargas:

Assim o anticomunismo brasileiro apareceu junto com os movimentos populares, manifestações e greves, os quais já existiam desde o século XIX no cenário político brasileiro. Mas o governo provisório pretendia acabar com eles, e percebia que essas manifestações tendiam a aumentar à medida que crescia a organização de um partido comunista [...]. Além das leis sociais, os aparelhos repressores eram cada vez mais aperfeiçoados e postos em prática, o que esteve ligado sempre à tentativa de desmantelamento dos movimentos sociais. (Silva 2001, 48-49)

O agravamento da crise econômica, a eclosão de revoltas e levantes militares, o crescimento das camadas sociais urbanas, além do acirramento dos conflitos políticos devido à progressiva divisão das oligarquias dominantes, formavam o conjunto de fatores que provocaram a Revolução de 1930 no Brasil. Uma junta militar transmitiu o governo a Getúlio Vargas, líder máximo da Revolução. O Nordeste passa a ser neste momento:

Um espaço conflituoso, atravessado pelas lutas sociais, "pela busca do poder". Um espaço fragmentado, em busca de uma nova totalização, de um novo encontro com a universidade. Um Nordeste não mais assentado na tradição e na continuação, mas sim na revolução e na ruptura. Um espaço em busca de uma nova identidade cultural e política, cuja a essência só uma "estética revolucionária" seria capaz de expressar. (Albuquerque Junior 2011, 208).

Por estes motivos podemos considerar esses dois momentos políticos e históricos localizados em momentos distintos temporalmente mas muito semelhantes no contexto e talvez por isto abordados no filme. Assim *Deus e o Diabo na Terra do Sol* foi realizado no ano do Golpe militar do Brasil e sua temática relacionada à estética da fome servia provavelmente como crítica tanto ao momento em que foi produzido como também remetia ao contexto histórico e sociocultural político brasileiro da época do governo de Getúlio Vargas. *Deus e o Diabo na Terra do Sol* de Glauber Rocha traz assuntos como a miséria e o fanatismo religioso na sociedade nordestina, o cineasta trouxe a estética da fome através do caráter simbólico. Para o historiador Jörn Rüsen em *Teoria da história: uma teoria da história como ciência*, a consciência humana de tempo está ligada à memória e a expectativa, o passado e o presente estão ligados pela memória, pois a memória é parte da nossa vida atual. Portanto, a cultura histórica é também cultura da memória, efeito do passado nas orientações culturais práticas. O autor ainda diz que: "A orientação cultural da vida humana prática, mediante a experiência interpretada do passado, é uma atividade criativa dos seres humanos." (Rüsen 2015, 218). Assim, o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* faz uma representação da cultura histórica não só nordestina, mas também brasileira, através do cangaço da década de 30 interrelacionada com as representações práticas do momento em que o filme foi realizado em 1964.

A primeira etapa do Cinema Novo que data de 1962 até 1964, pode ser definida como período em que os filmes tinham temáticas relacionadas a questões nacionais e populares. A respeito do filme: "Glauber Rocha faz uma nova leitura do movimento histórico do cangaço, em que a figura do cangaceiro não é o ponto central, mas um elemento a mais na situação social nordestina, que ainda engloba fanáticos religiosos, sertanejos e Coronéis." (Vieira 2007, 315). De acordo com outro autor: "O filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* não renunciou às referências cinematográficas que sugerissem o realismo que estava buscando, mas esse mesmo realismo e essas mesmas referências eram conscientemente questionadas." (Jordan 2006, 128). De acordo com Sidney Ferreira Leite: "Os diretores ligados ao Cinema Novo assumiram a posição de vanguarda na discussão dos grandes problemas brasileiros, tentando, por intermédio de seu filmes, refletir sobre a identidade nacional." (Leite 2005, 98-99). Segundo Robert Rosenstone em *A história nos filmes, os filmes na história*, quando vemos um filme temos noção de que aquilo é uma representação de algo que pode ter acontecido, no entanto:

Se a tela é preenchida por imagens contemporâneas àquela época, a história é guiada por uma narração que, embora certamente represente muitos fatos, os torna parte de uma representação altamente evocativa que, em última instância, mostra a guerra como um tipo de drama romântico, uma grande causa perdida [...] O que não é dito também é igualmente significativo [...] história é afirmar que a história pode incluir formas que vão além do discurso que tenta entender o passado, formas que podem incluir a noção de encontrar o passado como um espaço do sublime, algo que pode ser vivenciado em flashes, mas nunca explicado.[...]. (Rosenstone 2010,121-131)

O mais famoso de todos os cangaceiros, Lampião, diferentemente de Calangro e Brilhante, não ficou conhecido por sua bondade, mas por seus atos de extrema crueldade. Era considerado o Governador ou Rei do Sertão, também era chamado de capitão. No começo da sua vida de cangaceiro se dedicou ao cangaço de vingança. Na década de 30, ele passa a ter o cangaço como meio de vida, fase do cangaço profissional, nas fotos percebe-se que ele se enfeitava muito usando riquíssimos trajes. De acordo com Mello: "Lampião, além de fotografado inúmeras vezes, deixou-se orgulhosamente filmar em 35mm no ano de 1936 (...)." (Mello 2004,143). Isto fazia parte de sua vaidade. Este momento é retratado no filme *Baile Perfumado* (1996) de Lirio Ferreira e Paulo Caldas. Este filme conta a história de Benjamin Abrahão um fotógrafo, mascate e cineasta libanês que decide ir ao encontro de Lampião e seu grupo com a finalidade de filmá-los, ele consegue entrar em acordo com o "capitão" Lampião para fazer as filmagens e várias fotos em dois encontros que eles tiveram. Benjamin consegue conquistar a confiança de Lampião por ele ter sido braço direito de Padre Cicero, com quem Lampião já havia se encontrado algumas vezes e de quem era devoto. Benjamin explica para o cangaceiro a importância que as filmagens teriam, pois além de trazer muito dinheiro o "capitão" ficaria mais popular e todos no Brasil ficariam sabendo da dimensão do poder de Lampião, inclusive no exterior.

Baile Perfumado foi um dos longas-metragens com essa temática com mais relevância após a retomada do cinema brasileiro, sendo um dos filmes brasileiros mais interessantes dos anos 90. Gravado em 1997, foi dirigido por dois nordestinos e conta a história de um personagem real: "Lirio Ferreira e Paulo Caldas mostram os cangaceiros em momentos de desconcentração, dançando, bebendo, rindo. Lampião é visto como um bandido já acomodado, 'aburguesado', apreciador de perfume francês *Fleur d'Amour* e uísque *White Horse*." (Oricchio 2003,133). O filme faz um retrato de um sertão fértil e próspero. A narrativa do filme também é focada em um homem de iniciativa e não em um oprimido como acontece na maioria dos filmes que falavam do nordeste até então. Há uma inversão de estereótipos. É feita uma reatualização do Nordeste. Como já dissemos antes, Lampião era vaidoso e ambicioso, possuía no período retratado no longa-metragem muito dinheiro

e hábitos da vida burguesa, este é o cangaceiro de *Baile Perfumado*. É o mesmo cangaceiro que pode ser observado nas fotos e filmagens feitas pelo próprio Abrahão representado no filme, várias sequências do filme são inspiradas nas fotos e filmagens feitas por ele do bando. O filme foi lançado em um momento de retomada do cinema brasileiro, período bastante produtivo que teve continuidade durante toda a década de 90. O Estado deixou de investir diretamente na produção de filmes e passou a investir indiretamente através de incentivos fiscais às empresas privadas, os filmes ficaram mais competitivos e o Estado passou a fazer parte do processo de produção cinematográfica de uma maneira mais leve: os filmes passaram a trazer menos a visão do estado e mais a visão dos cineastas.

Outro filme mais recente, *A Luneta do Tempo* de Alceu Valença, do ano de 2016, trata o tema do cangaço de uma forma mais poética do que o apresentado até então em outros filmes. Dois cangaceiros são retratados no filme: Severo Brilhante e Lampião, os dois grupos de cangaceiros mantêm uma relação muito amigável. Logo no início do filme a morte de Severo Brilhante e seus "cabras" ocorre pelas mãos do Tenente Antero. O filme apresenta a dualidade entre a vida e a morte, entre a tristeza do cangaço e a alegria do circo. O circo está sempre retomando à história fechando ciclos narrativos do filme e abrindo outros. Tanto o circo quanto o cangaço são itinerantes e constituídos por pessoas que vivem à margem da sociedade, no entanto, os dois grupos possuem funções sociais diferentes. *A Luneta do Tempo*, também possui uma cadência narrativa parecida com a dos cordéis, que é um gênero literário muito popular no nordeste escrito na forma de rima, com relatos melódiosos impressos em folhetos que contam histórias ligadas à cultura popular local. Neste filme Lampião e seu grupo aparecem após mortos em um lugar que parece ser um limbo, um lugar de liminaridade, onde Maria Bonita e Lampião dialogam várias vezes. Maria tenta fazer Lampião se desapegar do sofrimento enquanto ele ainda possui muito ódio pelo que viveu e não consegue perceber que está morto e que os tempos são outros. No filme a arte e a vida se confundem a todo momento, o autor de cordéis escreve sobre a vida após a morte de Lampião e Maria Bonita e eles assim o vivem no filme, assim como o teatro apresentado pelo circo representa a história da morte de Severo Brilhante, uma encenação que acaba se transformando em real e causando uma tragédia familiar. O filme é digno de uma narrativa de cordel onde o herói sofre e luta ao longo da narrativa e ao final sempre sai favorecido de alguma forma, Lampião no caso consegue ter um pouco de paz.

Todos estes filmes de cangaço possuem elementos em comum do contexto histórico e sociocultural nordestino brasileiro. Os filmes apresentam situações de violência algumas vezes por parte dos cangaceiros outras vezes por parte da polícia repressora dos movimentos, também há violência por parte dos coronéis e de seus capangas, a questão da seca é sempre mostrada em maior ou menor grau, assim como a pobreza, a religiosidade excessiva onde

Padre Cicero e São Jorge são sempre lembrados, assim como todas as histórias mostram um ambiente cercado pela autoridade e mandos e desmandos dos coronéis e da igreja católica.

Conclusão

A literatura, as artes plásticas, a música, e o cinema, contribuíam para a invenção da identidade do Nordeste, pois nenhuma sociedade consegue recordar todo seu passado, mesmo que as crenças, lendas e costumes ainda estejam vivos, existem lacunas que não conseguem ser preenchidas. Para José Reginaldo Santos Gonçalves: “A ideia de uma realidade ficcionalmente constituída não é nenhuma novidade. Em diferentes áreas das chamadas ‘ciências humanas’ – assim como nas ‘ciências naturais’.” (Gonçalves 1996, 15). Muitos governos por vezes usaram desse artifício da invenção de uma continuidade histórica. De acordo com Eric Hobsbawm: “Naturalmente, muitas instituições políticas, movimentos ideológicos e grupos – inclusive o nacionalismo – sem antecessores tornaram necessária a invenção de uma continuidade histórica, por exemplo, através da criação de um passado antigo que extrapole a continuidade histórica real. Seja pela lenda [...] ou pela invenção [...].” (Hobsbawm 1997, 15).

Segundo David Lowenthal em *Como Conhecemos o Passado*, a percepção de que a memória forma a identidade é relativamente recente. Na verdade a memória ajudou a afastar o terror do esquecimento, mesmo quando os homens começaram a fazer conexões entre vida e história ficavam inseguros quanto a validade dos fatos e a identidade sancionada pela memória somente passou a incorporar a mudança ao final do século XVIII. Para Durval Muniz de Albuquerque Junior em *A invenção do nordeste e outras artes*, a necessidade de afirmação da identidade regional nordestina veio a partir do perigo de seu desaparecimento. A perda é o processo pelo qual os indivíduos percebem a necessidade construir algo que está se acabando. O medo de não haver espaço para o Nordeste na nova ordem, fez com houvesse uma busca pela ênfase na tradição. Essa procura por uma identidade regional nasce como reação ao processo de universalização (globalização e nacionalização), assim a identidade regional garantiria encontrar uma ligação entre os homens do presente e os homens do passado, costurando memórias e tradições.

Portanto, podemos perceber a importância da literatura e depois com o surgimento da comunicação de massa, a importância do cinema, para formação da identidade não apenas do nordestino, mas também de todo brasileiro nele representado. O cangaço foi representado no cinema através de diversos filmes e teve grande parcela na representação do nordestino através de várias dicotomias como: herói/bandido, morte/vida, miséria/ riqueza e etc. A forma como o próprio nordestino se vê representado faz com que ele recorde seu passado, suas raízes, sua cultura, mesmo que essa representação não seja verdadeira, ela toma espaço no imaginário. Como vimos antes o imaginário do Nordeste sempre esteve povoado pelas

figuras religiosas e pelos mitos. O cangaço se tornou um mito e Lampião tinha consciência desse processo tanto que se deixou filmar por Abrahão em uma espécie de gênero documental. Para Ismail Xavier em *Inventar narrativas contemporâneas*: “Olhar a câmera significa estar numa posição de poder. Olhar a câmera significa um jogo que está envolvendo até a possibilidade da câmera como instrumento de guerra [...] E Lampião, no caso, aceita o jogo. Não só aceita como ele procura produzir a imagem.” (Xavier 1998, 91). A ideia de ter sua figura eternizada através das imagens em movimento encantou o Rei do Sertão pela sensação de poder.

Bibliografia

- Albuquerque Júnior, Durval Muniz de. 2011. *A invenção do nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez.
- Bauman, Zygmund. 2005. *Identidade*: entrevista a Benetto Vecchi, Rio de Janeiro: Zahar.
- Del Priore, Mary. 2016. *História da gente brasileira*: volume 2: Império, São Paulo: LeYa.
- Diégues Júnior, Manuel. 1976. *Etnias e culturas no Brasil*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Gonçalves, José Reginaldo Santos. 1996. *A retórica da perda: os discursos de patrimônio cultural no Brasil*, Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- Halbwachs, Maurice. 2004. *A Memória Coletiva*, São Paulo: Centauro.
- Hobsbawm, Eric. 1997. *A invenção das tradições*, Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Jordan, Susana M. Dobal. 2006. *Ficções e verdades no cinema, na fotografia e no cangaço*. In *DE OLHO NA IMAGEM*. Organizado por Tânia Montoro e Ricardo Caldas. Brasília: Fundação Astrogildo Pereira / Editorial Abaré.
- Lagny, Michèle. 2009. “O cinema como fonte histórica”. In *CINEMATÓGRAFO: UM OLHAR SOBRE A HISTÓRIA*. Organizado por Jorge Nôvoa. São Paulo: Ed. UNESP.
- Leite, Sidney Ferreira. 2005. *Cinema Brasileiro: das origens à Retomada*, São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo.
- Lima, Geralda. 2008. *O rei do cangaço, o governador do sertão, o bandido ousado do sertão, o cangaceiro malvado: processos referenciais na construção da memória discursiva sobre Lampião*. Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas.
- Lowenthal, David. 1998. “Como Conhecemos o Passado” in: *Projeto História trabalhos de memória nº 17*.
- Mello, Frederico Pernambucano de. 1974. “Aspectos do banditismo rural nordestino” in *Revista Ciência & Trópico nº 2*.
- Mello, Frederico Pernambucano de. 2004. *Guerreiros do Sol: violência e banditismo no Nordeste do Brasil*, São Paulo: A Girafa Editora.
- Morin, Edgar. 1983. “A alma do cinema”. In *A EXPERIÊNCIA DO CINEMA: ANTOLOGIA*. Organizado por Ismail Xavier. Rio de Janeiro: Edições Graal - Embrafilmes.
- Munsterberg, Hugo. 1983. *A memória e a imaginação*. In *A EXPERIÊNCIA DO CINEMA: ANTOLOGIA*. Organizado por Ismail Xavier. Rio de Janeiro: Edições Graal - Embrafilmes.
- Napolitano, Marcos. 2013. *1964 - História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Editora Contexto.
- Oricchio, Luiz Zanin. 2003. *Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada*, São Paulo: Estação Liberdade.

Ribeiro, Darcy. 2006. O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil, São Paulo: Companhia das Letras.

Rosenstone, Robert A. 2010. A história nos filmes, os filmes na história, São Paulo: Paz e Terra.

Rüsen, Jörn. 2015. Teoria da história: uma teoria como ciência, Curitiba: Editora UFPR.

Silva, Carla Luciana. 2001. Onda vermelha: imaginários anticomunistas brasileiros, Porto Alegre: EDIPUCRS.

Stam, Robert, and Ella Shohat. 2006. Crítica da imagem eurocêntrica, São Paulo: Cosac Naify.

Valente, Antônio Costa. 2001. Cinema sem Actores - novas tecnologias da animação centenária, Avanca: Edições Cine-Clube de Avanca.

Vieira, Marcelo Didimo Souza. 2007. O cangaço no cinema brasileiro. Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas.

Xavier, Ismail. 1998. "Inventar narrativas contemporâneas" in Revista Cinemais nº 11: 91-92.

Filmografia

A Luneta do Tempo. 2016. De Alceu Valença. Brasil: Focus Filme. DVD.

Baile Perfumado. 1996. De Paulo Caldas e Lirio Ferreira. Brasil: Riofilme. DVD.

Deus e o diabo na terra do sol. 1964. De Glauber Rocha. Brasil: Copacabana Filmes. DVD.

Lampião, o Rei do Cangaço. 1936. De Benjamin Abrahão. Brasil: Al Ghiu. VHS.

O Cangaceiro. 1953. De Lima Barreto. Brasil: Companhia Cinematográfica Vera Cruz. DVD.