

DO OUTRO LADO DAS LENTES: imagens e representações do cangaço no filme O Cangaceiro (1953).

Francisca Kalidiany de Abrantes Lima

Graduanda em História

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.

Hélia Costa Moraes

Graduanda em História

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.

Jeová Jhonata da Silva Barbosa

Graduando em História

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.

O estudo sobre o cangaço engloba uma diversidade de aspectos que propicia questionamentos, análises e interpretações. Uma das formas de abordagem desse fenômeno dá-se por meio das representações fílmicas sobre o tema, pois o cinema, como um instrumento de arte massificada, é capaz de adentrar e influenciar o imaginário popular. O cangaço começa a ser representado pelo cinema a partir da década de 1920, mas somente nos anos de 1950, começa a ganhar espaço de prestígio no cenário do cinema brasileiro. Um dos grandes filmes de sucesso fora “O Cangaceiro”, do cineasta Lima Barreto (1953), uma produção que deu início a um novo gênero tipicamente brasileiro o *Nordestern* que recebeu influências do gênero norte-americano *western*. Destacam-se, também, outros autores que fizeram parte da trajetória do cangaço no cinema nacional, como: Abraão Benjamin, Carlos Coimbra, Aurélio Teixeira, Oswaldo de Oliveira e Glauber Rocha. Este trabalho tem como foco analisar o cangaço no cinema brasileiro, partindo de possíveis debates como: sua representação ideológica, influências de gêneros, as relações de poder e preocupações com as narrativas históricas, durante as décadas de 1920 a 1970.

Palavras Chave: Cangaço, Cinema e Representação.

O cangaço se estendeu entre os anos de 1870 a 1940. Tendo os primeiros bandos armados organizados em forma de milícias privadas em meio às brigas entre famílias de coronéis. Jagunços e cangaceiros tinham o dever de defender seus coronéis nestas disputas por terra. Em troca, esses homens recebiam auxílio jurídico e proteção contra os inimigos. Posteriormente, foram surgindo os bandos de cangaceiros independentes que, assolaram o nordeste brasileiro com terror e violência.

Esse fenômeno divide opiniões e inspira desde a literatura de cordel, música, documentários e filmes. Tendo o cinema, se constituído como um dos campos mais amplos e produtivos para o desenvolvimento das representações e conceitos sobre esta temática. Visto que, a representação cinematográfica compõe uma estrutura narrativa, na qual o cangaço pode ser problematizado por diversas vertentes.

A relação história-cinema como fonte de pesquisa, é um dos mecanismos utilizados na discussão acerca das várias disputas ideológicas estabelecidas no seio das

representações produzidas nas imagens fílmicas. Num constante debate quanto à disseminação da imagem estereotipada do nordeste, sempre representado pela seca, miséria, abandono e violência. Discurso esse, capaz de influenciar o imaginário no constante processo de estigmatização do Nordeste e seus sujeitos (no caso, OS cangaceiros) como atrasados e selvagens. Deste modo, tem-se acompanhado uma infinidade de posições entre historiadores frente à problemática cinema/história. Acarretando em diferentes pontos de vista acerca da sua utilização como fonte histórica. Sobre isso, Milton José de Almeida (1993, p. 134), enfatiza a importância de sua estética, o assemelhando a um texto: “O filme como um texto falado/escrito, é visto/lido. Como num texto/fala que à primeira letra/som secedem-se outros, formando palavras que se sucedem em frases, parágrafos, períodos até lermos/ouvirmos, as cenas, as sequências, o filme completo”.

Já Mariza de Carvalho Soares (1994, p. 2) preocupa-se com a sua importância na construção da memória coletiva ou social. Parafraseando Pierre Nora, define-o como sendo um “conjunto de recordações, conscientes ou não, de uma experiência vivida ou mitificada, por uma coletividade viva de cuja identidade faz parte integrante o sentimento do passado”.

Marc Ferro vê o cinema como uma construção. Uma espécie de montagem que empreende uma busca pelo real que estaria camuflado por trás de tais montagens.

“O filme, aqui, não está sendo considerado do ponto de vista semiológico. Também não se trata de estética (...) Ele está sendo observado não como uma obra de arte, mas sim como um produto, uma imagem-objeto cujas significações não são somente cinematográficas. Ele não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio-histórica que autoriza.” (FERRO, 1992, p. 87).

Portanto, a crítica de Ferro incide sobre toda a estrutura da produção técnica do filme e, não somente à obra em si. Nesse sentido, Foucault (2002) afirma que: “Começamos a fruir um filme a partir de seu título. Este é apenas um dos elementos que tecem as relações entre imagem e texto. Mas talvez seja o mais importante, ao lado de um nome de autor, no caso o do diretor”. Olhando para o comentário acima, é possível inferir que:

“a câmera revela o funcionamento real daquela, diz mais sobre cada um do que queria mostrar. Ela descobre o segredo, ela ilude os feiticeiros, tira as máscaras, mostra o inverso de uma sociedade, seus “lapsus”. É mais do que preciso para que, após a hora do desprezo venha a da desconfiança, a do temor (...). A idéia de que um gesto poderia ser uma frase, esse olhar, um longo discurso é totalmente insuportável: significaria que a imagem, as imagens (...) constituem a matéria de uma outra história que não a História, uma contra-análise da sociedade.” (FERRO, 1976. p. 202-203.)

Assim, o cinema permite adentrar em espacialidades cujas informações que vão além do reproduzido em cena, trazendo à tona, a ideia de “ver o não visível através do visível”. Capacidade que o cinema tem de representar imagens em movimento, tido como a representação da própria realidade, detêm movimentos imagéticos capazes de atuar na (des)construção dos mais variados discursos. De modo que, na medida em que a sua produção se difunde no meio sociocultural, em contrapartida, desenvolvem-se as maneiras adequadas à sua problematização, fato que torna possível interpretar acepções e compreender aspectos e interesses que fundamentam sua produção.

A trajetória fílmica de temas como o cangaço no cinema nacional remonta a década de 1920 em *Filho Sem Mãe* de Tancredo Seabra e Edson Chagas e *Sangue de Irmão*, de Jota Soares. Nos anos de 1930, temos em cena *Lampião, Fera do Nordeste* de Guilherme Gaudio e *Lampião o Rei do Cangaço*, de Abrahão Benjamin (1936). Já a partir da década de 1950, temos *O Cangaceiro* de Lima Barreto (1953); *Deus e Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), ambos de Glauber Rocha. No entanto, apesar das primeiras aparições cinematográficas datarem dos anos 1920, foi somente na década de 1950 que o cangaço vem a constituir-se como gênero.

Um gênero é uma categoria que permite estabelecer relações de semelhança ou identidade entre diversas obras. Procura encontrar a gênese comum de um conjunto de obras e determinar as ideias que as fundamentam. “O traço definidor do gênero é o conflito elementar entre civilização e selvageria.” (MATTOS, 2004, pp. 17-18). O *Nordestern*, o gênero típico do cangaço, foi influenciado pelo gênero inglês *Western*, caracterizado por retratar a fronteira norte-americana durante o período de colonização, entre as décadas de 1840 e 1890. Nas quais, a região *Far West (faroeste)*, era palco de diversos bang-bangs repercutidos até hoje no cinema internacional. A associação do *Nordestern* ao *Western* se deu pelos aspectos que assemelham os dois gêneros, ambos constituindo-se como fenômenos regionais responsáveis por caracterizarem sua época. Tendo seus respectivos contextos regionais, como responsáveis por garantir as peculiaridades de cada um.

Diferentemente do cangaço que, se deteve ao Nordeste brasileiro, as “histórias” do faroeste ocorreram em várias regiões dos Estados Unidos, parte do Norte, do Sul, além do Oeste, obviamente. Destacando-se as figuras de Billy the Kid e os irmãos Frank e Jesse James que, se tornaram verdadeiras lendas no imaginário popular norte-americano. No cangaço, ocorre a cristalização das figuras de Antônio Silvino, Lampião, Jesuíno Brilhante, entre outros cangaceiros, que também passaram a povoar o imaginário

brasileiro. De tal modo, que em ambos os casos, observamos a construção de verdadeiros mitos.

Ao analisar o gênero *western*, Lucila Bernadet e Francisco Ramalho Jr., identificam alguns elementos semelhantes ao *Nordestern*. Definindo como característica principal de ambos o fato de tratarem da trajetória percorrida pelo herói e a propagação dos personagens como mitos. Numa representação tida como maniqueísta pelos autores, na qual travariam uma eterna luta entre bem e mal que, só servia para estereotipar os personagens que se faziam bem mais complexos do que as figuras que compunham os gêneros. Além de, promoverem certa identificação com os valores progressistas de lei e ordem, mostrados como sendo o correto e o civilizado. Enquanto que, qualquer forma de subversão, remeteria à desordem e ao atraso, característicos tanto do bang-bang quanto do cangaço.

Portanto, o cangaço constituiu-se como um gênero nacionalista, porém, com referenciais norte-americanos.

“Em sua trajetória pelo campo da reprodução fílmica, o cangaço foi utilizado como artifício na construção de um discurso estereotipado que disseminava o Nordeste brasileiro como uma região atrasada, marcada pela fome, a miséria, a seca e a desigualdade social. A violência, o cavalo, os grandes descampados e a falta de tradição cinematográfica no Brasil: mais nada era preciso para transformar em filial do western norte-americano o filme de cangaceiro, que Salvyano Cavalcanti de Paiva chama de *Nordestern*.” (BERNARDET, 1977, pp. 46-47).

Para consolidar o gênero no país, a estreia do filme *O Cangaceiro* (Lima Barreto, 1953), “inaugura o ciclo e delinea os principais traços que ficarão caracterizando o cangaceiro no cinema comercial.” (BERNARDET, 1977, p. 46). Tal película representou a ascensão do cangaço no cinema brasileiro e se consagrou, enquanto os seus antecessores vieram a falhar. Uma vez que, para muitos, os filmes sobre o tema não eram bem vistos por serem contemporâneos ao cangaço. O filme em questão data de 1953, enquanto que o fim do cangaço foi decretado com a morte de Corisco, em 1940. Recorde de bilheteria, *O Cangaceiro* produzido pela Companhia Vera Cruz, foi o filme mais premiado do cinema nacional na década de 1950, obteve o prêmio de melhor trilha sonora com a música “Mulher Rendeira”, além de melhor filme de aventura no Festival de Cannes. O sucesso internacional foi tão grandioso que, o filme foi reproduzido em mais de 80 países e vendido à Columbia Pictures.

Lima Barreto pretendia uma imagem “pura” do Nordeste, e, a partir de certas minúcias, retratar os elementos que ele considerava mais genuinamente brasileiros.

"dizia com convicção que iria fazer o verdadeiro retrato do Brasil, pois o que havia de "original e bonito" estaria da Bahia para cima. O Sul, ao contrário, dizia, já se havia "contaminado" de hábitos, "da mentalidade e feição humana alienígena". Ou seja, no Nordeste estaria o autóctone, o original, e no Sul o que havia de estrangeiro, tanto na mentalidade quanto nos hábitos e costumes, além da constituição física. Essa leitura perpassa o filme de Lima Barreto do começo ao fim, a ponto de marcar a escolha dos atores pelos physiques de role que mais representassem essa razão dualista: um cangaceiro "autêntico" e bravo, porém bárbaro, é negro, caracterizando a tal raça mestiça; seu opositor, também cangaceiro bravo, porém racional e instruído, é branco como os "alienígenas" do Sul." (TOLENTINO, 2001, p. 67).

Para isso, Lima Barreto teve o roteiro escrito por Rachel de Queiroz, escritora nordestina de renome nacional, o que para muitos se configurou como uma tentativa de assegurar que os argumentos apresentados no filme correspondessem à própria realidade. O que nos põe a pensar, por que o diretor procurou uma roteirista na literatura e não na história já que ele desejava um discurso incumbido de veracidade histórica? Nesse momento é notável um discurso contraditório, tendo em vista a incompatibilidade de objetivo e ação, uma vez que na procura pela veracidade histórica Lima Barreto se utiliza da literatura, mecanismo que não se preocupa em buscar a verdade e sim ficção.

Na obra cinematográfica, no entanto, constata-se um caráter nitidamente estereotipado no que se refere ao fenômeno do cangaço e a região nordeste em si. Além disso, vale ressaltar que, a produção foi conduzida longe da região nordestina, cujo cenário em questão nem ao menos chegou a ser filmado. Entre os motivos, estava o alto custo de deslocamento da equipe técnica e do elenco para a região, tendo em vista que a Companhia Vera Cruz se encontrava em crise. O que fez com que as cenas fossem gravadas em Vargem Grande, interior Paulista, visto a semelhança com a paisagem natural nordestina.

Assim, o diretor, o roteirista e os atores reproduziram a fotografia tradicional em relação à época, numa espécie de reprodução caricatural, desde a paisagem em si, até às danças, músicas e costumes locais. Ou seja, reproduziram as narrativas imagéticas, partindo da ideia preconcebida quanto à região e ao próprio cangaço. Comprovando que o filme, portanto, "(...) instala-se no nível do verossímil e não no da veracidade histórica." (XAVIER, 1983: 25), contrariando as pretensões do diretor de que o reproduzido nas telas seria a nítida representação do real.

No decorrer do filme, é possível observar certa negação à cultura nordestina. Sempre posta como exótica, acompanhada por elementos que não teriam se esvaído com o cangaço. Marcada pela violência, pelo fanatismo religioso e pela miséria, perpetuando assim no imaginário, a ideia de que o nordeste é o espaço de aventuras sangrentas e dos

costumes estranhos à civilização. As paisagens e diálogos em cena não condizem com a realidade nordestina, fazendo-se extremamente caricaturais e inaplicáveis. No primeiro caso, temos uma mata densa acompanhada por um rio abundante que não se aplicariam à caatinga, vegetação típica dos sertões nordestinos. As músicas de Zé do Norte e as danças no acampamento do bando. Portanto, a tamanha vontade de retratar a realidade tal qual era, embargou-se nos estrangeirismos demasiado da companhia que o produziu, acabando por compor uma imagem caricatural do Brasil.

Dentre as figuras mais emblemáticas do filme, destacamos o cangaceiro Teodoro (Alberto Ruschel) que interpreta o cangaceiro bondoso, instigado por uma causa maior que o teria levado a adentrar no cangaço, enquanto que os demais eram postos como se gostassem da vida que levavam. Consciente de que era errado o que fazia, Teodoro é o equilíbrio entre a selvageria e a civilização. Para Célia Aparecida Ferreira Tolentino, Teodoro representaria os bons costumes sertanejos, que não deveriam ser exterminados com o cangaço, mas habituados à civilização.

Tolentino, vê nessas representações, um nordeste violento, conturbado, marcado pelo messianismo e a violência, apesar de retratarem a bravura do homem nordestino uma tentativa de fazer um contraponto ao polo Sul/Sudeste do país, que representaria o modelo de civilização a se seguir. O filme aqui analisado utilizou-se dos elementos nordestinos para representar um Brasil primitivo. Aspectos que para Lima Barreto não deveriam ser esquecidos, mas utilizados como meio de combater primitivismos e selvagerias. Evidenciar esses primitivismos era maneira de auto-afirmar-se como civilização. Nesse sentido, “o gênero filme-de-cangaço representa uma só coisa: a negação dos autênticos valores culturais nordestinos, valores políticos, sociais, humanos, folclóricos e geográficos.” (LEAL, 1982, p. 89).

Na década de 1960, com o Cinema Novo, assiste-se a emergência de novas formas de apresentar o cangaço no meio cinematográfico. Nos filmes de Glauber Rocha, uma crítica social à paisagem nordestina pode ser notada, como é o caso dos filmes: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969). Inclui-se a essa nova concepção cinematográfica, os filmes de Oswaldo de Oliveira *O Cangaceiro Sanguinário* e *O Cangaceiro sem Deus* (1969), além de *Memória do Cangaço* de Paulo Gil Soares (1965), *O Último Dia de Lampião* (1975), de Maurice Capovilla e *A Mulher no Cangaço* (1976), de Hermano Penna.

A década de 1990 é responsável pela retomada do cangaço no cinema brasileiro, caracterizado por novas releituras cinematográficas. Em meio às infinitudes de abordagens, percebe-se o despontar de uma visão sobre o cangaço diferente dos anos 1960, esta, não mais pautada na apreciação dos cangaceiros como simples agentes do “banditismo social”, que na definição dada por Eric J. Hobsbawm seriam:

“proscritos rurais, encarados como criminosos pelo senhor e pelo Estado. Mas, que continuam a fazer parte da sociedade camponesa, e são considerados por sua gente como heróis, como campeões, vingadores, paladinos da Justiça, talvez até mesmo como líderes da libertação(??) e, sempre, como homens a serem admirados, ajudados e apoiados.” (HOBBSAWN 1975, p. 11).

O Cinema Novo constrói uma visão mais preocupada com a leitura íntima de seus personagens, como é possível se constatar em *Corisco e Dadá* (1996). Aqui, inflige-se uma nova abordagem à figura do cangaceiro, tendo o enfoque não mais se atendo exclusivamente a sua figura como bandido, mas ao vingador, ao revolucionário movido por uma razão maior. De modo que, na mesma medida em que o cangaceiro representa vingança, violência, isso não venha a excluir o cunho revolucionário de sua ação, “numa galeria em que não precisa dos acenos políticos próprios à noção de bandido social, para se tornar um mito” (XAVIER, 2000, p 116). O filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, é um exemplo fulgente dessa visão teleológica. Em tais narrativas, é possível observarmos as transformações desses homens de mocinho a cangaceiro e de cangaceiro a herói.

O Cinema Novo foi marcado, entre outros fatores, por enfatizar o interior do país, especialmente o sertão, uma “experiência que vai compondo todo um sistema iconográfico e sonoro” (XAVIER, 2002). Os principais filmes responsáveis por esse enfoque foram produzidos por Glauber Rocha, Ruy Guerra e as produções documentárias de Thomaz Farkas. Ao todo, a produção cinematográfica nacional sobre o cangaço conta com cerca de 50 filmes, entre curtas, médias, longas-metragens, documentários e ficções. “Observa-se que eles buscam, muitas vezes, se contrapor a uma memória estabelecida. Memória esta construída lenta e detalhadamente por textos e imagens.” (LUCAS, 2012.).

Glauber Rocha foi um dos principais cineastas responsáveis por enveredar pelo caráter simbólico do cangaço no Cinema Novo. Rompendo com a imagem do sertão construída a partir dos filmes sobre o cangaço, nos quais as paisagens, as histórias e os personagens cristalizavam uma imagem exótica do espaço nordestino e seus indivíduos. Glauber fugia da perspectiva fundamentada na questão sertão / litoral encontrada nas obras de Euclides da Cunha. Nele, o sertão ganha espaço como um dos principais

expoentes da cultura brasileira, basilar na compreensão da “brasilidade”, carregado de elementos constituintes da identidade nacional.

Isso denota a aparição do Nordeste na cinematografia e no imaginário coletivo, como um espaço responsável por promover discussões acerca dos mais variados problemas nacionais. Contribuindo aos questionamentos e disseminações ideológicas que, utilizam a imagem do sertão, do cangaço e dos cangaceiros na construção de um discurso imagético, muitas vezes, estereotipado acerca de um nordeste atrasado, dominado por bandos de desordeiros e facínoras que, devastaram seu interior e sua gente com medo e terror.

O cinema utilizará, portanto, a memória coletiva como base na construção de símbolos capazes de registrar e assegurar signos e símbolos na formação do imaginário social de um sujeito, de um lugar ou até mesmo de uma época. Sob essa perspectiva, o cinema constituir-se-ia como um veículo difusor de ideias e formador de novas consciências. De modo que, o estudo dessa simbologia prima por conhecer as realidades econômicas, sociais, políticas e geográficas de sua época antes de qualquer análise a ser realizada individualmente sobre determinado sujeito.

Os relatos e discursos presentes no imaginário e reproduzidos no cinema suscitam discursos sobre o cangaço como elemento da identidade regional nordestina. Para Durval Muniz esses discursos identitários reafirmam a estereotipização que se apoia na discriminação, opressão e exploração.

“O discurso da estereotipia é um discurso assertivo, repetitivo, é uma fala arrogante, uma linguagem que leva a estabilidade acrítica, é fruto de uma voz segura e auto-suficiente que se arroga o direito de dizer o que é o outro em poucas palavras. (ALBURQUEQUE 2001, p. 20).

Pois, o discurso regionalista não é produzido somente exteriormente, mas em seu próprio seio, por suas próprias elites, em discursos:

“uma nova consciência do espaço surge, principalmente, entre intelectuais que se sentem cada vez mais distantes do centro de decisão, do poder, seja no campo político, seja no da cultura e da economia. Uma distância tanto geográfica, quanto em termos de capacidade de intervenção. (ALBUQUERQUE 2001, p.50).

Portanto, antes de considerar o discurso estereotipado acerca da região Nordeste, seria necessário considerar os mais variados discursos produzidos e, não pensá-los como uma homogeneidade. Ou seja, “em vez de pensar as culturas nacionais como unificadas, deveríamos pensá-las como constituindo um dispositivo discursivo que representa a diferença como unidade ou identidade.” (STUART HALL, 2003). Portanto, é

válido problematizar a construção ou invenção desses discursos, na busca por uma historicidade em tais práticas discursivas.

Uma das funções dos imaginários sociais consiste na organização e controle do tempo coletivo no plano simbólico. Esses imaginários intervêm ativamente na memória coletiva, para qual, como dissemos, os acontecimentos contam muitas vezes menos do que as representações a que dão origem e que os enquadram. Os imaginários sociais operam ainda mais vigorosamente, talvez, na produção de visões futuras, designadamente na projeção das angústias, esperanças e sonhos coletivos sobre o futuro. (BACZKO, 1985: 312).

Assim, o poder representativo da iconografia cinematográfica sobre o imaginário popular é conduzido através da manipulação das narrativas e dos personagens reproduzidos em cena, de modo que, os produtores cinematográficos tercem suas próprias críticas à sociedade consolidando-as, muitas vezes, como verdades históricas.

BIBLIOGRAFIA

ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez. 2001.

ALMEIDA, Milton José de. **Cinema e televisão: histórias em imagens e som na moderna sociedade oral**. In: FALCÃO, Antonio Rebouças; BRUZZO, Cristina (Coords.). Coletânea lições com Cinema. São Paulo: FDE, 1993, p.87-107.

HOBSBAWN, Eric J., “**Bandidos**”, Rio de Janeiro, Ed. Forense-Universitária, 1993.

BACZKO, Bronislaw. **Imaginação social**. In: ROMANO, Ruggiero (Dir.). Enciclopédia Einaudi v.5 (Anthropos-Homem). Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1985. p. 296-335.

BERNADET, Lucila Ribeiro; RAMALHO Jr., Francisco. **Cangaço – da vontade de se sentir enquadrado**. In: CAETANO, Maria do Rosário. *Cangaço: o nordestern brasileiro*. Brasília: Avathar, 2005.

BERNADET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra. 1977.

FERRO, Marc. **O filme: uma contra-análise da sociedade?** In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (Orgs.). *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Vega, 2002.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

LEAL, Wills. **O Nordeste no cinema**. João Pessoa: UFPB/FUNAPE, 1982.

LUCAS, Meize Regina de Lucena - **Narrativa e paisagem no cinema brasileiro - imagens do sertão. 2012**.

MARROU, Henri-Irénée. *A História faz-se com documentos*. In: **Sobre o conhecimento histórico**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978, p.55-77.

MATTOS, Antônio Carlos Gomes de. **Publique-se a lenda: a história do western**. Rio de Janeiro: Rocco. 2004.

OLIVEIRA, Adriano Messias de. **O cangaço no cinema brasileiro dos anos 90: um certo olhar sobre nossa identidade cultural**. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas/ Curso de Comunicação Social, 2001 (Dissertação de Mestrado).

SOARES, Mariza de Carvalho. **Cinema e História ou Cinema na Escola. Primeiros escritos**, [s.l.], n.1, 1994, p.1-7.

TOLENTINO, Célia Aparecia Ferreira. O cangaço ou o rural como um tempo pré-civilizado. In: _____. **O rural no cinema brasileiro**. São Paulo: UNESP, 2001.

TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. **O rural no cinema brasileiro**. São Paulo: UNESP, 2001.

XAVIER, Ismail. **“Microcosmo em celulóide”**. In: Folha de São Paulo. Mais!. 01/12/2002.

_____. **“O cinema brasileiro dos anos 90”**. In: *Praga: estudos marxistas*. N. 9, 2000.

_____. **Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Editora Brasiliense. 1983.

Fonte fílmica

O Cangaceiro. 1953. São Paulo. Direção: Lima Barreto. Produção: Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Roteiro: Lima Barreto e Rachel de Queiroz. Fotografia: Chick Fowle, Ronald Taylor. Edição: Oswald Hafenrichter. Música: Gabriel Migliori. Elenco: Alberto Ruschel, Marisa Prado, Milton Ribeiro e Vanja Orico, Adoniram Barbosa, Zé do Norte.