

XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires, 2009.

Nordestanças na Cinematografia Brasileira. Lampião, Rei do Cangaço Baile Perfumado .

Ana Brasil Machado, Carla Nascimento, Frederico Guilherme Bandeira de Araujo, Marina Tedesco y Walcler Mendes Júnior.

Cita:

Ana Brasil Machado, Carla Nascimento, Frederico Guilherme Bandeira de Araujo, Marina Tedesco y Walcler Mendes Júnior (2009). *Nordestanças na Cinematografia Brasileira. Lampião, Rei do Cangaço Baile Perfumado. XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-062/450>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Nordestanças na Cinematografia Brasileira

Lampião, Rei do Cangaço

Baile Perfumado

Ana Brasil Machado

Carla Nascimento

Frederico Guilherme Bandeira de Araujo

Marina Tedesco

Walcler Mendes Júnior

Apresentação

“Nordeste”, como todo discurso em forma fonética ou gráfica, suscita significados e sentidos variados e mutáveis a quem pronuncia ou ouve, grafa ou vê, a cada momento e lugar. Cada enunciação/escuta deste termo, assim, como ação, é propriamente um constituir nordeste, um nordestar. Outras modalidades discursivas, entretanto, também podem nordestar sem o uso explícito do termo, através do acionamento de referências historicamente situadas, escritas, sonoras ou imagéticas, oriundas de (outros) discursos nordeste consagrados ou marginais, tecidas de modo e forma particulares. O cinema é uma dessas modalidades. Aqui, em termos gerais, esse tipo de enunciação é tomado como uma linguagem audiovisual que transcende ao caráter instrumental e de meio de representação especular, configurando em sua singularidade um campo de criação e expressão de idéias e, como tal, um campo analítico, propositivo e enunciativo, tanto quanto os campos reflexivos que operam essencialmente através de agenciamentos escritos ou sonoros.

O trabalho que segue opera dentro desse universo discursivo do cinema brasileiro. Concretamente, constitui uma interpretação¹ de um viés do dialogismo configurado entre os

¹ A metodologia de referência utilizada a essa interpretação e à própria constituição do dialogismo tomado em conta, é a denominada Hermenêutica Dialógica (cf. Araujo, Barros Filho, Guedes, Guelman, Nogueira e Petrus, 2007), devidamente adaptada ao discurso audiovisual e submetida a certa rasura de caráter derridarreano.

filmes *Baile Perfumado* (1997), de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, e *Lampião, Rei do Cangaço* (1936 / década de 50), de Benjamin Abrahão, Alexandre Wulfes e Al Ghiu. Viés correspondente à compreensão de *Baile sobre Lampião*, presente no dialogismo estabelecido no interior do primeiro, através da inclusão de trechos originais do filme de Abrahão. Ambas são películas que produzem construções nordeste, que nordestam ao seu modo. A dos anos 30 fundamenta sua construção problematizando exclusivamente sertão/cangaço. *Baile*, em outro contexto, explode essa restrição aportando uma complexidade maior ao nordeste que afirma.

O que existe desde os anos 50 como filme intitulado *Lampião, Rei do Cangaço* é uma montagem feita por Alexandre Wulfes e Al Ghiu, a partir do que restou da ação obscurantista da censura varguista, que apreendeu o material filmado em 1937. Aqui, assumimos a obra como criação dos três: o fotógrafo e os dois montadores. São 12 minutos de imagens de um total desconhecido, com narração e trilha sonora, montadas sob o fio condutor da história do próprio fotógrafo Abrahão junto ao grupo de cangaceiros de Lampião².

A película tem como fio narrativo a história da filmagem de *Lampião, Rei do Cangaço*, realizada por Benjamin Abrahão. Imagens efetivamente produzidas por este, como já dito, são aí incorporadas em articulação constituinte da trama.

Essa história, apoiada numa estética do fragmento e da superposição, constitui, já nos anos 30, um nordeste mistura, em que sertão/cangaço, também já em si imbricação de barbárie e civilização, é apenas um componente.

O dialogismo considerado tem de especial o fato de que o pólo áter da obra plena *Baile Perfumado*, não só está aí contido internamente, mas é também já algo produzido por seu olhar. Portanto, rigorosamente se pode dizer que esse dialogismo se faz entre *Baile Perfumado* e *Lampião, Rei do Cangaço do Baile Perfumado*.

A interpretação feita está marcada não somente pela Hermenêutica Dialógica anteriormente referida, adaptada ao discurso audiovisual, mas por traços desconstrutivistas.

Um sertão/nordeste/brasil multiface: *Baile Perfumado*

Baile Perfumado, para nós, nordesta. Isso porque o vemos como uma construção/interpretação nordeste, em plena década de 90, que se contrapõe a metafísicos nordestes de tempos passados e presentes, de discursos do cinema, do Estado, da academia, da literatura. Contrapõe-se não como uma invenção distinta, mas através de uma urdidura de ditames já ditos.

Desde os primórdios do nordestar³, os agenciamentos nordeste hegemônicos, impostos / auto-impostos, foram marcados pela idéia de exclusão ou, no mínimo, de preterição, em relação a construções correlatas ditas Sul/Sudeste, num movimento sempre de mão dupla em que a condição de perda foi vivenciada não só no sentido material e econômico, mas,

² *Lampião, Rei do Cangaço* faz parte do acervo da Cinemateca Brasileira, tendo sido recentemente restaurado.

³ “O Nordeste nasce da construção de uma totalidade político-cultural como reação à sensação de perda de espaços econômicos e políticos por parte dos produtores tradicionais de açúcar e algodão, dos comerciantes e intelectuais a eles ligados. Lança-se mão do topos, de símbolos, de tipos, de fatos para construir um todo que reagisse à ameaça de dissolução, numa totalidade maior, agora não dominada por eles: a nação. Unem-se forças em torno de um novo recorte do espaço nacional, surgido com as grandes obras contra as secas.” (Albuquerque Júnior, 1999: 67).

“O Nordeste é, em grande medida, filho das secas; produto imagético-discursivo de toda uma série de imagens e textos, produzidos a respeito deste fenômeno, desde que a grande seca de 1877 veio colocá-la como o problema mais importante desta área.” (idem: 68)

também, no sentido do afastamento em relação ao processo de construção do discurso cânone da nacionalidade. Os sujeitos/sujeitos ditos e auto-afirmados nordestinos de todo extrato social _oligarquia terratenente, burguesia industrial e classe média urbanas, classes populares do campo e da cidade, elites intelectuais_, todavia, mais do que incorporar e participar do discurso da perda, aí perscrutaram vantagens materiais _financiamentos, subsídios, empréstimos, fomentos_ e simbólicas _a força, a capacidade de adaptação, a macheza, a lealdade, a tradição moral e familiar, a autenticidade cultural, a religiosidade, a sabedoria, etc.

Não obstante, nos anos 90, esse constante movimento de construção / desconstrução / reconstrução do discurso cânone nordeste não fica imune aos efeitos de uma exacerbação da liberdade da subjetividade _condição, dentre outras, da modernidade dos últimos 50 anos_, traduzida num individualismo feroz a marcar os cada vez mais intensos fluxos globalizados de ativos financeiros, mercadorias, saberes, valores, pessoas. Mais importante, todavia, certos vieses desse movimento deixam de permanecer indiferentes a um pensar que, desde antes, problematiza a si como e através da linguagem, desenrijando o ser, tornando-o devir.

Os modos e formas do nordestar desses caminhos, então, não inauguram, mas evidenciam que o dizer nordeste, mesmo que silencie sobre outras coisas, não se esgota na Casagrande, nos açoites, nas vaquejadas, no arado, na foice, no engenho, na usina, no açude, nos desmandos de coronéis, nas praias de coqueiros, na força do cangaço, no nepotismo de políticos-proprietários de terras e votos, nas Ligas Camponesas, na SUDENE, nas fronteiras e nos nove estados ibgeanos, em um sotaque, na Coluna, nos reisados, em Canudos, maracatus, cirandas, nas rendas, acarajés, romarias, padres-cíceros-santos, em Antônio Conselheiro, nas redes, nas violas, na sanfona, no pau-de-arara, nas rotas da Itapemirim como linhas de fuga.

Evidenciam que nordeste diz tudo isso ao mesmo tempo e tudo o mais, como trama de signos de arcaísmo e modernidade. A idéia de um nordeste monolítico, atrasado por sua natureza selvagem e relações sociais pré-capitalistas, blindado ao resto do mundo é substituída pelo sertão que não tem dentro nem fora e se constitui nas interferências. Assim, nada, ou muito pouco, escapa, ou não pode estar no entre do dentro/fora, seja como positividade, seja como negação ou ausência presente, seja como mistura em trânsito que vai da black music maracatuizada do movimento mangue-bit de Recife ao axé-music baiano, e do semi-árido de verdes irrigados às cidades litorâneas de arranha-céus e favelas, e da farinha de pilão industrializada da feira de Caruaru à manioc flour commodity do mercado internacional, e da grife cangaço às bolsas louis vuitton de esquinas e camelôs recifenses e paulistanos, e da base de foguetes e quilombolas de Alcântara ao Olodum em Paris, e do operário da Ford de Salvador ao operário da Ford de São Bernardo, e ... Nos nordestes desse modo proclamados nos anos noventa e no nascente XXI, assim, o que é dito de fora já não é tão ou só estrangeiro, o que é dito de dentro já não é tão ou só de casa.

Baile Perfumado inicia situando o expectador no tempo (anos 30) e no espaço (Região Nordeste) da narrativa, através da emblemática primeira seqüência da morte de Padre Cícero. A seqüência serve também para introduzir o personagem principal da trama, Benjamin Abrahão, e indicar a ligação deste com o padre então moribundo. A cena seguinte, de uma batalha entre Lampião e seus cangaceiros, e tropas “volantes”, traz ao foco a temática dentro da qual a trama narrativa se situará. Mas se isso sugere um estar dentro de certo universo regional, época e problemática, imediatamente as guitarras distorcidas do rock/maracatu de Chico Science e Nação Zumbi remetem ao tempo presente da filmagem, explicitando a partir de onde a narrativa é construída, no mesmo movimento imagético _um estonteante mergulho aéreo através do cânion de um rio de águas caudalosas, para nós óbvia referência ao cânion do São Francisco_ que

(re)coloca o espectador no mundo da história que será contada.

Essa história é a da saga de Benjamin Abrahão em seu intento de filmar Lampião e seus cangaceiros, num propósito apresentado como meramente comercial, mas que evidentemente adquire outros significados a agentes do universo social de então, fossem do âmbito regional ou do nacional. O êxito em conseguir as almeçadas imagens, filmando diretamente o grupo de cangaceiros, no entanto frustra-se logo após, pela apreensão do material ainda bruto pela censura getulista e, também, pelo trágico assassinato do próprio Abrahão, aparentemente por implicações políticas de sua inusitada ação. O modo não linear de estruturação do Baile incorpora imagens originais tomadas por Abrahão, apropriadas e ali inseridas, por um lado a escancarar aquela narrativa como representação de representações⁴, por outro, a lastrear um dizer cangaço em que certos valores associados a idéias de humano e de moderno se fazem presentes, ao lado de negatividades identificadas com barbárie e primitivismo. O nordeste de Baile Perfumado, portanto, não cabe nem aqui nem acolá, não é rural, nem urbano, nem arcaico, nem moderno, é “nem, nem”, ou melhor, é “e, e, e, ...”.

A estética de Baile Perfumado configura, para nós, uma estética da mistura que expressa uma ética em que é destacado e ajuizado positivamente o que é obscurecido nos discursos socialmente predominantes sobre o cangaço, do momento originário desses movimentos ao presente, a dimensão humana e política do movimento. Uma ética, por conseguinte, também da mistura, tão robinhoodiana quanto perversa: Lampião dança, lê jornais, usa perfume, reza, compra coiteiros, faz alianças com coronéis, representa cenas para serem filmadas, mata a sangue frio, realiza uma justiça própria, vai ao cinema em Recife; nas cenas finais, já morto na seqüência narrativa, aparece sobrepairando paisagem sertaneja ao som de Chico Science, em alternância com imagens originais em que, vivo, representa a si mesmo; em flashback, também ao final, Abrahão chega ao Brasil afirmando que os “inquietos” podem mudar o mundo. É com essa estética e com essa ética que Baile Perfumado nordesta, é com elas que constitui o Lampião, Rei do Cangaço que incorpora dialogicamente construindo a si, é através delas que diz um sertão/nordeste/brasil multifacetado e movente.

Um sertão/nordeste/brasil multiface: *Lampião, Rei do Cangaço*

Pode parecer estranho, à primeira vista, que consideremos, do mesmo modo que Baile Perfumado, também Lampião, Rei do Cangaço como dizendo um sertão/nordeste/brasil multifacetado. Afinal, trata-se de algo produzido em outros contextos históricos⁵, em que os modos hegemônicos de ver o mundo se mostravam marcados pela dicotomia Bem / Mal em suas diversas formas de expressão. Não obstante o reconhecimento disso, nós, perscrutando do presente e sulcados por antropofagizadas idéias de Bakhtin, Deleuze e Derrida, e também pelos dizeres Brasil / Nordeste presentes na historiografia e na literatura brasileiras, interpretamos Lampião⁶ como portador de significados com esse caráter de multiplicidade e soma.

⁴ As imagens tomadas por Abrahão são visivelmente representações feitas pelos cangaceiros de suas ações cotidianas e de combate. Na história narrada algumas dessas cenas são re-encenadas pelos atores.

⁵ “Contextos”, no plural, porque aqui estamos considerando tanto o momento de tomada das imagens por Benjamin Abrahão, os anos 30, quanto o momento da montagem feita por Alexandre Wulfes e Al Ghiu nos anos 50 do século passado.

⁶ Relembrando o indicado na Apresentação, para efeitos deste trabalho estamos considerando o filme Lampião, Rei do Cangaço como aquele resultante da montagem feita por Alexandre Wulfes e Al Ghiu, a partir de imagens feitas por Benjamin Abrahão que puderam ser recuperadas décadas após a apreensão pela censura governamental em 1937.

O filme *Lampião, Rei do Cangaço*, narrando a presença do próprio cineasta/mascate Benjamin Abrahão junto ao grupo de Lampião, aciona imagética e verbalmente figuras e modos de ser associados por certos imaginários nacionais estabelecidos como relativos a uma dita Região Nordeste, enquanto recorte político-geográfico do território brasileiro instituído por discurso estatal. No caso, as próprias imagens lendárias e difundidas de Lampião e Maria Bonita, e de seu grupo de cangaceiros, com suas vestimentas, armas, apetrechos e comportamentos típicos, descritos pelo narrador. Essa narração funciona como o fio que constitui a trama contada, que é, como já dito, a da estada de Benjamin Abrahão com Lampião e seu grupo. Essa trama, ainda que seja resultante da montagem de Alexandre Wulfes e Al Ghiu, não deixa de estar sugerida pelas inúmeras cenas em que o fotógrafo se auto-retrata em meio aos cangaceiros.

As cenas iniciais dizem do “homem do interior nordestino” como forjado por ambiente hostil de caatinga e seca, e por específicos “fenômenos sociais e políticos”, que o fizeram incompreendido. Essa sutil afirmação da alteridade abrindo à inclusão, é imediatamente complementada com a indicação extrapolada de que a incorporação, não somente do interiorano rude, mas sim de todo o “nordeste e dos nordestinos” já se faz em decorrência da ação redentora das “autoridades modernas” que extinguiram o cangaço⁷. Seja assim ou não, a narração segue sobre imagens de vaquejadas afirmando que entre os duros vaqueiros do sertão, mesmo aqueles que sucumbiram ao cangaceirismo determinado pelo meio físico e social, não eram “tão monstruosos”, alusão levemente distorcida _não há negação do predicado_ ao ideário dominante promulgado pelo Estado e amplamente difundido pela imprensa regional e nacional. Mostrar uma face amenizada do cangaço é então anunciado como propósito do filme, que só nesse momento inicia a trama contada, a história da presença do fotógrafo Benjamin Abrahão filmando o grupo de Lampião.

A estratégia de realização do proposto, o que também, pode-se supor, seria similar ao do próprio Abrahão, é mostrar o cotidiano dos cangaceiros como marcado pelo comum de atividades da sobrevivência em ambiente agreste (buscar água, matar animais para alimentação), por atos típicos de um viver em comunidade “civilizada” (dançar, rezar, enfeitar-se, fazer poesia), por signos de modernidade (ler jornal⁸, corresponder-se por meio de cartas, usar moeda, usar penteado da moda urbana⁹), sem deixar de aludir à situação de grupo armado em luta com forças policiais, seja através de imagens do armamento, de referências faladas sobre as volantes e o uso das armas, mas, destacadamente, por meio de cenas em que embates são representados pelos cangaceiros de forma lúdica, numa glamourização da violência, que faz esvanecer qualquer alusão concordante com predicados como os de bárbaro, monstruoso, selvagem, atroz, cruel. Se a história *Baile Perfumado* termina quando o personagem Abrahão vai embora do seio do grupo, *Lampião, Rei do Cangaço*, encerra com a famosa foto de cabeças de cangaceiros mortos, expostas em uma escadaria, a sugerir que a barbárie também está no chamado mundo da ordem, da civilização.

Lampião, Rei do Cangaço nordesta tematizando o mundo rural, enquanto mundo sertanejo de agruras naturais e sociais. O faz também através de uma estética da mistura, que conjumina no mesmo personagem e/ou cena/imagem, aridez, rudeza, primitivismo, com amenidade,

⁷ A montagem com a respectiva introdução da narração é da década de 50. Em geral a historiografia atribui emblematicamente à morte de Lampião, em 1938, o “fim do cangaço”, ainda que remanescentes de seu grupo e outros cangaceiros ainda se fizessem presentes até o início dos anos 40

⁸ Em uma cena, aparece Lampião lendo um jornal que se pode identificar como um exemplar de O GLOBO.

⁹ No caso, a referência são algumas mulheres do grupo, Maria Bonita em especial, cujo penteado é típico da elite feminina da Belle Époque.

civilidade, modernidade. Diferentemente de *Baile Perfumado*, no entanto, é nítido um juízo que compreende mas condena, expressando uma ética que apenas aparentemente transita, ao fundo ancorando-se nos valores da ordem dominante.

O sertão/nordeste/brasil do *Lampião do Baile* para o *Baile Perfumado*

As imagens de Lampião, Rei do Cangaço incorporadas constitutivamente ao discurso *Baile Perfumado*, configuram o que denominamos sinteticamente de *Lampião do Baile*, um corpus fílmico que aporta certo significado e, ao mesmo tempo, expressa o juízo sobre esse significado perpetrado pelo discurso pleno *Baile Perfumado*.

Em nossa interpretação, o *Lampião do Baile*, para o *Baile*, é desenhado por uma estética da mistura do moderno, da cultura, do consumo, com o primitivo, o isolado, e ainda do simulacro da violência, a dizer diretamente sertão/cangaço e, de modo indireto, por meio do acionamento de emblemas, a dizer nordeste como sertão/cangaço. Tipo de estética por nós identificada em *Lampião, Rei do Cangaço*, ainda que aí também a enunciar explicitamente nordeste/nordestino por meio da narração. Não obstante, no corpus em questão, essa estética não está associada diretamente através das imagens a uma ética de mesmo caráter, mas sim a uma ética monocórdia e humanista, ainda que a tensão que subjaz àquele aparente mundo apolíneo seja sugerida por meio sonorização ou do silêncio sobrepostos às cenas selecionadas¹⁰. Em seqüência não contínua de imagens, em ordem distinta da montagem de *Wulfes / Al Ghiu*, e, como apontado, sem a impositiva e delineadora narração aí colocada, mostra o grupo em momentos representados de confraternização, descontração, alegria, lazer, festa, reza, troca de afeto. Nada remete diretamente e com objetividade a assassinatos a sangue frio, roubos, estupros, extorsões, seqüestros.

Os sertanejos/cangaceiros/nordestinos são, assim, nas imagens do *Lampião do Baile*, homens e mulheres comuns, com necessidades comuns em um meio nem tão agreste, que buscam satisfazer com comedimento, determinação, bravura, alegria e ternura. É uma contraposição, mesmo que rasurada¹¹, ao discurso pleno *Baile Perfumado*, que trama, através dessa contraposição, um nordeste multifacetado. Emblemática dessa mescla é a rápida sucessão alternada de imagens do baile que encena, no tempo presente da narrativa, o “baile perfumado” mostrado nas imagens de Abrahão, e de um ataque de cangaceiros a uma fazenda, onde o dono é castrado como pena por suposta traição a Lampião, parte da história contada no *Baile Perfumado*.

Consideramos que o juízo que *Baile Perfumado* exerce sobre o significado, atribuído por si mesmo, do *Lampião, Rei do Cangaço* que constrói imagetivamente para si, é o de um dizer um sertão/nordeste/brasil parcial e omissivo, supostamente revelador de uma origem perdida do humano, da virtude, da ventura, em meio ao aparente domínio do desumano, do vício, da desventura, do Mal. Todavia, como esse objeto de julgamento é um corpus elaborado pelo próprio

¹⁰ A narração e a trilha musical “originais” são substituídas ora pelo silêncio (primeiro, cena de vaquejada em terras de “coronel” aliado a Lampião; em outro ponto a seqüência das cenas: cangaceiros posando e encarando diretamente a câmera, carregando água de riacho, em afazeres num acampamento, conversa entre Lampião e o fotógrafo Abrahão, Lampião, Maria Bonita e um cangaceiro posando frontalmente para a câmera, Maria Bonita andando, Lampião lendo jornal, rezando, caminhada de cangaceiros e grupo encenando ataque), ora por um ruído atonal e arritmico (cena de Abrahão bebendo água), ora pelo contemporâneo som distorcido das guitarras do grupo musical recifense Nação Zumbi (ao final do filme, seqüência das cenas: Lampião se aproximando frontalmente da câmera e falando, cangaceiros enfileirados, mulheres pendurando embornais em árvore, cangaceiros em meio ao acampamento, Maria Bonita colocando colares, arrumando e colocando perfume em Lampião, e Lampião mostrando seu punhal).

¹¹ Rasurada pela intervenção na sonorização original, como argumentado acima.

Baile, inclusive, já sutilmente borrado em seus termos “originários” pela transgressora intervenção sobre o som, isso só pode ser entendido como um instrumento narrativo, ou como uma estratégia de se auto-construir para um nordestar complexo e múltiplo e deslizante. Ainda mais porque, a nossos olhos, Baile Perfumado, pelas fundamentações éticas e estéticas que aciona ao constituir a si mesmo, não teria como atribuir sentido distinto a Lampião, Rei do Cangaço que não esse de mistura movente, nem bem, nem mal, mas algo no entre deslizante entre bem e mal, barbárie e humanidade, Apolo e Dionísio, tradição e modernidade.

Bibliografia

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz (1999). A invenção do Nordeste e outras artes.
- Recife, FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez.

- ARAUJO, Frederico G. B. de e outros. (2007). Para „compreender“ o discurso: uma proposição metodológica de inspiração bakhtiniana. Rio de Janeiro, GPMC/IPPUR/UFRJ.

- CÂMARA, Antonio da Silva (2006). Figurações, mitificações e modernização: visões do Nordeste na cinematografia brasileira dos anos 1990. AMPOCS.

- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (1995). Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1, Rio de Janeiro, Editora 34.

- FINAZZI-AGRÔ, Ettore (2001). Um lugar do tamanho do mundo. Editora: UFMG. Belo Horizonte.

- NEMER, Sylvia (2007). Glauber Rocha e a literatura de cordel: uma relação intertextual. Casa Rui Barbosa. Rio de Janeiro.

- SILVA NETO, Antônio Leão da (2006). Dicionário de Filmes Brasileiros: curta e média-metragem, Ed. do Autor, São Bernardo do Campo (SP).

- ZOURABICHVILI, François (2004). O Vocabulário de Deleuze. Rio de Janeiro, Relume-Dumará.

Filmografia

- Lampion, Rei do Cangaço (Benjamim Abrahão, Alexandre Wulfes, Al Ghiu - 1936 / década de 50).

- Baile Perfumado (Lírio Ferreira e Paulo Caldas - 1996).