

APARIÇÃO DO CANGACEIRO

Germana Gonçalves de Araujo¹

Resumo: Aparência é composta pela reunião de estímulos que se relacionam para manifestar, em um determinado momento e espaço, a realidade sociocultural do papel do ator. Quer dizer que aparência revela e oculta ao mesmo tempo, num jogo necessário para sustentar uma dada impressão de alguém (ou algo) que está inserido em certo cenário cultural. Neste sentido, este texto-ensaio desenvolve *aparição* como a manifestação em cena do ator no papel de cangaceiro.

Palavras-chave: Fachada Social, Burilamento, Experiência Estética, Cangaceiro.

Geralmente, estudos que se apresentam como sendo sobre a estética do Cangaço tendem a tratar o problema a partir do possível significado atribuído aos componentes da vestimenta do cangaceiro. Em outras palavras, historiadores e demais pesquisadores cangaceiristas inclinam-se a questionar qual sentido pode ser identificado num elemento que é graficamente representado e utilizado para compor a aparência cangaceira. Nesta perspectiva, o estudo sobre a estética do Cangaço parte do princípio de que cada elemento desenhado pelos cangaceiros, na proposição de compor uma aparência exuberante, tem uma história e, portanto, foi pertencente a um grupo de uma cultura específica, a qual delimitou a esse elemento um significado particular. Um exemplo de autor que aborda esse tipo de estudo é o pesquisador Adrian Frutiger, que, em sua obra intitulada “Sinais e Símbolos: desenho, projeto e significado”, busca, na história da humanidade, possibilidades de significação aplicada a elementos visualmente representados como forma de comunicação entre povos e culturas. Outro exemplo, agora dentro do tema Cangaço, é o historiador Frederico Pernambucano, que, inclusive, não reluta em comparar a importância dada à estrela do chapéu de Corisco, à estrela de Salomão ou à de Davi.

Nessa perspectiva teórica, o estudo que toma como partido a compreensão semântica dos elementos gráficos, cada um com sua história e valor, pode utilizar-se da História associada à Semiótica como áreas necessárias para a construção do argumento que pode desvendar o porquê de um cangaceiro reunir tais elementos para compor sua aparência. Quer dizer que atributos da aparição do cangaceiro tornam-se, então, resultados de um universo de significados pretendidos que são historicamente justificáveis, como se fossem herança de uma identidade² ou uma genética simbólica de culturas anteriores. Certamente, desta maneira pode-se configurar um discurso coerente.

¹ Doutoranda do Pós-Cultura/FACOM/UFBA. germana_araujo@yahoo.com.br

² Para a filosofia (conceito clássico) identidade pode ser vista como condição imanente do indivíduo (ao nascer o indivíduo já possui uma identidade étnica e cultural).



Entretanto, como desenvolve Clifford Geertz (2008) em seu livro intitulado *A interpretação das culturas*, sobre a implicação de ser ter a coerência como elemento principal que valida uma descrição cultural, “a força de nossas interpretações não podem repousar [...] na rigidez com que elas mantêm ou na segurança com que são argumentadas”. Em outras palavras, não devemos simplesmente crer numa análise cultural que modele os valores e gere um discurso impecável, pois a trama das relações é complexa. Neste sentido, pode-se pensar que é questionável encerrar a estética do cangaço na possibilidade de significado de um objeto por intermédio de uma genética cultural, além de que é preferível compreender identidade como algo que se constrói e reconstrói no interior das relações e trocas sociais.

Essa concepção de estudo, na qual o cangaceiro possivelmente se apropriou do elemento visual assim como do significado atrelado a ele por outras culturas, torna evidente a intencionalidade do cangaceiro como autor de sua imagem; e, sendo assim, o estudo sobre a obra (as peças) revigora mais o que se pretendia dizer do que aquilo que foi realmente dito (recebido e interpretado pelo cangaceiro e outros indivíduos na sociedade). Certamente não se pode negar que havia uma intenção de sentido pretendido por Lampião a partir do momento em que ele passa a enxergar cada elemento como necessário para a composição de sua aparência e aparição. Entretanto, ignorar os possíveis significados gerados no processo de recepção da aparência cangaceira pode pôr em risco a compreensão sobre o quanto a intenção do Lampião era constantemente reinventada pela sociedade, seja pela mídia, que atendia a uma demanda do discurso do poder, seja pelas famílias sertanejas, que se deparavam com uma aparência cangaceira totalmente estranha. Por isso, este ensaio tenta, apesar de não negar possibilidade da importância histórica dos significados atribuídos aos adornos cangaceiros, prosseguir na direção do entendimento de dois outros problemas da questão: o primeiro, o quanto Lampião tendenciou, a partir de suas ideias, a configuração de sua aparição social que priorizasse a relação da vestes ornamentadas com os gestos operativos (conduta) e não somente pelo significado pretendido para cada um dos elementos visuais que constituíram essa aparência; e o segundo diz respeito à aparência artisticamente executada, sendo ela não somente produtora de sentido, mas também produto de um universo criativo do homem, ou melhor, de homens com habilidades artísticas, tais como o ferreiro, o artesão de couro, entre outros que habilidosamente empreendiam esforços para servir aos interesses estéticos de Lampião.

Para introduzir o tema é relevante tornar conhecido que apesar de o movimento do Cangaço ser anterior entrada de Virgolino Ferreira, vulgo Lampião, em 1920, foi somente a partir dele que os cangaceiros passaram a vestir-se de modo exuberante. Nas narrativas dos historiadores cangaceiristas pode-se encontrar dois momentos marcos para a mudança da *veste comum* (traje civil) para a *veste cangaceira*: o primeiro, em 1926, foi a patente de capitão que Lampião recebeu em Juazeiro – CE das mãos do padre Cícero a pedido do Governo Federal em exercício da época. A intenção política era que com o seu poder legitimado Lampião e seus *cabras* pudessem se unir ao

Batalhão Patriótico³ para aumentar a força do Governo no combater à coluna de Carlos Prestes, que, segundo se sabia, estava em terras do sertão cearense (FERREIRA; AMAURY, 2009, p. 139). Anteriormente a este momento, o cangaceiro vestia trajes civis (vestes comuns) e, juntamente com a patente, Lampião recebeu o seu primeiro traje uniformizado – farda em mescla azul acinzentada risca de giz. A partir de então, todos os cangaceiros passaram a se vestir de maneira uniformizada.

No dia seguinte à sua nomeação, seguindo os demais termos da negociação, Lampião e seu grupo dirigiram-se ao depósito do Batalhão Patriótico, ainda em Juazeiro, para receberem suas fardas, fuzis e munições. A cor do fardamento era um azul acinzentado, que passou a ser, dali por diante, a cor ‘oficial’ do bando de Lampião (FERREIRA; AMAURY, 2009, p. 143).

O segundo momento foi em 1931, caracterizado pela entrada da mulher no Cangaço. Segundo alguns depoimentos de pessoas que conviveram no Cangaço⁴, a imagem do cangaceiro tornou-se menos agressiva por causa da presença da mulher nos bandos – “[...] os homens passaram a ter mais respeito pelas famílias constituídas” (FERREIRA; AMAURY, 2009, p.230). Outra questão é que em composição ao traje uniformizado, a veste do cangaceiro recebeu novos e inusitados elementos: são as faixas e bornais com bordados coloridos, chapéu de aba batida, decorado com rosáceas e estrelas de oito pontas. Flores, estrelas, jóias e moedas são alguns dos elementos ornamentais que, com base na geometria regular, são organizados por princípios de composição e se tornam arranjos com ritmo e simetria. Contestando a ideia de caos, elaborada a partir do que se pode pensar sobre um contexto violento e de subversão, o desenho original utilizado na feitura do vestuário e acessórios dos cangaceiros passou a exibir uma admirável riqueza gráfica, em que os elementos eram extremamente organizados, transmitindo equilíbrio e hierarquia.

Certamente, a partir do momento em que a aparência tornou-se uniformizada, a imagem dos cangaceiros transformou a percepção dos bandos pela sociedade: de indivíduo cangaceiro passa à fortaleza de grupo. Ou seja, o indivíduo cangaceiro, independentemente de suas características pessoais, iria agir conforme a ética, moral e “leis” de um grupo subversivo. O que passa a estar em voga não é mais a aparência de uma pessoa, mas sim a aparição de um grupo construída a partir de uma aparência aglutinadora, tornando todos em uma unidade: o cangaceiro – acompanhado de todos os aparatos físicos e gestuais, juntamente com os significados que eram atribuídos a ele pela percepção da sociedade ou pelo discurso da mídia. Acreditando ou não no seu papel, o indivíduo que ingressava no bando de Lampião (ou de outro chefe) passava a representar um cangaceiro, o que, sem dúvidas, era um caminho sem volta⁵. Contudo, a

³ O Batalhão patriótico foi uma força composta por civis e comandada pelo Governo Federal para combater a Coluna Prestes - civis recebiam fardas, fuzis e dinheiro (FERREIRA; AMAURY, 2009, p. 139).

⁴ Depoimentos narrados pela pesquisadora Vera Ferreira (neta de lampião e Maria Bonita que pesquisa o Cangaço há mais de trinta anos)

⁵ O ex-cangaceiro Vinte e Cinco conta que bastavam três dias para saber se o cabra iria se adaptar à vida no Cangaço. Caso a adaptação não acontecesse, o indivíduo era liberado.

partir da confirmação de sua entrada no Cangaço, o indivíduo tinha de assumir como verdadeiros novos comportamentos e valores que passavam a reger a sua nova realidade cotidiana. Deste modo, a aparência cangaceira pode ser estudada sob o ponto de vista da sua representação social, tendo ela que aparentar exatamente o que precisava ser socialmente; caso contrário, o cangaceiro poderia perder sua poderosa imagem.

Não se pode perder de vista que as formas como o repertório artístico de Dadá e de Lampião foram alimentados. O que se sabe é que ambos tinham sensibilidades artísticas diferentes das demais. Segundo depoimento transcrito pelo Amaury⁶, a Dadá conta que costurava suas próprias roupas desde os nove anos de idade. Já o menino Virgolino, o Lampião, numa infância sem atropelos, brincava normalmente com outras crianças, e, ainda pequeno, já enfrentava a caatinga na diversão de representar cangaceiros e volantes⁷. É importante apreciar algumas das características de diferenciação do indivíduo Lampião e, a partir disso, compreender por que ele concedeu importância à obra da cangaceira Dadá de maneira imprescindível para a configuração da estética do cangaço. O que se pode dizer é que em um cenário árido de geografia, onde as regras sociais de convivência familiar propunham que a infância terminasse muito antes do que se imaginava, e a criança era tida como um adulto pequeno que devia ser naturalmente inserido no cotidiano de duras tarefas domésticas, o menino Virgolino também se dedicava a práticas artísticas. E a cada dia, Virgolino aprimorava seu trabalho artesanal com o couro e sua habilidade musical com a sanfona de oito baixos. Portanto, faz sentido crer que Lampião também foi autor da fachada do cangaceiro e, juntamente com Dadá, tornou a veste ornamentada do Cangaço uma experiência estética.

Sendo a estética um princípio da filosofia, há quem acredite que um caráter estético deve ser analisado somente a partir da reflexão filosófica, ou seja, por um caminho puramente especulativo e, deste modo, “não é necessário que o estético apele para a experiência direta do crítico ou do artista”⁸. De certo modo, e contrariamente a esse ponto de vista, entretanto não extraindo a estética como um problema de reflexão teórica, a estética não é normativa e não tem a incumbência de estabelecer o que é ou não belo, mas sim “de dar conta do significado, da estrutura, da possibilidade e do alcance metafísico dos fenômenos que se apresentam na experiência estética”⁹. O que Pareyson (2001) tenta nos dizer é que o trabalho do artista, do artesão ou do historiador, entre outros, é essencial para o trabalho do filósofo porque propõe para o estético o campo da experiência dentro do qual se deve exercer a reflexão, “o ponto de partida para a mediação”. Quer dizer, a estética é filosofia justamente porque é reflexão sobre a experiência estética – por intermédio da dialética entre especulação e vivência –, narrada por testemunhos diretos e vivos.

Entretanto, se o indivíduo passasse mais tempo do que os três dias, ele jamais poderia desistir. Caso contrário, ele era liquidado.

⁶ AMAURY, Antônio. **Corisco e Dadá**.

⁷ FERREIRA, Vera; AMAURY, Antonio. **De Virgolino a Lampião**. 2. ed. Aracaju: J.Andrade, 2009, p. 57.

⁸ Ibidem, p.3.

⁹ Ibidem, p.4.

A partir dessa perspectiva desenvolvida por Pareyson, parece possível defender o porquê de a estética estar sendo abordada como caminho para a compreensão da aparição cangaceira. Ou seja, neste estudo, o que se pretende alcançar é uma reflexão filosófica sobre a experiência (contato físico e intelectual) com os elementos que compõem a aparência do cangaceiro e, sendo assim, a estética se torna plausível no que concerne à análise dos objetos do Cangaço que foram produzidos por intermédio da atividade artística do homem sertanejo. É a arte cangaceirista que está sendo analisada, seja através da artisticidade instalada na atividade criativa do homem, seja pela compreensão da representatividade social dos objetos criados – o belo e o bom delimitado por aqueles que conviveram no árido cenário do Cangaço. Para poder estar “encena”, tornando o Cangaço num verdadeiro espetáculo no cenário dos sertões do Nordeste brasileiro, Lampião deu relevo à atividade artística responsável pela feitura da fachada cangaceira.

Nesta perspectiva, alguns pesquisadores do Cangaço direcionam o olhar para a *Era da civilização do couro* como uma forte possibilidade de solucionar o problema sobre a origem da inspiração artística cangaceira na idealização de seus ornamentos identitários. Segundo José Humberto (depoimento gravado em março de 2009), por exemplo, o uso do couro pelo sertanejo vaqueiro tem relação direta com a simbologia do boi – riqueza, poder, misticismo, sendo este animal uma entidade que tem várias facetas simbólicas. Os desenhos elaborados para serem aplicados sobre o couro, têm fortes influências de Portugal, dos Mouros (da cultura Ibérica), assim como do dito catolicismo popular¹⁰. Humberto defende que antes da entrada de Lampião para o Cangaço, o cangaceiro vestia-se como um vaqueiro: couro da cabeça aos pés e, por ser uma pessoa bastante atenta (*antenado*), Lampião recebe uma interferência agressiva da mídia e do mercado de massa (indústria cultural). Maciel, ao descrever a personalidade e os predicados de Lampião, nos conta que antes de ele se tornar cangaceiro, quando ainda se apresentava como Virgolino, matinha cotidiana a atividade criativa com couro – Lampião sabia, segundo Maciel, realizar trabalhos em couro, tais como a modelagem e a costura na feitura das vestias de um vaqueiro.

O que se sabe – e Maciel¹¹ nos ajuda a compreender sobre isso por intermédio de sua detalhada narrativa sobre as práticas religiosas que Lampião cotidianamente exercia – é que elementos místicos e religiosos faziam parte da aparência de um cangaceiro: medalhas com imagens de santos, Nossa Senhora, São Jorge, assim como patuás e outros objetos de mandinga. Quer dizer que os demais elementos, como as próprias estrelas, poderiam realmente também ser impregnados de significado. O que não se sabe ao certo é se este significado é fruto de uma herança cultural ou da revalorização do cangaceiro Lampião. A lógica da Igreja de se apropriar e valorar

¹⁰ Humberto também comenta que a colonização cristã ortodoxa se instalou no litoral brasileiro e que no interior, além de ter sido tardia em comparação ao litoral, a evangelização acontecia de modo diferente e bem particular – Euclides da Cunha deixou isso bem claro com relação a Canudos [...] por isso, o homem do sertão tinha uma couraça e uma simbologia diferente do homem atlântico, conta Humberto (depoimento gravado em março de 2009, acervo particular).

¹¹ MACIEL, Frederico Bezerra. **Lampião, seu tempo e seu reinado**: IV Lampiônidas, a imagem de Lampião. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1988, p. 135, p. 50.

elementos visuais para que estes possam servir de meio exemplar de contemplação ao que transcende tudo que é terreno pode ter sido adotada por Lampião. Sendo assim, qualquer desenho usado para compor a aparência cangaceira passa a simbolizar algo, mesmo que de modo autônomo dos significados pretendidos por outros povos.

Outra questão, é que não se sabe ao certo o quando a mídia realmente pôde interferir nos anseios de Lampião a ponto de ele querer parecer com algo específico. Existem, na realidade, algumas controvérsias entre esta versão e os depoimentos de pessoas que viveram na história do Cangaço. Um exemplo disso é a fala de Frederico Pernambucano (em seu filme documentário intitulado *Estática do Cangaço*), que corrobora com a ideia apresentada pelo padre pernambucano Frederico Maciel¹², que aponta semelhanças entre o chapéu de Lampião e o chapéu de Napoleão; sendo que, segundo depoimentos de ex –cangaceiros, a aba do chapéu foi levantada para não atrapalhar o cangaceiro no momento de fuga (a aba baixa fazia sombra e prejudicava a visão). Entretanto, certamente Lampião era um sertanejo atento ao que se passava no mundo. Dizem que ele gostava de cinema e apreciava revistas e jornais. Ele deveria saber bem o quanto sua aparência causava estranheza e propunha uma identidade estrategicamente singular para a época e região.

É importante não perder de vista que alguns dos acessórios que constituíam a aparência do cangaceiro não eram produzidos por eles (é o caso do próprio chapéu). Eram os artesãos das regiões por onde os bandos passavam que confeccionavam, por exemplo, os artefatos de couro – que não eram muitos: o chapéu, as cartucheiras, as alpargatas e os cintos –, as joias e os punhais. E não se sabe ao certo como e quem definia as características desses objetos. Maciel¹³ desenvolve a ideia de que o chapéu ornamentado de Lampião teria ligações simbólicas com uma coroa; teria compromisso de representar, “sem transmissão de herança”, elementos próprios da realeza, tais como: o ouro, a prata e o próprio couro de primeira qualidade. No entanto, tendo em vista assumir como algo verdadeiro na composição de sua veste (aquilo que está sobre o corpo), acredita-se, neste texto, que Lampião, independentemente de ele ser o produtor de seus objetos, é, sem dúvidas, o produtor de sua imagem.

A veste no Cangaço, além de propor singularidade visual, definia hierarquias de funções sociais; ou seja: a distinção social era confirmada por intermédio da ornamentação aplicada na veste. No Cangaço, a cultura que organizava a realização das tarefas cotidianas entendia todos os cangaceiros como capazes para exercer qualquer atividade (exceto aquele que cumpria o papel de chefe e as mulheres). Segundo depoimento do ex-cangaceiro Vinte e Cinco (em junho de 2008), somente os chefes de bandos possuíam alguns tipos de adornos, e o patriarca Capitão Lampião tinha sua roupa diferenciada de todos. Vinte e Cinco também se lembrou que a roupa do jovem iniciante parecia com a farda simples do soldado raso (Reco); e, com o tempo de atuação, o cangaceiro recebia de seu chefe veste mais elaborada de tecidos mais

¹² *Ibidem*, p. 135.

¹² MACIEL, Frederico Bezerra. **Lampião, seu tempo e seu reinado: IV Lampiônidas**, a imagem de Lampião. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1988, p. 133.

resistente e adornos mais extravagantes, assim como a farda de um oficial subalterno ou intermediário (tenente ou capitão). Ou seja, a veste recebe ornamentos que condizem com o status social da fachada do cangaceiro. Quer dizer que, diferentemente do que pensa a maioria dos escritores cangaceiristas – pois estes preferem defender que a exuberância do cangaceiro era resultado da exagerada vaidade de Lampião e demais sertanejos¹⁴ –, o pensamento que se instala aqui é que a imponência da veste cangaceira é parte dos esforços que Lampião canalizava para dramatizar sua representação, e isto pode ser compreendido como uma de suas estratégias de diferenciação sociocultural.

De acordo com o que se pensa sobre aparência, neste texto, os aspectos cênicos também são necessários para a composição da fachada cangaceira. As expressões que identificavam o cangaceiro, seja lá onde ele estivesse, também deveriam ser mantidas a qualquer custo em oposição ao fracasso. Sobre essa questão, Goffman (2004, p. 36) desenvolve a ideia da comunicação dramática como sendo uma maneira que o ator tem de evidenciar para um público o que for preciso para dinamizar os significados pretendidos da sua atuação; ou seja:

Se a atividade do indivíduo tem de tornar-se significativa para outros, ele precisa mobilizá-la de modo tal que expresse, durante a interação, o que ele precisa transmitir¹⁵.

O cangaceiro era nômade e não um bando sedentário. Sempre aqui e acolá, é relevante dizer o quanto Lampião era um ator cheio de façanhas (táticas) e não hesitava em exercer seu papel de poder – comandou ações de extermínio em função de acentuar sua autoridade¹⁶ onde quer estivesse –, assim como também empreendia sua energia numa impressão de pessoa amena para conseguir dialogar com outros atores constituintes do poder, tais como padres e coronéis no cenário do Cangaço. Evocando a concepção da “segregação do auditório, proposta por Goffman (2004), pode-se pensar que Lampião prezava pelo seu desempenho, e disciplinadamente planejava uma faceta diferente de si mesmo a cada um dos diversos públicos com que ele interagiu. Seja qual for a impressão que deva ser gerada, Goffman também nos ensina que o público deve ter plena confiança em que o ator está seguro de sua atuação¹⁷. Diante desta ideia, pode-se reforçar o pensamento de que, independentemente da relação do gosto que Lampião tinha com os elementos que ele assumiu para constituir sua aparência, existiam finalidades de afirmação e diferenciação quando foi configurada a fachada do cangaceiro, primeiramente por Dadá e Lampião e, posteriormente, por outros cangaceiros.

¹⁵ GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Tradução de Maria Célia Santos Raposo. 12^a. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2004, p. 36.

¹⁶ Em 1929, Lampião comandou um ataque ao quartel da cidade de Queimadas (Bahia). Na ocasião soldados foram mortos a sangue frio sem nenhum motivo aparente que justificasse a ação de extermínio (FERREIRA; AMAURY, 2009, p. 213).

¹⁷ GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Tradução de Maria Célia Santos Raposo. 12^a. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2004, p. 36.

Uma ideia, que requer estudos posteriores mais aprofundados, é que todo o aparato de ornamentos aplicados à veste cangaceira não era resultado de nenhum discurso ou ideologia. A imagem que se tinha do ator cangaceiro era indissociável de sua veste exuberante, e nos depoimentos obtidos em pesquisas – com demais atores, tais como volantes, coiteiros e ex-cangaceiros, entre outros participantes do Cangaço, no período de 1920 a 1938 – os entrevistados não conseguiam definir com detalhes os ornamentos propostos. Quer dizer, os possíveis significados gerados à estética cangaceira estavam intimamente ligados às práticas da representação do cangaceiro, prioritariamente do Lampião. E cada elemento compositivo ou ornamental da veste cangaceira não parecia fazer sentido algum quando especificado ou observado a partir dos demais equipamentos expressivos da fachada cangaceira. O cineasta baiano José Humberto, em depoimento gravado em março de 2009, comenta que conviveu com a Dadá, e o que ele podia transmitir das conversas teve com ela é que não existia pesquisa antes do traçado dos desenhos. Os adornos eram expressões dela sobre coisas – tecidos, plantas, arquitetura, símbolos do cristianismo popular, quem sabe?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMAURY, Antonio. **Corisco e Dadá**.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2008.

FERREIRA, Vera; AMAURY, Antonio. **De Virgolino a Lampião**. 2ª. ed. Aracaju: J.Andrade, 2009.

JASMIN, Élise. **Cangaceiros**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2006.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Editora LTC, 2008.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Tradução de Maria Célia Santos Raposo. 12ª. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2004.

MACIEL, Frederico Bezerra. **Lampião, seu tempo e seu reinado**: IV Lampiônidas, a imagem de Lampião. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1988.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. 3ª ed. São Paulo: Martin Fontes, 2001.

FILMES

A Estética do Cangaço – filme documentário de Frederico Pernambucano.

A Rainha do Cangaço – filme documentário de José Humberto.

Mulheres no Cangaço – filme documentário de Antonio Amaury.

DEPOIMENTOS

Vinte e Cinco – ex-cangaceiro do bando de Lampião – depoimentos gravados em meados de 2008 e novembro de 2009.

José Humberto – cineasta e pesquisador baiano que conviveu com Dadá – depoimento gravado em março de 2009.

Vera Ferreira – neta de Lampião e Maria Bonita – depoimentos gravados em abril e junho de 2009.