

O Cangaço nas histórias em quadrinhos^{*}

*Antônio Fernando de Araújo Sá***

“... um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois”.

Walter Benjamin¹

O tema do cangaço tem se mostrado um dos mais recorrentes na cultura brasileira contemporânea, fazendo-se presente em diversas produções culturais (folhetos de cordel, xilogravuras, folclore, romances, cinema, quadrinhos etc.)². A sua força simbólica impôs-se à cultura letrada, mesmo quando o cangaço ainda era um problema social no Nordeste brasileiro nas primeiras décadas do século XX, intensificando-se, posteriormente, por conta de sua veiculação nos meios de comunicação de massa, seja na imprensa, com reportagens e publicação de memórias de combatentes ou cangaceiros, seja no cinema brasileiro.

Por outro lado, não se pode esquecer da contribuição da cultura erudita para a sua divulgação, por meio da chamada literatura regionalista de José Américo de Almeida, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e, mais recentemente, de Francisco Dantas. No final dos anos 1950 e início dos anos 1960, o cangaço foi também veiculado por parte dos intelectuais de esquerda como símbolo de uma espécie de ante-sala da revolução social, inspirando filmes do Cinema Novo, artes plásticas e ensaios sociológicos, cuja motivação foi impulsionada pelo avanço das lutas camponesas no Nordeste brasileiro, principalmente das Ligas Camponesas.

Entretanto, apesar de sua forte presença em nosso imaginário social, o cangaço só é conhecido, do ponto de visto histórico, de forma enviesada, fragmentária e episódica³. Talvez porque a história do cangaço interesse apenas de forma marginal aos historiadores brasileiros, na medida em que o movimento do cangaço forma “o universo das ‘lutas menores’ – à margem – que não correspondem, aparentemente, a nenhuma ‘racionalidade’, mas que estão presentes no cotidiano daqueles que vivem e fazem a história”⁴.

Esta insuficiência de pesquisa pode ser estendida sobre sua presença no mundo dos quadrinhos, mesmo que múltiplos personagens, direta ou indiretamente, vêm registrando, desde os anos 30, a saga do cangaço. Num levantamento preliminar, podemos enumerar histórias em quadrinhos representativas de diferentes períodos, tais como *Vida de Lampeão* por Euclides Santos, publicada no jornal *Noite Ilustrada* (agosto a dezembro de 1938); *Raimundo, o Cangaceiro* de José Lanzelloti (1953); *Cangaceiros* (adaptação do livro de José Lins do Rego) de André Le Blanc (1954); *Jerônimo, o Herói do Sertão* desenhada por Edmundo Rodrigues (1957); *Zeferino e Graúna* de Henfil (1970); *Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse* de Jô Oliveira (1976); *O Ataque de Lampião à Mossoró* de Emanuel Amaral e Aucides Sales (1988); *Mulher-Diaba no Rastro de Lampião*, escrita por Ataíde Braz e desenhada por Flávio Colin (1994); *Homens de Couro* de Wilson Vieira (1997); *Lampião em Quadrinhos* de Ruben Wanderley Filho (1997); Hermann, *Caatinga* (1997) e *Lampião... Era o cavalo do tempo atrás da besta da vida* de Klévisson (1998).

Dialogando com a historiografia contemporânea sobre o cangaço, este artigo busca analisar como este fenômeno social foi representado pela história em quadrinhos tanto no Brasil, como em outros países. Ao optarmos pelo recurso à imagem como instrumento de trabalho, reolocamos para o historiador outras dimensões não aventadas no documento escrito, com relação ao imaginário social do cangaço. Implica tomar a imagem como produtora da realidade e, ao mesmo tempo, condicionada por determinadas circunstâncias históricas. Neste sentido, vislumbra-se a possibilidade de perceber a resignificação do passado por estes artistas, inventariando sentimentos, esperanças e necessidades para o questionamento do presente, o que, por sua vez, acaba por evidenciar os confrontos político-ideológicos da construção do Brasil contemporâneo.

História dos quadrinhos no mundo contemporâneo

Antes de entrarmos na análise propriamente dita da presença do cangaço na história em quadrinhos, cabe-nos discorrer sobre alguns aspectos relevantes da indústria quadrinística, enfatizando sua trajetória histórica e suas potencialidades interpretativas do mundo contemporâneo.

A história em quadrinhos tem sido definida como uma composição de dois códigos de signos gráficos – a imagem e a linguagem escrita –, articulados por uma sequência narrativa contínua. Porém, não se pode esquecer a presença original dos balões que representam um elemento gráfico que proporciona a dinamização da leitura, como bem definiu P. Fresnault-Deruelle⁵.

Enquanto técnica narrativa, a história em quadrinhos é um processo longamente amadurecido, cujo percurso foi marcado pela imagem contando histórias. Ainda que encontremos no processo civilizatório, desde os tempos pré-históricos, várias manifestações desse gênero narrativo, a história em quadrinhos só aparece, de fato, no final do século XIX, graças às inovações técnicas de impressão – linotipos, rotativas, estereotipias em zinco –, constituindo-se, assim, em típico produto da cultura de massa ou, mais especificamente, da cultura jornalística. Neste sentido, podemos caracterizá-la tanto no contexto do desenvolvimento das artes gráficas, quanto no da literatura.

Há uma certa polêmica em torno do marco inicial para uma história da história em quadrinhos. De um lado, Sônia M. Bibe Luyten, seguindo a idéia de Antoine Roux, propõe que foi a publicação do *Yellow Kid*, em 1894, do norte-americano Richard F. Outcault para o **New York World**. Por outro, Marco A. Lucchetti e Rubens F. Lucchetti estabelecem a tira *Os Sobrinhos do Capitão* (*The Katzenjammer Kids*), de Rudolph Dirks (1877-1968), publicado no **New York American Journal**, em 12 de dezembro de 1897⁶.

Todavia, Moacy Cirne lembra-nos que, na cultura ocidental, os quadrinhos, enquanto discurso narrativo, nasceram simultaneamente na Alemanha (em 1865, com *Max und Moritz*, de W. Busch), no Brasil (em 1869, com *As Aventuras de Nhô Quim*, de Ângelo Agostini), na França (em 1889, com *La Famille Fenouillard*, de Christophe) ou ainda antes, na Suíça, com *M. Vieuxbois*, de Rudolph Töpffer, em 1827. A propósito, esse mesmo autor reitera que estas histórias são marcadas pela virtualidade que seriam mais quadrinizantes, na medida em que, como linguagem definida – articulação de signos gráficos, visuais e verbais fundada numa narrativa visual –, a história em quadrinhos somente aparece na primeira década do século XX, com a publicação de *Little Nemo in Slumberland*, de Winsor Mccay, em 1905. No mesmo ano, idealizada por Manuel Bonfim e Renato de Castro para **O Malho**, é editada a revista **Tico-Tico**, marco da história em quadrinhos no Brasil⁷.

Considerada por Will Eisner como “a mídia do mundo moderno”, as histórias em quadrinhos representam as fontes mais profícuas para estudarmos os costumes e as idéias de nossa época. A HQ marcou, indelevelmente, a história do século XX, seja exercendo ou sofrendo influências tanto nos meios de comunicação de massa – cinema, televisão, publicidade etc. –, quanto nas artes em geral, como, por exemplo, na obra de Roy Lichtenstein, um dos principais expoentes da *pop art*.

Para além de sua dimensão de divertimento de massa, a HQ também passa a ser utilizada, ao longo de sua história, como suporte para outros

objetivos – comerciais e/ou políticos –, demonstrando sua profunda significação sócio-cultural pela intensa capacidade de influenciar seus leitores em suas percepções sensoriais e visões de mundo. Desse modo, o universo dos quadrinhos carrega consigo as contradições sociais, políticas e ideológicas da contemporaneidade. A título de exemplo sobre a possibilidade de se utilizar a HQ como fonte para se perceber as disputas político-ideológicas no século XX, podemos mencionar alguns fatos marcantes da própria história da HQ.

Depois de servir de meio de comunicação eficaz para promoções de campanhas do governo norte-americano durante a Segunda Guerra Mundial – por exemplo, **Mandrake**, **Tarzã** e o **Fantasma** prontificaram-se para lutar contra os nazistas e os japoneses –, a HQ sofreu, durante os anos 50, intensa campanha de censura, liderada pelo médico psiquiatra Frederic Wertham, em virtude de seu suposto incentivo à delinquência juvenil. Certamente influenciada pelo clima instaurado pelo *macarthismo* na política norte-americana, essa campanha atingiu seu ápice com a instalação do *Comic Code*, por sugestão do senador Robert C. Hendrickson da Subcomissão do Senado, em 1954⁸. Contraditoriamente, isso possibilitou a expansão dos quadrinhos em outros países, como a Europa e o próprio Brasil, por conta do arrefecimento de sua exportação pelos *syndicates* norte-americanos, que, desde os anos 30, monopolizavam o cenário quadrinístico no mundo ocidental.

Em contrapartida, os quadrinhos também trouxeram consigo, em seu conteúdo, diversas tendências libertárias ao longo de sua história. Lembremos da presença de mulheres como personagens principais em séries significativas da história da HQ (*Paulette* de Georges Wolinski e Georges Pichard; *Barbarella* de Jean-Claude Forest ou *Valentina* de Guido Crepax), significando uma resposta às conquistas feministas dos anos 60. Ou ainda, da produção quadrinística do *underground* norte-americano, que se apresentava como verdadeiro antídoto ao modelo do “*american way of life*”, através da contestação e da rebeldia juvenis presentes nas obras de Gilbert Shelton e Robert Crumb⁹.

Esses exemplos evidenciam que, em virtude de sua riqueza e diversidade, a história da HQ constitui um grande desafio para os pesquisadores que trabalham na fronteira entre a história e a comunicação contemporâneas, na medida em que o recorte utilizado pelo pesquisador pode acabar por reforçar determinado ponto de vista hegemônico, principalmente norte-americano, em detrimento de outras possibilidades de leitura. Por outro lado, não se pode estabelecer uma análise sofisticada da história da HQ levando-se em conta apenas a dimensão político-ideológica, pois, antes de tudo, sua dimensão estética é fundamental para a

compreensão de sua interação com os outros meios de comunicação e as artes em geral.

No caso brasileiro, a história da história dos quadrinhos é ainda incipiente e poucos pesquisadores se voltaram para sua análise. Um problema estrutural que dificulta, sobremaneira, este trabalho é que o Brasil se interessa pouco pelo próprio passado. Isso se manifesta na precariedade em que se encontram as instituições que preservam a memória da comunicação brasileira. A dispersão em que se verifica nossa produção iconográfica do passado, tanto no país como no exterior, expõe o quanto de informação ainda desconhecida, ou não aproveitada, acerca de sua trajetória histórica existe na pesquisa sobre as diferentes formas de comunicação no Brasil¹⁰. O caso da história em quadrinhos é emblemático sobre este descaso com relação à memória nacional, na medida em que a existência de gibitecas se concentra nas grandes cidades – São Paulo, Curitiba, Brasília etc. – e mesmo a Biblioteca Nacional, com seu magnífico acervo iconográfico, não possui ou se extraviaram quadrinhos significativos das diferentes fases de sua trajetória histórica no Brasil. A consequência inexorável disso é que alguns trabalhos demonstram a falta de rigor científico em sua abordagem, especialmente com relação a consulta direta às fontes históricas, o que ocasiona erros grosseiros sobre determinados fatos e datas. Isto também revela porque a crítica quadrinística no Brasil permanece, de certo modo, impressionista.

A solução que encontramos para o enfrentamento desses desafios é o poder público municipal, estadual e federal e a Universidade se conscientizarem da importância do material iconográfico para o conhecimento da história do Brasil e protegerem tais bens culturais, através do apoio à pesquisa, recuperação, preservação e reprodução das fontes da história dos quadrinhos no Brasil.

Por outro lado, a historiografia da história dos quadrinhos no Brasil tem como um dos seus principais eixos o discurso globalizante, numa forte tendência para a visão panorâmica dos autores e obras. Há, assim, uma enorme carência de estudos monográficos sobre a produção quadrinística nacional, manifestada em lacunas temáticas como é o caso do cangaço. Contudo, alguns autores merecem figurar como exceções dentro deste panorama como Moacyr Cirne, pioneiro na reflexão sobre a teoria e história dos quadrinhos, Marcos Antônio da Silva, Álvaro Moya, Sônia Bibe Luyten, entre outros¹¹.

O cangaço e a invenção do nordeste na cultura brasileira

A presença do cangaço na história em quadrinhos deve ser analisada no contexto geral da “emergência” do conceito de Nordeste na cultura brasileira contemporânea, isto é, da “instituição cultural e social da região nordestina e dos próprios nordestinos”¹².

Tomaremos como ponto de partida de nossa reflexão a inovadora obra de Durval M. de Albuquerque para compreendermos aquilo que ele chamou da “*invenção do nordeste*” na produção cultural brasileira contemporânea e sua repercussão na construção do cangaceiro como mito político e herói no cinema, na literatura de cordel e nos romances regionalistas. Observamos que o universo das histórias em quadrinhos não foi contemplado em sua análise, mas suas observações podem colaborar em nossa reflexão¹³.

Inspirando-se em Michel Foucault e Giles Deleuze, Durval M. de Albuquerque afirma que o Nordeste aparece com “identidade espacial, construída em um preciso momento histórico, final da primeira década deste século (XX) e na segunda década, como produto do entrecruzamento de práticas e discursos ‘regionalistas’”¹⁴. Em outro texto, o autor resume sua tese, afirmando que surgido “como filho tardio das práticas ligadas ao combate a seca do Norte do país, dos discursos que se teceram em torno desta temática e de outras, como as da nação e sua identidade, da raça nacional, da cultura nacional, do cangaço, do messianismo e das lutas oligárquicas, o Nordeste torna-se um recorte espacial que passa a ser preenchido com inúmeras imagens e textos. Sua topografia será permanentemente tecida e retramada por uma série de discursos que o torna como objeto de saber, produzindo diferentes visibilidades e dizibilidades deste espaço, bem como dos seus filhos e sujeitos históricos. O nordestino, assim como o Nordeste, serão dotados de diferentes máscaras dependendo da perspectiva com que são abordados, do regime discursivo em que são inseridos, do momento em que são tematizados”¹⁵.

Para dar conta de explicar sua tese, o historiador divide seu livro em três capítulos. No primeiro, ele acompanha as transformações históricas que possibilitaram a emergência da idéia de Nordeste, com a criação de novo regionalismo, não mais provinciano no campo político e pitoresco no campo artístico. No segundo, trabalha o surgimento do Nordeste com um novo recorte espacial no país, rompendo com a antiga dualidade norte-sul e estabelecendo uma redistribuição das espacialidades no país dentro do contexto da passagem do império para a república e das redefinições na estrutura de forças sociais no âmbito nacional. Os discursos antes dispersos dos políticos do Norte agora começam a se agrupar em torno de temas

sensíveis à opinião pública nacional como o cangaço, a seca, o messianismo, as lutas fratricidas entre famílias sertanejas etc. Esses temas “fundarão a própria idéia de Nordeste, uma área de poder que começa a ser demarcada, com fronteiras que servirão de trincheiras para a defesa dos privilégios ameaçados”¹⁶. Segundo Albuquerque, é dentro da produção cultural e menos no discurso político que se elabora o conceito de região. Assim, ele enumera as obras de Gilberto Freyre, José Américo de Almeida, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, de Cícero Dias, Lula Cardoso Ayres como representativas desta idéia de Nordeste “como espaço da saudade dos tempos de glória, saudades do tempo do engenho, da sinhá, do sinhô, da Nega Fulô, do sertão e do sertanejo puro e natural, força telúrica da região”¹⁷.

Por fim, o autor perscruta uma série de reelaborações da idéia de Nordeste, feitas por autores e artistas ligados ao discurso de esquerda, a partir dos anos 1930, quando se percebe uma inversão dos valores e imagens gestadas pela leitura conservadora e tradicionalista que dera origem à região. Nas obras de Graciliano Ramos, Jorge Amado, Portinari, João Cabral de Melo Neto não se sonham mais com a volta ao passado, mas sim a construção do futuro, da construção de nova sociedade. Nordestes que se fundamentavam “com seus mitos populares o sonho de construir em territórios de revolta contra a exploração e à dominação burguesas”¹⁸. Contudo, como alerta Albuquerque, estes discursos ficam ainda presos aos mesmos temas, imagens e enunciados cristalizados pelos discursos tradicionalistas. Portanto, os “‘revolucionários’ ajudam os ‘reacionários’ a consagrarem uma dada imagem e um texto da região, que se impõem, até hoje, como verdade”¹⁹.

Bem próximo da análise de Albuquerque, temos o texto de Roberto Martins que elabora a crítica a duas matrizes discursivas sobre o mosaico do Nordeste pensado e do Nordeste pensante. De um lado, aquela difundida e assumida pelo Instituto Arqueológico e Geográfico de Pernambuco, que tem uma expressão “ressentida”. Nesta produção intelectual, temos um cultivo orgulhoso de um passado regional glorioso e heróico, deturpado pela existência de “conspirações” antinordestinas. Assim, pode-se caracterizar um viés *restaurador* de uma postura que condiciona uma proposição reivindicatória e solicitante de reparações históricas. Segundo o autor, “estas formulações proporcionam um corpo de idéias que legitimam uma *particular* concepção de regionalismo”²⁰.

Por outro lado, temos uma tendência ancorada numa insistente representação medieval e feudal da sociedade e da cultura nordestinas, que tem tido um forte poder de permanência, pois atravessa diversas linhagens do pensamento no Brasil contemporâneo, indo desde a historiografia mais

oficial, passando pelo Movimento Armorial, liderado por Ariano Suassuna, até chegar à produção intelectual do Partido Comunista Brasileiro²¹. É exatamente essa matriz cultural da representação medieval do sertão nordestino que balizará as principais produções de quadrinhos sobre o cangaço, seja reiterando esta imagem, seja propondo sua transformação social.

Construção antimoderna de busca do passado glorioso, a obra de Ariano Suassuna associa o Nordeste ao passado medieval da Península Ibérica. Espaço tradicional, o Nordeste barroco e antimoderno da sua obra literária e teatral só podem se expressar nas formas populares arcaicas, especialmente utilizando as narrativas do cordel. Diferentemente da sociologia freyreana, é o Nordeste sertanejo, o verdadeiro Nordeste, que emerge nos trabalhos de Suassuna. Como afirma Michel Zaidan Filho, a epopéia civilizatória do escritor seria a Guerra de Canudos, juntamente com o Arraial de Palmares. Esta escolha demonstra o reencantamento das promessas de libertação dos movimentos seculares. Esta postura de Suassuna repudia a política republicana e democrática no Brasil, responsabilizando-a pelo atraso e a desgraça do povo nordestino. “Daí, o sentido do messianismo sertanejo, o rei (Dom Sebastião), o profeta, os nobres e os vassalos, todos envolvidos no manto de uma simbologia religiosa e aristocrática”²². Assim, ao lado do historicismo culturalista de Gilberto Freyre, a obra de Ariano Suassuna configuraria numa fetichização dos traços culturais nordestinos, visando uma sobrevivência simbólica das oligarquias nordestinas postas em xeque pela chamada Revolução de 1930.

Também o sociólogo Carlos Alberto Dória delimita a emergência do Nordeste para o discurso da esquerda na época da Revolução de 1930 e, especialmente, durante o Estado Novo, quando surge a noção do “nordeste” como região problema, assistindo-se à “regionalização do Nordeste tal e qual nós compreendemos hoje”²³.

É a descoberta do “outro” Nordeste, aquele espaço não mais preocupado com a memória ou a saudade, mas com o “fazer a história”, com a utopia de transformar a realidade de miséria e de injustiças. É sob a influência do marxismo que vai emergir este novo Nordeste, seja artística, seja politicamente. Conforme afirma Albuquerque, a “imagem e o texto do Nordeste passam a ser elaborados a partir de uma estratégia que visava denunciar a miséria de suas camadas populares, as injustiças sociais a que estavam submetidas e, ao mesmo tempo, resgatar as práticas e discursos da revolta popular ocorridos neste espaço. Estes territórios populares da revolta são tomados como prenúncio da transformação revolucionária inexorável”²⁴.

Duas obras clássicas são representativas dessa inversão da imagem e do discurso da região nordestina: **O Outro Nordeste**, de Djacir Menezes (1937) e **Geografia da Fome**, de Josué de Castro (1946). Neles emergem o Nordeste da fome, da miséria, do fanatismo, do cangaço, enfim, do sertão esquecido pelo poder público. Temas que vão marcar toda a produção cultural brasileira contemporânea sobre a região, tanto do ponto de vista sociológico, quanto artístico.

Elabora-se, assim, aquilo que Albuquerque chamou das “mitologias da rebelião”, quando as imagens, enunciados, temas e “preconceitos” construídos por artistas e intelectuais estão moldados por uma criação imagético-discursiva cristalizada do Nordeste, que acaba por orientar discursos e obras de arte politicamente diferenciadas e até mesmo antagônicas, como é o caso do Partido Comunista Brasileiro, a literatura regionalista de José Lins do Rego ou a obra armorial de Ariano Suassuna. Como exemplo, este autor cita o caso do mesmo “cangaceiro que era visto pelos tradicionalistas como o justiceiro dos pobres, como o homem integrado a uma sociedade tradicional e que se rebelava por ser vítima da sociedade burguesa, tornar-se-á, no discurso e obras artísticas de intelectuais ligados à esquerda, um testemunho da capacidade de revolta das camadas populares e símbolo da injustiça da sociedade burguesa, ou uma prova da falta de consciência política dos dominados, uma rebeldia primitiva e mal-orientada, individualista e anárquica”²⁵.

Dentro da produção cultural marxista, há um relativo consenso entre os pesquisadores sobre o cangaço da ruptura causada pela publicação da obra de Rui Facó, **Cangaceiros e Fanáticos** (1963), quando, seguindo os passos de F. Engels, elabora a idéia de que os fenômenos de “fanatismo religioso” e “banditismo” corriam por conta da estrutura feudal ou semifeudal do nordeste brasileiro. Assim, o autor incorpora, em sua análise, a tradição cultural do sertão medieval, presente na literatura de cordel, romances, peças de teatro etc., para caracterizar o “atraso” da sociedade e economia nordestinas, bem como a ausência de consciência social do sertanejo, no sentido de transformar as relações “semifeudais” de produção. Suas opções para os pobres do campo, sem consciência de classe, eram o ingresso nos bandos de cangaceiros e/ou a adesão aos grupos religiosos de lideranças carismáticas.

Assim, ainda que os camponeses não tivessem objetivos claros de suas ações nos bandos de cangaceiros e/ou religiosos, estes movimentos representavam o momento de enfrentamento e resistência ao poder do latifúndio. Por isso, a luta heróica do sertanejo para sua sobrevivência vai ser resgatada pela produção cultural marxista, pois os movimentos de rebeldia do passado situavam-se como precursores de uma *tradição*

revolucionária. E, neste sentido, o cangaceiro tornar-se-á “um problema da história contemporânea e reconhecido, muitas vezes, como *herói e mito político* na luta contra os males do latifúndio”²⁶.

A transformação do cangaceiro em signo de rebelião no discurso da esquerda nos anos de 1940 e 1950 surgiu exatamente no momento em que o cangaço deixa de ser fazer história para se tornar mito na produção cultural brasileira, seja literária, artística ou acadêmica. É dentro deste contexto que a “compreensão do cangaço se alargava para além dos limites de sua existência efetiva, invadindo as paragens do imaginário e se enriquecendo com significados múltiplos, que não pertenciam nem à sua origem, nem à sua vigência real. Toda esta afabulação em torno do cangaço fora norteadas, principalmente, por dois parâmetros: a oposição de certos intelectuais contra as camadas dominantes e sua representação, o governo; um sentimento nacionalista generalizado, que as condições econômicas reforçavam”²⁷.

Maria Isaura Pereira de Queiroz lembra-nos que o mito do cangaço servia para salientar “características que lhe sejam úteis para reforçar a solidariedade interna das coletividades e para distinguir uma das outras as sociedades globais e, internamente, os grupos que as compõem. Os símbolos são, antes de tudo, brumosos e ambíguos. São estas condições, porém, que lhe permitem captar e expressar os rumos essenciais e profundos do sentir coletivo”²⁸.

Isto torna, inexoravelmente, toda produção cultural sobre o cangaço intensamente “apaixonada”, revelando “um interesse situado mais no terreno das tensões e contradições da cultura brasileira, do que na investigação histórica descomprometida”. De sua caracterização como grave anomia social, quando o cangaço ainda era um problema para o Estado e a classe dominante, os intelectuais de esquerda, na radicalização política do início dos anos 1960, passaram a apresentá-lo como prólogo da luta armada destinada a quebrar o monopólio da terra no Brasil. Assim, nas palavras de Carlos Alberto Dória, a questão “é saber como aqueles fragmentos de história se inscrevem no universo ideológico moderno”²⁹.

HQ do Cangaço

Apesar das dificuldades em resgatar os fragmentos da história dos quadrinhos no universo ideológico moderno no Brasil, o material por nós levantado possibilita uma leitura representativa das principais histórias em quadrinhos sobre o cangaço. Alguns quadrinhos foram vistos apenas em excertos de publicações secundárias; a outros não tivemos acesso, como, por exemplo, a adaptação de André Le Blanc sobre o romance *Os*

Cangaceiros de José Lins do Rego. Em consulta à Biblioteca Nacional, percebemos que esta e outras histórias em quadrinhos não se encontram preservadas em seu acervo, o que denuncia um problema estrutural para os pesquisadores em história em quadrinhos no Brasil: a dificuldade em consultar fontes primárias.

Podemos aqui elaborar uma periodização, ainda que provisória, para a história do cangaço em quadrinhos, dividindo-a em três momentos.

Num primeiro momento, nos anos 1930, temos a representação social do cangaço como sinônimo da violência gratuita do prazer em matar. Essa leitura sobre o cangaceiro se insere no conjunto da literatura dos anos 30, que o interpreta a partir da oposição entre espaço civilizado e espaço primitivo. Ao associar o bandido ao mundo atrasado e primitivo, emerge nesses discursos um conteúdo pejorativo (facínora, celerado) e uma associação à animalidade (fera). A crueldade e a violência de Lampião indicavam sinais de degeneração social da região, reiterando a imagem do atraso nordestino, especialmente como terra sem lei, sem ordem, “região da morte gratuita”, o “reino da bala” e da faca peixeira. Como assinala Albuquerque, nessas narrativas o cangaço “é destituído de qualquer conteúdo social, é produto de ‘um instinto’ quase animalesco (...). Escondem-se os motivos sociais do cangaço, procurando minar a solidariedade popular e denunciar o apoio dos coronéis tradicionais a tal prática”³⁰.

Essa é leitura presente em *Vida de Lampeão*, de Euclides Santos, editada no jornal **A Noite Ilustrada**, do Rio de Janeiro, no período de agosto a dezembro de 1938, na qual é traçada a vida do famoso bandoleiro desde sua infância até sua morte na Grotta de Angicos, em Poço Redondo/Sergipe, às margens do rio São Francisco. É interessante observar que o artista aproveita o momento imediatamente após a morte de Lampião para lançar sua história ilustrada, dividindo-a em 20 capítulos. Logo no 1º capítulo de sua história, Euclides Santos deixa claro a forma como vai construir a imagem da vida e dos crimes de Lampião, “calcada sobre as mais idôneas informações colhidas em livros e depoimentos pessoais vindos à lume na imprensa do país”³¹. Apesar de não citar as fontes utilizadas, em sua leitura, evidencia-se a influência das reportagens do jornalista Melchíades da Rocha, publicadas no jornal **A Noite** e depois transformadas em livro, intitulado **Bandoleiros das Catingas**³². Escrito no calor da hora, a fidedignidade das fontes serve para contrapor o enredo realista, que o desenhista tenta passar para o leitor, ao processo de mitificação de Lampião, já presente na intensa produção da literatura de cordel da época.

Na história, a tônica cronológica da vida de Lampião tem como eixo da narrativa a seqüência de crimes e violências perpetradas por ele e seu bando nos sertões nordestinos. Os desenhos acentuam, em cada capítulo, detalhes dos assassinatos ou dos tiroteios de Lampião e seu bando contra as volantes que os perseguiram. A caracterização dos cangaceiros se faz como “facínoras” e “celerados”, através de desenhos que detalham as suas atrocidades nas diferentes cidades sertanejas. Ao descrever o esconderijo do bando de Lampião no Raso da Catarina, Euclides Santos o associa a “toca de feras” e, após o último combate de Lampião na Grota do Angico, conclui que “desapareceu o terror do Nordeste”³³.

Na narrativa quadrinizada Lampião aparece como signo antimoderno, quando, por exemplo, afirma que “Já avisei que não quero este negócio de estrada...” ou seus cabras cortam os fios do telégrafo na ocupação de Capela, no estado de Sergipe. Mas, contraditoriamente, também é registrado seu fascínio pelo cinema.

Interessante destacar determinada imagem que vai ser reproduzida posteriormente em obras significativas sobre o cangaço e que aparece, talvez pela primeira vez, nos quadrinhos de Euclides Santos: a presença de cangaceiros montados a cavalo. Esta imagem se faz presente, por exemplo, no excelente *Raimundo, o Cangaceiro* de José Lanzelloti na história em quadrinhos, na produção cinematográfica *O Cangaceiro* de Lima Barreto, ambos dos anos 1950, ou ainda no trabalho de Herman, *Caatinga* (1997). Isto constitui um erro histórico, na medida em que os cangaceiros não andavam a cavalo e sim a pé³⁴.

Um segundo momento, dos anos 1950 até 1970, é marcado pelo ideário nacionalista e pelo amadurecimento de uma série de atividades vinculadas a uma cultura de massas no Brasil, a partir do final dos anos 40 e início dos 50.

Ainda que encontremos no início do século uma incipiente indústria cultural dos fascículos, dos quadrinhos, dos jornais diários e revistas ilustradas, somente na década de 1940 é que podemos denominar a emergência de uma sociedade urbano-industrial, especialmente após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Segundo Ortiz, não é a realidade concreta dos modos comunicativos que institui uma cultura de mercado, é necessário que toda a sociedade se reestruture para que eles adquiram um novo significado e uma amplitude social. É aí que são redefinidos os antigos meios (imprensa, rádio, cinema) e direcionadas às técnicas como a televisão e o marketing. Entretanto, apesar do dinamismo da sociedade brasileira no pós-guerra, Ortiz afirma que ele se insere no interior de fronteiras bem delimitadas. A industrialização se realiza somente em determinados setores e regiões, não se estendendo para a totalidade da

sociedade. Em termos culturais, temos que o processo de mercantilização da cultura será atenuado pela impossibilidade de desenvolvimento econômico mais generalizado, ou seja, a indústria cultural e a cultura de massa emergente se caracterizam mais pela sua incipiência do que pela sua amplitude³⁵.

O mercado de publicações no Brasil experimentava, neste contexto, um momento de expansão do número de jornais, revistas e livros, bem como do aumento da tiragem dos quadrinhos. Nesta época, entre as revistas de quadrinhos para crianças, podemos destacar **O Tico-Tico**, **Vida Infantil**, **Sesinho** e **Era Uma Vez**. Todas com tiragens entre 50.000 e 100.000 exemplares. Estas revistas representam um exemplo da vitalidade dos quadrinhos brasileiros na época. Nelas se forjaram alguns dos principais quadrinistas do Brasil como Ziraldo, Fortuna, Luís Sá, Theo, Max Yantok etc. Em suas páginas, vinculavam-se o ideário nacionalista e reivindicavam a consolidação de uma indústria nacional dos quadrinhos, especialmente como forma de contrapor-se à penetração cultural dos *comics* norte-americanos, iniciada nos anos 30, através do **Suplemento Juvenil**, e intensificada com a publicação do **Pato Donald** pela Editora Abril, em 1950. Em 1951, é realizada a primeira Exposição Internacional de Histórias em Quadrinhos, no bairro do Bom Retiro, em São Paulo. Dela participaram Jayme Cortez, Álvaro Moya, Reinaldo de Oliveira, Miguel Penteado e Syllas Roberg, na condição de organizadores, sob o nome Studioarte. Pela primeira vez foram expostas as obras originais de George Herriman, Alex Raymond, Milton Caniff, Hal Foster, Al Capp, George Wunder, Frank Robbins, entre outros. Vale destacar a luta destes artistas organizadores da exposição contra professores, editores, críticos de arte, pais e autoridades civis, militares e eclesiástica pela afirmação dos quadrinhos como manifestação artística. E principalmente, sob a presidência de Romeu Cozzi, a fundação da Associação Paulista de Desenhistas, órgão fundamental para a luta pela nacionalização dos quadrinhos por tentar formar quadros de desenhistas e abrir caminho para a produção brasileira.

Esta luta pela nacionalização dos quadrinhos permeará toda a década de 1950 e início dos anos 60, tendo como ápice o governo de João Goulart com o decreto nº 52.497/1963, que, infelizmente, não foi colocado em prática pelos governos militares após 1964³⁶. Mas o desaparecimento no final dos anos 50 de revistas como o **Sesinho**, **O Tico-Tico** e **Vida Infantil**, verdadeiros marcos dentro da história dos quadrinhos no Brasil, anunciava mudanças histórico-sociais que dariam início à era da comunicação de massa que hoje vivemos. No seu bojo, consigo vieram heróis de outro tipo concretizados na importação dos *comics* norte-

americanos. Talvez, o motivo principal desta derrocada dos quadrinhos brasileiros foi detectado por Miguel Penteado em entrevista, no ano de 1952:

*“O truste afoga qualquer menor pretensão do desenhista nacional, pois, dominando todo o mercado do Brasil, faz com que nossos patrióticos editores, releguem a planos secundários a prata da casa e mesmo solapando qualquer movimento que vise a moralização desse estado deprimente de coisas”*³⁷.

É nesta conjuntura que existe uma profícua articulação entre os diversos meios de comunicação com a indústria dos quadrinhos no Brasil, quando, a partir do cinema, da literatura e do rádio, produzir-se-ão histórias em quadrinhos brasileiros sobre o cangaço, como é caso dos já mencionados *Raimundo, o Cangaceiro* de José Lanzelloti (1953), *Cangaceiros* (adaptação do livro de José Lins do Rego) de André Le Blanc (1954) e *Jerônimo, o Herói do Sertão*, desenhada por Edmundo Rodrigues (1957). Nestas histórias configuram-se a preocupação em registrar, através de desenhos elaborados com precisão e rigor, as características marcantes da exuberância da natureza brasileira, especificamente o sertão nordestino, colocando-a como elemento demarcador do nacionalismo presente na cultura brasileira.

Vale registrar que a iniciativa de Vito Antônio La Selva em criar a Editora La Selva, que desempenhou nos anos 50 e 60 um papel de destaque na produção quadrinística de São Paulo, numa época em que predominava a centralização de editoras na cidade do Rio de Janeiro, como, por exemplo, a Rio Gráfica Editora e Editora Brasil América (EBAL). Segundo Goida, com o sucesso de *Terror Negro*, em 1951, através de material importado de *Beyond*, dos EUA, a editora efetiva uma guinada para publicar material essencialmente brasileira, como Jaime Cortez, Miguel Penteado, Messias de Mello, José Lanzelloti, Jerônimo Monteiro, entre outros³⁸.

Neste cenário em que pulsam as idéias nacionalistas, o cangaço então terá uma atenção especial, pelas principais editoras da época como a La Selva, EBAL e a RGE. Na esteira do sucesso do filme *O Cangaceiro* de Lima Barreto (1953), temos a confecção do personagem Raimundo, o Cangaceiro, de Lanzelloti, que prima pela excelente pesquisa sobre os trajes característicos dos sertanejos e de um cenário extremamente cuidadoso.

Por outro lado, é criada, a partir do sucesso do programa radiofônico *Jerônimo, o Herói do Sertão*, de Moisés Weltman em 1953, a história em quadrinhos de mesmo nome publicada pela Rio Gráfica e Editora e

desenhada por Edmundo Rodrigues, na qual descrevia as lutas de um valente sertanejo contra os cangaceiros no interior nordestino. Segundo Sônia BIBE-LUYTEN, essa “história representou bem um dos protótipos do herói nacional, com muitos ingredientes para dar certo: um herói, vaqueiro nordestino, vilões, também locais, aventuras, lutas e cenário exuberante, caracteristicamente nacional”³⁹. Temos ainda o traço nervoso e rápido, com influências dos quadrinistas norte-americanos, de Edmundo Rodrigues, que colaborou para o esplêndido sucesso editorial da revista, chegando mesmo a vender tanto quanto os *best sellers* da Rio Gráfica e Editora, segundo registra Goida em sua enciclopédia dos quadrinhos⁴⁰.

Segundo Moacyr Cirne, o trabalho de André Le Blanc, em sua adaptação sobre *Os Cangaceiros* de José Lins do Rego, editada pela Editora Brasil América (EBAL), em 1954, é, sem nenhuma licença, uma das melhores adaptações de obras literárias já produzidas no Brasil, demarcando o estilo clássico e tenso do traço do desenhista haitiano⁴¹. Em entrevista a Ed Rhoads, Le Blanc afirma que uma de suas marcas registradas era a utilização do lápis para a produção do claro-escuro dos seus desenhos perfeitos⁴². Destacamos que esta técnica expressava vividamente os cenários da caatinga nordestina e a chamada “civilização do couro”, com seus cangaceiros, coronéis, coiteiros e vaqueiros.

Parece haver um certo hiato da produção quadrinística sobre o cangaço nos anos 1960, ainda que, no âmbito das artes plásticas, o tema tenha sido trabalhado, pelas mãos de Aldemir Martins. Aliás, suspeitamos que este artista seja o desenhista de um quadrinho erótico, *As 3 Cabras de Lampião*, publicado em uma coletânea organizada por Joaquim Marinho, em 1986, mas que provavelmente tenha sido veiculada anteriormente. Na história aparece como desenhista Al Emir Pá Tins⁴³. Este quadrinho deve ser analisado em separado por comportar questões específicas da erotização do cangaço, destoando dos trabalhos aqui analisados.

Os anos de chumbo, de repressão e censura, viram surgir uma intensa produção de resistência dos quadrinhos nacionais. Neste contexto, o cangaço retorna ao mundo dos quadrinhos na década de 1970 em abordagens radicalmente diferenciadas, mas com a qualidade incontestável da produção de dois dos seus mais representativos autores: Henfil e Jô Oliveira.

Henfil constrói, através de sua personagem do cangaceiro Zeferino, uma metáfora do Brasil em miniatura – ou, talvez, uma visão irônico-satírica do Terceiro Mundo –, com clara intenção politizante em seu desenho quase caligráfico e um humor cáustico e feroz. A intenção é denunciar, alegoricamente, as mazelas políticas que o Brasil vivia no contexto repressivo do regime militar. O Nordeste campeão de secas,

misérias e mortalidade infantil era o contraponto necessário para a euforia da classe média durante o “milagre econômico” do governo Médici. Zeferino é o líder de bando de cangaceiros, formado por um passarinho preto, chamado Graúna, e um bode, com o nome de Francisco Orelana (referência ao explorador do rio Amazonas e herói do imaginário sul-americano)⁴⁴.

Moacy Cirne afirma que não se pode destacar a obra de Henfil por inovações do tipo formal, mas sim pela sua capacidade de desencadear questões pertinentes à política e à cultura brasileiras, “desenhando como se estivesse mastigando pedras”⁴⁵. Personagens como Graúna, Zeferino ou o bode Orelana procuravam, ainda segundo o autor, “trabalhar a alegoria visando o rompimento das amarras da censura e da autocensura, para que então o discurso político pudesse se manifestar de modo menos camuflado”⁴⁶.

De um livro editado no início dos anos 1990, com vistas a divulgar às novas gerações o trabalho de Henfil, pinçamos uma história representativa de seu humor de combate, na qual transparece sua interpretação iconoclasta da vida cotidiana da caatinga nordestina (ou seria do Brasil? Do Terceiro Mundo?): Pornoxaxado S/A apresenta *Tem Peban nas Ceroulas*. Nesta história exemplar, os três resolvem pedir um empréstimo ao governo para furar um poço artesiano. Inicialmente, vão até o banco para conseguir o financiamento parecendo-se bem pobres, mas só aqueles que não precisam conseguem o empréstimo. Então, retornam à financeira de terno e gravata, mas a barriga da Graúna não pára de roncar e eles fazem até batucada para encobrir o sinal da fome. No final conseguem o empréstimo, não para água, mas para fazer uma pornochanchada. Então, eles começaram a bolar o filme. Têm que arranjar um nome bem imoral. A Graúna sugere: “A Fome!”. O bode retruca que a fome não é imoral. E a Graúna: “Uai! A censura liberou?”. Em outra passagem, o diretor do filme – o bode Orelana – afirma “mostre ao mundo a mulher brasileira” e no final da cena aparece a Graúna esfregando roupa na beira do rio. Neste mesmo livro, Henfil ironiza o determinismo histórico da resistência da cidadela de Canudos até o último homem presente na fala de Orelana, quando Graúna afirma: “Continua, Chico! Tu fornece o conteúdo que eu burilo a forma!”⁴⁷.

Esta visão irônico-satírica e iconoclasta da caatinga oferece ao leitor “sulmaravilha” a possibilidade de ver o sertão do Nordeste, ou melhor, o Brasil, mostrando que, além das denúncias políticas contra a corrupção, a censura, as eleições indiretas, o abandono do poder público no interior do país, Zeferino e sua turma apontavam, de forma alegórica, para a

necessidade social da luta política, através da organização dos trabalhadores, como foi o caso da “Aliança Anti-Fome Brasileira”.

De repercussão internacional, os quadrinhos de Jô Oliveira são marcadas pelo apuro técnico desenvolvido em um curso de artes gráficas realizado em Budapeste, Hungria, no início dos anos 1970. Publicados inicialmente na Itália e inspirando-se na xilogravura popular nordestina, Oliveira constrói, através das aventuras do cangaço e dos movimentos messiânicos, um universo simbólico de matriz sebastianista, vinculado ao imaginário medieval do sertão nordestino, bem próxima da produção intelectual de Ariano Suassuna. Em sua reelaboração do sebastianismo, verificamos a transfiguração de D. Sebastião como vingador em Lampião, que combaterá os “inimigos do povo”, produtores da fome e do sofrimento do sertanejo. Em determinada passagem da história Guerra do Reino Divino, temos a afirmação de que “o famigerado bandoleiro era querido por muitos e odiado por alguns. A população pobre via nele um exemplo de coragem e rebeldia. Nesta mesma noite, a cidade comemora com grande baile a visita do rei dos cangaceiros”⁴⁸. A esperança messiânico-sebastianista emerge no cenário apocalíptico do combate desencadeado por Lampião, três séculos depois: “A catástrofe se repete. O campo de batalha se enche de mortos. Não se sabe quem foram os vencidos. Novamente o corpo do comandante desaparece. A lenda continua. Na mente do povo continua a esperança”⁴⁹.

Em outra história do mesmo álbum, editado em 1976, sob o nome de Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse, o cangaceiro é representado como figura antiapocalíptica, portador da violência justiceira que combate o Satanás e as forças do governo. Severino, o personagem principal da história, depois de fazer pacto com o Diabo, entra para o bando de cangaceiros, pois, apesar de “a vida de cangaceiro ser dura”, “o importante é lutar contra as injustiças”. E, para finalizar, Lampião afirma “Filho, contra a força só mesmo a força”⁵⁰.

O que é interessante ressaltar é o fato da rebeldia contra as injustiças sociais ser associada a uma conotação demoníaca. Aliás, o Diabo ou qualquer outra nomenclatura que o identifique, seja o Tinhoso, Coisa Ruim ou o Satanás, será, neste e em outros quadrinhos, presença constante nas histórias sobre o cangaço.

Como lembra-nos Carlos Alberto Dória, o conjunto das histórias de Jô Oliveira “revela uma nítida oposição misticismo-cangaço e, mais do que isso, uma opção pelo elogio da violência inerente ao cangaço”⁵¹. Aqui percebemos uma influência difusa do livro do jornalista Rui Facó, que acaba por colocar o cangaço como ante-sala da revolução, como exemplo de coragem e rebeldia possível. Entretanto, neste álbum irrompe, por outro

lado, uma estética bem comportada e tradicionalista, próximo do ideário das elites locais, de um “Nordeste Maravilha”, no qual a caatinga, que impõe um universo rude e cruel aos seus habitantes, tão marcante nos desenhos nervosos e caligráficos de Henfil, aparece de forma bela, majestosa e equilibrada, retirando da xilogravura nordestina seus traços rudes e imperfeitos⁵².

Um terceiro momento, anos 1980 e 1990, é marcado, no contexto das efemérides em torno de Lampião (1988-1998), pela pluralidade de interpretações, atingindo um alto nível de sofisticação, inclusive tendo a presença de um dos principais quadrinistas da chamada Escola Franco-Belga de quadrinhos, Hermann, realizando um álbum intitulado *Caatinga*, publicado pelas Edições du Lombard (1997) de Bruxelas e depois traduzida pela Editora Globo, em 1998⁵³.

Deste período, ainda que suspeitemos que tenha sido publicada anteriormente, destacamos a história em quadrinhos erótica, *As 3 Cabras de Lampião*, que veio a lume em 1986. Aproveitando a imagem do Nordeste como terra “esquecida”, onde proliferam os cangaceiros, “que vivem furando a ‘caatinga’ para fugir das tropas volantes”⁵⁴, a história versa, de forma irônica, sobre o amor do cangaceiro pelas suas cabras. Nela alguns valores tipificados como sertanejos, tais como o espírito de cabra macho, são invertidos pelo autor, quando explora as relações sexuais entre o cangaceiro e suas três cabras. O capitão após descobrir a traição de uma de suas cabras com um membro de seu bando, Volta Seca, castra-lhe para servir de exemplo. Contudo, Volta Seca como vingança mata todas as cabras e o Capitão estabelece com ele relações homossexuais.

Portanto, essa história coloca em evidência, de um lado, a veiculação de determinada imagem animalésca do homem sertanejo em suas relações sexuais e, de outro, a existência de relações homossexuais nos sertões nordestinos, descaracterizando determinada leitura da identidade regional que associa o nordestino à figura masculina, forte, viril, corajosa, por vezes, rústica, rude e violenta. Segundo Durval M. de Albuquerque Júnior, neste discurso não há espaço “para o feminino e muito menos para práticas como aquelas agrupadas pelo discurso médico sob o conceito de homossexuais”⁵⁵.

Em julho de 1988, no cinquentenário de morte de Lampião, vem à lume uma história em quadrinhos potiguar, *O Ataque de Lampião a Mossoró*, tendo como autores Emanuel Amaral e Aucides Sales. A preocupação historicista e realista está presente nesta interpretação sobre aquela que foi a maior derrota de Lampião no cangaço, quando os detalhes de lugares da cidade de Mossoró, onde ocorreram os combates, são, inclusive, atualizadas pelos autores. Há uma intenção de valorizar a bravura

dos habitantes da cidade e a liderança do seu prefeito no enfrentamento com os cangaceiros liderados por Lampião. Transparece também uma leitura demoníaca do cangaceiro, quando, em uma conversa, um popular afirma “é o próprio cão”⁵⁶.

Mas é na década de 1990 que vai florescer uma produção quadrinística de alto nível de sofisticação gráfica e editorial materializada nas obras de Hermann, Ruben W. Filho, Flávio Colin e Klévisson Vianna. Com a óbvia exceção do trabalho do quadrinista belga, Hermann, editado na Europa, o que vai caracterizar esta produção é a sobrevivência criativa e persistente de autores que vivem à margem das grandes editoras e dos clichês importados, principalmente com a introdução da computação gráfica. Estes novos quadrinhos independentes demonstram que, apesar de serem pouco conhecidos, estão desenhando uma história paralela dos quadrinhos no Brasil. Com uma liberdade editorial que não existe num campo dominado pela produção meramente comercial, estas publicações evidenciam a qualidade e a diversidade crescentes dos quadrinhos independentes, especialmente por revelar a pluralidade de estilos e a explosão criativa dos seus autores⁵⁷.

Estas iniciativas demonstram a viabilidade da divulgação de temas da história e folclore brasileiros, através de produtos de alta qualidade para a consolidação da indústria quadrinística brasileira. Entretanto, via de regra estas experiências têm tido vida efêmera por conta do monopólio da produção quadrinística norte-americana no Brasil, capitaneada, hoje, pela Abril Jovem. Diante dessa dificuldade das editoras que trabalham com material nacional se manterem no mercado, é fundamental resgatar as iniciativas de se publicar HQ's nacionais por parte de pequenas editoras dos grandes centros urbanos nos anos 90, como, por exemplo, é o caso da coleção Graphic Brazil da Editora Sampa, inaugurada pelas mãos de Flávio Colin e escrita por Ataíde Braz, com *Mulher-Diaba no Rastro de Lampião*, em 1994. A trajetória de Colin pode ser considerada exemplar na história da resistência cultural dos quadrinhos brasileiros, por participar ativamente desde o pós-guerra dos seus principais momentos, mas também dos seus percalços, seja desenhando histórias de terror, tiras ou temas histórico-regionais, seja atuando em defesa dos quadrinhos brasileiros na Cooperativa Editora e Trabalho de Porto Alegre nos anos 60.

Neste trabalho, ao contrário de trabalhos anteriormente analisados, os autores deixam claro que “esta história é mera ficção”. Enfocando o enfrentamento com as volantes, a obra relata o encontro do bando de Lampião com uma mulher poderosa e possuidora de forças malignas – a Mulher-Diaba. Intercalando quadras da literatura de cordel, o texto evolui no sentido de colocá-la frente a frente com Lampião para efetivar a sua

vingança contra ele. Seu instinto de vingança é guiado por “candieiro” do Diabo.

O eixo da narrativa é a crença popular na existência do “corpo fechado”, através de rezas fortes que Lampião possuía em seu embornal. Aliás, este tema marca inúmeras versões sobre o cangaço, principalmente na literatura de cordel. Nêgo Bravo, para proteger Maria Bonita de um ataque da volante, atira na Mulher-Diaba e a bala ricocheteia. Nêgo Bravo comenta: “Dona Maria, eu mirei no coração da desgraçada... Disparei e acertei na galinha! Nunca errei um tiro desses! A quenga tem o corpo fechado”. Em outra passagem da história, Mulher-Diaba consegue encontrar Maria Bonita, que, num ríspido diálogo, faz um desafio a Mulher-Diaba: “... mandinga do capeta num vai quebrá reza forte! Meu homi tá protegido”. Logo, após esta conversa, Lampião chega e o confronto se estabelece, causando pânico entre os soldados: “É Lampião com todos os seus cabras! Tamo Difuntos!”⁵⁸.

No final da história, atingida por uma bala, a Mulher-Diaba enfrenta a ira do Demônio e é salva por Nêgo Bravo, que possuía balas benzidas em sua cartucheira, derrotando o Tinhoso. A partir daí, Nêgo Bravo se torna, por conta da sua valentia, cabra da Mulher-Diaba.

Aqui Lampião também é colocado, dentro da tradição regionalista nordestina, como signo antimoderno, quando chega numa casa e não aceita que as mulheres tenham o cabelo curto. Nesse discurso Lampião aparece como aquele que restabelece a ordem moral sertaneja contra o avanço da modernidade. Neste sentido, o Rei do Cangaço reitera: “O meu povo precisa saber que existe otoridade no sertão... qui num se tolera pôca vergonha, falta de moral! Vou punir com severidade quem não andar nos conforme da lei dos homi de bem!”⁵⁹.

Neste momento, gostaríamos de destacar aqui a utilização, tanto dos autores desta história em quadrinhos, bem como de Klévisson Vianna, do linguajar popular do sertanejo na consecução de suas histórias, mantendo uma vivacidade que expõe a cor local que busca produzir uma identificação com as “coisas do sertão”.

O álbum *Lampião... Era o cavalo do tempo atrás da besta da vida* de Klévisson Vianna, vencedor do prêmio HQ MIX de melhor Gráfico Novel de 1998, evidencia a existência de uma produção quadrinística de qualidade fora do eixo Rio-São Paulo, especialmente aquela vinda do Ceará, onde há um intercâmbio interessante entre a nova literatura de cordel e a história em quadrinhos. Com seu traço pessoal e um enfoque original, conseguido através de séria pesquisa histórica, Klévisson reafirma o talento e a criatividade do artista brasileiro, que, na era da computação gráfica, ao abordar os últimos dias de Lampião, consegue elaborar um desenho a bico

de pena da melhor qualidade. Em uma passagem de sua entrevista, Klévisson afirma que queria “realizar um trabalho que se identificasse com a gente, que tivesse a nossa cara; uma HQ que registrasse algumas coisas que vão desaparecer com o tempo”⁶⁰.

Sua preocupação com a falta de referência com a cultura brasileira fez com que o autor elaborasse um “acervo de imagens das coisas do sertão nordestino”. Segundo ele, a teledramaturgia brasileira, ao retratar o Nordeste, demonstra um desconhecimento do sertanejo, que muitas vezes são apresentados de forma estereotipada. “Não raro, vemos ‘cangaceiros’ que mais lembram vaqueiros americanos ou tupis fazendo a dança da chuva e fumando cachimbos da paz. É simplesmente patético. Um povo que desconhece sua própria cultura é sobretudo um povo fraco, vulnerável”⁶¹.

Essa tônica nacionalista do seu excelente álbum pode ser percebida no mosaico de palavras pinçadas do linguajar sertanejo. Um sertão autêntico e elaborado por quem conhece a sua realidade, que também vincula a luta de Lampião como o continuador da batalha de Antônio Conselheiro para melhorar a vida do sertanejo. A rebeldia é tratada a ferro e fogo no sertão nordestino, em virtude do abandono do poder público aos seus problemas estruturais. Como, aliás, bem o autor registra na última página de sua história: “quarquê um qui si arrevolte contra u pudé, tá mais é incomendano u palitô di madêra. A ajuda qui inda chega nu sertão, é a di DEUS”⁶².

Uma forma interessante que atravessa a narrativa metalingüística deste cearense é a utilização de moleques brincando e brigando como cangaceiros e volantes, enquanto o compadre no alpendre da fazenda conta a história do massacre da Grota do Angico, às margens do rio São Francisco.

No belíssimo trabalho do quadrinista belga Hermann percebe-se a preocupação em difundir um mosaico de imagens sobre o Nordeste, através de uma estrutura narrativa que denuncia as determinações sociais do coronelismo para se entender o cangaço. Também o autor, na parte final do seu álbum, coloca fotografias e textos explicativos sobre por que escrever uma história de cangaceiros. Em seu depoimento, Hermann diz que, através do filme *O Cangaceiro* de Lima Barreto, grande sucesso de público em Bruxelas em 1955, interessou-se sobre aquela atmosfera violenta e brutal da caatinga, mas também pela natureza exótica das roupas, particularmente, o chapéu de aba levantada e bastante ornamentado. Em 1991, quando esteve no Rio de Janeiro, o quadrinista belga se entusiasmou pelo tema e elaborou um projeto, levantando, com a ajuda de Julio Emílio Braz, filmes, fotos da época e livros. Segundo ele, “A história que escolhi contar se situa no início dos anos 30, quando o movimento cangaceiro atingiu seu ápice...

e quando seu fim já era uma conclusão prevista. Mas a violência mostrada está longe de ser gratuita. Esta era a vida numa região do Sertão chamada **Caatinga**⁶³.

Principal personagem da narrativa quadrinizada, Diamantino tem sua família dizimada pelo coronel Aristarco e Souza, por conta de uma disputa em torno da construção de um poço artesiano em suas terras. Sobreviveram ao massacre apenas Diamantino e seu irmão, Mané, que em sua vida errante pelos sertões deparam-se com os cangaceiros liderados por Clóvis Mendes. Em sua sede de vingança, Diamantino consegue matar um dos pistoleiros do coronel Aristarco, mas como um das personagens afirma na sequência: “nem esta noite, nem nenhuma outra, Diamantino! Você precisaria de uma centena de homens para assustar o coronel Aristarco e Souza e não sei onde iríamos achá-los. Aqui, um homem tem que aprender a viver com seu ódio”⁶⁴.

O eixo narrativo da história é o embate entre os cangaceiros e o processo de modernização do sertão nordestino, quando, em diferentes passagens, se expressa o conflito. Por exemplo, um cangaceiro de nome Diodolfo afirma que “as novas estradas, capitão, eles começaram a usar caminhões”, referindo-se a volantes, ou ainda “o telégrafo, capitão, até mesmo sertão os tempos estão mudando”⁶⁵. Mas sua leitura mantém a explicação que a explosão de violência do cangaço deve ser buscada na estrutura semifeudal dominada pelos coronéis e que a alternativa para os pobres do campo seria entrar num bando de cangaceiros ou seguir um beato pelos sertões, como foi o caso do irmão de Diamantino, Mané.

Na contracapa do álbum, temos um depoimento de Frederico Pernambucano de Mello, talvez um dos maiores estudiosos sobre o cangaço, que vale a pena transcrever, pois revela, com a acuidade, o trabalho magnífico de Hermann: “O sentido de vastidão de imagem, a grandiosidade mineral, a flora retorcida e espinhenta, a secura de ambientes e de pessoas, a fauna adaptada milenarmente, o valor conferido ao divertimento rarefeito, a estrutura de dominação social, com seus componentes civil, militar e religioso, tudo da caatinga, ou desenvolvido neste, o autor parece ter captado de maneira surpreendentemente hábil, dispondo para tanto de um domínio plástico capaz de aliciar até mesmo públicos estranhos à realidade brasileira”⁶⁶.

O último trabalho a ser analisado é o do alagoano Ruben Wanderley Filho. Produzido à margem das grandes editoras e financiado pela CIMESA, onde trabalha, através da Lei de Incentivo à Cultura, este livro demonstra a possibilidade de se produzir quadrinhos de alta qualidade de forma artesanal. Editado em 1997, o autor percorreu desde a Chapada Diamantina, na Bahia, até Mossoró, no Rio Grande do Norte, tentando

coletar informações sobre cenários e personagens sertanejos para que pudesse compor seu *Lampião em Quadrinhos*. O que chama a atenção no seu álbum é o rigor histórico da composição dos cenários, através da técnica do bico-de-pena de estilo clássico, onde o claro-escuro demonstra apurada técnica gráfica.

Preocupado com a fidedignidade histórica de sua narrativa realista, o autor realizou uma pesquisa ancorada em rica bibliografia, que segue apensada no final do álbum. Contudo, ele, entre outros livros, escolheu “o livro do Padre Frederico Bezerra Maciel – Lampião, seu tempo e seu reinado –, (...) por ser o que melhor se adaptava ao que pretendia realizar em quadrinhos”⁶⁷.

Esta escolha insere seu trabalho no contexto do debate historiográfico sobre o cangaço, quando o Padre, também percorrendo o Sertão em busca de informações sobre Lampião, disserta sobre sua piedade, sua bondade, o seu senso de justiça e a família do célebre cangaceiro. A opção presente no livro de Bezerra Silva pela reconstituição de diálogos no interior do texto talvez tenha facilitado o trabalho do quadrinista na construção do seu roteiro. Como bem destacou Patrícia Sampaio Silva, a introdução do diálogo introduz na história uma oscilação sensível entre fato histórico e invenção, aliado a uma surpreendente intromissão do maravilhoso no desenrolar dos acontecimentos⁶⁸. Esta tradição de mesclar fatos folclóricos e fatos históricos remonta a Gustavo Barroso, que vai influenciar decisivamente toda a produção posterior sobre o cangaço em três aspectos a presença de diálogos inseridos nas histórias, julgamentos de valores e a falta de rigor metodológico. Inclusive, isto caracterizaria determinado tipo de produção intelectual: o seu hibridismo, semi-verdades e semi-ficção, o que sugere uma aproximação entre estes estudiosos e os poetas de Cordel. Não se pode esquecer que, em determinados trabalhos, como é o caso de Maria Isaura Pereira de Queiroz, a obra de Gustavo Barroso vai ser tomada também como fonte histórica⁶⁹.

Entretanto, em sua apresentação, Ruben W. Filho ressalta as determinações econômicas, políticas e sociais para compreendermos o Nordeste e o fenômeno do cangaço na primeira metade do século XX, especialmente as intrincadas árvores genealógicas sertanejas, “que foram, sem sobra de dúvida, um dos motivos maiores do acesso de Lampião ao cangaço, à partir de sua vivência dentro do meio em que acontecia a luta fratricida entre Pereiras e Carvalhos”⁷⁰. Nas palavras do desenhista, apesar de seus crimes, Lampião serviu “para dizer ao Brasil que o sertão existe e que ali vivem pessoas que constróem a história do país através do enfrentamento de seus conflitos sociais básicos – terra, poder, religião e

classes antagônicas”⁷¹. Segundo sua versão, em Lampião se depositavam as esperanças do povo sofrido do sertão.

Considerações finais

Ao inventariar a trajetória do cangaço nas histórias em quadrinhos, este artigo trouxe para o debate algumas questões que merecem ser realçadas. Inicialmente, gostaríamos de destacar as dificuldades com que nos defrontamos em ter acesso às publicações de quadrinhos no Brasil, em virtude da escassez e dispersão dos exemplares disponíveis em bibliotecas de diferentes regiões do país. Por outro lado, também evidenciou que, ao escrevermos sobre o cangaço nos quadrinhos, acabamos por escrever sobre a própria história dos quadrinhos no Brasil, ao analisarmos autores significativos de momentos cruciais das disputas político-ideológicas em torno da questão nacional na cultura brasileira.

Nossa tentativa de periodização tentou dar conta das diferentes fases por que passou a representação social do cangaço e, em especial, do seu principal líder, Lampião. Como o cangaço é um terreno privilegiado do imaginário social, na medida em que há um leque de representações a partir do desdobramento de um mesmo símbolo, o cangaceiro aparece, contraditoriamente, associado a múltiplas representações que vão do bandido sanguinário ao bandido social, do justiceiro ao mau caráter sem escrúpulos, tornando-se, portanto, aberto a várias ressonâncias⁷². Como se manifestaram na história dos quadrinhos no Brasil contemporâneo, através de intensas disputas político-ideológicas dos diversos grupos sociais, foi o objetivo de nosso ensaio. Diabolização e idealização foram as formas construídas pelas diferentes histórias em quadrinhos sobre o cangaço, produtos de um mesmo universo simbólico que se abre a vários desdobramentos.

Não podemos deixar de lamentar que a ânsia desenfreada de lucros por parte dos editores de quadrinhos no Brasil, principalmente pela comodidade em importar qualquer coisa editada nos *comic books* estrangeiros, de qualidade bastante duvidosa, torne-se, ao longo do período, em um grande empecilho para a consolidação de uma indústria quadrinística de base nacional, com autores, desenhistas, roteiristas e arte-finalistas produzindo temas voltados para o folclore e a história nacionais. Obviamente, ressaltamos as exceções, mas que, de longe, não invalidam a assertiva.

Em síntese, buscamos demonstrar como a interação entre as várias polêmicas sobre a temática do cangaço, ao longo do tempo, se materializaram no diálogo entre a historiografia contemporânea sobre o

tema e a produção cultural brasileira, seja no âmbito da cultura popular, na cultura de massa ou na cultura erudita. A produção quadrinística brasileira sobre o cangaço foi, então, influenciada por esse amálgama de inter-relações culturais. Ora ela dialogou com o cinema ou rádio como as obras dos anos 50 (**Raimundo, o Cangaceiro** de José Lanzelloti e **Jerônimo** de Edmundo Rodrigues – 1957), ora com a cultura popular como é o caso do trabalho de Klévisson (1998) ou ainda se pautou pela influência da produção intelectual erudita como é o caso da obra de Ruben W. Filho (1997).

Devemos também registrar que, mesmo abordando um tema histórico, estes artistas e intelectuais não efetuaram uma mera reconstituição dos acontecimentos históricos na sua factualidade circunstanciada, mas sim o registro de virtualidades latentes da história individual e coletiva do povo brasileiro, na medida em que revelam as múltiplas formas de representação da experiência do cangaço, explicitando os confrontos das memórias em que se inseriram no universo ideológico brasileiro.

Notas

* Versão de comunicação apresentada, em forma de painel, na 53ª Reunião da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência. Salvador/BA, Universidade Federal da Bahia, 13-18 de julho de 2001 e, em forma oral, na Mesa “New Approaches to Oral History: Reports from the Field on Memory Then and Now”, coordenada pela professora Linda Lewin, no VI Congresso Internacional do Brazilian Association Studies (BRASA), em Atlanta/Geórgia/EUA, 4-6 de abril de 2002 e na Latin American Studies Center na University of North Carolina in Chapel Hill no dia 8 de abril de 2002. Agradeço aos professores John French, Jan French, Natalie Hartman (Duke University) e Robert Anderson (University of North Carolina in Chapel Hill) pelo frutífero diálogo sobre o tema.

** Departamento de História - Universidade Federal de Sergipe

¹ BENJAMIN, Walter. Imagens de Proust. In: **Obras Escolhidas: Magia e Técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura**. V. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 37.

² O *cangaço* é uma forma de banditismo social ocorrida no Nordeste brasileiro entre 1870 e 1940, demarcado pela crise da sociedade patriarcal nordestina e da grande seca de 1877-79 e a morte do último cangaceiro, Corisco. Mesmo delimitado no tempo e no espaço, o cangaço sobreviveu no imaginário social através da simbologia heróica presente nas mais diversas formas de representação artística. Para mais detalhes, ver DÓRIA, Carlos Alberto. **O Cangaço**. 3ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1982.

³ DÓRIA, Carlos Alberto. Os Cadernos de Lampião. **Leia**. São Paulo, ano X, n. 118, agosto de 1988, p. 54.

⁴ LINS, Daniel. **Lampião: O homem que amava as mulheres**. São Paulo: Annablume, 1997, p. 193.

⁵ Citado em BARON-CARNAIS, Annie. **La Bande Desinnée**. 4ª édition. Paris: Presses Universitaires de France, 1994, p. 6.

⁶ BIBE-LUYTEN, Sônia M. **O que é História em Quadrinhos**. 2ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1987; LUCCHETTI, Marco Aurélio & LUCCHETTI, Rubens F. – História em Quadrinhos: Uma Introdução. In: **Revista USP**. Dossiê Palavra/Imagem. n. 16, dezembro/janeiro/fevereiro 1992-1993.

⁷ CIRNE, Moacy. **História e Crítica dos Quadrinhos Brasileiros**. Rio de Janeiro: Europa/FUNARTE, 1990, p. 12.

- ⁸ CHRISTENSEN, W. & SIFERT, M. Anos Terríveis. In: **Wizard**. N. 7. Rio de Janeiro: Editora Globo, fevereiro de 1997.
- ⁹ Sobre o *underground* norte-americano, ver o documentário dirigido por Terry Zwigoff, **Crumb** (1994).
- ¹⁰ KOSSOY, Boris. Memória da comunicação brasileira: superando o “modismo cultural”. In: **Cadernos Intercom. História e Comunicação: Desafios à Pesquisa**. Ano 2, nº 6, São Paulo: INTERCOM/Cortez, outubro de 1983.
- ¹¹ CIRNE, Moacy. **Op. Cit.**, 1990; _____. **Introdução Política aos Quadrinhos**. Rio de Janeiro: Angra/Achiamé, 1982; SILVA, Marcos A. da. **Prazer e Poder do Amigo da Onça: 1943/1962**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1989; _____. **Caricata República. Zé Povo e o Brasil**. Rio de Janeiro, Marco Zero, 1990; BIBE-LUYTEN, Sônia (org.). **HQ: Uma Leitura Crítica**. São Paulo, Paulinas, 1985; _____. **Op. Cit.**, 1987; MOYA, Álvaro Moya. **Shazam!**. 3ª edição. São Paulo, Perspectiva, 1977; _____. **História da História em Quadrinhos**. 2ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- ¹² RAGO, Margareth. Prefácio: Sonhos do Brasil. In: ALBUQUERQUE, Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. Campinas/SP; Recife/PE: Cortez/Fundação Joaquim Nabuco, 1999, p. 14.
- ¹³ ALBUQUERQUE, Durval Muniz de. **Op. Cit.**
- ¹⁴ Idem, p. 22.
- ¹⁵ JÚNIOR ALBURQUERQUE, Durval Muniz de. Nos destinos de fronteira: a invenção do Nordeste (A produção imagético-discursiva de um espaço regional). In: **Debates Regionais: História e Identidade(s) Regional(is)**. Nº 2, João Pessoa: NDIHR, 1995, p. 23.
- ¹⁶ ALBUQUERQUE, Durval M. de. **Op. Cit.**, 1999, p. 35.
- ¹⁷ Idem, p. 35
- ¹⁸ Ibidem, p. 36.
- ¹⁹ Ibidem, p. 36.
- ²⁰ MARTINS, Roberto. Nordeste Pensado, Nordeste Pensante, Cultura mais que Interessante. In: MARANHÃO, Sílvio (org.). **A Questão Nordeste: Estudos sobre Formação Histórica, Desenvolvimento e Processos Políticos e Ideológicos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p. 107.
- ²¹ MARTINS, Roberto. **Op. Cit.** p. 108.
- ²² ZAIDAN FILHO, Michel. **O Fim do Nordeste e outros mitos**. São Paulo: Cortez, 2001, p. 15.
- ²³ DÓRIA, Carlos Alberto. O Nordeste: “Problema Nacional” para a Esquerda. In: MORAES, João Quartim & DEL ROIO, Marcos (orgs.). **História do Marxismo no Brasil**. Volume IV: Visões do Brasil. Campinas: Editora da UNICAMP, 2000, p. 250.
- ²⁴ ALBUQUERQUE, Durval Moniz de. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. Campinas/SP; Recife/PE: Cortez/Fundação Joaquim Nabuco, 1999, p. 184.
- ²⁵ Idem. pp. 193-194.
- ²⁶ SILVA, José Maria de Oliveira. SILVA, José Maria de Oliveira. **Rever Canudos: Historicidade e Religiosidade Popular (1940-1995)**. São Paulo, FFLCH/USP, 1996 (mimeo.), p. 221.
- ²⁷ QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **História do Cangaço**. 4ª edição. São Paulo: Global, 1991 (Coleção História Popular, n. 11), pp. 66-67.
- ²⁸ Idem. p. 68.
- ²⁹ DÓRIA, Carlos Alberto. **Ensaio Enveredados**. Rio de Janeiro: Siciliano, 1991, p. 175.
- ³⁰ ALBUQUERQUE, Durval M. de. **Op. Cit.**, 1999, p. 127.
- ³¹ SANTOS, Euclides L. Vida de Lampeão. In: **A Noite Ilustrada**. Rio de Janeiro, 9/8/1938, p. 7.
- ³² ROCHA, Melcíades da. **Bandoleiros da Catinga**. Rio de Janeiro: Editora A Noite, s/d.
- ³³ SANTOS, Euclides L. **Op. Cit.**
- ³⁴ GOIDANICH, Hiron Cardoso (GOIDA). **Enciclopédia de Quadrinhos**. Porto Alegre: L&PM, 1990, p. 205.
- ³⁵ ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural**. São Paulo, Brasiliense, 1989.
- ³⁶ Sobre a resistência cultural nacionalista das revistas infantis da época, especialmente a revista **Sesinho** (1947-1960), consultar meu artigo O Sesinho na História dos Quadrinhos no Brasil: A luta pela nacionalização da indústria quadrinística nos anos 50. In: **Cadernos UFS: Comunicação**. São Cristóvão: nº 4, EDUFS, 1997, pp. 125-146.
- ³⁷ Citado em AUGUSTO, Wagner. **A Arte de Jayme Cortez**. São Paulo, Press Editorial, 1986.
- ³⁸ GOIDANICH, H. C. - **Op. Cit.**, p. 205.
- ³⁹ BIBE-LUYTEN, Sônia. **Op. Cit.**, 1987, p.171.
- ⁴⁰ GOIDANICH, H. C. - **Op. Cit.**, p. 304.
- ⁴¹ CIRNE, Moacy. **Op. Cit.**, 1990, p. 34.

- ⁴² In: www.uol.com.br/front.
- ⁴³ MARINHO, Joaquim (org.). **Os Alunos Sacanas de Carlos Zéfiro**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1986. Agradeço ao professor Francisco José Alves da Universidade Federal de Sergipe pelo acesso a esta fonte.
- ⁴⁴ SPACCA, João. Henfil: O humor de guerrilha. In: www.uol.com.br/front
- ⁴⁵ CIRNE, Moacy. **Op. Cit.**, 1990, p. 65.
- ⁴⁶ Idem, p. 66.
- ⁴⁷ HENFIL. **A Volta da Graúna**. São Paulo: Geração Editorial, 1993, p. 19.
- ⁴⁸ OLIVEIRA, Jô. **A Guerra do Reino Divino**. Rio de Janeiro: Codecri, 1976, p. 9.
- ⁴⁹ Idem, p. 16.
- ⁵⁰ Ibidem, p. 48.
- ⁵¹ DÓRIA, Carlos Alberto. O Nordeste Maravilha contra o Super-Homem. In: _____. **Ensaio Enveredados**, p. 194.
- ⁵² Idem, p. 195.
- ⁵³ HERMANN. **Caatinga**. Bruxelas: Editions du Lombard, 1997; HERMANN. **Caatinga**. São Paulo: Editora Globo, 1998.
- ⁵⁴ MARINHO, Joaquim (org.). **Os Alunos Sacanas de Carlos Zéfiro**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1986.
- ⁵⁵ ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. No Ceará tem disso não?: homossexualidade e nordestinidade ou a história dos homens tristes. In: **XX Simpósio Nacional de História (História: Fronteiras). Programas e Resumos**. Florianópolis/SC: ANPUH/UFSC, 1999, p. 173.
- ⁵⁶ AMARAL, Emannel & SALES, Aucides. O Ataque de Lampião a Mossoró. In: **Igapó. Quadrinhos Potiguaros (Edição Extra)**. Natal: Grupo de Pesquisa de História em Quadrinhos, julho de 1988, p. 11.
- ⁵⁷ SRBECK, Wellington. A revolução silenciosa dos quadrinhos independentes. In: **Palavra**. Belo Horizonte. Ano 1, nº 6, setembro de 1999.
- ⁵⁸ BRAZ, Ataíde & COLIN, Flávio. **Mulher-Diaba no Rastro de Lampião**. São Paulo: Nova Sampa Editora, 1994, p. 14, 25 e 27.
- ⁵⁹ Idem, p. 6.
- ⁶⁰ SBRECK, W. **Op. Cit.**, p. 70.
- ⁶¹ VIANNA, Klévisson. **Lampião... era o cavalo do tempo atrás da besta da vida**. 2ª edição. São Paulo: Hedra, 2000.
- ⁶² Idem.
- ⁶³ HERMANN. **Caatinga**. São Paulo: Editora Globo, 1998, p. 49.
- ⁶⁴ Idem, p. 46.
- ⁶⁵ Ibidem, p. 26.
- ⁶⁶ MELLO, Frederico Pernambucano de. In: HERMANN. **Caatinga**. São Paulo: Editora Globo, 1998.
- ⁶⁷ FILHO, Ruben Wanderley. **Lampião em Quadrinhos**. Maceió/AL: s/ed., 1997.
- ⁶⁸ SILVA, Patrícia Sampaio. Le symbole et ses diverses résonances: analyse de l'historiographie du Cangaço. **Revue Histoire et Société de l'Amérique Latine**. Paris, Amérique Latine: Expériences et Problématiques d'Historiens (A.L.E.P.H.)/Université de Paris 7, nº 4, mai 1996.
- ⁶⁹ WIESEBRON, Marianne L. Historiografia do cangaço e estado atual da pesquisa sobre banditismo em nível nacional e internacional. In: **Ciência & Trópico**. Recife, v. 24, n. 2, jul./dez. 1996, p. 419.
- ⁷⁰ FILHO, Ruben Wanderley. **Op. Cit.**, p. 3.
- ⁷¹ Idem, p. 3.
- ⁷² SILVA, Patrícia Sampaio. **Op. Cit.**