

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

JULIANA AMORIM SILVA

**AMANTES CANGACEIRAS – A REPRESENTAÇÃO DA MULHER
CANGACEIRA NA MINISSÉRIE LAMPIÃO E MARIA BONITA (1982)**

NITERÓI

2025

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

JULIANA AMORIM SILVA

**MANTES CANGACEIRAS – A REPRESENTAÇÃO DA MULHER
CANGACEIRA NA MINISSÉRIE LAMPIÃO E MARIA BONITA (1982)**

Dissertação de Conclusão de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense, como parte dos requisitos necessários para à obtenção do grau de Mestre em História.

ORIENTADORA: Prof^ª. Dr^ª. Livia Gonçalves Magalhães

NITERÓI

2025

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

S586a Silva, Juliana Amorim
Amantes Cangaceiras : A representação da mulher
cangaceira na minissérie Lampião e Maria Bonita (1982) /
Juliana Amorim Silva. - 2025.
102 f.: il.

Orientador: Livia Gonçalves Magalhães.
Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,
Instituto de História, Niterói, 2025.

1. Cangaço. 2. Cangaceira. 3. Maria Bonita. 4. Produção
intelectual. I. Magalhães, Livia Gonçalves, orientadora.
II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de História.
III. Título.

CDD - XXX

JULIANA AMORIM SILVA

**AMANTES CANGACEIRAS – A REPRESENTAÇÃO DA MULHER
CANGACEIRA NA MINISSÉRIE LAMPIÃO E MARIA BONITA (1982)**

Dissertação de Conclusão de Curso de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense, como parte dos requisitos necessários para à obtenção do grau de Mestre em História.

BANCA EXAMINADORA

Profª Drª. Livia Gonçalves Magalhães – UFF (Orientador)

Profª. Drª. Carolina Amaral de Aguiar – USP (Arguidora)

Profº Drº Pedro Vinicius Asterito Lopera – Fundação Biblioteca Nacional (Arguidor)

Profº Drº Renato Soares Coutinho – UFF (Arguidor Suplente)

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe, Silviane Aparecida Amorim, por ser o alicerce da minha formação enquanto ser humano, pelo amor incondicional, por ser minha maior fã e por sempre acreditar em mim.

Ao meu pai, José Luiz Soares da Silva, por todo amor, apoio, incentivo e por sempre estar ao meu lado.

Ao meu irmão, Felipe Amorim Moreira e à minha cunhada, Natacha Gomes da Costa Marins Amorim, por serem parte importantíssima da minha vida e por terem me dado o melhor presente do mundo: minha sobrinha.

À minha sobrinha, Rute Gomes Amorim, por ser meu xodó, por me chamar de “titia” da forma mais doce possível e por me fazer acreditar e lutar por um futuro melhor.

À minha orientadora, Livia Gonçalves Magalhães, por me emprestar seu casaco favorito para que eu pudesse realizar o sonho de apresentar meu trabalho num congresso na Espanha, por toda parceria, paciência e carinho.

À Rayane Cinelli, minha grande amiga, irmã e mãe do meu afilhado, por estar ao meu lado desde a monografia, por dividir comigo todos os momentos importantes da minha vida, por torcer por mim e vibrar pelas minhas conquistas como se fossem suas também.

Ao Pedro Lopera, por toda a ajuda neste trabalho, por suas considerações preciosíssimas, pelos cafés, conversas e pela grande amizade.

À minha coordenadora na Fundação Casa de Rui Barbosa, Laura do Carmo, e aos meus colegas de trabalho, Camille Braz, Daiane Villela, Jhuly Lopes e João Victor Constantino, que contribuíram e me incentivaram durante o processo de escrita deste trabalho.

Ao meu noivo, Gustavo Oberg Aló, por ter me acompanhado nessa e em muitas jornadas, por ter lido e comentado diversas versões desta dissertação, mesmo não sendo um assunto da sua área. Por me incentivar de todas as formas possíveis, sempre me mostrando que sou capaz, e por dividir as belezas dessa vida de uma forma simples, divertida, cheia de amor, do jeitinho que só a gente sabe.

RESUMO

A presente dissertação tem como tema a construção da mulher cangaceira no audiovisual da década de 1980. Seu objeto é a representação da mulher cangaceira na minissérie *Lampião e Maria Bonita* (1982). Tem-se como objetivos investigar o contexto de produção da fonte, os anos iniciais da década de 1980; entender como a minissérie se insere no audiovisual sobre o cangaço, com enfoque na representação das forças militares da trama; e analisar a construção da imagem da cangaceira na minissérie, investigando como o produto televisivo contribuiu para a perpetuação, no imaginário social brasileiro, de características atribuídas à Maria Bonita – como bravura, liderança, sensualidade, coragem. Além disso, pretende-se debater a memória construída pela Rede Globo, a partir da minissérie, e que se consolidou até os dias atuais.

Palavras chave: Cangaço. Cangaceira. Maria Bonita.

ABSTRACT

This dissertation focuses on the construction of the cangaceira woman in the audiovisual of the 1980s. Its object is the representation of the cangaceira woman in the miniseries 'Lampião and Maria Bonita' (1982). The objectives are to investigate the production context of the source, the early years of the 1980s; to understand how the miniseries fits into the audiovisual about cangaço, with a focus on the representation of the military forces in the plot; and to analyze the construction of the cangaceira image in the miniseries, investigating how the television product contributed to the perpetuation, in the Brazilian social imaginary, of characteristics attributed to Maria Bonita – such as bravery, leadership, sensuality, and courage. Additionally, it aims to discuss the memory constructed by Rede Globo, based on the miniseries, which has been consolidated to this day.

Keywords: Cangaço. Cangaceira. Maria Bonita.

RESUMEN

La presente disertación tiene como tema la construcción de la mujer cangaceira en el audiovisual de la década de 1980. Su objeto es la representación de la mujer cangaceira en la miniserie *Lampião y Maria Bonita* (1982). Se tiene como objetivos investigar el contexto de producción de la fuente, los años iniciales de la década de 1980; entender cómo la miniserie se inserta en el audiovisual sobre el cangaço, con enfoque en la representación de las fuerzas militares de la trama; y analizar la construcción de la imagen de la cangaceira en la miniserie, investigando cómo el producto televisivo contribuyó a la perpetuación, en el imaginario social brasileño, de características atribuidas a Maria Bonita – como valentía, liderazgo, sensualidad, coraje. Además, se pretende debatir la memoria construida por la Rede Globo, a partir de la miniserie, y que se ha consolidado hasta los días actuales.

Palabras clave: Cangaço. Cangaceira. Maria Bonita.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p. 10
1.1 O cangaço – uma manifestação de memória popular?.....	p. 16
1.2 A imagem e suas potencialidades	p. 17
1.3 Metodologia de trabalho	p. 20
CAPÍTULO 1 – A REDE GLOBO NO CENÁRIO DA REDEMOCRATIZAÇÃO. p.	23
1.1 A primeira minissérie da TV Globo	p. 25
1.2 A mulher nas décadas de 1970 e 1980	p. 31
1.3 A abertura política da Rede Globo	p. 36
CAPÍTULO 2 – A REPRESENTAÇÃO DO CANGAÇO NO AUDIOVISUAL CANGACEIRO	p. 47
2.1 O cinema de cangaço	p. 47
2.2 O Nordestern	p. 52
2.3 O Cinema Novo	p. 56
2.4 <i>Lampião e Maria Bonita</i> (1982) e a memória do cangaço	p. 61
2.4.1 Representação das forças de repressão e moral sertaneja em <i>Lampião e Maria Bonita</i> (1982) – violência policial	p. 62
2.4.2 A mulher no Cangaço	p. 67
CAPÍTULO 3 – A MEMÓRIA DE MARIA BONITA – O IMAGINÁRIO SOBRE A RAINHA DO CANGAÇO	p. 71
3.1 Memória e televisão	p. 71
3.2 Maria Bonita	p. 75
3.3 A construção de Maria Bonita pela Rede Globo	p. 83

CONSIDERAÇÕES FINAIS: “Você tem sangue de Maria Bonita” p. 93

BIBLIOGRAFIA..... p. 99

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Camiseta Maria Bonita	p. 17
Figura 2 – Tânia Alves como Maria Bonita em Lampião e Maria Bonita (1982)	p. 17
Figura 3 - Assassinato do cangaceiro Amarelo	p. 62
Figura 4 – Suástica no chapéu do policial	p. 63
Figura 5 – Maria Bonita (Tânia Alves) em sua primeira aparição	p. 79
Figura 6 – Maria Bonita, Expedita e Lampião posam para foto	p. 83
Figura 7 – Maria Bonita e Lampião fotografados por Benjamin Abrahão	p. 84
Figura 8 – Corisco e Dadá se preparam para a foto	p. 85
Figura 9 – Corisco e Dadá fotografados por Benjamin Abrahão	p. 86
Figura 10 – Ala das baianas, Imperatriz Leopoldinense	p. 91
Figura 11 - Baianas da Unidos de Vila Mapa 2025	p. 92

INTRODUÇÃO

Estudar sobre Maria Bonita é também um mergulho sobre minhas próprias origens. Sendo neta de sertanejos do Rio Grande do Norte, cresci ouvindo histórias sobre um dos casais mais famosos do Brasil, mas o que mais me intrigava era a figura de Maria, uma mulher que abandonou sua vida de esposa para seguir um caminho de batalhas sangrentas e fugas constantes. Há algo de fascinante em sua trajetória de vida, repleta de mistérios, que aguça a curiosidade não só da criança ouvindo as histórias dos seus avós, mas também da sociedade brasileira, que consome diversos produtos culturais sobre a “rainha do cangaço”.

Ao ingressar na universidade de História, percebi que gostaria de me aperfeiçoar na área de história cultural, mais especificamente no cinema. Após passar pela perda da minha avó, em 2019, senti a necessidade de me conectar com esta parte de quem sou eu que, apesar de carioca, carrega consigo uma herança nordestina. Como membro do Laboratório de História Cinema e Audiovisualidades da UFRJ, passei a investigar o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e a sua visão de cangaço. Foi então que tive contato com o filme compilado da minissérie *Lampião e Maria Bonita* (1982), da Rede Globo, e me intriguei com a forma como Maria Bonita era retratada, já que ela possuía praticamente o mesmo tempo de tela de Lampião e assumia funções de batalha, algo que não ocorria em outras produções do gênero e muito menos na biografia sobre ela. Sendo assim, decidi investigar as representações de cangaço, do cangaceiro e da cangaceira no filme compilado no trabalho de conclusão de curso.

O tema, porém, era extenso, o que me fez optar por seguir desenvolvendo-o no mestrado, mas com um enfoque maior na representação de Maria, a partir de uma perspectiva de gênero. Sendo assim, meu projeto inicial contava com o filme compilado e com o livro *Sila: Uma Cangaceira de Lampião* (1984)¹ como fontes, a serem trabalhadas de forma conjunta de modo a se pensar como a imagem da cangaceira era construída durante a década de 1980, tendo em mente o avanço do movimento feminista no Brasil.

Quando dei início ao mestrado, tive acesso à minissérie completa, que conta com oito episódios de mais ou menos quarenta minutos cada. Sendo assim, optamos por

¹ Livro escrito por Ilda Ribeiro de Souza, a cangaceira Sila, sobre suas memórias de quando viveu no bando cangaceiro de Lampião. Nele, Sila faz um relato sobre o dia a dia das mulheres do bando.

eliminar a fonte literária e escolher cenas específicas dentre os episódios para serem analisadas. Optamos por utilizar uma metodologia de análise fílmica. Por mais que não se trate de um filme, esta metodologia nos ajuda a entender a representação de Maria Bonita realizada para o audiovisual². Além disso, por se tratar também de um produto televisivo, decidimos utilizar também jornais como fonte, de modo a buscar como foi a recepção da minissérie no momento de seu lançamento.

A presente dissertação tem como tema a construção da mulher cangaceira no audiovisual da década de 1980, tendo como objeto a representação desta na minissérie *Lampião e Maria Bonita* (1982). Tem-se como objetivos investigar o contexto de produção da fonte, os anos iniciais da década de 1980; entender como a obra se insere no cinema de cangaço, suas continuidades e rupturas com relação ao gênero; e analisar a construção da imagem da cangaceira Maria Bonita na minissérie.

Maria Gomes de Oliveira era o nome daquela que seria eternizada pela alcunha “Maria Bonita”. Nascida no ano de 1910, em Malhada da Caiçara, interior do estado da Bahia, viveu apenas 28 anos, mas foi eternizada no imaginário brasileiro. Na verdade, são várias as ideias perpetuadas de quem ela realmente foi. Além do fato do processo de memória ser algo fluido, de modo que vários fatores se misturam na rememoração, criando algo novo, Maria não deixou nenhum registro em primeira pessoa. Não há nada escrito por ela – que, aliás, era analfabeta –, nem entrevistas, apenas fotografias registradas pelo fotógrafo Benjamin Abrão. O que se tem sobre ela são relatos em terceira pessoa, que não deixam de despertar fascínio.

Virgulino Ferreira da Silva, vulgo Lampião, nasceu por volta de 1898, em Serra Talhada, semiárido de Pernambuco. Entrou para um bando cangaceiro por volta de 1916, após uma desavença entre sua família e a família de José Saturnino,³ o qual jurou matar, mas que nunca concretizou a promessa. Em 1929, conheceu Maria Bonita e a levou para viver a vida do cangaço junto com ele, permitindo assim a presença de

² A sugestão para esta metodologia foi dada pela Prof^a. Dr^a. Carolina Amaral de Aguiar, durante a qualificação deste trabalho. As suas observações foram imprescindíveis para o resultado final deste trabalho, de modo que deixamos aqui os nossos agradecimentos.

³ Como ficou conhecido José Alves de Barros, acusado de balar Antônio Ferreira, pai de Virgulino. Segundo Frederico Pernambucano de Mello, no registro policial que se seguiu ao crime, Lampião figura como testemunha (MELLO, Frederico Pernambucano. *Guerreiros do sol: violência e banditismo no Nordeste do Brasil*, São Paulo: A Girafa Editora, 2004).

mulheres em seu bando, algo inédito em um bando cangaceiro. Os dois viveram juntos até 1938, quando foram assassinados numa emboscada armada pela polícia.⁴

A minissérie *Lampião e Maria Bonita* (1982) realiza um retrato ficcional dos últimos meses de vida do casal mais famoso do cangaço. Os dois são os grandes protagonistas da narrativa e sua “história de amor”, como o produto se refere, é posta em evidência do início ao fim. Ao encontrar um funcionário britânico de uma empresa estrangeira de petróleo, Lampião decide sequestrá-lo para posteriormente pedir uma boa quantia em dinheiro pelo seu resgate ao Governador da Bahia e, assim, lucrar. A trama se desenrola enquanto Lampião negocia os tramites do resgate e se defende dos ataques da polícia, que tenta incansavelmente prendê-lo. Maria Bonita demonstra estar cansada da vida no cangaço, além de temer ser capturada e morta pela polícia. Tais sentimentos, somados ao desejo de reencontrar sua filha, Expedita, fazem com que Maria deseje migrar para o sul com Lampião, a fim de ter uma vida mais calma e abundante. O rei do cangaço precisa, então, decidir entre se aposentar ou viver o resto de sua vida nas glórias e renúncias do cangaço.

O cangaço foi um movimento histórico que transcendeu seu tempo e se perpetuou como expressão estética e artística, fazendo parte da cultura nordestina e endossando o sentimento de pertencimento e identidade. Rui Facó, um dos primeiros a estudar o fenômeno, afirmou que os bandos cangaceiros surgiam como uma resistência à opressão das camadas detentoras de poder, ou seja, os coronéis. O pesquisador criticava Euclides da Cunha, autor de *Os Sertões* (1897), pois este considerava que a “barbárie” dos cangaceiros tinha como origem a “degeneração”, oriunda da mestiçagem. Segundo Facó, a causa direta para o surgimento dos bandos cangaceiros era econômica e social, já que a concentração fundiária e a desigualdade social influenciavam na revolta dos sertanejos. Em suas palavras: “Sem terra, sem ocupação certa, a mais brutal exploração de seu trabalho, revoltar-se-iam qualquer que fosse a dosagem de sangue, sua origem racial, o meio físico que atuasse sobre seu organismo”.⁵

De fato, não se deve desassociar tais fatores com o surgimento de formas de banditismo nessa sociedade, assim como outros aspectos já citados. Apesar disso, tampouco se deve atribuir à “opressão dos coronéis” a razão para o cangaço, já que grandes nomes do movimento, como Jesuíno Brilhante – que teve seu apogeu durante a

⁴ MELLO, 2004.

⁵ FACÓ, Rui. Cangaceiros e Fanáticos, Gêneses e lutas. 1963. p. 37.

década de 1870 –, pertencente a uma família abastada, ingressou no cangaço motivado por uma rixa entre seus parentes e outros núcleos familiares.⁶ Segundo Mello, “[...] Jamais foi possível surpreender orientações de caráter político ou ideológico refletindo-se tais ausências em flagrante reforço à ideia de que o cangaceiro vivia o presente, preocupando-se tão-somente com a sua existência imediata”.⁷

Nesse sentido, Luiz Bernardo Pericás afirma que, na maioria dos casos, não é possível afirmar se havia ou não algum tipo de identidade de classe entre os cangaceiros e a população sertaneja humilde. Em sua análise, os bandidos costumavam defender seus interesses pessoais por meio do uso da violência, para que pudessem manter vínculos como protetores poderosos, o que poderia resultar até em agressões contra o próprio povo.⁸

Nas primeiras ocupações do Sertão, durante o século XVIII, segundo Maria Isaura de Queiroz, os chefes de família que migravam rumo à caatinga contratavam bandos armados para protegê-los da resistência indígena. Quando as populações nativas já haviam se retirado rumo ao interior, esses grupos armados permaneceram e passaram a servir esses patriarcas com o intuito de dominar a região e defendê-la frente aos rivais.⁹

Durante o Império, o campo político viveu principalmente as disputas entre os partidos Conservador e Liberal. As parentelas sertanejas também atravessaram anos de contendas por causa dos seus “lados políticos”. Desse modo, quando a situação era conservadora em um determinado município, as famílias liberais, assim como seus capangas e as autoridades desse partido, ficavam “na ilegalidade”. E vice e versa. Segundo Queiroz, “Os bandos de homens armados não eram constantes e sim temporários, agregando-se e desfazendo-se ao sabor das disputas e dos conflitos”.¹⁰

Como exposto por Mello, haviam alianças entre cangaceiros e coronéis, que se fortaleciam e se beneficiavam de fora espontânea e, de acordo com o autor, “Por força dessas alianças, não poucas vezes o bando colocava-se a serviço do fazendeiro ou chefe político, que se convertia, em contrapartida, naquela figura tão decisivamente

⁶ DÍDIMO, Marcelo. O cangaço no cinema brasileiro. Unicamp. Campinas, 2007. p. 8.

⁷ MELLO, 2004. p. 119.

⁸ PERICÁS, Luiz Bernardo. Os cangaceiros: ensaio de interpretação histórica. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 39.

⁹ QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. História do Cangaço. Maria Isaura Pereira de Queiroz. – São Paulo: Global 4ª. ed., 1991. p. 23 – 24.

¹⁰ QUEIROZ, 1991, p. 24.

responsável pela conservação do caráter endêmico [...], que foi o coiteiro”.¹¹ Mesmo após o fim do Império e o início da República, com a dissolução dos partidos, as disputas entre as parentelas permaneceram, assim como as batalhas pelo poder local.

O cangaço independente ganhou força no final do século XIX, quando bandos passaram a atuar de forma desvinculada aos coronéis. Desse modo, por meio do que ficou conhecido como “Cangaço de Vingança”, os homens que desejassem resolver pendências tinham nos grupos o apoio que necessitavam para realizar tal objetivo. Segundo Luís da Câmara Cascudo, “todos os cangaceiros são dados inicialmente como vítimas da injustiça. Seus pais foram mortos e a Justiça não puniu os responsáveis. A não existência desse elemento arreda a popularidade o nome do valente. Seria um criminoso sem simpatia”¹². Assim, o cangaço se ancorava na vingança como motivação para ter ingresso no cangaço, de modo que o fato de ter se tornado um criminoso era algo justificado pela injustiça que ele mesmo sofreu.

Nessa sociedade, a vingança contra quem o ofendeu era uma questão de honra, sendo parte integrante da moral sertaneja, que admirava homens valentes. Dessa forma, de acordo com Mello, o vingador se punha sob o que o historiador chamou de “escudo ético”.¹³

Ao invocar as tais razões de vingança, o bandido, numa interpretação absurdamente extensiva e nem por isso pouco eficaz, punha toda a sua vida de crimes a coberto de interpretações que lhe negasse um sentido ético essencial. A necessidade de justificar-se aos próprios olhos e aos olhos de terceiros levava o cangaceiro a assoalhar o seu desejo de vingança, a sua missão pretensamente ética, a verdadeira obrigação de fazer correr o sangue dos seus ofensores.¹⁴

De tal modo se deu o ingresso de Lampião no cangaço, que desejava vingar a morte de seu pai. Porém, a retaliação, além de sua porta de entrada, também foi o argumento de sua permanência. Ele nunca concretizou sua vingança, mesmo que José Saturnino, inimigo de seu pai, tenha permanecido em sua fazenda, sem se esconder do bandido. Se o cangaceiro concretizasse a vingança, a cobertura do “escudo ético” se encerraria e o bandoleiro seria obrigado a deixar o cangaço.

¹¹ MELLO, 2004, p. 88.

¹² CASCUDO, Luís da Câmara, 1898 – 1986. Vaqueiros e Cantadores / Luís da Câmara Cascudo. – São Paulo: Global, 2005. p. 122.

¹³ Produto de elaboração mental, o escudo ético aliviava seu criador das suas próprias reprovações mentais, além de fornecer uma ótima justificativa no plano social – MELLO, 2004.

¹⁴ MELLO, 2004, p. 126-127.

Segundo Mello, Virgulino inaugurou uma nova modalidade do movimento: o “cangaço meio de vida”.¹⁵ O cangaço lampiônico era uma categoria profissional, marcado por uma estética própria e original. Além disso, ele também se subdividia em vários outros grupos menores, que eram subordinados ao bando principal, de Lampião, como é o caso dos homens liderados por Corisco. Segundo Pericás,

Certamente, resquícios do período anterior irão permanecer: problemas com a justiça e vendeta familiar. Mas agora poder-se-á notar um componente novo. O cangaço se tornará um “negócio”, um “emprego”, um “meio de vida”. Chegará a ser visto como uma “profissão”. Deixará de ser apenas uma forma de vingança ou de ser vinculado a “coronéis” locais. Os “novo” cangaceiros, em grande medida, à parte de motivos pessoais e entreversos com delegados de polícia ou com membros de outras famílias, entrarão nas fileiras do cangaço vendo nelas a possibilidade de liberdade, prestígio e fortuna. Muitos não terão a intenção de abandonar a atividade, considerando-a uma forma melhor para enriquecer¹⁶.

O “Cangaço meio de vida” é o tipo de cangaço retratado na fonte analisada nesta pesquisa, a minissérie *Lampião e Maria Bonita* (1982). Ela enfatiza os últimos meses de vida do capitão, no ano de 1938, ou seja, quando Virgulino Ferreira da Silva já havia se consolidado como cangaceiro e gozava de sua influência por meio de aliados fazendeiros, seus coiteiros. Apesar de dizer que o seu destino foi traçado e que foi escolhido para marcar o sertão à fogo,¹⁷ durante os episódios, o personagem se revela um verdadeiro dono de um negócio bem sucedido e que cresceu muito com o passar dos anos. Maria Bonita, por outro lado, pede que seu companheiro deixe o cangaço e fuja com ela para o sul, mas tem seu pedido negado.

Na minissérie, Lampião não é retratado como um cangaceiro que busca a vingança, nem do fazendeiro que tirou a vida de seu pai, nem da Volante que o persegue pelo sertão. O cangaceiro permanece na defensiva perante os grupos policiais, que se empenham em criar emboscadas para atacar o capitão. Virgulino, por outro lado, percorre seu caminho no intuito de encontrar alguém de seus subgrupos ou algum fazendeiro que lhe deve favores, por exemplo, e para fugir da perseguição dos policiais.

¹⁵ MELLO, 2004.

¹⁶ PERICÁS, 2010, p. 56.

¹⁷ LAMPIÃO e Maria Bonita. Direção: Luís Antônio Piá e Paulo Afonso Grisolli. Produção: Paulo Afonso Grisolli. Brasil, 1982.

Além disso, a própria presença de mulheres, segundo Frederico Pernambucano de Mello, indica que o tipo de cangaço retratado é o “meio de vida”, pela ausência quase completa de um finalismo guerreiro. “As evidências históricas apontam para o cangaço-meio de vida, autorizando-nos a concluir que só neste as mulheres poderiam ter encontrado espaço para ação própria: a de auxiliares não-combatentes, em vida do homem amado, e a de valquírias após sua morte”¹⁸.

1.1 A imagem e suas potencialidades

Ao defender o uso da imagem como fonte da História, Paulo Knauss afirma que ela se identifica com grupos sociais que nem sempre se reconhecem pela escrita. Dessa forma, ele entende que, ao desprezar as figuras, não se está apenas abrindo mão de um registro abundante, mas também excluindo “[...] várias dimensões da experiência social e a multiplicidade dos grupos sociais e seus modos de vida”¹⁹.

Tal defesa instigou reflexões acerca da fonte trabalhada nesta dissertação, a minissérie *Lampião e Maria Bonita* (1982). Se tratando de um documento televisivo, disponível para um grande número de pessoas, de diferentes classes sociais, é inevitável não pensar sobre questões que vão desde a escolha da temática até a forma como ela é abordada. Além disso, a produção apresenta um material rico para se pensar como a mulher cangaceira foi construída neste produto da década de 1980, momento de efervescência das lutas femininas por direitos e no contexto de redemocratização no Brasil.

De acordo com Horst Bredekamp,²⁰ as imagens possuem a capacidade de ganhar autonomia com relação ao que ela apreende, ou seja, a imagem está além das intenções de quem a criou. Uma vez concebidas, são independentes. Por sua vez, segundo Hans Belting,²¹ a experiência e a produção visual tendem a ser confundidas com a imagem em particular. A imagem deve ser, conforme ele afirma, como uma entidade simbólica (também um item de seleção e memória).

¹⁸ MELLO, 2004, p.147.

¹⁹ KNAUSS, 2006, p. 100.

²⁰ BREDEKAMP, H. *Image Acts: Systematic Approach to Visual Agency*, Translated, edited and adapted by Elizabeth Clegg, Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2018. Introdução, Conclusão e Postscript. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. São Paulo: Intercom, 2005.

²¹ BELTING, H. Por uma antropologia da imagem, *Concinitas*, ano 6, volume 1, número 8, julho 2005.

E, mesmo dentro da ‘inundação de imagens’, tanto as representações estáticas quanto as em movimento de grupos e indivíduos particulares mantêm o poder de deixar sua marca na memória coletiva de uma cidade, uma noção, um continente e, às vezes, o mundo inteiro, e, assim exerce uma variedade de influências que moldam a vida política e muito mais.²²

Em seu artigo “Por uma antropologia da imagem”, Belting afirma que os ícones fazem uma ausência visível ao transformá-las em uma nova presença. É aí que se dá a contradição que caracteriza as imagens²³. Elas necessitam de corporificação para adquirir qualquer forma de visibilidade. Dessa forma, o corpo perdido (morto) é trocado pelo corpo virtual da figura. “Podemos ir um passo além e arriscar a visão de que toda imagem, de uma maneira, poderia ser classificada como máscara, seja transformando um corpo em imagem, seja existindo como uma entidade separada, ao lado do corpo”.²⁴

Nesse sentido, retomando Horst Bredekamp, “o fato de a imagem animada possuir, além da sua capacidade de movimento, também uma capacidade de prejudicar, está entre as características essenciais da fenomenologia do ato imagético que constitui o cerne do que se segue”²⁵. Ao dizer isso, Bredekamp, se refere ao fato de que as imagens possuem a capacidade de ganhar autonomia com relação ao que ela apreende, ou seja, a imagem está além das intenções de quem a criou. Uma vez criadas, são independentes.

Na figura a seguir, utilizando o conceito de “corpo perdido” de Belting²⁶, pode-se dizer que o corpo perdido de Maria Bonita foi trocado pelo corpo virtual encenado pela atriz Tânia Maria Rego Alves. A captura de tela remete ao site da marca de camisetas Chico Rei²⁷. A seguinte estampa foi produzida pela artista Clarice Alufam como uma homenagem à Maria Bonita, Rainha do Cangaço. Apesar do nome escrito na camiseta constar “Maria de Déa”, a imagem impressa é da atriz Tânia Alves em seu papel de Maria Bonita para a minissérie de 1982.

²² BREDEKAMP, 2018, p. 1.

²³ BELTING, 2005.

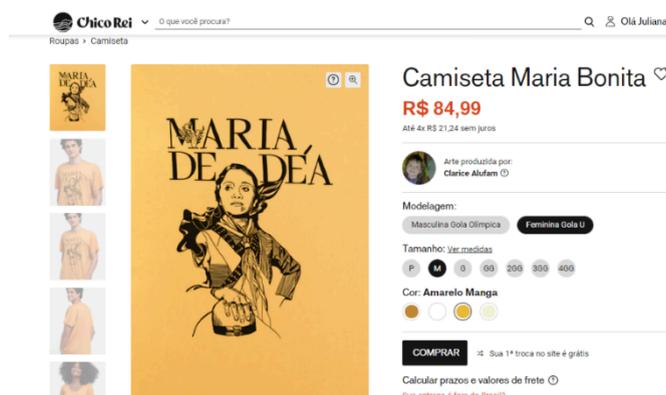
²⁴ BELTING, 2005, p. 70.

²⁵ BREDEKAMP, 2018, p. 8.

²⁶ BELTING, 2005.

²⁷ Disponível em: <https://chicorei.com/> Acessado em: 12 de abril de 2023.

Figura 1 – Camiseta Maria Bonita



Fonte: Imagem retirada do site da marca Chico Rei, 2024.

Figura 2 – Tânia Alves como Maria Bonita em *Lampião e Maria Bonita* (1982)

Fonte: Imagem retirada da minissérie, 1982.

Essa autonomia da imagem com relação àquilo que ela apreende é justamente o que vemos na fonte analisada. A construção das personagens cangaceiras da minissérie se fundiu, no imaginário coletivo brasileiro, à imagem que se tem da cangaceira histórica. Desse modo, a Maria Bonita da trama se confunde com a Maria Bonita real.

Portanto, o cangaço é um movimento que transcendeu as barreiras do evento histórico datado para tornar-se parte integrante da cultura brasileira, sendo elemento essencial da identidade do povo nordestino e símbolo de resistência regional. Sendo

assim, o estudo da mulher cangaceira e suas construções contribui para se compreender como é constituída a mulher sertaneja no imaginário coletivo.

A imagem de Tânia Alves interpretando Maria Bonita é hoje mais plausível do que a figura da Maria Bonita histórica. Quando Maria Bonita é evocada como independente, guerreira, combatente e líder, é a imagem de Tânia Alves no papel da Maria Bonita ficcional que ganha vida.

1.2 Metodologia de trabalho

Para este trabalho, utilizamos uma metodologia própria do cinema, já que se trata de um produto audiovisual. A invenção do cinematógrafo, no século XIX, mudou a forma como apreendemos o mundo e nossa relação com a memória. De fato, é inegável o elo entre cinema e história e, ao longo do século XX, essa relação se tornou mais forte quando, na década de 1970, o historiador francês Marc Ferro deu início ao campo Cinema-História. A partir de então, “as imagens cinematográficas ascendem com pleno direito ao estatuto de documentos históricos”.²⁸ Segundo Michèle Lagny,²⁹ ao longo dos anos 90, o cinema passou a ser mais utilizado pelos historiadores, o que impulsionou a discussão sobre a necessidade de se pensar metodologias para se utilizar o cinema como fonte para a história.

Desse modo, minha escolha pela fonte audiovisual se deu pois a televisão proporciona ao historiador reflexões acerca de como o objeto narrado é retratado por determinada sociedade no momento de produção da obra, ou seja, um produto audiovisual, por mais que remonte um assunto passado, é fruto do presente – do momento em que foi produzido –, e carrega questões pertinentes à sua época. A respeito disso, Alexandre Valim sustenta: “Prefiro o ponto de vista de que ela [a arte] é antes uma construção com vários fatores históricos intervenientes, isto é, de que o cinema não se desenvolve independentemente de forças tecnológicas, econômicas e ideológicas. Em outras palavras, o cinema é altamente mediado, mas [...] ele não é o único”.³⁰

²⁸ LAGNY, 2009, p. 100.

²⁹ LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de História. Universidade de Paris III –Sorbonne Nouvelle.

³⁰ VALIM, 2012, p. 286.

Em seu livro *Cinema e História*,³¹ o capítulo “O filme: uma contra-análise da sociedade”, Marc Ferro sugere um método de análise que consiste em três etapas. A primeira é a apresentação do roteiro dos filmes. A segunda consiste no tratamento da direção, uma análise minuciosa de elementos relevantes presentes no filme. Já a terceira equivale na comparação entre as fontes escolhidas. As etapas um e dois serão utilizadas nesta dissertação, de modo a haver a apresentação do roteiro e a análise de pontos relevantes referentes ao filme, tendo em vista os objetivos desta pesquisa.

Somado a isso, tem-se um segundo método, sugerido por Marcos Napolitano. O historiador se refere a abordagem de Pierre Sorlin ao propor a busca por elementos narrativos que podem ser sintetizados pelo questionamento: “o que um filme diz e como diz?”.³² Para Sorlin, a relação cinema-história é estruturada a partir de três proposições: a relação presente/ passado, na qual o filme histórico se estrutura no presente, por meio da produção, distribuição e exibição, mas também no passado, através de datas, eventos e personagens que compõem o tema central; os filmes históricos enquanto formas de “saber histórico de base”, na medida em que, apesar deles não criarem essas bases, eles a reproduzem e a reforçam, pois estão “inseridos numa cadeia de produção social de significados que envolvem historiadores, críticos, cineastas e público”³³; e a problemática da narração fílmica da história, permeada pela tensão entre ficção e história, na qual a primeira não tem pretensão de verdade, enquanto a segunda busca efeito de realidade/ verdade.

Tais proposições serão muito importantes para a construção desta dissertação, na medida em que nos proporciona pensar a relação passado/ presente que há na minissérie. Por mais que os autores deixem claro que é uma obra de ficção, há uma tensão, como elucidado por Sorlin, entre ficção e história, entre a não pretensão de verdade e a busca por um efeito de verdade.

Tendo como base essas proposições, Napolitano traz perguntas pertinentes, elaboradas por Sorlin, que devem ser realizadas no momento de análise fílmica. São elas:

Do ponto de vista mais amplo de uma "sociologia do cinema", Pierre Sorlin propõe algumas perguntas sociológicas básicas para a análise sóciohistórica do filme: como o filme representa, por meio dos seus personagens, os papéis sociais que identificam as hierarquias e lugares

³¹ FERRO, Marc. *Cinema e História* / Marc Ferro; tradução Flávia Nascimento. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

³² NAPOLITANO, 2008, p. 245.

³³ NAPOLITANO, 2008, p. 246.

na sociedade representada? Quais os tipos de conflitos sociais descritos no roteiro? Quais as maneiras como aparecem a organização social, as hierarquias e instituições sociais; como se dá a seleção de fatos, eventos, tipos e lugares sociais encenados? Qual é a maneira de conceber o tempo: histórico-social ou biográfico? O que se pede ao espectador: identificação, simpatia, emoção, rejeição, reflexão, co-ação?³⁴.

A partir da abordagem metodológica sugerida por Sorlin e retomada por Napolitano, serão realizadas questões ao nosso documento que pretendem buscar, por exemplo, como são representados os papéis de gênero dos cangaceiros e cangaceiras no filme? Como são representadas as instituições governamentais e o bando cangaceiro? O que se pede ao espectador?

A fonte audiovisual é interessante, portanto, para se compreender a relação entre passado e presente – momento de produção –, possibilitando também a identificação das escolhas de representação do passado apreendido. Segundo Lagny, “ao mesmo tempo, testemunham, evidentemente, na sua ingenuidade frequentemente retorcida, menos os fatos que eles narram do que uma concepção, compartilhada ou não, da história no momento em que são produzidos”.³⁵

A televisão, dessa forma, por ser um meio massivo e por ter um grande alcance de público, como afirma Marcos Napolitano,³⁶ atua como agente de fixação da memória. A partir do investimento nas suas produções audiovisuais ficcionais, a Rede Globo foi crucial para a fixação de uma memória hegemônica crítica ao período da ditadura civil-militar.³⁷ A minissérie *Lampião e Maria Bonita* (1982), a primeira deste formato recém inaugurado pela emissora, em oito capítulos, com duração estimada de quarenta minutos cada, apresenta características interessantes quanto ao período de sua produção, o processo de redemocratização.

A dissertação se divide em três capítulos, sendo o primeiro intitulado “A Rede Globo no cenário da redemocratização” e destinado a abordar a minissérie e suas características; o contexto histórico em que o formato foi produzido; e o processo de

³⁴ NAPOLITANO, 2008, 246.

³⁵ LAGNY, 2009, p. 114.

³⁶ NAPOLITANO, Marcos. Recordar é vencer: as dinâmicas e vicissitudes da construção da memória sobre o regime militar brasileiro. *Antíteses*, v. 8, n. 15esp., p. 09-44, nov. 2015.

³⁷ Daniel Aarão Reis (2012) aborda a participação e o apoio de setores civis da sociedade brasileira na ditadura civil-militar e afirma que à tais segmentos sociais interessa a memória da ditadura, visto que a alcunha apenas de “militar” seria capaz de proporcionar o apagamento dos civis que se beneficiaram com o regime ditatorial. Como abordamos o interesse da Rede Globo na fixação da memória acerca da ditadura civil-militar, tal conceituação se torna importante para a construção do trabalho.

redemocratização, compreendido no final dos anos de 1970 e 1980. Nele, busca-se compreender a atuação da emissora na fixação de uma memória hegemônica sobre o período ditatorial. Além disso, pretende-se abordar a mulher nas décadas de 1970 e 1980, a partir da investigação do avanço do feminismo no Brasil, a partir de 1970, além das lutas femininas por reconhecimento de direitos no contexto de redemocratização, e como este contexto se reflete nos produtos ficcionais da televisão, mais especificamente, da Globo. Por fim, busca-se analisar a abertura política da emissora na redemocratização e como a emissora se adequou, a partir de seu setor ficcional, à demanda da sociedade que buscava a democracia e à necessidade da própria emissora em se afastar da ditadura e mascarar a sua participação no golpe.

O capítulo dois tem como título “A representação do cangaço no audiovisual cangaceiro” e pretende abordar como a minissérie se encaixa no gênero do cinema de cangaço, que ganhou força durante a década de 1950, com o filme *O Cangaceiro* (1953). Nesse momento, é apresentada uma tabela com todas as produções do gênero desde 1953 até as que têm previsão de estreia em 2025. O capítulo se debruça sobre o *Nordestern*, assim como o Cinema Novo, dois movimentos considerados matrizes para o cinema de cangaço, com o intuito de marcar as continuidades e rupturas que a minissérie realiza. Por fim, busca pensar o produto televisivo e a memória do cangaço que ele busca perpetuar, a partir da investigação da forma como as forças de autoridade e repressão são retratadas na minissérie e de uma comparação entre as mulheres de Lampião e Maria Bonita (1982) e as presentes em *O Cangaceiro* (1953) e em *Deus e o Diabo na Terra do Céu* (1964).

O terceiro capítulo, “A memória de Maria Bonita – o imaginário sobre a Rainha do Cangaço”, será dedicado ao imaginário sobre Maria Bonita. Pretende-se pensar o conceito de memória, com ênfase na televisão, de modo que a mudança operada pela Rede Globo quanto à construção das personagens femininas é debatida.³⁸ Além disso, tem-se como objetivo realizar uma análise da construção da personagem Maria Bonita na minissérie e como, nesta representação, foram feitas escolhas de elementos próprios do contexto social no qual o produto foi realizado, de modo que a imagem de Tânia Alves, atriz que interpretou a Rainha do Cangaço, fosse fixada como a própria Maria Bonita no imaginário social brasileiro.

³⁸ Heloísa Buarque de Almeida (2011), Sílvia Regina de Almeida Fiuza (2010) e Maria Immacolata Vassallo de Lopes (2014).

Por fim, nas considerações finais, pretende-se abordar a memória e a Rede Globo, de modo a pensar a perpetuação da imagem da Maria Bonita criada pela emissora em 1982 no imaginário coletivo e a sua rememoração em outras produções mais recentes.

CAPÍTULO 1 – A REDE GLOBO NO CENÁRIO DA REDEMOCRATIZAÇÃO

1.1 A primeira minissérie da TV Globo

Lampião e Maria Bonita, que foi ao ar entre 26 de abril de 1982 e 6 de maio do mesmo ano, apresenta um relato ficcional, em oito episódios, dos últimos meses de vida do casal de cangaceiros mais famoso do Brasil. Tendo sido escrita por Aguinaldo Ferreira da Silva e Luiz Felipe Loureiro Comparato, o produto foi o primeiro do gênero, que se caracteriza como uma “[...] modulação de narrativa seriada, em que a realidade histórica, social e política se mescla com a imaginação ficcional, dando visibilidade aos paradoxos e complexidades nacionais”³⁹. Nesse sentido,

[...] as minisséries são relevantes porque têm assegurado o seu lugar no mercado internacional da ficção pela maneira como propicia a representação dos homens e mulheres reais no contexto da televisão, tocando a sensibilidade e as camadas mais intimistas dos atores sociais e forjando uma espécie de cidadania virtual que não pode ser negligenciada. [...] Desde *Lampião e Maria Bonita* (1982) até *Amazônia - De Galvez a Chico Mendes* (2007), temos a criação de um universo simbólico em que confluem a memória histórica e as mitologias regionais, estruturando o imaginário nacional, em que se mesclam as matrizes industriais e as matrizes culturais⁴⁰.

O novo formato se inseriu numa estratégia da Globo que visou expandir suas criações ficcionais para além das telenovelas, por meio das séries e minisséries. Segundo Mônica Kornis⁴¹, desde 1969, a Rede Globo busca se constituir enquanto agente de construção da identidade nacional, por meio da diversidade temática de suas produções. Em sua tese de doutorado, Kornis buscou entender como a Rede Globo atuou como agente de uma identidade nacional, construindo a história do país e integrando-o⁴². A emissora atuou conforme um discurso sobre a nação, o que pretendia abordar não apenas na sua programação jornalística e factual, mas também em sua grade ficcional.

³⁹ PAIVA, Cláudio Cardoso. *As minisséries brasileiras: irradiações da latinidade na cultura global – Tendências atuais de produção e exibição na indústria televisiva*. I Colóquio Brasil-Chile de Ciências da Comunicação. 2007. p. 1.

⁴⁰ PAIVA, 2007, p. 1 – 2.

⁴¹ KORNIS, M.A. Uma memória da história nacional recente: as minisséries da Rede Globo. Anais do 24. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Campo Grande/MS. São Paulo: Intercom, 2001.

⁴² KORNIS, 2000.

Em 1982, com a criação do novo formato de minisséries a Globo passou a construir uma visão de passado própria do período da redemocratização. Como afirma Kornis:

Partimos da hipótese de que as minisséries, ao criar uma memória da história nacional, elegem momentos específicos – o final do governo Vargas, a era JK, o período do regime militar – porque estes permitem abordar temas que se ajustam às demandas da conjuntura em que elas foram produzidas e exibidas; em outras palavras, a ficção da TV circunscreve uma certa temática e a explora não apenas porque deseja “reconstruir uma época”, mas sobretudo porque desejam fazer sua encenação do passado uma forma de intervir no presente.⁴³

É importante destacar que durante o processo de fim da ditadura civil-militar e retomada da democracia, após 20 anos, foi marcado pelo afrouxamento gradual dos aparatos de censura. Durante a reabertura, tendo em vista o esforço de resgate da nacionalidade, a emissora se empenhava em dar ênfase a assuntos próprios da realidade do Brasil, pensando um projeto nacional-popular, com objetivos pedagógicos de conscientização da sociedade brasileira sobre a sua própria realidade. Kornis afirma que com as minisséries se construiu uma história do Brasil recente:

A incursão da Rede Globo em outros produtos ficcionais, tais como os seriados na década de 1970 e as minisséries a partir de 1982, reafirmou a mesma tendência expressa pelas telenovelas, no sentido de estabelecer uma verossimilhança, procurando trazer à tona temas ligados à realidade nacional e ao cotidiano do público, em linguagem coloquial. Novos temas foram sendo absorvidos, consoantes com as transformações políticas e sociais que se processaram ao longo desses anos, entre os quais o fim do regime militar e a mudança nos costumes, além da diminuição da censura que contribuiu para uma maior liberdade no tratamento dos temas, sobretudo aqueles ligados a questões de ordem sexual⁴⁴.

Segundo Artur da Távola, em sua coluna para o jornal *O Globo*, em referência à minissérie *Lampião e Maria Bonita*, “os americanos exportam as suas formas de solucionar problemas. Nós exportamos a complexidade dos nossos problemas”⁴⁵. Desse modo, é possível perceber que a minissérie desencadeou esse tipo de debate. Seguindo esta lógica, faz sentido o assunto escolhido como temática para sua primeira minissérie ter sido o movimento do Cangaço, um fenômeno histórico puramente brasileiro,

⁴³ KORNIS, 2001, p. 3.

⁴⁴ KORNIS, 2003, p. 128 – 129.

⁴⁵ *O Globo*. 07/05/1982. p. 36.

ocorrido durante os anos de 1930, como é o cangaço lampiônico, e que está presente no imaginário sobre o Brasil.

De acordo com Carla Paiva, há uma tendência ao retorno do Nordeste como origem, como matriz da identidade nacional que precisa ser preservada. “[...] O audiovisual nacional apresenta, na maioria de seus filmes de ficção, um discurso centralizado na figura do nordestino como um mártir que desenvolve sua existência trágica, que se traduz em dor, fome, miséria e morte”⁴⁶. Um sobrevivente, assim como os brasileiros pós regime militar. O sertão nordestino é visto como um local preservado, intocável, lugar que configura o berço da nossa nacionalidade.

A ideia de nordeste como sinônimo de brasilidade envolve também, ainda segundo Célia Tolentino (2001), aspectos políticos, econômicos e culturais que nortearam a transição do Brasil rural para o Brasil urbano, debatendo projetos nacionais como modernização, industrialismo e brasilidade. O cinema nacional, portanto, privilegia o rural como uma representação da identidade brasileira, quando o Brasil precisava desenvolver outras estratégias mais eficientes do que os livros para fixar determinadas representações na sociedade⁴⁷.

Quanto a isso, é interessante destacar que o jornal *Diário de Pernambuco* do dia 17 de maio de 1982 realizou uma entrevista com Walter Avancini, diretor artístico da Globo e, como exposto pelo jornal, o homem responsável pela “evolução da própria televisão brasileira”.⁴⁸ Avancini afirma que a diversificação ambiental é um importante compromisso que a Globo assumiu e que faz referência a um antigo desejo dele e de José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni. Ele também afirma que *Lampião e Maria Bonita* foi o segundo espetáculo a ser gravado em locação e distante da base. Sendo assim, conclui que a emissora começa a “buscar comportamentos regionais para uma autêntica integração nacional”, o que faz com que deixe de ter a ambientação e o comportamento carioca⁴⁹.

Pensando em um renascimento da brasilidade, no momento em que a ditadura civil-militar se encaminha para o fim, a TV Globo decidiu pensar “quem somos?”, para depois pensar “quem queremos ser?”. Segundo Mônica Kornis:

⁴⁶ PAIVA, Carla Conceição da Silva. *Mulheres nordeste, sujeitos ou objetos?* Análise da representação feminina em quatro filmes brasileiros da década de oitenta. Campinas, SP, 2014. p. 115.

⁴⁷ PAIVA, 2014, p. 116.

⁴⁸ Diário de Pernambuco. 17/05/1982.

⁴⁹ Diário de Pernambuco. 17/05/1982. p. B-5.

Inserido na linha das “Séries Brasileiras” que se iniciara na programação dos seriados, o novo formato resgatava desde seu primeiro produto – Lampião e Maria Bonita – uma temática bastante característica da história brasileira, marcando um novo caminho para a teledramaturgia da emissora, numa conjuntura que tenta se afirmar como mais liberalizante pelo processo de abertura política em curso. É no interior da programação das minisséries que será construída uma história do Brasil recente, lado a lado com produções que retratam outras fases da história nacional, além de aspectos da sociedade contemporânea⁵⁰.

Para este trabalho, foi realizado um levantamento de fontes no Sistema de Informação do Arquivo Nacional, nos fundos: “Divisão de Censura de Diversões Públicas” e “Serviço de Censura de Diversões Públicas”, por meio dos termos “Lampião e Maria Bonita” e “Maria Bonita”, no período compreendido entre 1980 e 1985. A partir disso, é possível constatar que alguns produtos culturais abordaram a temática do cangaço e da história de amor do rei e da rainha do cangaço entre eles, três escolas de samba, *Escola de Samba Folha Azul dos Marujos*, em 1983, com enredo intitulado “Lampião”; *Alegria de Padre Miguel*, em 1982, que faz menção ao casal no enredo “O amor pede passagem, cai nos braços da folia”; e *Escola Ideal do Samba*, em 1984, com o enredo “Lampião e Maria Bonita”. Além disso, há também inúmeras músicas sobre Maria Bonita, assim como peças sobre o casal.

O SIAN apresentou também diversas peças teatrais e canções que abordavam Maria Bonita e Lampião, de diferentes maneiras, apresentando um resultado rico de ocorrências e demonstrando que a temática era retomada mesmo que cinquenta anos após o fim do cangaço histórico⁵¹. Para além do audiovisual, que apresenta uma constância com relação à temática do cangaço, desde a década de 1950, e que serve de enredo para diversos filmes, o movimento está também presente em diferentes manifestações culturais, como no carnaval, na música, no teatro, no cordel, na literatura e na televisão, em sua maioria, com o apelo à noção de brasileirismo e de identidade nacional.

É interessante destacar também o curta metragem de não ficção *Musa do Cangaço*, lançado no mesmo ano da minissérie. O documentário dirigido por José

⁵⁰ KORNIS, 2003, p.129.

⁵¹ Como exemplos, podemos citar a peça *Amor e Morte de Lampião e Maria Bonita no Grande País dos Nordestinos*, de 1972; a música *Maria Bonita*, de 1984, que inclusive foi vetada pela censura moral; e o documento confidencial que fala sobre a questão indígena e a interdição do garimpo Maria Bonita, no município de São Felix, no Pará.

Umberto Dias e com a Embrafilme como companhia produtora,⁵² teve como objetivo “[...] revelar o papel da mulher e sua participação efetiva nesse fenômeno de luta armada no Nordeste brasileiro”.⁵³ Ele contou com o depoimento de Sérgia Ribeiro da Silva, a Dadá, suas memórias sobre o que viveu no cangaço. No início do filme, vê-se a frase “As mulheres participaram da ação e organização da vida nômade dos cangaceiros. Elas atuaram na guerra e no amor”. Dessa forma, é possível perceber que o tema do cangaço, principalmente os seus dois grandes expoentes, era recorrente nos produtos culturais do período, o que reforça o apelo popular da temática, que habitava o imaginário do brasileiro.

A Globo aprofundou, portanto, esta tendência de abordar temas brasileiros em seus produtos ficcionais.⁵⁴ Quanto a isso, é interessante destacar uma “crítica do leitor” sobre a minissérie, publicada no *Jornal do Brasil* do dia 7 de maio de 1982, na qual se lê “até que enfim a Globo produziu alguma coisa que mostra um pouco de nossa realidade”.⁵⁵ É interessante o fato do jornal ter destacado esta crítica positiva à temática abordada pela produção.

Segundo Doc Comparato, numa entrevista publicada no *JB*, na edição do dia 25 de abril de 1982, a escolha pelo tema do cangaço, mais especificamente os últimos seis meses de vida do casal de cangaceiros, foi feita pelos dois autores, assim como a elaboração do roteiro, que contou ainda com pesquisa *in loco*, a partir de um levantamento geográfico e linguístico dos fatos históricos.⁵⁶ Além disso, Aguinaldo Silva afirmou ter uma ligação com a história de Lampião, pois em sua infância, em Pernambuco, ouviu muitas histórias do cangaceiro. Nesse sentido, houve a preocupação de que a minissérie fosse filmada nos locais por onde passou o bando cangaceiros em

⁵² A Embrafilme foi criada com o intuito de promover o cinema brasileiro no exterior. Posteriormente, passou a financiar filmes nacionais e, em meados da década de 70, distribuí-los. O governo aliou a política de incentivo, por meio da Embrafilme (braço operativo), com a política de regulação, através do Conselho Nacional de Cinema (Concicne). Um dos objetivos da ditadura no âmbito do cinema era construir uma indústria cinematográfica forte e a Embrafilme teve papel importante na promoção do cinema nacional no exterior - HINGST, Bruno. Projeto ideológico cultural no regime militar: o caso de Embrafilme e os filmes históricos e adaptações de obras literárias. São Paulo: 2013.

⁵³ Disponível em:

<https://bases.cinematoteca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=pt&nextAction=lnk&exprSearch=ID=032749&format=detailed.pft#1> Acessado em: 04 de julho de 2024.

⁵⁴ KORNIS, 2001.

⁵⁵ *Jornal do Brasil*, 07/05/1982, p. 42.

⁵⁶ *Jornal do Brasil*, 25/04/1982.

seus últimos meses pelo sertão⁵⁷, já que, embora tenha sido uma ficção, a minissérie contou com um detalhado trabalho de pesquisa, o que é característico do formato.⁵⁸

O jornal *O Globo*, do dia 26 de abril de 1982, ressaltou inclusive este trabalho minucioso, feito pelos próprios autores, além de mencionar também a equipe encarregada pelos figurinos – os quais ficaram marcados como símbolos do casal de cangaceiros –, que visitou diversas instituições e museus do Nordeste como forma de pesquisar a indumentária do cangaço.⁵⁹

A escolha dos atores principais também é algo interessante de se apontar na medida em que, embora nascidos no Sudeste, Nelson Xavier e Tânia Alves já haviam se destacado ao interpretar personagens nordestinos. Ambos são descendentes de nordestinos e possuíam o tipo físico que, segundo Maria Helena Dutra, era considerado ideal para o papel. Ela afirmou, em sua coluna no *JB*, que os dois eram “atores de tipos físicos adequados e com a sensibilidade para acreditar e se situar no enredo”.⁶⁰

Nelson Xavier possuía 23 anos de carreira e Tânia Alves, 8.⁶¹ O ator já contava com um longo currículo, o que incluía o filme *Os Fuzis* (1953), de Ruy Guerra. Segundo o *JB*⁶², os dois haviam trabalhado juntos pouco antes de gravarem a minissérie, no filme *O Mágico e o Delegado*, que estreou em 1983, uma trama que se desenvolveu no interior da Bahia. Ainda segundo o jornal, o entrosamento dos dois atores em cena foi tão grande que Nelson, ao ser convidado para gravar a minissérie, indicou Tânia para o papel de Maria Bonita, o que se revelou ser um grande acerto.

Além de *O Mágico e o Delegado*, Tânia Alves havia se destacado no filme *Morte e Vida Severina*, de 1977, no qual interpretou a personagem “Cigana”, e no especial de natal de mesmo nome, realizado pela Globo, em 1981, interpretando a personagem “Comadre Peristina”. Ao *JB*, a atriz diz ter feito a peça *Lampião do Inferno* (1975), de Luiz Mendonça, além de muito teatro de cordel.

Segundo Artur da Távola em sua coluna para o *JB*, “a postura sensual de Maria Bonita, a consciência de ser amante de um homem importante como o Lampião, tudo

⁵⁷ Segundo Paulo Afonso Grisolli também em entrevista ao *Jornal do Brasil* (25/04/1982), por mais que não tenham filmado em Angicos, cidade onde Lampião e Maria Bonita morreram, por causa das cruces dispostas no local, as cenas foram gravadas em Piranhas, cidade que se localiza em frente à Angicos.

⁵⁸ PAIVA, 2007, p. 1 – 2.

⁵⁹ *O Globo*. 26/04/1982.

⁶⁰ *Jornal do Brasil*. 28/04/1982. p. 2.

⁶¹ *Jornal do Brasil*. 25/04.1982.

⁶² *Jornal do Brasil*. 25/04/1982. p. 8.

isso somado à sagacidade típica das grandes mulheres de grandes homens, dão à presença cênica de Tânia Alves um destaque extraordinário”⁶³. De acordo com a própria Tânia, “sempre soube que este papel ia ser meu um dia. Além de possuir alguma semelhança física com a personagem, todo meu passado de atriz me encaminhava para isto”⁶⁴. Nesse sentido, os dois atores possuíam experiência em interpretar personagens nordestinas, o que se perpetuou ao longo de toda carreira da dupla.

A partir do final dos anos de 1970, com o início de uma nova programação voltada para as séries e minisséries (em 1982), e com o sucesso de seu primeiro produto no recém inaugurado formato, a Rede Globo alcançou um alto nível técnico em suas produções. Artur da Távola destaca, em sua coluna, que “a Globo agora tem nas mãos mais uma fórmula eficaz para o mercado interno (o resultado de audiência e de crítica foi bom) e para o mercado externo”.⁶⁵ De fato, sua excelência técnica a permitiu ocupar o lugar de uma das principais produtoras audiovisuais do país.

De acordo com Kornis, “[...] a encenação do passado significa uma forma de falar sobre o presente, num processo de espelhamento típico de uma representação alegórica”⁶⁶. Assim, a década de 1930 é espelhada nos anos de 1980, com as suas particularidades próprias do momento sendo levadas em consideração, o que faz com que se crie uma nova representação. Nesse sentido, levando em conta a mudança nos costumes da sociedade brasileira nas décadas de 1970 e 1980, é possível notar uma transformação com relação a representação feminina nos produtos Globo dos anos de 1970 e 1980, como por exemplo o seriado *Malu Mulher*, dirigida por Daniel Filho, que foi ao ar em 1979, como será visto a seguir.

1.1. A mulher nas décadas de 1970 e 1980

Durante a década de 1970, o início do feminismo no Brasil foi pautado pela a luta contra a ditadura civil-militar. Segundo Cynthia Andersen Sarti, grande parte dos grupos feministas estava articulada a organizações marxistas clandestinas, o que

⁶³ Jornal do Brasil. 02/05/1982. p. 15.

⁶⁴ O Globo. 09/05/1982. p. 3.

⁶⁵ O Globo. 7.5.1982. p. 36.

⁶⁶ KORNIS, 2003, p. 126.

imprimiu ao movimento uma característica própria.⁶⁷ De acordo com Célia Regina Jardim Pinto,

Tínhamos, portanto, na Europa e nos Estados Unidos, cenários de grande efervescência política, de revolução de costumes, de radical renovação cultural, enquanto no Brasil o clima era de ditadura militar, repressão e morte. Mesmo assim, aqui como lá na virada para a década de 1970, mas primordialmente ao longo desse período, surgiu e se desenvolveu o movimento feminista.⁶⁸

Em 1975, como reflexo do crescimento das discussões sobre direitos para as mulheres na Europa e nos Estados Unidos, a ONU declarou o Ano Internacional da Mulher, sob o lema “Igualdade, Desenvolvimento e Paz” e tendo como tema central a eliminação da discriminação da mulher e o seu avanço social, o que trouxe maior visibilidade aos movimentos feministas, e contribuiu para a sua expansão.⁶⁹ Sarti afirma que uma confluência de fatores favoreceu o desenvolvimento do feminismo no Brasil nesse momento.

Em 1975, a ONU declara o Ano Internacional da Mulher, pelo impacto que já se fazia sentir do feminismo europeu e norte-americano, favorecendo a discussão da condição feminina no cenário internacional. Essas circunstâncias se somavam às mudanças efetivas na situação da mulher no Brasil a partir dos anos 1960, propiciadas pela modernização por que vinha passando o país, pondo em questão a tradicional hierarquia de gênero. Ao mesmo tempo, esse processo desenrolou-se no amargo contexto das ditaduras latino-americanas, que calavam vozes discordantes.⁷⁰

A partir de 1975, com a declaração da ONU, segundo Marlene de Fáveri, “os questionamentos sobre a ausência de direitos, a exclusão das mulheres da cena pública são temas que passam a fazer parte da cultura política do país”.⁷¹ Nesse sentido, em 1976, o Congresso Nacional instalou a CPI da Mulher, “com a finalidade de examinar a

⁶⁷ SARTI, Cynthia Andersen. *O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória*. Revista Estudos Feministas. São Paulo, 2004.

⁶⁸ PINTO, Célia Regina Jardim. *Uma história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003. p. 43.

⁶⁹ Disponível em:

<https://www.onumulheres.org.br/planeta5050-2030/conferencias/#:~:text=1975%20%E2%80%93%20Ano%20Internacional%20da%20Mulher,e%20o%20seu%20avan%C3%A7o%20social>. Acessado em: 29 de abril de 2023.

⁷⁰ SARTI, 2004, p. 37.

⁷¹ FAVERI, Marlene de. *O Ano Internacional da Mulher e o feminismo de Heloneida Sturdart*. Anais do II Seminário Internacional História do Tempo Presente. Florianópolis, 2014. p. 2.

situação da mulher em todos os setores de atividade”,⁷² como expresso pelo relatório final.

As questões propriamente feministas, as que se referiam à identidade de gênero, ganharam espaço quando se consolidou o processo de ‘abertura’ política no país em fins da década de 1970. Grande parte dos grupos declarou-se abertamente feminista e abriu-se espaço tanto para a reivindicação no plano das políticas públicas, quanto para o aprofundamento da reflexão sobre o lugar social da mulher, desnaturalizando-o definitivamente pela consolidação da noção de gênero como referência para a análise.⁷³

Ainda no ano de 1975, o Movimento Feminino pela Anistia (MFPA) teve início, tendo sido a primeira entidade a levantar a bandeira pela anistia, sob liderança de uma mulher. O grupo redigiu um manifesto, em nome das mulheres brasileiras, em favor da anistia ampla e geral a todos os que foram atingidos pelos atos de exceção. Além disso, o manifesto conclamava todas as mulheres a se unirem ao movimento.⁷⁴

Nomes como o de Terezinha Zerbini, uma das fundadoras do MFPA, foram pioneiros na luta pela anistia e também pela denúncia internacional dos crimes políticos ocorridos no Brasil. Segundo Mariluci Cardoso de Vargas, a declaração da ONU impedia que forças governamentais de qualquer tipo e de qualquer país impedisse a organização de mulheres, de modo que o MFPA não sofresse intervenções diretas:

Além dessa visibilidade pública que as mulheres estavam conquistando, e a temática do feminismo vai perpassar esse e outros movimentos no Brasil, e a questão da anistia acabou influenciando outros movimentos a elaborarem em suas pautas as reivindicações de direitos civis e políticos. Esse diálogo que foi inchando será um caminho para a redemocratização. A importância maior é que a oposição que apoiou a anistia não se satisfaria como cumprimento dessa Lei somente, mas daria fôlego para outras necessidades que não eram poucas até a abertura total.⁷⁵

Acompanhando a efervescência dos debates sobre os direitos femininos presentes na sociedade, assim como a presença da mulher na política e cada vez mais no mercado de trabalho, os meios de comunicação passam a dar ênfase aos assuntos em

⁷² CPI da Mulher. Brasília, 1978, volume 1, p. 7.

⁷³ SARTI, 2004, p. 40-41.

⁷⁴ SILVA, Mislele Souza da. Mulheres em luta: o movimento feminino pela anistia (1975-1979). 2019.

⁷⁵ VARGAS, Mariluci Cardoso de. O Movimento Feminino pela Anistia como partida para a redemocratização brasileira. IN: Vestígios do passado – a história e suas fontes. ANPUH. Rio Grande do Sul, 2008.

voga, como a sexualidade, o prazer feminino e o aborto.⁷⁶ Em 1979, a Globo estreou a série *Malu Mulher*, de Daniel Filho e Manoel Carlos, tendo como protagonista a atriz Regina Duarte.⁷⁷

Malu Mulher trouxe para a televisão temas relacionados às transformações da mulher na sociedade contemporânea. A série visava atingir mulheres escolarizadas de classe média urbana e tinha como temas o machismo, a hipocrisia, o casamento tradicional, agressão e violência, muitas vezes incorporados à trama por meio de personagens reconhecidos como vilões. Dessa forma, alguns assuntos como conjugalidade, autonomia feminina, sexualidade, além de assunto polêmicos, como o aborto, eram enquadrados na narrativa por meio de diálogos e cenas. Segundo Mônica Kornis,

Com ênfase no realismo e com uma temática brasileira, o seriado possui como característica a estruturação dos programas em episódios independentes, escritos especialmente para a televisão, e que possuem uma unidade entre si realizada pela existência de personagens fixos, tratando de questões ligadas a uma época, a um problema, ou a um tema.⁷⁸

Heloísa Buarque de Almeida afirma que a seleção dessas temáticas reflete a intenção clara da emissora em alcançar um público determinado, que precisou enfrentar os aparatos de censura que ainda resistiam.⁷⁹ Já em seu capítulo de estreia, a série aborda o processo de separação de Malu, assim como as brigas do casal e as agressões físicas e verbais sofrida pela protagonista. É importante pontuar que o seriado faz referência e mostra-se próximo a algumas pautas do movimento feminista.

Logo, é a partir de *Malu Mulher*, e também da reabertura política, que tipos femininos mais livres sexualmente passam a ser retratados pela TV Globo, ao invés de heroínas que seguiam um estereótipo de “puras”, “inocentes” e, muitas vezes, virgens. Desse modo, o seriado de 1979 acompanha a mudança social e busca retratar protagonistas mulheres independentes, profissionais e com vida sexual ativa.⁸⁰

⁷⁶ SARTI, 2004.

⁷⁷ MALU Mulher. Mulher. Rio de Janeiro. Rede Globo. 1979 – 1981.

⁷⁸ KORNIS, 2001, p. 21.

⁷⁹ ALMEIDA, Heloisa Buarque de. Trocando em miúdos: gênero e sexualidade na TV a partir de *Malu Mulher*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, v. 27, n. ju 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-69092012000200008>. Acesso em: 31 jan. 2024.

⁸⁰ ALMEIDA, 2012.

Como afirma Anna Maria Balogh, o formato de minissérie privilegia a representação feminina, feita de maneira mais aprofundada, em comparação com as telenovelas, e concede às mulheres o espaço de protagonistas:

Assim sendo, o formato tem contribuído de forma substancial para a composição de um retrato rico, plural, o mais multifacetado possível do feminino tal como manifesto na tradição cultural brasileira. Neste sentido, este vasto caleidoscópio de representações do feminino contribui para a solidificação da identidade social da brava gente brasileira constituída de milhões e milhões de espectadores.⁸¹

Ao compararmos com dois clássicos do cinema de cangaço, como será melhor discutido no capítulo 2, *O Cangaceiro* (1953) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), nos quais os papéis femininos principais tinham pouco destaque, e as mulheres, falas reduzidas, *Lampião e Maria Bonita* (1982) realiza uma mudança significativa, pois a cangaceira é colocada ao lado do cangaceiro, tendo os atores tempos de tela semelhantes e número de falas proporcionais. Além disso, é posto à Maria cenas em que assume papel de liderança dentro do bando cangaceiro, por meio da condução de resistência armada e da participação nas tomadas de decisões.

Em *O Cangaceiro* (1953), há duas mulheres que merecem destaque, pois são postas em lados opostos. Uma representa a mocinha, é inocente, comportada e recatada. A outra, “oferecida”, faceira e desbocada. Esta é desprezada pelo bando, enquanto aquela ganhava o respeito e a admiração, de modo que fez com que o protagonista atingisse a redenção. Em *Deus e o Diabo* (1964), as duas personagens principais, Rosa e Dadá, estavam à mercê das escolhas equivocadas dos companheiros. As duas se veem e se reconhecem nessa sina, o que fica claro ao longo da obra. Mesmo ao discordarem das decisões dos maridos, elas acatam e seguem com eles até o fim.

Apesar de a minissérie construir Maria a partir de estereótipos de gênero ligados ao feminino, como por exemplo o embate entre esposa e rival, é também explorado o lado independente de Maria, a partir das decisões que a personagem toma para si mesma, além do caráter valente, combatente e a capacidade de decidir seu próprio destino – abandonar seu primeiro marido para fugir com o homem que amava, Lampião –. A minissérie da Globo trabalha com o aspecto da mulher enquanto “redenção” do

⁸¹ BALOGH, Anna Maria. O perfume de mulher nas minisséries brasileiras. In: BELTING, H. Por uma antropologia da imagem, *Concinitas*, ano 6, volume 1, número 8, julho 2005. p. 5.

homem e como a mulher que segue o companheiro, mesmo discordando de suas decisões.

Quanto a isso, é importante destacar o que Daniele Ramos pontua, “[...] para um estereótipo sofrer transformações são necessárias mudanças nas formações discursivas”.⁸² Ou seja, é preciso atentar-se ao fato de que apesar da mudança nas práticas sociais, o discurso continua sendo escrito pelo mesmo grupo hegemônico de antes: brancos, heterossexuais, homens e oriundos da região Sudeste. Como será visto no terceiro capítulo, a mudança operada pela minissérie com relação a forma de construção de uma personagem mulher, ainda mais se tratando de uma personalidade histórica vivida nos anos de 1930, contribuiu para a perpetuação no imaginário social brasileiro de uma Maria Bonita aos moldes da mulher que a Globo buscava representar nos anos de 1980.

Nesse sentido, Maria Bonita encarna a imagem que a Globo gostaria de passar das mulheres. Maria, nesse momento, significa uma mulher de voz ativa, capaz de tomar decisões próprias e sem a necessidade de permissão de seu marido, batalhadora, justa, mãe dedicada e que não se deixa governar por seu companheiro. Ao lutar no cangaço, Maria também encena uma alegoria das mulheres do tempo da minissérie, que lutavam por seus direitos e pela democracia.

1.3. A abertura política da Rede Globo

Segundo Michèle e Armand Mattelart, a história da televisão no Brasil participa da história da integração nacional, pois seu crescimento está atrelado tanto às políticas de Estado quanto à segurança nacional, o que fez com que a televisão assumisse “[...] um papel de vanguarda enquanto agente uniformizador da sociedade brasileira”.⁸³ Com o desenvolvimento do novo meio de comunicação, os militares do recém implementado regime enxergavam a possibilidade de firmar as bases ideológicas de seu governo, além de fiscalizar e filtrar os discursos que chegariam aos lares brasileiros.

A aposta dos governos civil-militares da ditadura brasileira na nova mídia contou com a criação de diversas organizações estatais voltadas para as áreas de

⁸² RAMOS, Daniele Gross. *Entregêneros: representações do feminino da teledramaturgia brasileira*. 2016. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. p. 79.

⁸³ MICHÈLE e MATTERLART. *O carnaval das imagens – a ficção na TV*. Editora Brasiliense, 1989.

produção cultural. Segundo Renato Ortiz, entre 1965 e 1979, foram criados órgãos de incentivo às produções culturais, como a Embratel, a Embratur, a Funarte e a Embrafilme.⁸⁴ Esta última, de acordo com Marina Soler Jorge, nasceu do intuito de promover o cinema brasileiro no mercado internacional e passou a financiar filmes nacionais e, em 1973, distribuí-los.⁸⁵ Ortiz afirma também ser nesse período da ditadura o advento da indústria cultural, sendo o momento de transformação da televisão em veículo de massa, do cinema como atividade financiada pelo Estado, além da ampliação da indústria fonográfica, editorial e publicitária.⁸⁶ Sobre a ampliação da televisão, Marcelo Ridenti afirma: “As grandes redes de TV, em especial a Globo, surgiram com programação em âmbito nacional, estimuladas pela criação da Embratel, do Ministério das Comunicações e de outros investimentos governamentais em telecomunicações, que buscavam a integração e a segurança do território brasileiro”.⁸⁷

Neste sentido, o Estado enxergava o potencial da televisão para fortalecer a integração nacional. Com isso, objetivava que os serviços de TV estivessem alinhados ideologicamente aos seus interesses. Segundo Othon Jambeyro, a radiodifusão era uma atividade que deveria destinar-se aos indivíduos e grupos que correspondessem à doutrina de segurança nacional, sob uma lógica de fins educativos e culturais. Segundo o autor:

A construção das redes de TV deveria ser estimulada como um meio de apoiar a integração nacional; promover e organizar um mercado de massa para os bens produzidos pelo processo de industrialização que os militares implementaram, baseado na importação de capital e tecnologia; disseminar a Doutrina da Segurança Nacional; e dar estabilidade econômica e financeira à própria indústria da TV. Ao governo militar coube investir diretamente em infraestrutura e indústria básica, visando a futura criação de um mercado nacional de consumo de bens.⁸⁸

⁸⁴ ORTIZ, Renato. Revisitando o tempo dos militares. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org.). *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

⁸⁵ JORGE, Marina Soler. *Cinema novo e Embrafilme: cineastas e estado pela consolidação da indústria cinematográfica brasileira*. 2002. Dissertação (Mestrado) - Unicamp, Campinas, 2002.

⁸⁶ ORTIZ, 2014.

⁸⁷ RIDENTI, Marcelo. *Cultura e política: os anos 1960 - 1970 e sua herança*. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *O Brasil Republicano: o tempo do regime autoritário. ditadura militar e redemocratização. quarta república (1964 - 1985)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019. p. 141.

⁸⁸ JAMBEIRO, Othon. *A TV no Brasil do século XX*. Salvador: EDUFBA, 2002.

Seguindo tal lógica, a Rede Globo, que obteve sua “legalização”, como exposto por Daniel Herz, em 1968, pelas mãos do marechal Costa e Silva, encarnou a ideia moderna da identidade nacional e se colocou como “porta voz” dos ideais da ditadura militar.⁸⁹ De acordo com Michèle e Matterlarte, “Elogiando o regime, o que fazia explicitamente nos telejornais e deixava implícito no conjunto da programação, a Globo manteve quase invariavelmente uma postura não-crítica, embriagada talvez com o seu próprio e inegável sucesso”.⁹⁰

Dessa forma, em uma década, sendo aliada ao regime, a Rede Globo experimentou um crescimento gigante, de modo que se tornou a principal emissora do país, presente na rotina de milhares de brasileiros. Este ponto ajuda a entender o que Michèle e Matterlart chamaram de “ineditismo do autoritarismo brasileiro”. Segundo eles,

O inédito do autoritarismo brasileiro consiste exatamente no seguinte: enquanto seu projeto político recorre à coerção e ao enquadramento policial da sociedade, ao exercício da violência não-simbólica, o poder do Estado, para assegurar um consenso, se dirige efetivamente aos aparelhos mercantis da cultura de massa, produtos formais de uma concepção política de uma sociedade em que a opinião pública é reconhecida e atuante. Uma cultura de massa que corresponde a uma idéia de democracia representativa, a um projeto de democratização através do mercado de acesso à informação, à cultura, ao lazer.⁹¹

Firmar as bases do regime na cultura de massa significava um controle social efetivo em cada lar onde se instalasse um aparelho de TV. Assim, “o controle psicossocial da população foi alcançado através do uso massivo das mídias, particularmente a televisão, uma extensa rede de serviços de inteligência, censura ampla, redução dos direitos civis e controle das organizações políticas e sindicais”.⁹² Nesse sentido, segundo Jambeiro, o Contel definiu vinte e três tipos de transgressões relacionadas ao comportamento moral e político:

Extremamente detalhada, a Portaria estabeleceu normas para classificar programas de acordo com: sensualidade; vulgaridade; problemas familiares e religiosos; falta de espírito cívico; apresentação de uma mentira bem sucedida; prêmio à preguiça e à desonestidade; não cumprimento dos deveres; desencorajamento do

⁸⁹ HERZ, Daniel. 1997.

⁹⁰ MICHÈLE e MATTERLART. *O carnaval das imagens – a ficção na TV*. Editora Brasiliense, 1989. p. 47.

⁹¹ MICHÈLE e MATTERLART, 1989. p. 53.

⁹² JAMBEIRO, Othon. *A TV no Brasil do século XX*. Salvador: EDUFBA, 2002. p. 79.

amor à terra natal e ao povo brasileiro; estímulo aos sentimentos de rivalidade, vingança e luta de classes; encorajamento das lutas sobre questões raciais e de nacionalidade.⁹³

A censura, sendo atributo do Estado, regulamentada por normas e decretos, fez com que muitos cineastas mudassem os rumos das suas produções neste período.⁹⁴ Carlos José Fontes Diegues e Glauber de Andrade Rocha passaram a usar metáforas e alegorias para continuar trazendo temas sociais e críticos. Muitos diretores decidiram dar uma pausa na produção de filmes críticos e explorar o gênero de aventura, como foi o caso de Roberto Farias, que produziu os filmes *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura*, em 1968; *Roberto Carlos e o Diamante Cor-de-Rosa*, em 1970; e *Roberto Carlos a 300 Quilômetros por Hora*, em 1971.

Após o golpe civil-militar em 1964 o sentimento de frustração tomou conta de parte dos intelectuais comunistas, que atuavam no campo cultural, sob o incentivo do Partido Comunista Brasileiro, como uma forma de luta anti-imperialista.⁹⁵ A derrota das esquerdas nos anos de 1960 e o êxito da modernização conservadora da sociedade brasileira deixaram explícito que a revolução social, defendida por uma arte nacional-popular, que valorizava a vontade de transformação, não viria.⁹⁶ A grande ebulição do início da década deu lugar a autocrítica, como forma de análise do fracasso. Em 1966, Castelo Branco criou o Instituto Nacional de Cinema (INC) e estabeleceu que a censura de produções cinematográficas seria assunto da União. Além disso, ele definiu a produção, distribuição e exibição de filmes brasileiros como política de Estado. O Instituto fortaleceu a política de fomento de filmes longa-metragem e filmes educativos e deu início à implementação de regras para controle de mercado, como o cadastramento de empresas.⁹⁷

Durante a década de 1970, segundo Wallace Andrioli, Roberto Farias assumiu o comando da Embrafilme, num período “[...] marcado por grande intervenção estatal na produção cinematográfica, com o poder público assumindo tanto o financiamento de

⁹³ JAMBEIRO, 2002. p. 83.

⁹⁴ ORTIZ, 2014.

⁹⁵ PIEDRAS, Natasha. *Um intelectual na encruzilhada*: o engajamento político-cultural de dias gomes nas obras o berço do herói (1963), o santo inquérito (1964) e o túnel (1968). 2023. 296 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2023. p. 20.

⁹⁶ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*: artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Record, 2000, sn.

⁹⁷ HINGST, Bruno. *Projeto ideológico cultural no regime militar*: o caso de Embrafilme e os filmes históricos e adaptações de obras literárias / Bruno Hingst. – São Paulo: 2013.

filmes quanto a sua distribuição no mercado exibidor, o que fortaleceu a indústria cinematográfica no Brasil”⁹⁸. Era um período áureo para o cinema brasileiro. Segundo Farias,

Paradoxalmente, esse organismo e o Conselho Nacional de Cinema – Concine - foram criados durante a ditadura militar e isso confundiu muito a imprensa e os intelectuais, pois dava a sensação de que o governo militar estava querendo monitorar o cinema. Na verdade, esses organismos eram o resultado de uma luta do cinema brasileiro, muito anterior à ditadura, mas que acabaram sendo incorporados pelo governo militar e transformados em realidade. E nessa situação, que poderia ser descrita como uma convivência desconfiada entre a ditadura militar e os cineastas, eu fui o primeiro cineasta a dirigir a Embrafilme.⁹⁹

Assim, nem sempre a Embrafilme estava aliada aos mecanismos de repressão e o fato de Roberto Farias, importante elo entre o setor produtivo cinematográfico e o Estado, ter dirigido a empresa demonstra isso. Como aponta Andrioli, houve casos em que a empresa aprovou o financiamento de filmes que logo em seguida foram reprovados pela censura. Essas “desavenças” entre a agência de fomento e os órgãos de repressão resultavam no boicote destes últimos.¹⁰⁰

De acordo com Napolitano, após o fim do Ato Institucional Número 5 (AI 5) em 1978, aumentaram as reflexões sobre a longevidade da ditadura, o que atesta o peso da herança autoritária. Assim, segundo o Marcelo Ridenti, “a partir de 1978, o regime construiu uma agenda de transição oficial que passou pela supressão do AI-5, pela anistia oficial, pela reforma partidária e, finalmente, pela eleição direta dos governadores estaduais, em 1982”.¹⁰¹

Foi a partir da abertura política que, segundo Ridenti, ocorreu um rearranjo dos artistas de esquerda dentro da ordem estabelecida pela ditadura civil-militar.

Se, na primeira década do movimento de 1964, os herdeiros do Cinema Novo estranharam-se com a ditadura, a situação mudou com a abertura política promovida pelo presidente Geisel e a reorganização

⁹⁸ ANDIOLI, Wallace. *Política como produto: Pra frente Brasil e o cinema de Roberto Farias*, 2016. p. 12.

⁹⁹ FARIAS, Roberto. *Embrafilme, Pra Frente, Brasil! e algumas questões*. In: SIMIS, Anita. *Cinema e televisão durante a ditadura militar: depoimentos e reflexões*. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2005. p. 11 – 12.

¹⁰⁰ ANDRIOLI, 2016, p. 11.

¹⁰¹ RIDENTI, Marcelo. *Cultura e política: os anos 1960 - 1970 e sua herança*. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *O Brasil Republicano: o tempo do regime autoritário. ditadura militar e redemocratização. quarta república (1964 - 1985)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019, p. 23.

da estatal Embrafilme, com a qual passaram a colaborar, em sua maioria, na gestão à frente da empresa do cineasta Roberto Farias, entre 1974 e 1979. Mas isso não impedia que a censura do governo por vezes proibisse a veiculação de filmes que ele mesmo financiara por intermédio da Embrafilme.¹⁰²

Esse foi o caso do próprio Roberto Farias, em 1981. *Pra Frente Brasil* (1982) é considerado o primeiro filme a abordar diretamente os crimes cometidos pela ditadura, de modo que quando foi censurado pelos remanescentes órgãos de censura, “[...] transformou-se em símbolo da luta pelo retorno à democracia num momento de abertura política”.¹⁰³ Tendo sido lançado no mesmo ano da minissérie *Lampião e Maria Bonita*, é possível perceber que, mesmo com a abertura política e o fim do AI-5, os aparatos de censura ainda atuavam:

Considerando 1982/1983 parte ainda da ditadura brasileira ou do período de transição para a democracia, o arbítrio censório continuou presente no cotidiano dos artistas, como mostram os casos de *Pra frente Brasil* e outros filmes [...]. Representar os “anos de chumbo” naqueles anos ainda era um problema, fosse o regime estritamente ditatorial ou não.¹⁰⁴

Apesar disso, o fato de Farias ter conseguido realizar o filme com financiamento estatal, pela Embrafilme, como dito por Andrioli, demonstra uma maior flexibilidade desta última fase da ditadura civil-militar. Ele insere *Pra Frente Brasil* (1982) no que Robert Rosenstone, de acordo com Andrioli, nomeou de “cinema histórico comercial”, que se configura como uma visão dramatizada do passado, com o intuito de trazer lições ao presente, algo que sintetizava o momento imediato após a revogação do AI-5.¹⁰⁵ Desse modo, o filme de Farias, pertence ao que Marcos Napolitano chamou de “segunda fase” da memória sobre a ditadura, ou seja, superando assim a fase que sucede o golpe, marcada pela autocrítica.¹⁰⁶

Napolitano defende a memória enquanto campo de disputa ao traçar o caminho percorrido pelos discursos acerca do período ditatorial recente vivido pelo Brasil. Ele

¹⁰² RIDENTI, 2019. p. 142.

¹⁰³ ANDRIOLI, Wallace. *Política como produto: Pra frente Brasil e o cinema de Roberto Farias*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Departamento de História, 2016. p. 13.

¹⁰⁴ ANDRIOLI, 2016, p. 27.

¹⁰⁵ ANDRIOLI, 2016.

¹⁰⁶ NAPOLITANO, Marcos. Recordar é vencer: as dinâmicas e vicissitudes da construção da memória sobre o regime militar brasileiro. *Antíteses*, v. 8, n. 15esp., p. 09-44, nov. 2015.

afirma que a memória social “[...] pode estabelecer novos sentidos para as ações do passado, marcando identidades e espaços que atuam no jogo político do presente”.¹⁰⁷ Nesse sentido, o campo artístico se tornou um agente importante nas disputas pela memória e seus usos políticos, participando do processo de fixação desta. Ainda de acordo com o autor, os meios massivos, pelo seu grande alcance de público, têm o poder de fixar a memória, em diálogo com outras instituições e com o campo intelectual. Desse modo, as artes no Brasil foram importantes no processo de enfraquecimento da legitimação simbólica do regime militar que, apesar de obter sucesso político, não conquistou cem por cento de êxito no campo da memória, pois neste prevaleceu a memória crítica à ditadura, encabeçada pela intelectualidade artística brasileira e endossada pelas mídias, em grande parte pela televisão.¹⁰⁸

No caso da Rede Globo e seu produto precursor no formato de minissérie, a emissora, neste primeiro momento, como forma de experimentação, age com o intuito de resgatar a brasilidade, apelando para a sua essência, a fim de reafirmar a identidade nacional brasileira. Para isso, ela se utiliza de uma temática culturalmente forte e tipicamente brasileira. A memória do cangaço é revivida num momento de reconstrução do nacional. Tal escolha é realizada em um momento de afastamento entre a emissora e a ditadura, que buscar mudar a sua imagem de apoiadora do regime para defensora da democracia.

Ela aprendeu cedo que devia manter fortes laços com a cultura brasileira e buscar expressar isso em sua programação. Através de um serviço sistemático de pesquisa de mercado, descobriu que a maior parte da audiência preferia musicais, comédias e telenovelas produzidos nacionalmente, à programas importados. Ganhou força, então, a idéia de produzir domesticamente os programas voltados para as camadas mais baixas do público. Os conteúdos eram mais nacionais e populares; com a consequência de que o número de programas importados caiu rapidamente do topo da lista dos mais assistidos.¹⁰⁹

Neste ponto, é interessante abordar a contratação do dramaturgo Dias Gomes pela Globo, em 1969. Natasha Piedras, ao debruçar-se sobre a trajetória do intelectual, discorre sobre a sua “ida ao mercado”, ou seja, seu ingresso na Rede Globo, em meio ao crescimento da indústria cultural brasileira.¹¹⁰ Se, por um lado, o dramaturgo, que

¹⁰⁷ NAPOLITANO, 2015. p. 10.

¹⁰⁸ NAPOLITANO, 2015.

¹⁰⁹ JAMBEIRO, 2002, p. 99.

¹¹⁰ PIEDRAS, 2023.

emergiu das bases culturais do PCB, forjado em meio à cultura política comunista, com tendências do nacional popular, assistiu “[...] ao esfacelamento do projeto de dramaturgia nacional-popular calcado na revolução (ainda que por etapas) enquanto horizonte de expectativas”,¹¹¹ por outro, a entrada na indústria cultural, através de um meio massificado, proporcionava, nas palavras de Dias Gomes, “uma plateia verdadeiramente popular”,¹¹² Quanto a isso, Napolitano afirma que o “frentismo cultural” frente ao golpe civil-militar, tido como anticultural, contou, além de artistas comunistas, com liberais que se afastaram do regime após sua constituição.¹¹³ Para Piedras,

O caminho de “ida ao mercado” por Dias Gomes trouxe consigo as ambiguidades dessa conjuntura. Suas novelas levaram à televisão brasileira uma série de novas pautas – fragmentárias, associadas aos costumes – que ganhavam espaço nos debates políticos das esquerdas no Brasil e no mundo. Comportamentos até então considerados ousados ou mesmo proibidos, passavam a ser amplamente discutidos, como a igualdade entre os gêneros, a liberação feminina, a homossexualidade, a virgindade, o uso de pílula anticoncepcional, a exploração do corpo, o aborto, a religiosidade, o divórcio, a loucura etc.¹¹⁴

A renovação e modernização das temáticas e da linguagem nos produtos ficcionais pensada por Janete Clair, Dias Gomes e Daniel Filho, segundo Mônica Kornis, acompanhou um momento de modernização tecnológica da própria emissora, que se apoiava, por sua vez, na política de integração nacional do regime militar¹¹⁵. Além disso, a Rede Globo passou a contratar novos profissionais para o seu setor de ficção televisiva. Segundo Hamburger,

É também nos anos 70 que a televisão reúne profissionais oriundos do teatro e do cinema, fator que incrementa a teledramaturgia, modificando suas convenções e enriquecendo suas referências formais. Frustrados em seus projetos teatrais, interrompidos pela ação do regime militar, autores e atores de teatro de esquerda procuraram realizar na televisão sua agenda de intervenção política, desenvolvendo programas que, de alguma forma, transmitissem uma visão crítica da realidade brasileira¹¹⁶.

¹¹¹ PIEDRAS, 2023, p. 252.

¹¹² PIEDRAS, 2023, p. 253.

¹¹³ NAPOLITANO, Marcos. *Esquerdas, política e cultura no Brasil (1950-1970)* um balanço historiográfico. Rev. Inst. Estud. Bras., São Paulo, n. 58, p. 35-50, jun. 2014.

¹¹⁴ PIEDRAS, 2023, p. 272.

¹¹⁵ KORNIS, 2001.

¹¹⁶ HAMBURGUER, 2005, p. 49.

Desse modo, a contratação de intelectuais de esquerda pela indústria cultural, pós-AI-5, ajuda a pensar sobre o direcionamento da Rede Globo quanto à narrativa que a empresa buscava construir sobre a própria ditadura em seus produtos culturais. Como destaca Jambeiro, “A televisão acolheu mais cedo ou mais tarde inúmeros artistas, autores e alguns repórteres da esquerda brasileira, que permaneceram no país sob a ditadura ou que regressaram antes do período de abertura”¹¹⁷.

A Globo caminhava, como reflexo de parte da sociedade brasileira, por meio da fixação da memória liberal-conservadora, para a abertura política. Segundo Esther Hamburger,

Seriados televisivos durante os anos 70 e 80 representavam um “aqui e agora” com apelo a homens e mulheres pertencentes às mais variadas classes sociais e habitantes das mais diversas regiões geográficas do país. A ficção seriada, com nuances, legitimou o que de mais novo e 'moderno' havia - e aqui a política, a moda, a eletrônica constituem ícones indistintos de modernidade. Ironicamente, o Brasil autoritário dos militares encontrou na ficção comercial, feita para a mulher, um espaço privilegiado de problematização da nação.¹¹⁸

Dessa forma, de acordo com Napolitano, mesmo tendo incorporado elementos das esquerdas, a memória hegemônica sobre a ditadura civil-militar é uma memória liberal-conservadora.¹¹⁹ Ela foi capaz de, ao exaltar a resistência e condenar a luta armada, apagar o papel dos liberais na construção do regime. Este é um ponto central para entender a atuação da Rede Globo durante o período de redemocratização, entre as décadas de 1970 e 1980, crucial para a fixação de uma memória hegemônica crítica ao período, já que a emissora soube se apropriar de pontos relativos à resistência da esquerda militante ao regime militar, porém omitindo, e de certa forma repudiando, o seu lado radical.

Outros produtos da emissora, que vão além das produções ficcionais, também esboçam a intenção da Globo em se posicionar favorável à reabertura política. Ao realizar um levantamento de fontes no *Jornal do Brasil* durante o mês de abril de 1982, quando a minissérie *Lampião e Maria Bonita* teve sua estreia, foi possível identificar alguns programas presentes na grade da Rede Globo a tal postura da empresa. Pode-se

¹¹⁷ JAMBEIRO, 2022, p. 117.

¹¹⁸ HAMBURGUER, Esther. *Teleficção nos anos 70: interpretação da nação*. In: AA. VV. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005. p. 47.

¹¹⁹ NAPOLITANO, 2015.

destacar o programa de entrevistas, mesas redondas e reportagens *Sem Censura*, que foi ao ar de março até junho de 1982, às terças-feiras, no horário das 23 horas, formado por uma equipe de entrevistadores, sendo eles Marco Antônio Rocha, Antônio Britto e Augusto Nunes.

Esse produto é relevante na medida em que, além do próprio nome, que remete ao desmonte dos aparatos de censura, tem a proposta de trazer debates em torno de uma gama de assuntos variados, e por ter estreado em meio à mobilização em torno das primeiras eleições para os governos de estado após a revogação do AI-2,¹²⁰ em 1979. O programa teve como primeiro entrevistado Paulo Maluf, governador de São Paulo. O programa contou também com um debate entre os candidatos ao governo do estado do Rio de Janeiro, Sandra Cavalcanti (PTB) e Miro Teixeira (PMDB), o que marca o início das eleições diretas para governadores.

O site *Memória Globo* afirma “Antônio Britto, falando em nome da Rede Globo, abriu o *Sem Censura* declarando que a emissora tinha ‘a clara intenção de prestar um serviço’ e a esperança de que o debate marcasse o reencontro entre o país e o Estado democrático”.¹²¹ A fala está documentada em vídeo no site, o que nos leva a entender a inclinação da Globo para o fim da censura e para a fixação da memória liberal-conservadora acerca da ditadura militar.

A Globo também contava, desde 1980, com o programa *TV Mulher* exibido para o Rio de Janeiro, São Paulo e Juiz de Fora, apresentado por Marília Gabriela e Ney Gonçalves Dias, e com roteiro, direção e edição de Rose Nogueira¹²². Segundo o site *Memória Globo*, os assuntos incluíam comportamento sexual e direitos da mulher, temas até então considerados tabu.¹²³ Tal programação acompanhava as mudanças sociais com relação às mulheres, suas demandas e lutas no período da redemocratização. Uma discussão que a Rede Globo fez questão de incluir em diversos programas, até mesmo na sua grade ficcional, como veremos adiante.

¹²⁰ O Ato Institucional nº 2, promulgado em 1965, estabelecia, dentre outras medidas, que os partidos políticos seriam extintos e seus respectivos registros, cancelados. O AI-2 apenas foi revogado em 1979, o que reestabeleceu o pluripartidarismo no Brasil - FICO Carlos. História do Brasil contemporâneo - São Paulo : Contexto, 2015.

¹²¹ SEM CENSURA. Globo.com, 29/10/2021. Disponível em: [Sem Censura | Sem Censura | memoriaglobo](#). Acesso em: 8 de março de 2024.

¹²² TV Mulher. Rio de Janeiro. Rose Nogueira (1980 – 1986).

¹²³ Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/auditorio-e-variedades/tv-mulher/>. Acessado em: 15 de junho de 2023.

Dentro desta temática referente ao feminino e suas reivindicações, destaca-se uma notícia do dia 18 de abril de 1982, do *Jornal do Brasil*, em que dizia que o candidato à deputado pelo PMDB, Eduardo Mascarenhas, convidou militantes de diversos grupos feministas do Rio de Janeiro para um debate no qual ouviria suas reivindicações. O título da nota chama atenção: “Mulheres, cheguei!”. Mascarenhas diz que pretende montar suas propostas com base nas reivindicações das próprias feministas, e não no que ele pensa que as mulheres esperam.¹²⁴

Dessa maneira, percebe-se a inserção de temas pertencentes ao contexto político de redemocratização na grade da emissora, assim como assuntos referentes à causa feminista. Temáticas trabalhadas tanto nos programas de entrevista e reportagens como também na programação ficcional, principalmente nas séries e nas minisséries. Além disso, é também o momento de retorno dos exilados políticos, que se torna possível graças à Lei da Anistia, assinada pelo presidente João Figueiredo em 1979. Segundo Piedras,

A Globo, embora tenha crescido e se expandido a partir do projeto de modernização conservadora que ela própria ajudava a legitimar, adotou – a partir de suas novelas e programas – posicionamentos progressistas no âmbito dos costumes, assumindo uma postura relativamente favorável a essas novas demandas sociais¹²⁵.

Logo, levando em consideração o contexto de redemocratização, marcado pelo afrouxamento dos mecanismos de censura, pelo processo de construção da memória da ditadura, passando pelo enfrentamento dos traumas do período, pelos debates sobre a anistia, pelo retorno dos exilados políticos e cobrança por esclarecimentos quanto aos desaparecidos políticos; é preciso traçar alguns paralelos entre as escolhas de representações feitas na minissérie e a história do Brasil recente.¹²⁶ Para isso, é importante contextualizar o debate no panorama do cinema brasileiro, mais especificamente o Cinema de Cangaço.

¹²⁴ *Jornal do Brasil*. 18/04/1982. p. 7.

¹²⁵ PIEDRAS, 2023, p. 274.

¹²⁶ NAPOLITANO, 2015.

CAPÍTULO 2 – A REPRESENTAÇÃO DO CANGAÇO NO AUDIOVISUAL CANGACEIRO

Neste capítulo, pretendemos abordar como a fonte se coloca no audiovisual sobre o cangaço. Para isso, realizamos um debate sobre o cinema de cangaço, gênero cinematográfico surgido nos anos de 1920, com ênfase no *nordestern*, a partir da década de 1950, e no movimento do Cinema Novo, durante os anos de 1960. Após isso, discutiremos a minissérie e a memória do cangaço, de forma a pensar como a Rede Globo busca perpetuá-la, por meio da investigação das forças de autoridade e repressão são retratadas na minissérie e de uma comparação entre as mulheres de *Lampião e Maria Bonita*, de 1982, e as presentes em *O Cangaceiro*, de 1953,¹²⁷ e em *Deus e o Diabo na Terra do Céu*, de 1964.¹²⁸ Além disso, apresentamos uma tabela com as produções audiovisuais sobre a temática do cangaço de 1953 até 2025.

2.1. O cinema de cangaço

O tema do cangaço frequentemente esteve em voga no cinema nacional, já tendo sido abordado de diferentes maneiras, por diversos gêneros e formatos, desde os anos de 1920, ou seja, época contemporânea o fenômeno. Desse modo, a minissérie *Lampião e Maria Bonita* (1982) se insere no conjunto de produções audiovisuais sobre o movimento do cangaço, de modo a fazer parte e construir uma memória acerca deste fenômeno genuinamente brasileiro.

Ao longo das décadas, o cangaço foi rememorado, reinventado e ressignificado a partir de diferentes contextos e propósitos, sendo fruto de momentos políticos distintos. Quanto à minissérie *Lampião e Maria Bonita*, destaca-se dois assuntos abordados no enredo da trama que se apropriam da história do cangaço, de modo a incitar discussões e reflexões acerca do momento político brasileiro no qual a produção foi realizada, a redemocratização: a violência policial e a representação da mulher cangaceira.

Apesar do *boom* do gênero só ocorrer na década de 1950, filmes sobre o cangaço já eram realizados desde os anos de 1920 e 1930, ou seja, concomitantemente com o

¹²⁷ O CANGACEIRO. Direção de Lima Barreto. Produzido por A. L. de Oliveira. Brasil: Companhia Cinematográfica Vera Cruz, Columbia Pictures, 1953.

¹²⁸ DEUS e o diabo na terra do sol. Direção de Glauber Rocha. Brasil: Copacabana Filmes, Produções Cinematográficas Herbert Richers, 1964.

movimento. Eles pertenciam, segundo Marcelo Dídimo, ao ciclo do cinema regional.¹²⁹ O mais famoso deles, apesar de apenas hoje possuir 10 minutos, já que a maior parte do original foi perdida, é *Lampião, o Rei do Cangaço*, de Benjamin Abrahão.¹³⁰

Este filme apresenta imagens originais de Lampião, Maria Bonita e outros cangaceiros e foram filmadas no interior do bando por Benjamin Abrahão, um mascate que tinha o sonho de realizar um filme sobre o rei do cangaço. Abrahão foi secretário para assuntos internacionais de Padre Cícero e correspondente do *O Globo*. Os textos que escreveu sobre a ocasião do encontro com Lampião obviamente não foram publicados, mas isso fez com que Benjamin imaginasse uma forma de transmitir a dimensão do que considerava como real daquele bando. Ele decidiu utilizar o cinema para este fim.¹³¹

Apesar de ter sido filmado em 1936, a obra de Abrahão apenas foi exibida em 1957, pois passou cerca de 20 anos apreendido pela polícia. O filme tornou-se uma referência imagética para cinema de cangaço, visto que são as únicas imagens em movimento que se tem de Lampião, seus cangaceiros e suas companheiras, já que eles não permitiam a aproximação de ninguém de fora do grupo.

A crítica recaía também sobre o principal filme da companhia, *O Cangaceiro*, acusado pelos críticos da *Fundamentos: Revista de Cultura Moderna*, revista ligada ao PCB que circulou entre 1948 e 1955, de não abordar o problema social do cangaço, de ser raso em introspecção psicológica, de falhar em retratar a linguagem de um fenômeno tão brasileiro, de ser um típico faroeste norte americano em solo brasileiro.¹³² Apesar das críticas, a produção conquistou o prêmio de “Melhor filme de aventura” em Cannes, primeira obra brasileira a ser premiada nesta premiação. Seu sucesso o tornou uma matriz para o gênero, tendo servido de inspiração para diversos outras produções, tanto da mesma companhia, quanto de outras origens.

Nesse sentido, reconhecendo a importância de *O Cangaceiro* para a instituição do gênero *nordestern*, por se tratar do primeiro sucesso comercial e internacional sobre

¹²⁹ DÍDIMO, Marcelo. O cangaço no cinema brasileiro. Unicamp. Campinas, 2007.

¹³⁰ ABRAHÃO, Benjamin. *Lampião, o Rei do Cangaço*. Brasil: 1936.

¹³¹ CLEMENTE, Marcos Edílson de Araújo. CANGAÇO E CANGACEIROS: histórias e imagens fotográficas do tempo de lampião. Fênix: Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, v. 4, n. 4, p. 1-18, out. 2007.

¹³² BERNARDET, Jean-Claude e GALVÃO, Maria Rita. *Cinema, repercussões em caixa de eco ideológica: as idéias de "nacional" e "popular" no pensamento cinematográfico brasileiro*. São Paulo, Brasil: Brasiliense, 1983.

a temática, optamos, neste trabalho, por elaborar uma tabela com as produções que fazem referência ao cangaço, a começar por 1953. Sendo assim, será possível perceber a continuidade da temática ao longo dos anos, que não deixou de ser abordada mesmo em quase um século desde a morte de seu principal expoente, Lampião.

Tabela – Cinema de cangaço a partir de 1953 e até 2025¹³³

Ano	Título	Diretor	Cia. Produtora	Gênero
1953	O Cangaceiro	Lima Barreto	Vera Cruz	Aventura
1954	O Rei do Cangaço		Cinematográfica Santa Rita	Ficção
1955	O Primo do Cangaceiro	Mário Brasini	Flama Filmes	Comédia
1956	A Lei do Sertão	Antoninho Hosri	Cinematográfica Princeza D'Oeste	Fotografia de filme brasileiro
1960	A Morte Comanda o Cangaço	Carlos Coimbra	Cinedistri	Drama rural
1961	Os Três Cangaceiros	Victor Lima	Herbert Richers	Comédia
1962	Lampião, O Rei do Cangaço	Carlos Coimbra	Cinedistri	Aventura
1962	Nordeste Sangrento	Wilson Silva	UCB (distribuidor)	Ação, Drama
1962	Três Cabras de Lampião	Aurélio Teixeira	J. Teixeira Produções Cinematográficas Ltda	Ficção
1963	O Cabeleira	Milton Amaral	PAM Filmes	Drama
1964	Memória do Cangaço	Paulo Gil Soares	Thomaz Farkas Filmes	Documentário
1964	O Lamparina	Glauco Laurelli	PAM Filmes	Comédia
1964	Deus e o diabo na terra do sol	Glauber Rocha	Copacabana Filmes	Ficção
1965	Entre o Amor e o Cangaço	Aurélio Teixeira		
1966	Riacho do Sangue	Fernando de Barros	Aurocine Distribuidora	Drama
1967	Cangaceiros de Lampião	Carlos Coimbra	Cinedistri	Faroeste; Aventura
1968	Maria Bonita - Rainha do Cangaço	Miguel H. Borges	Cinedistri	Ficção
1969	Deu a Louca no Cangaço	Fauzi Mansur e Nelson Teixeira Mendes		Comédia
1969	Meu Nome é Lampião	Mozael Silveira	Ipanema Filmes (distribuidor)	Aventura; Drama
1969	O Cangaceiro Sanguinário	Oswaldo Oliveira e Enzo Barone	Companhia Cinematográfica Serrador, Servicine - Serviços Gerais de Cinema Ltda	Aventura
1969	O Cangaceiro sem Deus	Oswaldo Oliveira		
1969	O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro	Glauber Rocha	Mapa Filmes	Drama
1969	Quelê do Pajeú	Anselmo Duarte	Procine; Arro Filmes; Columbia Pictures do Brasil	Drama
1969	Corisco, o Diabo Loiro	Carlos Coimbra		Aventura
1970	A Vingança dos Doze	Marcos Faria	Saga Filmes	Drama
1971	Faustão	Eduardo Coutinho	Saga Filmes	Drama
1971	O Último Cangaceiro	Carlos Mergulhão		
1972	Jesuíno Brilhante, o Cangaceiro	William Cobbett	Jonas Garrett Produções Cinematográficas; William Cobbett Produções Cinematográficas	Aventura; Drama
1973	Sagarana, o Duelo	Paulo Thiago (baseado no conto O Duelo)	Paulo Thiago Produções Cinematográficas	Drama
1974	O Leão do Norte	Carlos Del Pino		
1974	As Cangaceiras Eróticas	Roberto Mauro		Pornochancada

¹³³ As fontes para esta tabela foram variadas. Foram utilizados buscadores da internet, como google, em pesquisas simples: https://www.google.com/search?q=filmes+de+canga%C3%A7o&dq=filmes+de+canga%C3%A7o&gs_lrcrp=EgRIZGdIKgkIABBFgDkYgAOyCOgAEFEUYORiABDIICAEQABgWGB4yCAGCEAAyFhgeMggIAxAGBYyHjIKCAQQABgKGBYYHjIICAUQABgWGB4yBwgGEAAy7wUyCggHEAAyGAOYogTSAOgzNTk4ajBqMagCALACAA&sourceid=chrome&ie=UTF-8. Também foi utilizado o trabalho de Maria do Rosário Caetano: CAETANO, Maria do Rosário. Cangaço – o Nordeste no Cinema Brasileiro. 2005. Além disso, utilizamos como referência a tese de Marcelo Dídimo: DÍDIMO, Marcelo. O cangaço no cinema brasileiro. Unicamp. Campinas, 2007.

Ano	Título	Diretor	Cia. Produtora	Gênero
1975	O Último Dia de Lampião	Maurice Capovilla	Blimp Film (realizado para o Globo Repórter Aventura)	Documentário
1976	A Ilha das Cangaceiras Virgens	Roberto Mauro		Pornochanchada
1976	A Mulher no Cangaço	Hermano Penna	Rede Globo	Documentário
1977	No Raso da Catarina	Hermano Penna	Blimp Film	Documentário
1978	Os Cangaceiros do Vale da Morte	Apollo Monteiro		
1980	O Cangaceiro do Diabo	Rajá de Aragão e Tião Valadares	Asa Filmes; Wilena Produções Cinematográficas	Aventura; Faroeste
1982	Lampião e Maria Bonita	Paulo Afonso Grisolli e Luís Antônio Piá	Rede Globo	Ficção (Minissérie)
1982	A Musa do Cangaço	José Umberto Dias	Embrafilme	Documentário
1983	O Cangaceiro Trapalhão	Daniel Filho (baseado em Lampião e Maria Bonita)	Walt Disney Pictures, Renato Aragão Produções Artísticas e Embrafilme	Comédia
1984	Porta de Fogo	Edgard Navarro	Polo Cinematográfico da Bahia	Drama
1985	A Lei do Sertão			
1987	Os Trapalhões no Auto da Compadecida	Roberto Farias (baseado em O Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna)	Embrafilme	Comédia
1994	Carcará ou Era Uma Vez o Cangaço	Ícaro Martins	Itanhandu Produção Cinema e Vídeo Ltda	Aventura
1996	Corisco e Dadá	Rosemberg Carity	Riofilme	Drama
1996	Baile Perfumado	Lírio Ferreira e Paulo Caldas	Governo do Estado de Pernambuco; Eletrobrás; Banco do Nordeste do Brasil	Drama
1997	O Cangaceiro	Aníbal Massaini Neto	Cinearte Produções Cinematográficas Ltda; Ramona Constellation Film Company	Drama
2000	O Auto da Compadecida	Guel Arraes	Lereby Produções; Globo Filmes	Comédia
2008	Revoada	José Umberto Dias	VPC Cinemavideo	Ficção
2011	Os Últimos Cangaceiros	Wolney Oliveira	Imovision (distribuidora)	Documentário; Ficção histórica
2012	Aos Ventos que Virão	Hermano Penna	Pandora Filmes (distribuidora)	Drama
2014	eta do Tempo	Alceu Valença	Focus Films; MV Produções	Drama
2017	O Matador	Marcelo Galvão	Netflix	Nordestern
2017	Entre Irmãs	Breno Silveira (baseado em A Costureira e o Cangaceiro)	Conspiração Filmes; Globo Filmes	Drama
2021	Onde Nasceram os Bravos (1/3)	Daniell Abrew	StoryKnight Audiovisual Entertainment Enterprise, Toque de Midas Produções, Ogunté Arte Cultural Produções, Ipalma, MV Moises Veloso Studios, Instituto Icapui Filmes, JLS Comunicação e Editora	Nordestern
2020	Como Vivem os Bravos (2/3)	Daniell Abrew	StoryKnight Audiovisual Entertainment Enterprise, Toque de Midas Produções, Ogunté Arte Cultural Produções, Ipalma, MV Moises Veloso Studios, Instituto Icapui Filmes, JLS Comunicação e Editora	Nordestern
2021	Quando Morrem os Bravos (1/3)	Daniell Abrew		Nordestern
2023	Cangaço Novo	Fábio Mendonça e Aly Muritiba	Prime Video	Ação; Drama; Faroeste
2025	Guerreiros do Sol	Rogério Gomes	Globoplay	Romance; Drama (Telenovela)
2025	Maria e o Cangaço	Sérgio Machado, Thalita Rubio e Adrian Tejido	Disney +	Novela
2025	O Auto da Compadecida 2	Guel Arraes e Flávia Lacerda	Conspiração Filmes e H2O Produções	Comédia

A tabela se organiza em cinco colunas: ano, título, diretor, companhia produtora e gênero; e começa no ano de 1953, com *O Cangaceiro*, terminando com *Guerreiros do Sol*, telenovela prevista para ser lançada em 2025. Ela se limitou a trazer obras que tivessem o cangaço como temática e que pertencessem ao cinema ou à televisão. Sendo assim, ela apresenta os diferentes gêneros a abordar o cangaço e os cangaceiros, além de diversas casas produtoras e diretores.

Além disso, por ter início na década de 1950, é possível perceber, a partir da tabela e também de leituras relacionados à história do cinema brasileiro, que a temática do cangaço acompanha diferentes tendências cinematográficas nacionais. Duas delas, o *nordestern* e o cinema novo, são importantes para este trabalho, já que originaram duas das obras canônicas que abordam o cangaço: *O Cangaceiro* (1953) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). A seguir, estas duas obras serão apresentadas, como forma de contribuir para a inserção da minissérie *Lampião e Maria Bonita* (1982) neste conjunto de produções que constroem uma memória acerca do cangaço.

2.1 *O Nordestern*

Segundo Maria do Rosário Caetano, o gênero de cangaço, chamado por Sylviano Cavalcanti de Paiva como “nordestern” – pois tem como inspiração os filmes norte-americanos do gênero “western” –, se configura como tal pela repetição e inovação que os filmes dos anos 1950, a partir do sucesso de Lima Barreto, produzido pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz, traziam para as telas de cinema.¹³⁴ A década de 1950 é palco da retomada do cinema brasileiro em meio a acontecimentos políticos e sociais intensos, como o suicídio de Vargas, a ascensão do nacional-desenvolvimentismo, o crescimento das esquerdas, “[...] o projeto da Vera Cruz, a valorização do cinema como produção cultural ‘digna’, a divulgação do ideário do neo-realismo italiano, a preocupação crescente das elites culturais brasileiras com o cinema”–.¹³⁵

Esse turbilhão contribuiu para a politização dos discursos sobre ao que o cinema nacional se propunha a ser e a alcançar. Os debates sobre um cinema nacional e popular encabeçados por intelectuais como Carlos Ortiz, Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos e Rodolfo Nanni, com a concepção de que o cinema brasileiro deveria beber da fonte dos costumes e tradições do povo, iam de encontro à companhia cinematográfica Vera Cruz e suas produções baseadas em Hollywood.¹³⁶

O Golpe civil-militar de 1964 veio para quebrar um momento de intensa efervescência política. Os anos de 1950 e início de 1960 foram marcados pela intensa

¹³⁴ CAETANO, Maria do Rosário. *Cangaço, O Nordestern no Cinema Brasileiro*. Brasília, Avathar Soluções Gráficas, 2005.

¹³⁵ BERNARDET e GALVÃO, 1983, p. 62.

¹³⁶ BERNARDET e GALVÃO, 1983, p. 65.

polarização política, encabeçada pela Guerra Fria após a Segunda Guerra Mundial. No Brasil, a renúncia de Jânio Quadros, em 1961, seguida pelas tentativas de impedir que seu vice, João Goulart, assumisse como presidente, que culminaram, posteriormente, no golpe que o depôs do poder e instaurou os regimes militares ditatoriais, deram o tom para mais uma década cheia de instabilidade política na história do Brasil.

A fim de se compreender as disputas políticas e culturais do período inicial do regime militar, entre 1960 e 1970, Marcelo Ridenti propõe a hipótese de que é possível falar sobre um romantismo revolucionário, fruto da década anterior, de modo que a utopia revolucionária romântica do momento, por meio da perspectiva de defesa de uma arte nacional-popular, segundo ele, valorizava a vontade de transformação,¹³⁷ funcionando como um contraponto à modernidade¹³⁸, como forma de enfrentamento ao capitalismo. Nesse sentido, segundo Jean Claude Bernadet e Maria Rita Galvão,

a grande efervescência social e revolucionária da época foi fator decisivo na constituição de uma postura voltada para a cultura popular. Basicamente, foi este desejo de participação social e política, e a convicção de que a atividade cultural era uma forma importante de participação, o que conduziu os jovens que se interessavam por arte e cultura em geral, e pelo cinema em especial, à participação nos movimentos de cultura popular.¹³⁹

Com a “proximidade imaginativa da revolução brasileira”,¹⁴⁰ como aponta Natasha Piedras, em sua tese *Um intelectual na encruzilhada: o engajamento político-cultural de Dias Gomes nas obras O Berço do Herói (1963), O Santo Inquérito (1964) e O Túnel (1968)*, o PCB incentivou a atuação de intelectuais e artistas de esquerda no campo cultural, como forma de afirmação de uma arte nacional e popular, no âmbito da luta anti-imperialista¹⁴¹. Nesse sentido, o cinema também vivia sua fase de resistência às produções aos moldes *hollywoodianos*, produzido em escala industrial, nos estúdios da Companhia Cinematográfica Vera Cruz.

¹³⁷ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000, sn.

¹³⁸ RIDENTI, Marcelo. *Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960*. Tempo Social. Revista de sociologia da USP, v. 17, n. 1, p. 88, jun. 2005a.

¹³⁹ BERNARDET e GALVÃO, 1983. p. 136.

¹⁴⁰ PIEDRAS, Natasha. *Um intelectual na encruzilhada: o engajamento político-cultural de dias gomes nas obras o berço do herói (1963), o santo inquérito (1964) e o túnel (1968)*. 2023. 296 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2023. p. 20.

¹⁴¹ PIEDRAS, 2023, p. 20.

A crítica à Vera Cruz, que se perpetua na década de 1960, se dá justamente por conta da necessidade de se fazer um cinema brasileiro, nacional e popular. Os críticos da *Fundamentos: Revista de Cultura Moderna*, acusavam a companhia cinematográfica de promover um cinema aos moldes internacionais, um cinema “cosmopolita da burguesia nacional, [...] uma extensão do imperialismo cinematográfico americano”, como apontam Bernardet e Galvão.¹⁴² Isso se dava tanto pela temática dos filmes, importados do exterior, segundo críticos da revista, quanto pela presença de técnicos estrangeiros na empresa.

Em seu livro *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, Glauber Rocha disse ser inexplicável o fato do cinema nacional apenas chegar ao tema do cangaço em 1953, quando a literatura já se debruça sobre o fenômeno há anos. De fato, foi naquele ano, com o sucesso internacional da obra de Lima Barreto, que o ciclo do cangaço ganhou força no audiovisual do país.

Lucila Ribeiro Bernardet e Francisco Ramalho Jr., quanto a isso, afirmam que desde *O Cangaceiro*, o cinema viveu doze anos de coerência, ou seja, de 1953 até 1965, os filmes produzidos que abordam o cangaço são muito parecidos. A principal característica desses filmes é o cangaceiro nunca ser o personagem principal. Por mais que desenvolvam a temática do cangaço, a figura do cangaceiro não representa o mocinho. O herói é aquele que ingressou no cangaço por circunstâncias, por conta de alguma injustiça sofrida por ele, ou seja, se demanda uma justificativa para estar nesse meio, ao qual não pertence. A redenção desse herói ocorre quando ele consegue se desligar do cangaço, demonstrando que “o bem vence o mal”. “A história do filme é justamente a estória desses conflitos que sempre e só se resolvem quando o herói consegue se desligar do cangaço; o problema específico do herói é deixar o cangaço, a estória do filme é de como não ser cangaceiro”.¹⁴³ O fenômeno do cangaço aparece nos filmes *Nordestern* como um mal entendido, um evento excepcional, que aconteceu, mas como também poderia não ter acontecido.

A figura do herói passa a ser recorrente em vários filmes sobre o cangaço. O homem honesto e trabalhador, que por motivos pessoais ou vingativos, entra para o bando de cangaceiros ou das volantes, com a intenção de fazer justiça ou defender-se de seus inimigos. Este personagem não faz parte do mundo a que adentrou, e sua única preocupação é deixar essa vida de bandido para trás, iniciando uma

¹⁴² BERNARDET e GALVÃO, 1983. p. 68.

¹⁴³ BERNARDET e JÚNIOR, 2005, p. 33.

nova vida. A figura feminina ou questões ligadas à terra são os principais motivos que fazem com que o herói repense sua vida e procure voltar a ser o que era antes, um homem bom e pacato.¹⁴⁴

Em *O Cangaceiro*, a redenção do protagonista ocorre por causa de um terceiro personagem: a professora Olívia, a mocinha. A donzela representa o ideal romântico capaz de resgatar as virtudes do herói, fazendo com que ele deixe o banditismo. A mulher, com toda sua “pureza feminina”, neste caso, é posta como aquela que desperta o melhor no protagonista, que já não era inteiramente cangaceiro, mas que sua bondade precisava ser despertada pela “pureza da mocinha”. Ela representa um terceiro tipo de personagem, o ideal romântico, a concretização de um ideal, o elemento que dá esperança e impulsiona o herói a opor-se ao personagem do cangaceiro. Sua única função dramática é despertar as qualidades do herói.

Quanto ao ideal de honra sexual durante a Primeira República, Sueann Caulfield afirma que os juristas que escreveram as leis no período defendiam que o respeito pela honra da mulher é uma conquista da civilização, o que significaria uma vitória das ideias morais sobre a brutalidade dos instintos.¹⁴⁵ A intromissão de juristas nos assuntos da honra sexual recai nas disputas existentes sobre o poder de definir o futuro cultural e político da nação.

Apesar de ter sido raptada, Olívia é mantida em cárcere, longe dos integrantes do bando. Capitão Galdino não permitia que ninguém se aproximasse dela, de forma que sua pureza era resguardada e permanecia intacta. Dessa forma, a professora, por seu grau de instrução, pela sua pureza e por pertencer a outro mundo – à cidade, à civilização – é posta num patamar superior. Como apontam Bernadert e Junior, “É o mito da instrução como fator de superioridade moral ou social”.¹⁴⁶ Olívia é posta em contraste com outra personagem feminina do filme, que não foi mantida em cárcere de modo a preservar sua honra. Esta, após ser raptada pelo bando, e pelo o que se presume por algumas falas, ter sofrido violência sexual, passa a viver no cangaço e é tida pelos cangaceiros como “oferecida” demais. Há uma diferença entre as duas, uma hierarquia quase pedagógica que põe a mocinha no topo e a cangaceira “faceira” na base.

¹⁴⁴ DÍDIMO, 2007, p. 84.

¹⁴⁵ CAULFIELD, Sueann. Em defesa da honra. UNICAMP, 2000.

¹⁴⁶ BERNARDET, Lucila; JUNIOR, Francisco Ramalho. Cangaço – Da Vontade de se Sentir Enquadrado. IN: CAETANO, Maria do Rosário. *Cangaço – o Nordeste no Cinema Brasileiro*. 2005. p. 39.

Sobre a questão de Olívia ser o elo que afasta o herói da barbárie, é interessante analisarmos também a forma com que Maria Bonita é representada perante Lampião em *Lampião e Maria Bonita* (1982). Por mais que tenha características diferentes das personagens da década de 50, é ela que ainda tem a função de despertar o bem em seu companheiro, trazê-lo para a “civilidade”. É quem “tira a bestialidade” de seu marido.

Apesar de não ser herói, o cangaceiro não é representado como vilão. Esse papel é desempenhado pela Volante, a polícia. A Volante é representada em *O Cangaceiro* como estereotipada e inferior ao chefe do bando, Galdino Ferreira e, de acordo com Dídimo, “É também, e muito mais do que o cangaceiro, elemento dramaticamente estático, e que recebe tratamento ainda mais estereotipado”¹⁴⁷. Já as autoridades da cidade são postas em pé de igualdade, de modo a representar o cangaceiro como sendo detentor do mesmo nível de poder que os governantes e coronéis. Essa relação de poder muda quando o cangaceiro se dirige à professora Olívia. Dídimo afirma que na cena em questão a professora se encontra um degrau acima de Galdino, “revelando que a educação, a civilização, sempre estará acima de qualquer coisa, sempre será superior”¹⁴⁸.

O rompimento com o *nordestern* vem em 1964, com *Deus e Diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha. O cineasta, assim como os críticos da *Fundamentos: Revista de Cultura Moderna*, acreditava no desenvolvimento de um estilo nacional próprio que pudesse traduzir as necessidades do país.

2.2 O Cinema Novo

A proposta de um cinema brasileiro, anti-industrial, que visava a libertação nacional, ganhou forças com os cineastas do movimento Cinema Novo, como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Ruy Guerra. De acordo com Humberto da Silva, “A estratégia do Cinema Novo era criar filmes baratos, explosivos, bárbaros, radicais, antinaturalistas e polêmicos”¹⁴⁹. Logo, o projeto dialogava com a *nouvelle vague* e o neorrealismo, em meio a um contexto cultural do pós-guerra.

¹⁴⁷ DÍDIMO, 2007, p. 35.

¹⁴⁸ DÍDIMO, 2007, p. 82.

¹⁴⁹ SILVA, Humberto Pereira da. *Glauber Rocha: cinema, estética e revolução*. Jundiaí, Paco Editorial: 2016. p. 48.

É interessante destacar que Glauber Rocha lançou seu filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* com o intuito de, como afirma Silva, “afirmar a estética cinemanovista, tendo como base a representação do modo de vida brasileiro, sobretudo o regional”.¹⁵⁰ Não à toa, o cineasta escolheu uma temática tipicamente brasileira ao retratar um vaqueiro que migra pelo sertão nordestino, se deparando com o messianismo e o cangaço, fenômeno este exclusivamente brasileiro.

Ainda de acordo com Silva, Glauber Rocha visava um movimento que rompesse com o cinema feito até então, nos moldes do cinema comercial americano e que pudesse consolidar o cinema nacional anti-industrial. Um cinema imperfeito, oposto ao conceito de perfeição dos chamados colonizadores. Ele propunha um movimento que transmitisse, de forma estética revolucionária e cultural, ideias políticas e sociais.

O ambiente cultural do pós-guerra era propício para uma cinematografia independente e para uma estética que dialogasse criticamente com a *nouvelle vague* e o neorealismo. A proposta de um cinema anti-industrial foi celebrada entre os jovens cineastas brasileiros, que acreditavam ter uma contribuição a dar ao cinema mundial e à cultura nacional.¹⁵¹

Uma das críticas do cineasta Glauber Rocha à Vera Cruz, ao realizar o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* foi justamente a abordagem, segundo ele, generalizante e superficial que Lima Barreto tem em *O Cangaceiro*. Em seu livro *Deus e o Diabo na Terra do Sol – a linha reta, o melaço de cana e o retrato do artista quando jovem*, José Carlos Avellar fez referência ao próprio Glauber Rocha – *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963) – ao dizer que o cineasta afirmava que Lima Barreto criou “um drama de aventuras convencional”, sem profundidade e psicologicamente raso.¹⁵²

Avellar citou Cesare Zavattini, que afirma que Barreto não teria entendido o romance de cangaço, muito menos teria interpretado o sentido dos romances populares nordestinos. Assim, criou uma obra baseada nos elementos e símbolos místicos do cangaço, como o chapéu de couro e as estrelas de prata, sem dar a devida atenção necessária ao sentimento dos personagens e ao mundo marcado por injustiças que é o sertão nordestino. Avellar afirma que a Vera Cruz, ao substituir realizadores brasileiros por italianos, não conhecedores da nossa cultura, quis, “[...] de cima para baixo,

¹⁵⁰ SILVA, 2016. p. 56.

¹⁵¹ SILVA, 2016, p. 51.

¹⁵² AVELLAR, José Carlos. *Deus e o Diabo na terra do sol: a linha reta, o melaço de cana e o retrato do artista quando jovem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

alcançar uma expressão nacional – resultado que, logicamente, só poderia surgir das forças vivas da tragédia popular brasileira em mãos de cineastas integrados neste processo”¹⁵³.

Segundo os idealizadores do Cinema Novo, a proposta pensada para o movimento era que ele “estampasse a verdadeira face do Brasil” – que até então, de acordo com eles, era esquecida ou maquiada nos filmes –: um país latino-americano, com todas as mazelas e carências de uma nação do Terceiro Mundo. Assim, pretendiam, de acordo com Silva, “[...] a partir do cinema, desnudar a realidade mais dramática e profunda do Brasil; uma realidade que costumava ser embelezada e maquiada para entretenimento das elites. A estratégia do Cinema Novo era criar filmes baratos, explosivos, bárbaros, radicais, antinaturalistas e polêmicos.¹⁵⁴

Nesse sentido, o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* nos é relevante já que se propõe a romper com a lógica do *nordestern* e obtém êxito ao criar uma nova estética para o cinema de cangaço, a partir da inserção do viés social e política no momento histórico. Assim como *O Cangaceiro*, *Deus e o Diabo* também fez sucesso internacional, porém, isso se deu por meio da exposição das mazelas brasileiras.

Como dito, o Cinema Novo se propunha a ser imperfeito. Como afirma José Carlos Avellar, ele configura mais verdade do que qualidade fotográfica. O crítico de cinema, em seu livro *Deus e o diabo na terra do sol – a linha reta, o melaço de cana e o retrato do artista quando jovem*, cita uma definição feita por Glauber Rocha, em *Revolução do Cinema Novo*, que é importante para se entender o que o cineasta pretendia:

[...] tecnicamente imperfeito, dramaticamente dissonante, poeticamente revoltado, sociologicamente impreciso como a própria sociologia brasileira oficial, politicamente agressivo e inseguro como as próprias vanguardas políticas brasileiras, violento e triste, muito mais triste que violento, como muito mais que alegre é o carnaval¹⁵⁵.

Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Glauber tem como propósito afirmar a estética cinemanovista, representando a forma de vida nacional, regional, e para isso se inspirou na literatura regional dos anos de 1930 – Graciliano Ramos, José Lins do Rego

¹⁵³ AVELLAR, 1995, p. 54.

¹⁵⁴ SILVA, 2016, p. 48.

¹⁵⁵ AVELLAR, 1995, p. 56.

–, além da obra *Os Sertões*, de Euclides da Cunha.¹⁵⁶ Silva afirma que “Glauber entendia que esses escritores denunciavam a miséria do ponto de vista social e que, com a força das imagens, cabia ao cinema exibir aquelas condições de miserabilidade com um recorte que suscitasse o debate político”.¹⁵⁷

Ainda em busca de firmar o movimento, de forma objetiva e clara, em 1965, Glauber redigiu o manifesto *Eztétyka da Fome*, de acordo com Quezia Silva um “[...] texto manifesto que permitiu ao Cinema Novo Brasileiro se apresentar enquanto representante de uma nova vertente crítica à dominação cultural e econômica imposta aos países do Terceiro Mundo”.¹⁵⁸ No manifesto, a fome e a miséria ganharam destaque, pois ambas são eminentes na América Latina e não poderiam estar de fora das produções nacionais dos países que a compõem. A fome e a miséria são partes cruéis do que é ser latino-americano, “O sentimento que universaliza a condição dos povos subdesenvolvidos do Terceiro Mundo”.¹⁵⁹ Sobre essa questão, o cineasta baiano afirma:

Para um europeu é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro é uma vergonha nacional. Ele não come, mas tem vergonha de dizer isto; e, sobretudo, não sabe de onde vem esta fome. Sabemos nós - que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto - que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do technicolor não escondem mas agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência¹⁶⁰.

Além disso, a *Eztétika da Fome* introduz outro elemento como forma de expressão – ou de defesa face à opressão – do colonizado: a violência. É interessante lembrar neste ponto de uma das cenas do filme, na qual Manuel, ao sofrer uma injustiça nas mãos do Coronel Moraes, esfaqueia seu patrão e se vê obrigado a migrar à procura de uma nova esperança de vida. Além desta, outra cena também reflete a violência na qual a América Latina expressa como forma de contra-ataque. Após relembrar o encontro de Lampião com Beato Sebastião, Corisco afirma que a vida só é válida

¹⁵⁶ SILVA, 2016.

¹⁵⁷ SILVA, 2016, p. 56.

¹⁵⁸ BRANDÃO, Quezia da Silva. *A Idade a Terra: Glauber Rocha e seu projeto político-cultural para a América Latina (1965 – 1980)*. São Paulo, 2017. p. 19.

¹⁵⁹ SILVA, 2016, p. 63.

¹⁶⁰ ROCHA, Glauber. *Eztétika da Fome*. 1965. Texto publicado em: http://www.tempoglauber.com.br/t_estetica.html. Acessado em: 11 de junho de 2022.

quando se utiliza da arma para se mudar o destino.¹⁶¹ Em ambos os momentos se vê exemplos do uso da violência como escape, como sobrevivência e como resistência. Nesta passagem, Corisco torna legítimo o movimento do cangaço.

Deus e o Diabo, segundo Glauber, é a consciência do complexo industrial do Nordeste.¹⁶² O enredo se desenrola sob o olhar de uma câmera subjetiva – “câmera na mão” –, que mostra a agonia e a violência da luta pela sobrevivência no sertão, de modo que este também se torna um personagem independente e subjetivo, pois é parte integrante das personagens, assim como elas dele. A partir da subjetividade da câmera e sua interação com as personagens, é possível deduzir que a protagonista não é nenhuma das grandes figuras presentes no filme – Manuel, Rosa, Beato Sebastião, Corisco e Antônio das Mortes –. Na verdade, a protagonista é a sobrevivência.¹⁶³

Em meio às mazelas do sertão nordestino, as personagens buscam sobreviver à zona árida e seca, que resseca e maltrata. Nesse ponto, a consciência cultural de Rocha, influenciada em grande parte pela sua vivência enquanto nordestino e pela reflexão acerca da realidade interiorana, busca mostrar a influência do meio árido nas disposições psicológicas dos sertanejos. O ritmo da narrativa está atrelado ao ritmo das personagens, representantes do temperamento sertanejo. Ou seja, como aponta Xavier, as características naturais do meio influenciam o comportamento das personagens, que influencia o estilo da narração. Portanto, a narração está atrelada à experiência da personagem: “Nesse caso, as hesitações, a passividade que chega à exasperação, um certo tom ruminante no pensar, vindo do desajeito com as palavras, contrastados com a explosão repentina e a violência, estariam encontrando semelhança, disposição homóloga, no estilo da narrativa”.¹⁶⁴

Dessa forma, o cineasta baiano expõe a fome latino-americana em tela grande para o Brasil e para o mundo, que se chocou com as imagens fortes de um país marcado pela miséria invisibilizada. *Deus e o Diabo* se tornou, assim como *O Cangaceiro*, um marco no gênero, servindo como inspiração para produções posteriores. Após o início da ditadura civil-militar, o controle às produções artísticas passou a ser intenso, principalmente após o AI-5. Apesar de ter alcançado reconhecimento internacional, o

¹⁶¹ DEUS e o diabo na terra do sol. Direção de Glauber Rocha. Brasil: Copacabana Filmes, Produções Cinematográficas Herbert Richers, 1964.

¹⁶² AVELLAR, 1995.

¹⁶³ XAVIER, Ismail. Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

¹⁶⁴ XAVIER, 2007, p. 109 – 110.

Cinema Novo enfrentou várias tentativas de bicote – principalmente na forma de censura

2.3. *Lampião e Maria Bonita* (1982) e a memória do cangaço

A Globo já havia realizado dois documentários sobre a temática do cangaço antes da minissérie em questão, como exposto pela tabela. *O último dia de Lampião*¹⁶⁵, de Maurice Copavilla – feito pela Blimp Film para o programa Globo Repórter Aventura –, e *A Mulher no Cangaço*, de Hermano Penna. Em entrevista à pesquisadora Maria do Rosário Caetano acerca do cinema de cangaço, Copavilla afirma “quer dizer, o cinema de cangaço não conseguiu retratar a realidade social e política com informação capaz de dar consequência ao conflito. Em vez disso, só soube fazer um mero e simplista gênero de filme de aventura, sem começo, sem meio e sem fim”.¹⁶⁶ Ao dizer “cinema de cangaço”, o cineasta se referia aos filmes *nordestern*.

Ambos documentários buscam apresentar uma sequência cronológica de fatos, além de mostrar os lugares originais por onde os bandos cangaceiros passaram e entrevistas com ex integrantes e pessoas ligadas ao bando. Com isso, a Rede Globo busca estabelecer um contraponto ao cinema ficcional do cangaço, servindo como fonte de informação de registro pedagógico da memória do movimento.

Anos depois, já na década de 1980 e com a ditadura civil-militar caminhando para o seu fim, a emissora lançou sua primeira minissérie, que tem como temática os últimos dias de vida do mais famoso casal de cangaceiros. Apesar de ser uma ficção, ela não perde o caráter documental, já trabalhado pela Globo. A produção bebe da fonte das principais obras do cinema de cangaço mas, ao mesmo tempo, lado a lado ao apelo histórico por mostrar os locais originais por onde o bando viveu, há o por ser atual, de trazer discussões pertinentes daquele momento do Brasil, suas batalhas políticas e sociais. Nesse sentido, a minissérie traz duas discussões da década de 1980 para a trama dos anos 1930: a violência policial e a representação da mulher moderna cangaceira.

¹⁶⁵ *O último dia de Lampião*. Direção de Maurice Copavilla. Rio de Janeiro: Blimp Film, 1975; e *A mulher no cangaço*. Direção de Hermano Penna. Rio de Janeiro: Rede Globo, 1976.

¹⁶⁶ CAETANO, Maria do Rosário. *Cangaço, O Nordestern no Cinema Brasileiro*. Brasília, Avathar Soluções Gráficas, 2005. p. 58.

2.3.1. Representação das forças de repressão e moral sertaneja em *Lampião e Maria Bonita* (1982) – violência policial

Ao retratar o cangaço lampiônico, no final da década de 1930, a minissérie *Lampião e Maria Bonita* (1982) constrói um Lampião sob os auspícios da “moral sertaneja”. Segundo Frederico Pernambucano de Mello (2004),

Muito se tem falado dos paradoxos da chamada moral sertaneja. No Nordeste, talvez melhor que em qualquer outra região, sente-se a existência desse quadro de valores – segundo já comentamos – inconfundível em muitos aspectos. Chega a ser quase impossível, por exemplo, explicar ao homem do sertão do Nordeste as razões por que a lei penal do país – informada por valores urbanos e litorâneos que não são seus – atribui penas mais graves à criminalidade de sangue, em paralelo com as que comina punitivamente para os crimes contra o patrimônio. Não se perdoa o roubo no sertão, havendo, em contraste, grande compreensão para com o homicídio.¹⁶⁷

Dessa forma, Lampião e seus homens agiam de acordo com uma “justiça moral sertaneja”, o que fica muito claro já na primeira cena da minissérie, na qual o cangaceiro intercepta um carro com dois homens no sertão, um deles, um sertanejo, que prestava serviço para o outro, um geólogo britânico chamado Steve Chandler. O homem sertanejo, quando se vê sob domínio do bando cangaceiro, logo se oferece para ficar ao lado de Lampião contra o britânico, para quem trabalhava, de modo a tirar informações importantes de Chandler. Virgulino não tolera este tipo de traição, afirmando que o sertanejo representava uma raça que ele queria extinguir do sertão, no caso, a raça de traidores. Lampião, portanto, o mata por conta de sua atitude covarde. Como afirma Durval Muniz de Albuquerque Júnior:

Ao mesmo tempo que o criminoso é motivo de reprimenda moral, de punição, de castigo, para que isso possa ocorrer legítima que as autoridades ou os heróis das narrativas, aqueles que representam nestas maniqueístas estruturas de narrativa o lado do bem, pratiquem atos tão violentos e extremados quanto aqueles que são atribuídos aos criminosos, aos maus, aos bandidos. As fronteiras entre a ordem e a desordem aparecem como muito tênues. Um ato encarado como de valentia e de bravura não fica muito distante de um ato criminoso”.¹⁶⁸

¹⁶⁷ MELLO, Frederico Pernambucano. *Guerreiros do sol: violência e banditismo no Nordeste do Brasil*, São Paulo: A Girafa Editora, 2004. p. 126.

¹⁶⁸ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval. *Quem é frouxo não se mete: violência e masculinidade como elementos constitutivos da imagem do nordestino*. Projeto História (PUCSP), São Paulo, v. 19, 1999. p. 176.

A minissérie deixa claro, já na primeira cena, a escolha feita com relação ao seu protagonista. Lampião, ao longo dos oito episódios, seguiu a mesma linha: um homem que se propunha a ser justo, utilizando sua violência para a correção e para a resistência. Ele é colocado na posição de alguém que age por legítima defesa, já que a retaliação, na moral sertaneja, é tratada como o comportamento esperado de alguém que sofreu uma injustiça. A vingança era um direito legítimo do ofendido e, como aponta Mello, estava sob a proteção do escudo ético.¹⁶⁹

Em algumas situações, no cangaço lampiônico, a retaliação não chegava sequer a ser de fato executada, como é o caso do próprio Lampião. Porém, mesmo que o cangaceiro, em seu íntimo, não tivesse a intenção de pôr um ponto final na desavença, a vingança servia como justificativa para a vida que levava, como a grande razão de tudo. Logo,

Ao invocar as razões de vingança, o bandido, numa interpretação absurdamente extensiva e nem por isso pouco eficaz, punha toda a sua vida de crimes a coberto de interpretações que lhe negassem um sentido ético essencial. A necessidade de justificar-se aos próprios olhos e aos de terceiros levava o cangaceiro a assoalhar o seu desejo de vingança, a sua missão pretensamente ética, a verdadeira obrigação de fazer correr o sangue dos seus ofensores.¹⁷⁰

Assim, Lampião e sua vida de crimes, durante a produção, são colocados sob a justificativa de uma “violência justa”, o que ocorre desde o momento em que ele ingressa no cangaço, que aparece como um *flashback* na minissérie. A cena em questão mostra Lampião, até então Virgulino Ferreira da Silva, se queixando da ganancia de Zé Saturnino, seu rival, e pedindo a benção de sua mãe, como forma de obter permissão para ingressar no cangaço e assim concretizar sua vingança contra seu inimigo. Após sua mãe não o abençoar para tal empreitada, Lampião segue para encarar seu destino no cangaço mesmo que sem aprovação da família:

Dentro de uma concepção em que o cangaceirismo é encarado, em regra, como meio de vida aventureiro e apenas excepcionalmente como instrumento de vingança, adquire grande interesse o estudo do verdadeiro papel desempenhado por essa vingança, frequentemente apontada como sendo a causa principal na formação de vocações para o cangaço, o que se dá praticamente na totalidade de nossa literatura de ficção sobre o tema”.¹⁷¹

¹⁶⁹ MELLO, 2004.

¹⁷⁰ MELLO, 2004, p. 126 – 127.

¹⁷¹ MELLO, 2004, p. 120.

Logo, há uma razão justa para que ele seguisse a vida de bandido, sendo absolvido pela moral sertanejo, dentro do escudo ético. Além disso, apelando para uma ideia de justiça, a minissérie faz com que o espectador se identifique com o “fora da lei” e assuma que suas ações, mesmo que fora da legalidade, têm fundamento. Quanto a isso, Claudino discorre sobre a “heroicização dos atos violentos”:

Lampião ao construir estas representações, forjou também as representações do homem sertanejo no sentido da heroicização dos atos violentos que são reforçados continuamente pelas formulações dos seus biógrafos e dos chamados especialistas do cangaço. Por isso, não é de espantar que este discurso de violência tenha sido acolhido por parte da população”.¹⁷²

Da mesma forma se dá a atuação do bando de Lampião com relação à Volante, força militar responsável por combater o cangaço. Na minissérie, há uma cena em que é dito que a Lampião não foi permitido rezar pela alma de sua mãe, que faleceu sem suas terras, pois a Volante não permitiu que o bandido se aproximasse do local do falecimento. Aqui, fica claro a diferença com relação às representações dos policiais e dos bandidos.

A Volante, portanto, é retratada de forma diferente a dos cangaceiros. A ela, não cabe a proteção do escudo ético, visto que sua violência não é justificada. Na minissérie, os verdadeiros vilões não são os cangaceiros, mas sim a polícia, que os persegue e se utiliza de artimanhas para tentar capturá-los a todo custo. Na trama, os cangaceiros estão sempre em posição de defesa com relação aos policiais. Estes traçam diversas estratégias nem sempre honrosas para finalmente pôr fim ao cangaço, como foi o caso da cena em que a armam uma emboscada para fazer Maria Bonita de refém, num momento em que o bando não contava com as ordens de Lampião, e Maria, sem a proteção de seu companheiro. Tal atitude não é considerada justa pelo código de conduta dos cangaceiros na trama, tendo deixado Virgulino irritado com a covardia do Tenente Zé Rufino, que comandava os “macacos”¹⁷³.

Enquanto a violência dos cangaceiros é colocada como digna, pois se dirige à reparação de injustiças, mesmo que pela força bruta, a violência dos policiais da Volante

¹⁷² CLAUDINO, Nadja Claudinale da Costa. *As escritas de uma vida: discursos sobre a cangaceira maria bonita*. 2017. 153 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017. p. 41.

¹⁷³ Termo utilizado pelos cangaceiros ao se referirem aos policiais da Volante.

é apresentada como covarde. Na trama, são os agentes da lei que cometem tortura, assassinato sumário e até mesmo estupro. Lampião, na minissérie, pratica assassinatos por uma “justiça moral”, como forma de reparar iniquidades e para se defender dos ataques dos policiais que querem capturá-lo. As forças repressoras do Estado, em contrapartida, praticam a tortura como forma de obter informações, mas, também, para demonstrar poder.

Durante toda a ficção, é latente as referências ao período em que a minissérie foi realizada, a abertura política. Como visto, o final da década de 1970 e início dos anos de 1980 foi marcado pela transição política, ao mesmo tempo em que ocorria o retorno dos exilados políticos e os casos de violação dos direitos humanos vinham à tona. Dessa forma, a polícia Volante é construída de maneira a retratar e, a partir disso, denunciar os crimes cometidos pelo Estado ditatorial brasileiro.

Nos primeiros episódios da minissérie, há uma cena em que Tenente Zé Rufino tortura um homem em busca de informações sobre Lampião. O policial se dirige à Joana e afirma que, por ela ser uma mulher, ele a respeita. Logo após, porém, decide torturar um funcionário da fazendeira, coiteira do cangaceiro. O homem em questão era inocente, não havia cometido nenhum crime, ao contrário da própria Dona Joana, que acobertava Lampião.¹⁷⁴ Tal fato é importante pois mostra a arbitrariedade contida nas ações dos policiais da trama. Os cangaceiros, pelo contrário, não agem de forma injustificada. Sua violência é voltada para corrigir questões morais.

Zé Rufino, apesar de mostrar sua barbaridade ao torturar um inocente, ainda apresentava, para o Estado, que tinha como objetivo eliminar os bandos cangaceiros a qualquer custo, características de humanidade, as quais não eram almejadas naquele que seria o encarregado de finalizar o serviço. Não poderia haver dignidade no assassino de Lampião. Logo, um homem sem honra é escolhido para pôr fim ao cangaço, utilizando-se de todos os meios necessários a essa finalidade.

Outra cena em que o momento político se mistura com a temática retratada ocorre quando homens encapuzados acessam a cela onde estava o cangaceiro Amarelo, capturado no já mencionado cerco à Maria Bonita, e o executam.

¹⁷⁴ Zé Rufino não comete violência contra Joana, o que na trama é importante, pois mostra que o policial, apesar de cometer outros tipos de violência, ainda tinha algum escrúpulo moral. Como veremos adiante, tais resquícios de civilidade não eram os atributos que o Estado varguista buscava no assassino de Lampião, o que fez com que o tenente fosse afastado da tarefa e substituído por alguém que não mediria esforços para matar o cangaceiro.

Figura 3 - Assassinato do cangaceiro Amarelo



Fonte: *Lampião e Maria Bonita*, 1982.

A cena tem início com a janela da cela em primeiro plano. Logo após, aparece o prisioneiro sentado no chão, dormindo, como mostra a imagem acima. Homens encapuzados invadem o cubículo dizendo que havia chegado a hora de Amarelo. Eles perguntam se ele não chamaria Lampião e afirmam que ali, na cadeira, ele não vale nada. Em seguida, esfaqueiam o homem até a morte. O enfoque na janela da cela provoca uma alusão ao assassinato do jornalista Vladimir Herzog, morto em 1975, dentro de uma unidade do DOI-CODI, após sofrer torturas, mas que teve seu assassinato encoberto pela narrativa oficial descabida de suicídio. A imagem feita pela própria polícia, como tentativa de prova de seu suposto suicídio, chocou a sociedade por conta de sua inverossimilhança e se tornou símbolo dos crimes cometido pelo Estado civil-militar.¹⁷⁵

Dessa forma, ao aludir ao caso real de crime contra os direitos humanos praticado pelo Estado brasileiro, a minissérie busca atribuir o teor de injustiça ao assassinato do cangaceiro preso. A ficção e o retrato do passado são utilizados para se trazer questões atuais, frutos de problemas reais enfrentados pela história recente do país.

¹⁷⁵ Disponível em:

<https://www.fflch.usp.br/127836#:~:text=Com%20repercuss%C3%A3o%20internacional%2C%20a%20v%C3%A3o.responsabilizada%20pela%20morte%20de%20Herzog>. Acessado em: 26 de julho de 2023.

Um ponto que marca a dicotomia entre cangaceiros e Volante, o bem e o mal, é a escolha de retratar alguns chapéus da Volante com a suástica, como mostra a figura 5. Tal elemento não é utilizado por toda a tropa, mas por alguns figurantes que compõem as cenas. Porém, não é algo presente no bando cangaceiro. A escolha por esse elemento simbólico deixa claro para o espectador quem são os heróis e os vilões, mesmo que os heróis sejam fora da lei.

Figura 4 – Suástica no chapéu do policial



Fonte: *Lampião e Maria Bonita*, 1982.

A abordagem de temáticas da história recente do Brasil, bem como de temas atuais, debatidos pela sociedade, era comum nesse novo formato de programa ficcional, que a TV Globo iniciou a partir de 1982. Como será visto a seguir, a emissora se colocou na posição de agente de construção da identidade nacional e é a partir das minisséries que ela busca trabalhar a representação da história recente brasileira¹⁷⁶.

2.1.2. A mulher no Cangaço

Se compararmos a representação da protagonista de *Lampião e Maria Bonita*, com as mulheres que recebem maior destaque em *O Cangaceiro* e em *Deus e o Diabo*, perceberemos que a primeira tem muito mais falas, além de assumir um papel de

¹⁷⁶ KORNIS, 2003.

liderança dentro do bando, por meio da participação nas tomadas de decisões e no combate armado contra a polícia. Maria, além de ser valente, guerreira e combatente, é também uma mulher vaidosa e sensual, características que não são representadas, na produção, como necessariamente ruins numa mulher, como ocorria no cangaço histórico.

Em contra partida, *O Cangaceiro* apresenta duas mulheres em lugares opostos. De um lado, a mulher “oferecida”, “faceira”. Do outro, a mulher inocente, comportada. Aquela era desprezada pelos homens do bando, que a julgavam como “sem dignidade”, enquanto esta era respeitada por sua castidade, que a colocava como “intocável”, para que jamais fosse maculada. A primeira existe como uma forma de afirmar a segunda, um contraponto, como se o expectador precisasse, de fato, dela para decidir que a segunda é o ideal de mulher daquele cenário.

Já em *Deus e o Diabo*, as duas mulheres, Rosa e Dadá, além de possuírem pouquíssimas falas, estão sempre à mercê de seus companheiros e suas decisões, além de os acompanharem em suas empreitadas, mesmo que contrariadas. Elas possuem poucos diálogos e aparecem, na maior parte do tempo, em silêncio, mirando o vazio, enquanto seus companheiros traçam longos monólogos. As duas são importantes na luta pela sobrevivência, conflito principal da trama, já que representam o ponto real, o elo de seus companheiros com o mundo verdadeiro, que os impede de se perderem no fantasioso. Apesar disso, elas agem no silêncio e ficam à sombra dos grandes protagonistas e das suas decisões.

Como será trabalhado no próximo capítulo, o protagonismo feminino é notável em *Lampião e Maria Bonita* (1982). A personagem que dá nome à série é tão protagonista quanto Lampião, o que se percebe em diversos momentos da produção. Ela exerce liderança, comanda os cangaceiros na defesa do bando quando Lampião está ausente, além de ter voz ativa e opinião forte, que sempre é manifestada por ela junto a Lampião.

Nesse sentido, o cangaço ganhou novos elementos em *Lampião e Maria Bonita* com relação a *O Cangaceiro* e *Deus e o Diabo na terra do sol*. A produção de 1982 representa um Lampião “empresário”, que coordena o seu bando e os subgrupos formados por cangaceiros de sua confiança e que possui inúmeros aliados importantes, como grandes fazendeiros – que lhe pagam tributos e o respeitam como “um dos seus”.

Tais características são diferentes do cangaceiro justiceiro Corisco, de *Deus e o Diabo*, inimigo dos ricos senhores de terra, e de Galdino de *O Cangaceiro*, que ganha seu sustento no saque de cidadezinhas e aparenta agir sem alianças.

Como exposto pela tabela 1, há outras produções que trazem a mulher como protagonista no cangaço. O filme *Maria Bonita – Rainha do Cangaço* (1968) aborda a vida de Maria antes de conhecer Lampião, seu casamento arranjado com um homem que ela não amava e que não a fazia feliz, sua fuga ingresso no bando como amante do capitão, já que ele possuía uma companheira anterior. O filme faz uma representação de Maria como uma mulher que valoriza a justiça e procura ajudar quem mais precisa. Somado a isso, sua coragem conquista Lampião e o faz abdicar de antigos hábitos cruéis. Com o passar do tempo, o jeito correto de Maria e sua vontade de tornar o sertão um lugar melhor ganham espaço dentro do cangaço.

É interessante aqui a ideia de que Maria é a única capaz de “dobrar” Lampião, que acompanha muitas produções do gênero, como a própria minissérie, que já no tema musical traz “Maria Bonita é só quem pode quebrar a força de Lampião”¹⁷⁷ e, ao longo da trama, Maria demonstra seu poder sobre as decisões do companheiro, seja intervindo por aqueles que ela se afeiçoa ou por quem julga merecer misericórdia, seja para que vejam seu poder e a respeitem como rainha do cangaço, como é o caso da cena com Joana.

Nesta cena da minissérie, Lampião decide punir o funcionário da fazenda de Joana que delatou o paradeiro de Maria para a Volante – sob tortura –. A rainha do cangaço concorda com seu amante, porém, assim que Lampião ordena a punição, ela argumenta que aquele homem é só uma alma penada e que quem merece mesmo ser morto é Zé Rufino, tenente da polícia, o que faz com que o capitão volte atrás em sua decisão. Com isso, Maria põe o destino de um homem em suas mãos e deixa claro para Joana, sua rival, que ela tem poder de mando dentro do cangaço.

Além da minissérie, a Globo também já havia trabalhado com a temática do cangaço anteriormente. Como apresentado na tabela, em 1975, a Globo encomendou o documentário *O último dia de Lampião* com a Blimp Films, do diretor Maurice Capovilla, para ser exibido no Globo Repórter. No ano seguinte, a própria Globo realizou o documentário *A Mulher no Cangaço*, de Hermano Penna, que contou com

¹⁷⁷ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=rJg6_n6fjJE. Acessado em: 10 de maio de 2023.

entrevistas a ex cangaceiras, o que contribuiu para a credibilidade que a produção demandava, por se tratar de um documentário. Este ponto é interessante, já que a minissérie se distancia dessa produção por se tratar de um produto ficcional, porém a utiliza como base, como um fundo de veracidade que permite à minissérie tornar este real algo fantasioso. A produção, ao trazer as mulheres que integraram o cangaço, aborda as funções femininas desse meio de vida e apresenta as falas de Sérgia Ribeiro da Silva, a Dadá, que disse ao documentário que elas não costumavam pegar em armas, principalmente fuzis – com exceção dela mesma –, mas que carregavam pequenas pistolas, para sua própria proteção, caso fosse de extrema necessidade.¹⁷⁸

Nesse sentido, na minissérie, tem-se mulheres cangaceiras combatentes, que além de serem companheiras de grandes cangaceiros, são, por elas mesmas, cangaceiras no sentido literal da palavra: guerreiras do sertão. Tal representação, apesar de não corresponder ao cangaço original, também compõe sua memória e se insere no imaginário popular como uma imagem de Maria Bonita, que servirá como modelo e inspiração para representações futuras.

Com isso, a minissérie se insere no cinema de cangaço, ao trazer características de Maria Bonita já trabalhadas anteriormente e que pertencem ao imaginário popular sobre a personalidade. Além disso, ela acrescenta novos elementos, que tornam a produção mais atual e a representação de Maria, mais alinhada ao tipo de protagonismo feminino que a Rede Globo adotou desde a década de 1970, como será visto no próximo capítulo.

¹⁷⁸ A mulher no cangaço. Direção de Hermano Penna. Rio de Janeiro: Rede Globo, 1976.

CAPÍTULO 3 – A MEMÓRIA DE MARIA BONITA – O IMAGINÁRIO SOBRE A RAINHA DO CANGAÇO

No terceiro capítulo desta dissertação, tem-se como objetivo discutir o imaginário sobre Maria Bonita. Para isto, pretende-se pensar a relação entre memória e televisão, por meio do debate acerca da mudança operada pela Rede Globo quanto à construção das personagens femininas de suas produções ficcionais. Além disso, será realizada uma análise sobre a construção da imagem de Maria Bonita feita pela minissérie.

3.1 Memória e televisão

Segundo Sílvia Regina de Almeida Fiuza, em sua tese *Imagens do Feminino: A Construção de Gêneros na Televisão Brasileira*, a narrativa produzida industrialmente é capaz de atuar como referência para a construção de identidades na sociedade.¹⁷⁹ Dessa forma, a televisão, por estar presente na vida da maioria da população brasileira, assume um papel importante nesta construção, como visto no capítulo 1 desta dissertação. Fiuza afirma que a televisão emoldura “memórias”:

Considero a televisão um meio que se distingue pela fragmentação, simultaneidade e velocidade dos conteúdos veiculados, levando a uma estrutura não linear dos discursos e representações do feminino também marcadas pelas mesmas características. Essas “memórias”, embora possam parecer transitórias e pouco consolidadas devido às especificidades do veículo, se traduzem, social e individualmente, em valores, comportamentos e estilos de vida compartilhados por diversos segmentos da sociedade brasileira.¹⁸⁰

Por sua vez, Maria Immacolata Vassallo de Lopes em seu artigo *Memória e Identidade na Telenovela Brasileira*, parte dos conceitos da telenovela enquanto “narrativa de nação” e “recurso comunicativo” para analisá-la como “lugar de memória” e “documento de época”, conceitos estes ricos para este trabalho. Ela afirma que a ficção na televisão surge como gênero por meio do qual a identidade nacional é representada.¹⁸¹

¹⁷⁹ FIUZA, Sílvia Regina de Almeida. *Imagens do Feminino: a construção de gêneros na televisão brasileira*. 2010. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, RJ, 2010.

¹⁸⁰ FIUZA, 2010, p. 14.

¹⁸¹ LOPES, Maria Immacolata Vassallo. *Memória e Identidade na Telenovela Brasileira*. XXIII Encontro Anual da Compôs. Universidade Federal do Pará, 27 a 30 de maio de 2014. p. 3.

Sendo assim, por ser uma entidade simbólica e parte de seleção e memória, a imagem do casal de cangaceiros representada em *Lampião e Maria Bonita* (1982) se insere na própria memória do cangaço, fazendo parte da construção da memória coletiva brasileira acerca dos homens e mulheres que viveram este movimento nos anos de 1930.

Nesse sentido, como sendo parte integrante do cotidiano dos brasileiros, Lopes afirma que a telenovela se constitui como uma experiência cultural, estética e social e, por isso, as narrativas televisivas se relacionam com o tema da memória coletiva. Dessa forma, de acordo com ela, “esse processo reflete as formas com que os indivíduos se apropriam de determinados acontecimentos do passado, elaborando e incorporando à sua memória ‘elementos, personagens, histórias, músicas, rituais e visões de mundo que reforçam sua identidade’ (Herchmann e Trotta, 2007, p. 72)”.¹⁸²

Ao narrar a nação, a televisão opera como agente da memória coletiva já que, segundo Lopes, as fronteiras da coletividade andam juntas com o uso dessa mídia:

A relação entre memória coletiva e ficção televisiva pode ser melhor explicada a partir do signo do reavivamento da memória social e afetiva. A ficção televisiva e a telenovela, em particular, instauram, por meio dos rastros e das marcas deixadas pelas narrativas, mas também pelas personagens, pelo tempo social (ELIAS, 1983) e suas representações, produções de sentido que redimensionam os sentimentos de pertencimento e de identidade que ancoram a construção da memória.¹⁸³

Retomando o capítulo 1, ao escolher o cangaço como vitrine para a sua primeira produção no formato de minissérie, a Globo busca consolidar o seu posicionamento de agente da construção da identidade brasileira por meio do resgate da brasilidade que supostamente se perdeu, a origem responsável por tornar o povo brasileiro quem ele é. A emissora possui uma preocupação com sua técnica, o que ficou conhecido como “padrão Globo de qualidade” e é capaz de atribuir às suas produções, seja elas ficcionais ou jornalísticas, uma roupagem de seriedade. De acordo com Elizabeth Duarte:

Trata-se de uma ideologia geradora de um conjunto rigoroso de regras, implícitas e explícitas, que norteiam suas operações, implementadas a partir do know-how repassado a ela pela Time-Life, devido a acordo estabelecido entre as duas emissoras, ainda na década de 1960. A partir de então, a atuação da Globo vem se distinguindo em relação às práticas de outras emissoras de televisão do país; trata-se de uma maneira de fazer televisão, centrada em um modelo empresarial, cujo

¹⁸² LOPES, 2014, p. 8 – 9.

¹⁸³ LOPES, 2014, p. 8.

foco são os setores comercial e produtivo. A adoção desse modelo, já consolidado na televisão americana, representou também grandes avanços em termos técnicos e tecnológicos, pois, além de receber um gerenciamento direto, a parceria resultou no treinamento de funcionários da Globo nos Estados Unidos.¹⁸⁴

É interessante ressaltar que a Globo possui um cuidado em construir a sua própria memória. Em 1999, foi lançado o Projeto Memória do Grupo Globo, que se propõe a preservar a memória da instituição.¹⁸⁵ O projeto é realizado por meio de entrevistas com funcionários e ex-funcionários, por meio da história oral, assim como por meio da preservação de momentos marcantes da emissora e do país. Realizado pelo próprio grupo, o empreendimento carrega um mecanismo de produção de uma memória institucional, o que pode significar a super valorização de determinados aspectos em detrimento do apagamento de outros.

O site do projeto possui um espaço dedicado à minissérie e possui a abas como “trama principal”, “bastidores”, “ficha técnica” e “galeria de fotos e vídeos das cenas mais famosas”. Além disso, conta também com o depoimento, dado exclusivamente ao Memória Globo, pelos autores, Doc Comparato e Aguinaldo Silva, realizado em agosto de 2000. No tópico sobre curiosidades, o site afirma que a minissérie foi rerepresentada três vezes, sendo uma em 1984, outra em 1990 e a última em 1991, além de ter sido vendida para a Guatemala, Itália, Peru, Portugal e Uruguai.¹⁸⁶ Estas duas últimas informações são relevantes para se pensar que a representação de Maria Bonita – que será analisada mais adiante – foi reexibida em diferentes momentos no Brasil, assim como foi exportada para os cinco países. Em se tratando de construção de memória sobre o cangaço, a minissérie alcança um lugar importante no cinema de temático e no imaginário social sobre o fenômeno, que toma as representações dos personagens realizada pelo produto como as próprias imagens dos cangaceiros históricos.

Além disso, a televisão está em constante diálogo com o público e, de acordo com Fiuza, o discurso televisivo pretende “[...] consolidar conteúdos que construam memórias, individuais e coletivas, que representem experiências possíveis de realização

¹⁸⁴ DUARTE, Elizabeth Bastos. Como caracterizar qualidade em relação à produção da Rede Globo de Televisão? *Estudos em Jornalismo e Mídia*, Santa Catarina, v. 10, n. 2, p. 326-339, jul. 2013. p. 329.

¹⁸⁵ Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/>. Acessado em: 27 de fevereiro de 2025.

¹⁸⁶ LAMPIÃO E MARIA BONITA. Memória Globo. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/minisseries/lampiao-e-maria-bonita/noticia/bastidores-2.ghtml>. Acessado em: 27 de fevereiro de 2025.

do indivíduo na sociedade contemporânea”.¹⁸⁷ A televisão, dessa maneira, acompanha as mudanças sociais e culturais, de modo que sua programação está em constante inovação e adequação.

Desde os anos de 1950, coincidindo com o surgimento da televisão, assiste-se, no Brasil, a uma série de transformações sociais e culturais que trouxeram para o universo feminino temas considerados tabus, tais como: divórcio, sexualidade, controle da natalidade, aborto, novos arranjos familiares, inserção no mercado de trabalho, entre outros. Uma multiplicidade de configurações do feminino passa a existir na sociedade e a ficção televisiva torna-se uma de suas principais vitrines.¹⁸⁸

Além dessa temática, como exposto por Heloísa Buarque de Almeida em seu artigo *Trocando em miúdos – gênero e sexualidade na TV a partir de Malu Mulher*, ao analisar o seriado *Malu Mulher* (1979 – 1980), a seleção e o tratamento de temas como conjugalidade, autonomia feminina e sexualidade, em voga nos anos de 1970, refletem a posição da emissora em atingir um público específico. Ou seja, a Globo, ao mesmo tempo em que busca resgatar algo passado, também dialoga com questões pertinentes do presente, mantendo-se sempre atual e alinhada às mudanças operadas pela sociedade brasileira quanto aos costumes. Segundo Almeida, “(...) Considero que *Malu Mulher* faz parte de um movimento de transformação das construções simbólicas sobre a mulher na TV brasileira, uma vez que se desprende das “heroínas” melodramáticas mais tradicionais para criar uma imagem de mulher mais “moderna” e menos submissa”.¹⁸⁹

Um conceito importante neste ponto é o de representação do historiador francês Roger Chartier. Segundo ele, a cultura e suas práticas estão imersas num emaranhado de representações e suas disputas de poder. Para Chartier, a história cultural “[...] centra a atenção sobre as estratégias simbólicas que determinam posições e relações e que constroem, para cada classe, grupo ou meio, um ser-percebido constitutivo de sua identidade.”¹⁹⁰. Além de ser definida como “análise do trabalho de representação”.¹⁹¹ Tal conceito é importante para a análise fílmica na medida em que

o historiador passa a ter mais cuidado com a sua fonte, no caso o cinema, que passa a ser um “lugar das construções e projeções do

¹⁸⁷ FIUZA, 2010, p. 14.

¹⁸⁸ FIUZA, 2010, p. 13

¹⁸⁹ ALMEIDA, Heloisa Buarque de. *Trocando em miúdos: gênero e sexualidade na TV a partir de Malu Mulher*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, v. 27, 2012. p. 127.

¹⁹⁰ CHARTIER, 1991, p. 184.

¹⁹¹ CHARTIER, 1990, p. 27.

imaginário, da aferição de sensibilidade e práticas sociais, lugar de representação” (Schwarzman, 2007, p. 18). Esses *modos de ver* seriam os modos pelos quais se conseguem visualizar as encenações, subjetividades, sentimentos, reações ou o “espelho onde se observa a forma de encenar a mulher, ou o homem: as representações” (Idem, 2007, p.36).¹⁹²

A televisão, portanto, pode ser pensada como palco para a construção de representações, principalmente femininas, e isso molda “memórias coletivas e individuais”¹⁹³. Dessa maneira, é possível pensar a construção da personagem de Maria Bonita, fruto da década de 1980, e em como tal representação contribuiu para a perpetuação, no imaginário brasileiro, de certas características atribuídas à Maria pela minissérie como será visto a seguir. Para Fiuza:

As imagens femininas presentes na teledramaturgia ligam a dimensão individual e coletiva da memória dos espectadores. Há um repertório compartilhado que promove uma coesão em relação às percepções sobre o feminino. Porém, em assuntos tidos como tabus, as biografias e as características morais e psicológicas do espectador singular veem à tona, promovendo uma sobreposição do indivíduo à coletividade e rompendo a coesão inicial.¹⁹⁴

3.1. Maria Bonita

Ao longo de sua vida, Maria Gomes de Oliveira sempre foi “de alguém”. Primeiro, chamava-se Maria de Déa, em referência à sua mãe. Após seu casamento, passou a ser conhecida como Maria de Neném, seu marido. Ao abandonar seu esposo para fugir com o cangaceiro mais famoso do Brasil, passou a chamar-se Maria do Capitão.

No decorrer de sua vida no cangaço ela nunca deixou nenhuma fonte em primeira pessoa, o que, segundo a historiadora Nadja Claudino, faz com que tudo o que se saiba sobre ela exista por terceiros. De acordo com Claudino, “(...) são discursos de ex-cangaceiros, ex-volantes, cordelistas, especialistas do cangaço e jornalistas. Essas falas dizem mais sobre eles próprios, seus desejos, sonhos, preconceitos, paixões do que sobre Maria Bonita”.¹⁹⁵ Tal constatação aguça o imaginário sobre esta mulher ao mesmo tempo conhecida e desconhecida.

¹⁹² DAVSON, 2017, p. 269.

¹⁹³ FIUZA, 2010.

¹⁹⁴ FIUZA, 2010, p. 24.

¹⁹⁵ CLAUDINO, 2017, p. 73 – 74.

Ao recriar Maria Bonita, a minissérie partiu de uma mulher nordestina, sertaneja e cangaceira dos anos de 1930, mas inseriu também elementos ligados aos ideais de uma mulher moderna, fruto da década de 1980, e que a Rede Globo pretendia retratar. É interessante pensar, logo de início, que Maria Bonita foi construída como uma mulher não-branca. Apesar da jornalista Maria Helena Dutra, em sua primeira crítica ao *Jornal do Brasil*, em 28 de abril de 1982, dizer que os atores tinham “tipos físicos adequados”, em referência à Nelson Xavier (Lampião) e Tânia Alves (Maria Bonita), há outro depoimento que chama atenção.

O *Jornal do Brasil* do dia 10 de maio de 1982 traz uma entrevista com José Marques Correia, o Barreira, um ex-cangaceiro do bando de Lampião. Nela, Barreira fala sobre o que a minissérie traz de diferente daquilo que viu e viveu no cangaço, ao que chama atenção sua fala acerca de Maria Bonita: “Maria Bonita também não tem nada com esta aí da televisão. A verdadeira Maria Bonita tinha os dedos curtos e era branca”.¹⁹⁶

Dessa forma, pensar a imagem de Maria Bonita na minissérie como uma mulher não-branca nos ajuda a refletir sobre a própria construção da personagem. Segundo Lugones, em seu artigo *Colonialidade e Gênero* “A interseccionalidade revela o que não conseguimos ver quando categorias como gênero e raça são concebidas separadas uma da outra”.¹⁹⁷ A separação categorial distorce os seres e fenômenos sociais que existem na intersecção. Logo, pensar a imagem de Maria Bonita desconsiderando o fator “raça” é ignorar que a mulher nordestina é representada, majoritariamente, como uma mulher não-branca. Vale destacar que Tânia Alves, ao interpretar a protagonista, passou por uma maquiagem que escureceu seu tom de pele natural.

A opção pela imagem de Maria Bonita como uma mulher não-branca e sertaneja – fora do principal eixo econômico do país – leva a construções diferentes. Segundo Heloísa Buarque de Almeida, o seriado *Malu Mulher* (1979 – 1980) trouxe pela primeira vez a discussão sobre a legalização do aborto, o que acarretou uma série de comentários negativos na imprensa. Na série, a personagem Malu, uma mulher branca, de classe média e do Sudeste, ajuda outra a realizar um aborto clandestino, ao mesmo tempo em que fala sobre a pauta da legalização. O argumento utilizado pela jovem era

¹⁹⁶ *Jornal do Brasil*. 10/05/1982. p. 5.

¹⁹⁷ LUGONES, María. *Colonialidade e Gênero*. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2008. np.

de que ela gostaria de fazer faculdade e que ter um bebê atrapalharia seus estudos, o que Almeida afirmou serem razões que aproximavam a trama da classe média. Apesar do apelo para a identificação com a jovem, a autora afirma que os jornais da época noticiaram comentários negativos, tanto de colunistas quanto partindo do público no geral, que acusou a série de ser uma propaganda pró-aborto. Desse modo, Almeida diz ser a última vez em que uma posição favorável à legalização do aborto tenha sido tematizada pela Globo.¹⁹⁸

Em *Lampião e Maria Bonita* há também uma cena em que o aborto voluntário é praticado. Nela, Maria e Dadá se reúnem longe do bando. Dadá prepara um chá abortivo e Maria o bebe enquanto explica o motivo pelo qual a levou a tomar esta decisão. A cangaceira diz não querer passar novamente pela dor que é ter um filho no cangaço, já que as mães no cangaço não criavam seus filhos dentro do bando, mas sim os entregavam para coiteiros cuidarem. Segundo Claudino, ao se tornar mãe e ao passar pelo sofrimento do parto, trazendo ao mundo uma nova vida, a mulher se insere em nova categoria, o que a faz ser merecedora de respeito.¹⁹⁹ As mulheres cangaceiras, porém, eram mães, mas não podiam criar seus filhos dentro do cangaço, já que o dia a dia de fugas, esconderijos em meio à caatinga e combates violentos não era propício a um ser tão frágil e dependente. Logo que a cangaceira desse a luz, o recém-nascido era levado para ser cuidado por uma família de aliados. Elas eram mães que não exerciam a maternidade:

Deixar de ser mãe, no sentido do cuidado com o filho subverteu a lógica de uma feminilidade que só seria completa com a maternidade, pois mesmo sendo uma necessidade imposta pela forma da existência do cangaço, as mulheres que, em mais um ato de sacrifício pela vida no cangaço, deixavam de criar seus filhos para continuar acompanhando seus homens.²⁰⁰

Os métodos e os argumentos utilizados em ambas as produções são diferentes. Não há, tampouco, na minissérie, uma discussão sobre a legalização ou discussão moral da prática do aborto. Apesar da temática polêmica que, como vimos, em outro programa havia gerado debate público, não há nenhuma menção no *Jornal do Brasil* ou no jornal *O Globo* sobre esta cena, que pertence ao primeiro episódio da minissérie. Além disso,

¹⁹⁸ ALMEIDA, 2011.

¹⁹⁹ CLAUDINO, 2017.

²⁰⁰ CLAUDINO, 2017, p. 84.

não foram encontrados nenhum documento no site do SIAN (Arquivo Nacional) sobre a passagem da minissérie pela Divisão de Censura.²⁰¹

Logo, é plausível a hipótese de que não houve uma discussão significativa sobre a cena por parte de espectadores e críticos como em *Malu Mulher*. É possível considerar que, além da diferença temporal – pelo fato de a série remontar ao tempo contemporâneo, o final dos anos de 1970 e início dos de 1980, e a minissérie fazer referência aos anos de 1930 – há também uma diferença quanto à raça e à classe das personagens. Malu é uma mulher branca, escolarizada, de família abastada e do Sudeste. Maria é uma mulher não-branca, analfabeta, cangaceira, sertaneja e nordestina. À Maria, é permitida a selvageria. Segundo Lugones,

Isso significa que o termo “mulher”, em si, sem especificação dessa fusão, não tem sentido ou tem um sentido racista, já que a lógica categorial historicamente seleciona somente o grupo dominante – as mulheres burguesas brancas heterossexuais – e, portanto, esconde a brutalização, o abuso, a desumanização que a colonialidade de gênero implica²⁰².

Tal forma de se retratar a mulher sertaneja nordestina vem desde a literatura de cordel. Nos raros momentos em que as mulheres aparecem como protagonistas no estilo, segundo Durval Muniz de Albuquerque Júnior, elas são representadas como “masculinizadas”. É a figura da “mulher-macho”, “as mulheres nordestinas que se destacam socialmente, que ocupam postos antes ocupados pelos homens, são necessariamente mulheres-machos, descendentes da estirpe de Maria Bonita e Dadá”.²⁰³

No Nordeste, de acordo com o historiador Albuquerque Júnior, a dominação masculina “[...] é vista como algo natural, que nasceria da fragilidade da mulher e da necessidade de sua defesa e da defesa de sua honra, numa sociedade onde a disputa entre os machos pelas fêmeas parece ser muito acirrada”.²⁰⁴ Tal condição sofreu tentativas de preservação frente ao que os intelectuais do litoral nordestino, membros do

²⁰¹ O site do SIAN não contém todos os documentos referentes à Divisão de Censura digitalizados. Para ter acesso aos documentos, seria preciso ir até à sede do arquivo, em Brasília, o que não foi possível, já que não tive a possibilidade de financiamento desta pesquisa.

²⁰² LUGONES, 2008, np.

²⁰³ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. “*Quem é frouxo não se mete*”: violência e masculinidade como elementos constitutivos da imagem do nordestino. Proj. História, São Paulo, (19), nov. 1999. p. 185.

²⁰⁴ ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999.

Movimento Regionalista e Tradicionalista da recém estabelecida Região Nordeste²⁰⁵ - dentre os quais se destacava Gilberto Freyre -, chamaram de “feminização” da sociedade, durante o início do século XX.

As discussões promovidas pelo Movimento Regionalista e Tradicionalista nas três primeiras décadas do século XX, segundo Albuquerque Júnior, versavam sobre o tipo regional nordestino, capaz de combater a suposta perda de espaço masculino para as mulheres na sociedade e a subordinação política e econômica crescente da região em relação ao Sudeste. Dessa maneira, o homem nordestino é definido como indo na contramão do mundo moderno, com suas superficialidades e histeria:

O nordestino emerge, pois, como uma reação conservadora às transformações que ocorriam nos lugares que eram definidos social e culturalmente para homens e mulheres. [...] O nordestino será inventado como o macho por excelência, a encarnação do falo, para se contrapor a este processo visto como de feminização, pensado como ameaçador, em última instância, para a própria região. [...] a feminização do espaço regional significava, segundo estes discursos, a perda de poder em nível nacional, a impotência.²⁰⁶

Segundo Marcela Lagarde, os homens são os representantes universais dos dois gêneros e representam a cidadania, o país, o povo e a humanidade.²⁰⁷ Desse modo, se a figura do sertanejo, valente e viril, símbolo dos remanescentes machos da região, foi pensada como o tipo regional do Nordeste, a imagem da mulher nordestina ficou à parte. Assim como na música de Luiz Gonzaga, que fala sobre a Paraíba, o estado “no feminino”, como sendo “masculina”,²⁰⁸ as mulheres nordestinas também seriam masculinas. O nordestino é um homem, no masculino, não havendo espaço para o feminino. Como destaca Albuquerque Júnior:

O mundo masculino parecia bastar-se a si mesmo, ser um mundo fechado, do qual não deveriam fazer parte as mulheres, a não ser em momentos e espaços específicos e quando fossem requisitadas. Entretanto, numa sociedade rústica e agressiva como a do Nordeste tradicional, as mulheres pareciam ter que se masculinizar também. No Nordeste não era apenas o mundo masculino fechado às mulheres, mas a própria região parecia excluir o feminino. A mulher-macho era aí uma exigência da natureza hostil da sociedade marcada pela

²⁰⁵ Até 1910, o Nordeste ainda não era um espaço regional delimitado, como conhecemos hoje. A separação entre Norte e Nordeste começa a surgir nesse momento (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999).

²⁰⁶ ALBUQUERQUE JUNIOR, 2013, p. 151 – 152.

²⁰⁷ LAGARDE, M. *Gênero e feminismo: desarrollo humano y democracia*. In: Cuadernos Inacabados. Madrid: Instituto de la Mujer, 1997. p. 73.

²⁰⁸ Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/luiz-gonzaga/47095/>. Acessado em: 26 de junho de 2023.

necessidade de coragem e destemor constante. Portanto, o discurso regionalista nordestino vai criando não só o homem nordestino, mas a própria mulher nordestina, como caracterizados por traços herdados do meio rural, das atividades agrícolas e pecuárias, em grande medida, traços da sertaneja.²⁰⁹

Sendo assim, a mulher nordestina é vista a partir de características tidas como masculinas e é esperado que tenham “sangue de Maria Bonita”²¹⁰, ou seja, sejam sempre valentes, que enfrentem desafios com agressividade e suportem as dores e adversidades sem demonstrar fraqueza. À mulher nordestina não se tolera a vulnerabilidade. Desse modo, a cena de aborto retratada na minissérie, tendo sido realizada por uma mulher não-branca nordestina se torna tolerável, o que não ocorre com uma mulher branca do Sudeste. Maria não se questiona de sua decisão e também não é cobrada por isso.

Sendo assim, no início do século XX, o mundo moderno, com a ascensão gradativa da mulher no espaço público da sociedade pareceu, aos intelectuais do Movimento Regionalista e Tradicionalista, ser palco de um encurtamento entre as fronteiras e entre os gêneros. No sertão, foi o momento em que a mulher entrou para a criminalidade, ambiente genuinamente masculino. Por mais que não exercessem as mesmas funções que os homens cangaceiros, as mulheres passaram a ser permitidas no movimento, marcando uma mudança significativa no mesmo.

Apesar dessa alteração, o ingresso das mulheres no cangaço não se dava de forma igual ao dos homens. Muitas eram raptadas, levadas à força, sem que pudessem resistir e sem que suas famílias pudessem defendê-las. É o caso de Ilda Ribeiro de Souza, a Sila. Ela tinha apenas 12 anos quando recebeu “a proposta”.²¹¹ Uma menina, como ela mesma descreve, em seu livro *Sila – Uma Cangaceira de Lampião*²¹², chegou a levar suas bonecas com ela quando entrou para o bando de Lampião. Após o ingresso, não havia mais jeito. Sila conta que sofreu nos primeiros dias, pois sabia da vida dura que se seguiria. Uma vida a qual não teve escolhas e nem possibilidade de recusar. Ela

²⁰⁹ ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 224.

²¹⁰ Expressão utilizada por Fred Nicácio na edição de 2023 do reality show *Big Brother Brasil*. Na ocasião, o participante utilizou a frase como um encorajamento a uma outra participante, uma mulher nordestina, para que ela fosse forte e suportasse as pressões dentro do programa. Disponível em: <https://www.uol.com.br/splash/noticias/2023/01/24/o-que-e-sangue-de-maria-bonita.htm#:~:text=Especial%20BBB-O%20que%20%C3%A9%20sangue%20de%20Maria%20Bonita%2C%20express%C3%A3o%20dita.por%20Fred%20Nic%C3%A1cio%20no%20BBB%3F&text=Enquanto%20Mar%C3%ADlia%20chorava%20no%20%22BBB.Voc%C3%AA%20%C3%A9%20uma%20mulher%20empoderada!>

Acesso em: 14 de janeiro de 2025.

²¹¹ SOUZA e ORRICO, Sila – Uma Cangaceira de Lampião. São Paulo: Traço Editora, 1984.

²¹² SOUZA e ORRICO, 1984.

conta sobre sua primeira noite com Zé Sereno e como foi amarga a experiência, assim como seriam amargos seus dois anos no cangaço. Apesar das circunstâncias da sua entrada, Sila diz ter se acostumado e até mesmo gostado do destino no bando – ela sabia desde o início que seria algo irreversível e que deveria aceitar a sua sorte.

Elas não poderiam estar no cangaço sem que fossem companheiras de algum cangaceiro, de modo que caso o marido falecesse, ou deveriam se atrelar a outro companheiro ou deixar o cangaço.²¹³ De fato, as mulheres presentes no relato de Sila eram todas esposas de alguém do bando. Sila fala sobre os papéis desempenhados pelos homens e pelas mulheres. “No cangaço, havia o costume de os homens cozinharem e às mulheres cabia a costura de roupas, de embornais e outras peças. No mais, davam a impressão de estar ali como adorno. Usavam bastante joias e esmeravam-se no trajar”.²¹⁴ A própria vaidade, tida como algo feminino, não era bem vista. De acordo com Claudino:

A vaidade na mulher, o muito se arrumar, se alegrar não era bem visto, pois denotava futilidade. O sertão era um mundo de contenção, de rezas e de espera. O medo dos cangaceiros, medo da volante, da seca estava sempre presente na vida dos sertanejos. Ser ‘homem’ foi um mecanismo de defesa e de sobrevivência frente a essa realidade. Os discursos formularam essa identidade para o homem nordestino na tentativa de criar um modelo de homem que atendesse os desafios dessa região.²¹⁵

Sila destaca que as mulheres não possuíam papéis de destaque, de liderança ou de combate. Eram valentes e guerreiras, porém não costumavam participar das batalhas. De acordo com Germana Araújo, a cangaceira não tinha voz ativa na resolução de problemas, nem no momento de traçar estratégias para defesa e ataque. Estava à sombra do seu companheiro. Para Wolf,

Ao acompanhar o grupo, elas costumavam cozinhar, costurar e cuidar dos feridos. Embora normalmente não participassem dos combates de maneira ativa – com a exceção sempre lembrada de Dadá (Sérgia Ribeiro da Silva) –, elas andavam armadas para poder se defender e usavam roupas características dos grupos cangaceiros adaptadas para as mulheres.²¹⁶

²¹³ MELLO, 2004.

²¹⁴ SOUZA e ORRICO, 1984, p. 28.

²¹⁵ CLAUDINO, 2017, p. 46 – 47.

²¹⁶ WOLFF, 2012, p. 436.

Dadá foi a primeira mulher a portar um fuzil no cangaço²¹⁷ e coordenar o bando contra a volante no período em que Corisco ficou impossibilitado de combater, no final dos anos de 1930. Ela era admirada e respeitada pelos homens do bando que, de acordo com Cristina Scheibe Wolf, diziam que ela “valia mais que muitos cangaceiros”.²¹⁸ Dadá foi reconhecida por causa de suas características tidas como “masculinas”, por ser uma “mulher-macho”. Apesar do respeito conquistado dentro do bando, ela não era vista como a líder dos homens cangaceiros, assim como Corisco, e menos tinha suas coordenadas acatadas sem que houvessem discordâncias ou sem que sua posição não tivesse sua legitimidade questionada. Segundo Negreiros,

A liderança de Dadá era aceita pelos cangaceiros com reservas. A impetuosidade e a coragem que, em Corisco, inspiravam os rapazes, na esposa eram tomadas como autoritarismo e agressividade. Mesmo o Diabo Louro [Corisco] não reconhecia a ascendência da companheira sobre o grupo, ou sua capacidade de tomar a frente dos trabalhos quando ele estava fora de si²¹⁹.

Além disso, é interessante ressaltar que, apesar de Dadá ter combatido no cangaço e até mesmo chegado a liderar o bando de seu companheiro, tendo conquistado certa admiração por parte dos homens cangaceiros, ela apenas “toma as rédeas” no momento em que Corisco fica impossibilitado de lutar, ou seja, por extrema necessidade e, mesmo assim, sem que não houvessem protestos por parte até mesmo de Corisco. De acordo com Claudino,

Mesmo das mulheres sertanejas eram exigidos comportamentos de maior bravura. Dadá, companheira do cangaceiro Corisco, orgulhava-se – e era muito elogiada por pessoas do bando, incluindo o próprio Lampião –, por ser uma mulher valente e determinada, que nunca causou transtornos a seu marido. Até mesmo grávida ou parturiente não impediu as longas caminhadas dos seus companheiros de cangaço. Assim, era esperado que ela também tivesse características, pretensamente, ligadas à masculinidade. Os próprios tipos humanos criados pela literatura nordestina, no caso das personagens mulheres, são dotados de características ditas masculinas.²²⁰

²¹⁷ É importante frisar que esse fato só ocorre no final do cangaço, após anos desde que as mulheres passaram a fazer parte dos bandos, o que denota o caráter excepcional desse caso. - CLAUDINO, Nadja Claudinale da Costa. As escritas de uma vida: discursos sobre a cangaceira maria bonita. 2017. 153 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017. Apud: GRUSPAN-JAMIN, Élise. Lampião: Senhor do Sertão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

²¹⁸ WOLFF, 2012.

²¹⁹ NEGREIROS, Adriana. *Maria Bonita: Sexo, violência e mulheres no cangaço* – 1ª ed. – Rio de Janeiro: Objetiva, 2018. p. 127.

²²⁰ CLAUDINO, 2017, p. 44.

3.2. A construção de Maria Bonita pela Rede Globo

A Rede Globo escolheu representar uma cangaceira moderna, fruto da década em que a minissérie foi realizada, assim como de seu contexto, a redemocratização. Tal afirmação tem como base as diferenças de papéis empenhados pelas cangaceiras históricas, dos anos de 1930, e pelas cangaceiras ficcionais, criadas para a televisão cinquenta anos depois. Dessa forma, construir uma imagem de mulher cangaceira, que se diferencia das cangaceiras reais, é um posicionamento frente a narrativa que se quer afirmar dentro da memória do cangaço.

Já no começo da minissérie, é revelada a personalidade de Maria. A cangaceira aparece, pela primeira vez, se queixando com seu companheiro, Lampião, por conta de sua demora para retornar ao acampamento. Neste primeiro momento, Maria é representada como uma mulher ciumenta e brava. Em uma discussão com Lampião, ela promete arrancar a orelha de Joana – personagem que se revelará sua rival na trama – por ciúmes do companheiro, o que se concretizou no decorrer dos episódios e mostrou toda a “selvageria” desta mulher-macho.

Algo que fica claro também, nesta primeira aparição de Maria, além do seu tom de pele, perceptivelmente mais escuro do que a pele da atriz, Tânia Alves, é o seu caráter sensual. A cangaceira aparece bem arrumada, com enfeites no cabelo e joias de ouro, como mostra a imagem 6. Ela provoca um encantamento em Steve Chandler, o homem britânico levado como refém pelo bando de Lampião.

Figura 5 – Maria Bonita (Tânia Alves) em sua primeira aparição



Fonte: *Lampião e Maria Bonita*, 1982.

Maria é retratada exalando feminilidade. Ela é uma mulher vaidosa e que aparece em algumas cenas em frente ao espelho, arrumando-se e admirando-se. Porém, apesar do seu caráter vaidoso, o produto não a coloca como uma mulher fútil, o que poderia acontecer no mundo sertanejo, já que a vaidade não era bem vista neste lugar, como já dito anteriormente.

Ela possui traços que em alguns momentos se contradizem, pois é ao mesmo tempo “santa” – o que é reforçado pelo apelido que Lampião lhe atribui: Santinha –, sendo mãe zelosa e dedicada – mesmo que não efetivamente crie sua filha –, companheira fiel e leal; e “profana”, despertando desejo de outros homens, sendo “amante sensual” de Lampião e também pelo fato de cometer adultério, visto que era casada antes de fugir com o Capitão, tendo abandonado seu esposo com a alcunha de “homem frouxo”. Maria não sofreu uma condenação moral, nem sequer foi chamada de “adúltera”, principalmente pelo fato de Zé Neném nunca ter lhe jurado vingança, em busca da recuperação de sua honra.

A Maria Bonita dos anos de 1980 transita entre dois extremos, sendo respeitada não só por ser a companheira do Rei do Cangaço, mas também por sua própria personalidade. Ela tem vontade própria e age de acordo com suas crenças, tomando suas

decisões e influenciando outros em suas escolhas. Quando não recebe o respeito que julga merecer, ela o toma à força. Este é o caso da cena em que ela enfrenta sua rival, Joana Bezerra.

A cena em questão apresenta o clímax da rivalidade feminina encenada pelas duas mulheres. Maria enxerga Joana apenas como uma ameaça, alguém que pode “roubar” algo que é seu por direito: Lampião. Joana, porém, possui uma profundidade trabalhada ao longo da trama. Trata-se de uma fazendeira solteira que lidera os negócios de sua propriedade e que sofre com a pressão do Rei do Cangaço em busca de aliança, e da polícia, que constantemente a ameaça e persegue, em busca de informações sobre Lampião. Além disso, Joana é recorrentemente assediada pelo sargento de polícia local, que a estupra quando ela nega suas investidas. Segundo Adriana Negreiros, o sertanejo vivia entre o diabo e o demônio e:

para o sertanejo pobre, não havia escapatória. Era uma questão de escolher entre os dois tipos de violência não muito diferentes. De um lado, a das forças policiais, cujos métodos de tortura em nada deixavam a dever aos dos bandidos. Do outro, dos cangaceiros, homens embrutecidos, vingativos e perversos.²²¹

Durante a cena, ao entender que Joana à encarava, de uma forma autoritária, Maria a questionou sobre seu comportamento. Joana respondeu que não a deve respeito, já que as duas são mulheres, de modo que seu respeito é endereçado aos homens. Com esta fala, Joana põe Maria ao seu lado e abaixo de Lampião. Maria, porém, ao entender que foi afrontada por Joana, saca o punhal e arranca uma das orelhas da rival, que agoniza de dor. A cena brutal foi presenciada pelos cangaceiros e pelo próprio Lampião, que não interrompe sua esposa, permitindo assim que ela realize o ato. Joana é então humilhada por Maria que, por meio dessa atitude, mostra que, na lógica da moral cangaceira, não está no mesmo nível que a fazendeira, mas um degrau acima, ao lado de Lampião.

Joana admirava Lampião por sua bravura e coragem, mas ao ser humilhada por Maria e perceber que o Capitão não fez nada para impedir a injustiça que sofreu, ela jura agir contra o casal. Dessa forma, tem-se mais uma “mulher-macho” na trama. Uma mulher que sofreu as consequências de uma guerra a qual não pertencia diretamente.

²²¹ NEGREIROS, Adriana. *Maria Bonita: Sexo, violência e mulheres no cangaço*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018. p. 35.

É interessante destacar que a escolha da minissérie, diferentemente de outras produções do gênero, como *Maria Bonita – Rainha do Cangaço* (1968), foi em pôr a rivalidade feminina fora do cangaço, para manter o aspecto de unidade no movimento, já que, como exposto por Adriana Negreiros, a Maria e a Dadá históricas não se davam bem. Em entrevista ao jornal *O Globo*,²²² Dadá afirma que Maria era sempre cheia de si, pois era esposa de Lampião, e que vivia no luxo. A reportagem também fala sobre as duas mulheres rivalizarem em termos de prestígio no bando. Na minissérie, elas são amigas e confidentes, de modo que Maria tem um ponto de apoio em outra pessoa além do próprio companheiro Lampião. Ambas, apesar de nada parecidas, já que Dadá é retratada com características mais masculinizadas, não rivalizam com relação a nenhum aspecto dentro do bando e sua relação é baseada na amizade mútua.

Apesar de possuir características tidas como femininas, a Maria Bonita da minissérie também exala algumas facetas do masculino, sendo uma cangaceira combatente, que pega em armas para defender o bando e que, inclusive, lidera os demais cangaceiros, em meio ao ataque orquestrado pela polícia, na ausência de Lampião, dividindo, assim, o protagonismo com o Rei do Cangaço na trama.

Na cena em questão, a polícia recebe a informação de que Lampião deixou o grupo para fazer negócios com um coronel. É então que a Volante decide aproveitar a vulnerabilidade dos cangaceiros e atacar para que, assim, leve Maria Bonita como refém e consiga negociar o sequestro do britânico Steve Chandler, capturado pelo Capitão. Maria, por outro lado, não só combate os policiais, mas organiza a resistência e lidera o bando, que prontamente obedece a suas ordens como sua superior. Ela combate diretamente com Tenente Zé Rufino, como dois grandes líderes em confronto direto.

Maria é ajudada por Steve Chandler, que apesar de ter a oportunidade de fugir não o faz por admiração à cangaceira, que sempre intercedeu por ele. A ajuda de Chandler vem por meio de sugestões e fica a cargo de Maria aceitá-las ou não. Ela decide acreditar em Steve e pôr sua estratégia em prática, mesmo que parecesse absurda. Ainda assim, o bando acata sua ordem sem questionar. Após escapar da emboscada, Maria guia o grupo rumo ao lugar de encontro com Lampião.

Desse modo, é apresentado um outro lado de Maria. Para além da esposa de Lampião e Rainha do Cangaço, há também a cangaceira valente e líder. Segundo Anna

²²² O Globo. 02/05/1982.

Maria Balogh, este tipo de representação das personagens femininas é uma característica do formato de minissérie, recém inaugurado pela Globo. Para a autora, “Em outras manifestações do mesmo formato, nota-se uma ênfase no papel de mulheres-guerreiras que consubstanciam em suas trajetórias algumas facetas marcantes do feminino e outras facetas do masculino numa síntese rara, com alto grau de tensividade e plena carga dramática”.²²³

As diferenças entre Maria Bonita e Dadá, assim como entre Lampião e Corisco, seus respectivos parceiros, são exploradas, principalmente, através da imagem dos personagens. Se, por um lado, Maria e Lampião (figura 7) aparecem ostentando suas roupas e joias e fazendo poses para o fotógrafo, Corisco e Dadá (figura 8) permanecem estáticos, vestindo suas fardas e sem nenhum tipo de adereço.

As referências visuais da minissérie são baseadas nas fotografias feitas por Abrahão Benjamin, em 1936. Em algumas cenas, é nítido a rememoração das principais fotografias feitas pelo fotógrafo libanês e, no caso de Maria Bonita, seus únicos registros existentes. Se não fosse pelo fotógrafo, quem conquistou a confiança de Lampião e viveu dentre os homens mais procurados dos sertões do Nordeste, talvez jamais veríamos Maria.

²²³ BALOGH, Anna Maria. p. 7. 2005.

Figura 6 – Maria Bonita, Expedita e Lampião posam para foto



Fonte: *Lampião e Maria Bonita*, 1982.

Figura 7 – Maria Bonita e Lampião fotografados por Benjamin Abrahão



Fonte: Benjamin Abrahão/ *Aba film* (1936)

Nas imagens acima, é clara a referência. Uma das poucas diferenças é a troca que a minissérie fez de um dos cachorros por Expedita, filha do casal, já que o registro ocorre no momento em que visitavam a menina. Porém, a intenção da imagem permanece intacta: retratar Lampião como um homem poderoso e Maria, como uma mulher vaidosa e bela. O retorno às fotografias de Abrahão Benjamin, tomadas como referencial imagético, pode ser encarado como uma afirmação da memória do cangaço. A minissérie buscou ser fiel visualmente às fontes visuais mais importantes do movimento. E, a partir disso, se inseriu também no hall de referências para obras futuras.

Na minissérie, além do registro de Lampião e Maria, há também a tentativa de fotografar Dadá e Corisco. Aqui, a produção, assim como no primeiro caso, busca imprimir a personalidade do segundo casal mais importante do cangaço, como vemos a seguir:

Figura 8 – Corisco e Dadá se preparam para a foto



Fonte: *Lampião e Maria Bonita*, 1982.

Figura 9 – Corisco e Dadá fotografados por Benjamin Abrahão



Fonte: Benjamin Abrahão/Acervo Instituto Moreira Salles

Dadá e Corisco se preparam para uma foto, ao passo que o personagem Steve Chandler anuncia que a câmera se encontra quebrada. Apesar do retrato em si não ter acontecido, como foi o caso da imagem anterior, é possível ver semelhanças entre o frame retirado da minissérie e a fotografia que Benjamin fez do casal. As expressões faciais da dupla, sérios e estáticos, denotam traços de suas personalidades. Dadá não é risonha como Maria, muito menos vaidosa. O mesmo pode ser dito de Corisco, que é mais calado e sisudo que Virgulino. Tais traços estão presentes também nas vestimentas, muito parecidas com a imagem do casal original. Elas são mais sóbrias e modestas, na cor caqui e não na famosa farda azul do casal principal, que a minissérie utilizou para diferenciá-los dos demais e que contribuiu para a imortalizar como um dos símbolos do casal.

A minissérie, dessa forma, usa a imagética já existente do cangaço para reafirmar a sua memória e, com isso, buscar legitimação frente ao cangaço histórico. Se trata, em seu texto, de um relato ficcional, como bem frisaram os autores Doc Comparato e Aguinaldo Silva,²²⁴ porém possui um apelo por veracidade em toda sua

²²⁴ Jornal do Brasil. 25/04/1982. p. 9.

construção imagética, o que torna a produção, em seu conjunto, muita próxima do público como um fecho de realidade.

Neste ponto, é interessante destacar outra obra lançada um ano depois. *O Cangaceiro Trapalhão*, uma produção de Renato Aragão, que também teve Doc Comparato e Aguinaldo Silva na equipe de roteiro e história, respectivamente.²²⁵ O filme foi baseado na minissérie e no seu sucesso, o que pode ser confirmado pela presença dos mesmos atores que interpretaram o casal de cangaceiros na minissérie, Nelson Xavier e Tânia Alves, nos mesmos papéis.

Nelson e Tânia retornaram um ano depois do sucesso da minissérie em *O Cangaceiro Trapalhão*, como se não tivessem morrido, vivendo mais uma aventura como tantas que viveram juntos. O conjunto visual utilizado por eles na minissérie foi replicado no filme. Lampião também veste a farda azul, imortalizada pela minissérie, enquanto a Maria Bonita o mesmo penteado com acessórios dourados.

O filme alcançou uma bilheteria de mais 3 milhões de espectadores, sendo o 33º filme brasileiro com maior bilheteria do Brasil.²²⁶ O sucesso da produção ajudou a firmar ainda mais a imagem de Tânia Alves como Maria Bonita, contribuindo assim para que as características atribuídas à cangaceira pela minissérie se perpetuassem e ganhassem o imaginário popular e fosse lembrado em outras produções culturais que vieram a seguir.

3.3 A perpetuação de Maria Bonita no imaginário popular

Os feitos desses homens e mulheres que viveram em meio à caatinga, no cangaço, fugindo da polícia, são lembrados até hoje. É comum estarem nas feiras de artesanatos, nas capitais nordestinas, como *souvenirs*, em apresentações do teatro popular e no carnaval do Sudeste, como os desfiles da G.R.E.S. Imperatriz Leopoldinense, campeã do grupo especial do Rio de Janeiro, e da G.R.E.S. Mocidade Unida do Dona Marta, ambos em 2023. Muitas escolas de samba, com todo o esforço que fazem para colocar um carnaval na rua, se reconhecem no cangaço e o remontam como forma de manifestação popular. Fazer menção ao carnaval, no momento em que

²²⁵ O cangaceiro trabalhão. Direção de Daniel Filho. Produção de Renato Aragão. 1983.

²²⁶ De acordo com a lista disponibilizada pela ANCINE. Disponível em: [listagem-de-filmes-brasileiros-com-mais-de-500-000-espectadores-1970-a-2023.pdf](https://www.ancine.gov.br/pt-br/assuntos/estatisticas-e-mercado/listagem-de-filmes-brasileiros-com-mais-de-500-000-espectadores-1970-a-2023.pdf).

escrevo esse trabalho, quando três escolas do grupo de acesso – Império Serrano, a qual sou ritmista da ala de tamborins, Unidos de Bangu e Unidos da Ponte – tiveram suas fantasias destruídas às vésperas do desfile, é também uma maneira de registrar a importância cultural que essas escolas carregam.²²⁷ O cangaço é recriado e representado, como expressão de brasilidade e cultura regional, mesmo após quase cem anos do seu fim, o que demonstra a sua relevância, sua atualidade e o apelo popular que o tema traz.

A ala das baianas da Imperatriz, em 2023, intitulada “Leopoldinense e Cangaceira”, trouxe para a avenida o que o carnavalesco e autor do enredo Leandro Vieira chamou no *Livro Abre Alas* de vestimenta “típica cangaceira”, composta por chapéu de feltro, lenço vermelho, vestido, o qual o carnavalesco diz ser “releitura que estiliza o típico vestido de mescla azul”²²⁸ sandálias de couro e meias longas e coloridas, como mostra a figura 1. A farda azul, no entanto, é utilizada na minissérie tanto para representar Maria Bonita quanto para Lampião.

Figura 10 – Ala das baianas, Imperatriz Leopoldinense



Fonte: WALLACE BARBOSA/ ZAPP NEWS/Reprodução

²²⁷ Disponível em:

<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2025/noticia/2025/02/12/fantasia-do-imperio-serrano-fabrica-atingida-por-incendio-em-ramos.ghtml>. Acessado em: 27 de março de 2025.

²²⁸ VIEIRA, Leandro. O aperreio do cabra que o excomungado tratou com má-querença e o santíssimo não deu guarida. IN: *Abre Alas 2023*. Rio de Janeiro, 2023. p. 246. Disponível em: <https://liesa.globo.com/memoria/outros-carnavais/2023/abre-alas.html>. Acessado em: 27 de março de 2025.

Segundo Leandro Vieira, as baianas leopoldinenses empunharam armas nas mãos em referência à Dadá, a primeira mulher a combater no cangaço de forma ativa.²²⁹ Desse modo, elas encarnaram a vestimenta tradicional de Maria Bonita, popularizada pela minissérie, mas quanto ao armamento, Vieira não faz referência à Rainha do Cangaço, mas sim a outra célebre cangaceira, que combateu com arma em punho.

Em 2025, outra escola de samba desfilou Maria Bonita no carnaval. A Unidos de Vila Mapa, de Porto Alegre, realizou o enredo “Nesta terra de Marias, uma história foi escrita a rainha do cangaço: MARIA BONITA”.²³⁰

Figura 11 – Baianas da Unidos de Vila Mapa 2025



Fonte: Transmissão do carnaval de Porto Alegre 2025.²³¹

É interessante ressaltar, como exposto pela imagem, que a ala de baianas da escola utilizou a mesma roupa confeccionada por Vieira para a Imperatriz, em 2023. A ala, como aparece na transmissão, na imagem acima, foi intitulada de “a rainha do cangaço, contra a tirania, soltando o balaço”, que, traduz bem o que foi abordado durante o desfile: uma mulher destemida, justiceira, valente, que fugiu de um casamento sem amor para viver com seu amado e que, além de tudo isso, era uma mãe dedicada, apesar de não poder exercer sua maternidade.

As duas alas têm como inspiração a minissérie Maria Bonita e retratam uma visão que as regiões Sudeste e Sul têm não só de quem foi a mulher cangaceira, mas da

²²⁹ VIEIRA, 2023.

²³⁰ Disponível em: https://www.instagram.com/unidos_da_vilamapa/

²³¹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ZPalAkJ5Buo&list=RDZPalAkJ5Buo&start_radio=1

mulher nordestina. Nesse sentido, a construção da cangaceira e a sua gama de características diversas vezes replicadas nos produtos cinematográficos foi também atribuída às mulheres nordestinas num geral, de modo que essas mulheres são vistas como descendentes de Maria Bonita.

“Você tem sangue de Maria Bonita. Você é mulher empoderada, nordestina! Vai chorar escondida, agora não!”.²³² Esta fala foi feita por Fred William Nicácio Souza de Oliveira, conhecido como Fred Nicácio, participante do reality show Big Brother Brasil da Rede Globo, durante a edição de 2023 do programa. Num contexto em que uma outra participante, Marília Miranda Rocha de Oliveira, natural de Natal, no Rio Grande do Norte, chorava em um dos quartos da casa. Nicácio quis dizer à Marília que ela era forte e que poderia superar as adversidades do programa. Para isso, destacou o fato de ela ser uma mulher nordestina, assim como a rainha do cangaço.

“O sertanejo é, antes de tudo, um forte”, afirmou Euclides da Cunha em *Os Sertões*, livro de 1902.²³³ As mulheres nordestinas são sempre “mulheres-macho”, como foi discutido neste capítulo desta dissertação.²³⁴ Sendo assim, a imagem de Maria Bonita da Globo moldou não só o imaginário coletivo sobre a cangaceira histórica, mas também a forma como as mulheres do Nordeste são vistas.

Como procuramos mostrar nesta dissertação, o cangaço faz parte da identidade regional nordestina e é rememorado por seus habitantes até hoje, como símbolo de força, de resistência, de perseverança e de pertencimento. Estudar o cangaço é também refletir sobre a formação social e cultural do Nordeste, que têm em Lampião e Maria Bonita símbolos de pertencimento nordestino.

A escolha pela temática do cangaço como pano de fundo da sua primeira minissérie ficcional, reflete que a Rede Globo buscava se inserir como agente de

²³² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Wvg68EmcWeU>

²³³ CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

²³⁴ Página 74 e 75.

construção da identidade nacional, a partir da abordagem, em suas minisséries, de temas pertencentes à memória histórica recente. Além disso, a minissérie contribuiu para a manutenção do imaginário coletivo brasileiro acerca do cangaço, principalmente na visão do cangaceiro como herói justo e do policial, vilão covarde, o que faz referência ao momento vivido pelo país, a Redemocratização.

A Maria Bonita representada na minissérie é fruto dos anos de 1980 e “de um movimento de transformação das construções simbólicas sobre a mulher na TV brasileira”.²³⁵ Sendo assim, o estudo da mulher cangaceira e suas construções contribui para se compreender como é constituída a mulher sertaneja no imaginário coletivo. A imagem de Tânia Alves interpretando Maria Bonita é, hoje, mais plausível do que a de Maria Bonita histórica. Quando Maria Bonita é evocada como independente, guerreira, combatente e líder, é a imagem de Tânia Alves no papel da Maria Bonita ficcional que ganha vida;

²³⁵ ALMEIDA, 2012, p. 127.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No final da década de 1990, teve início o Projeto Memória do Grupo Globo – posteriormente, Memória Globo –, que tinha como intuito criar iniciativas de preservação e difusão da rememoração das organizações que compõem o grupo. Além de se tratar de um projeto institucional, para a história da empresa, a iniciativa também amplia o poder do grupo em atribuir sentidos. Como afirma Bruno Fernando de Castro,

O poder de atribuir sentido que esta detém é capaz de institucionalizar a memória sobre os acontecimentos que narra, na medida em que essa narrativa será aquela com maior poder de difusão e circulação, e algumas vezes sem ter outras fontes que gozem de legitimidade com a quais possamos confrontar.²³⁶

No início da década, em 1992, em meio ao processo de impeachment do presidente Fernando Collor de Mello, primeiro presidente eleito após a retomada das eleições presidenciais diretas em 1989, a Globo estreou *Anos Rebeldes*.²³⁷ A minissérie, criada por Gilberto Braga e dirigida por Dennis Carvalho, se conteve ao período entre 1964 a 1979 e, segundo o site do Memória Globo, “aborda a luta contra o regime militar brasileiro a partir do romance entre dois jovens com projetos de vida diferentes”.²³⁸ Dessa forma, a partir da produção ficcional, a Globo realizou a sua narrativa sobre o período da ditadura civil-militar, algo que ela faria outras vezes.

O tema da ditadura civil-militar é abordado em diferentes momentos pelo grupo Globo. Em 2017, a emissora lançou, em 88 capítulos, *Os Dias Eram Assim*²³⁹, criada por Angela Chaves e Alessandra Poggi e dirigida por Carlos Araújo. A trama se passa entre 1970 e 1984 e tem como pano de fundo a ditadura civil-militar no Rio de Janeiro, além de abordar a tortura e o exílio político. Em 2019, a Globo Filmes foi uma das produtoras do filme *Marighella*,²⁴⁰ dirigido por Wagner Moura, que se baseia na vida do guerrilheiro Carlos Marighella.

²³⁶ CASTRO, Bruno Fernando de. “Memória institucional e institucionalização da memória: a questão dos lugares de fala na produção da narrativa memorial e o projeto memória globo”. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2008, Natal, RN. p. 5.

²³⁷ ANOS Rebeldes. Direção de Dennis Carvalho. Rede Globo, 1989.

²³⁸ Disponível em:

<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/minisseries/anos-rebeldes/noticia/anos-rebeldes.ghtml>

²³⁹ OS dias eram assim. Direção de Carlos Araújo. Rede Globo. 2017.

²⁴⁰ MARIGHELLA. Direção de Wagner Moura. Produção de O2 Filmes, Globo Filmes e Maria da Fé. 2019.

Como salienta Napolitano, os meios massivos têm o poder de fixar a memória. A Rede Globo realizou e, de certa forma, realiza até hoje, um trabalho de fixação de uma narrativa sobre a ditadura civil-militar, sendo esta uma memória crítica, fundada em bases liberais-conservadoras.²⁴¹ A imprensa liberal, que ajudou a derrubar João Goulart, empenhou-se posteriormente em denunciar o autoritarismo do regime.

Portanto, falar em triunfo simbólico de uma memória crítica ao regime militar não significa dizer que a democracia ou os valores de esquerda triunfaram plenamente na reorganização do Estado e das relações sociais. Os parâmetros da democracia brasileira pós ditadura são, em grande parte, forjados e limitados pelas políticas do regime militar sancionada pelos seus benefícios civis no processo de transição política²⁴².

Sendo assim, ao debruçarmos sobre o objeto de pesquisa desta dissertação, é interessante pensar sobre o poder de difusão e circulação destacado por Castro.²⁴³ A Globo não só recriou a imagem de Maria Bonita, como também a difundiu. A Maria representada na minissérie é fruto dos anos de 1980 e, segundo Almeida, “de um movimento de transformação das construções simbólicas sobre a mulher na TV brasileira”²⁴⁴. O estudo da mulher cangaceira e suas construções contribui para se compreender como é constituída a mulher sertaneja no imaginário coletivo. A imagem de Tânia Alves interpretando Maria Bonita é hoje mais plausível do que a mulher histórica. Quando Maria Bonita é evocada como independente, guerreira, combatente e líder, é a imagem de Tânia Alves no papel da cangaceira ficcional que ganha vida.

O tema do cangaço é até a atualidade abordado pelas organizações ficcional da Rede Globo. A última produção que a emissora realizou sobre a temática, mais especificamente, inspirada nos personagens Lampião e Maria Bonita, é a telenovela *Guerreiros do Sol*,²⁴⁵ que será exibida no streaming Globoplay, a partir de 2025. Nela, a protagonista, assim como Maria Bonita na minissérie, deixa seu casamento infeliz para ingressar o cangaço ao lado de seu amante.²⁴⁶ A narrativa já perpetuada no imaginário brasileiro se repete. Sobre o poder de dar significações, Castro diz:

²⁴¹ NAPOLITANO, 2015.

²⁴² NAPOLITANO, 2015, p. 18.

²⁴³ CASTRO, 2008.

²⁴⁴ ALMEIDA, 2012, p. 127.

²⁴⁵ GUERREIROS do sol. Direção de Rogério Gomes. Rede Globo. 2025.

²⁴⁶ Disponível em:

<https://oglobo.globo.com/play/series/noticia/2024/09/16/guerreiros-do-sol-tem-data-e-modo-de-exibicao-definidos-no-globoplay.ghtml>.

Tomando a mídia como instituição social com seus próprios valores e tamanho poder nas relações sociais do cotidiano, de poder dar sentido, de significar, a memória exercitada, em tal plano institucional, é uma memória ensinada, ou que se quer de tal maneira. Logo, o lugar privilegiado ocupado pela Rede Globo nas relações de poder confere a ela uma legitimidade desigual perante outras instituições sociais como a escola, grupos políticos ou acadêmicos que pensaram sobre os temas que abordaremos nesse trabalho.²⁴⁷

A relação pedagógica da Globo atinge também a sua capacidade de criar e fixar imagens, de modo a gerar reproduções. Outra obra recente sobre o cangaço, apesar de não ter sido produzida pelo canal de televisão ou seu serviço de streaming, bebe da mesma fonte que a minissérie. Criada pela Disney Plus, a série *Maria e o Cangaço*,²⁴⁸ também com estreia para 2025, focaliza seu enredo em Maria Bonita. O site do Disney Plus apresenta a seguinte sinopse:

Antes de entrar para a história como Maria Bonita, a mais importante mulher do cangaço, Maria de Déa era uma jovem destemida que ousou ter voz em um tempo em que as mulheres viviam submetidas à vontade dos homens, e a violência imperava. Companheira de Lampião, o famoso líder cangaceiro, Maria é surpreendida por uma gravidez e submetida à mais dura lei do cangaço: obrigada a entregar a filha para ser criada por outra pessoa. Passa a viver dividida entre a vida fora da lei e o desejo impossível de criar sua filha. Os últimos anos do cangaço são narrados pela perspectiva feminina e visceral da cangaceira que se tornou mãe, e da mãe que se tornou uma lenda. Projeto baseado no livro "Maria Bonita: Sexo, Violência e Mulheres no Cangaço", de Adriana Negreiros.²⁴⁹

A descrição da personagem que dá nome à série se assemelha à forma como *Lampião e Maria Bonita* (1982) constrói sua protagonista. Uma mulher destemida, com voz ativa. Dos seis atores que compõem a produção e que são listados pelo Disney Plus, apenas dois são nordestinos. Os demais são oriundos de Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Distrito Federal e São Paulo.²⁵⁰ Maria é interpretada por uma atriz mineira, Isis Valverde, o que ocorreu também na minissérie, já que Tânia Alves é do Rio de Janeiro.

²⁴⁷ CASTRO, 2008, p. 4-5.

²⁴⁸ MARIA e o cangaço. Direção de Sérgio Machado, Thalita Rubio e Adrian Tejido. Distribuída por Disney+. 2025.

²⁴⁹ Disponível em:

<https://www.disneyplus.com/pt-br/browse/entity-bf37f593-c51e-47a6-a6e0-30d4436ce85e>. Acessado em: 28 de fevereiro de 2025.

²⁵⁰ Isis Valverde – Minas Gerais; Júlio Andrade – Rio Grande do Sul; Rômulo Braga – Distrito Federal; Thainá Duarte – São Paulo; Jorge Paz – Ceará; Mohana Uchôa – Pernambuco. Disponível em: <https://www.disneyplus.com/pt-br/browse/entity-bf37f593-c51e-47a6-a6e0-30d4436ce85e>. Acessado em: 15 de fevereiro de 2025.

Duas atrizes do Sudeste dando vida a uma imagem que a região criou de uma personalidade histórica do Nordeste. Assim, o que é trabalhado é a forma como o Sudeste enxerga o Nordeste, que por força desta narrativa replicada, acaba, por si só, incorporando elementos externos sobre a sua própria identidade.

Ao longo dos três capítulos dessa dissertação, buscamos investigar o contexto em que a minissérie *Lampião e Maria Bonita* foi criada, os primeiros anos da década de 1980, a partir da redemocratização e da inserção da Rede Globo como veículo de informação e de produções ficcionais. Além disso, tivemos como objetivo entender como a minissérie se insere no cinema de cangaço, e, por fim, analisamos a imagem da cangaceira criada pela fonte, de modo a entender como ela contribuiu para a perpetuação, no imaginário social brasileiro, de características atribuídas à Maria Bonita – como bravura, liderança, sensualidade, coragem.

Acreditamos que conseguimos atingir os objetivos deste trabalho, mesmo que o tema não tenha se esgotado. É possível, ainda, em trabalhos futuros, investigar com maior profundidade a relação da minissérie com as diversas outras produções que integram o cinema de cangaço e que, até a atualidade, continuam sendo exploradas. Nesse sentido, a tabela confeccionada neste trabalho nos fornece um grande potencial de ampliação nos estudos sobre como o cangaço é lido por diferentes gêneros cinematográficos. É possível também investigar as releituras realizadas sobre o cangaço, nos anos de 1990 e 2000, no domínio da cultura popular e da violência urbana, a partir do movimento *Mangue Beat*, mobilizando filmes como *O Baile Perfumado* (1996).

BIBLIOGRAFIA

FONTES

Chico Rei – camisetas personalizadas e com impacto social, [Camiseta Maria Bonita - Clarice Alufam na Chico Rei - Chico Rei](#)

Diário de Pernambuco, 1982, Rio de Janeiro.

Jornal do Brasil, 1982, Rio de Janeiro.

Jornal O Globo, 1982, Rio de Janeiro.

Livro abre-alas, 2023, LIESA, Rio de Janeiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Heloisa Buarque de. **Trocando em miúdos:** gênero e sexualidade na TV a partir de Malu Mulher. Revista Brasileira de Ciências Sociais, v. 27, n. ju 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-69092012000200008>. Acesso em: 31 jan. 2024.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do nordeste:** e outras artes. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **Nordestino: invenção do “falo”** – uma história do gênero masculino (1920 – 1940). 2. ed. São Paulo: Intermeios, 2013. (Coleção Entregêneros).

ANDRIOLI, Wallace. **Política como produto:** Pra frente Brasil e o cinema de Roberto Farias. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Departamento de História, 2016.

ARAÚJO, Germana. Retratos e Relatos sobre Maria Bonita na fotografia de Benjamin Abrahão. In: ARAÚJO, Germana; FERREIRA, Vera. **Maria Bonita do Capitão.** Salvador: Eduneb, 2011.

BALOGH, Anna Maria. **O perfume de mulher nas minisséries brasileiras**. In: BELTING, H. **Por uma antropologia da imagem**, Concinitas, ano 6, volume 1, número 8, julho 2005.

BERNARDET, Jean-Claude e GALVÃO, Maria Rita. **Cinema, repercussões em caixa de eco ideológica: as idéias de "nacional" e "popular" no pensamento cinematográfico brasileiro**. São Paulo, Brasil: Brasiliense, 1983.

BREDEKAMP, H. **Image Acts: Systematic Approach to Visual Agency**, Translated, edited and adapted by Elizabeth Clegg, Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2018. Introdução, Conclusão e Postscript. Congresso Brasileiro de Cinências da Comunicação. São Paulo: Intercom, 2005.

CAETANO, Maria do Rosário. **Cangaço, O Nordeste no Cinema Brasileiro**. Brasília, Avathar Soluções Gráficas, 2005.

CLAUDINO, Nadja Claudinale da Costa. **As escritas de uma vida: discursos sobre a cangaceira maria bonita**. 2017. 153 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.

CLEMENTE, Marcos Edílson de Araújo. **CANGAÇO E CANGACEIROS: histórias e imagens fotográficas do tempo de lampião**. Fênix: Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, v. 4, n. 4, p. 1-18, out. 2007.

DÍDIMO, Marcelo. **O cangaço no cinema brasileiro**. Unicamp. Campinas, 2007.

FACÓ, Rui. **Cangaceiros e Fanáticos**. Gênese e lutas. 1963.

FERRO, Marc. **Cinema e História** / Marc Ferro; tradução Flávia Nascimento. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FICO, Carlos. **História do Brasil Contemporâneo**. 1. ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2016.

FIUZA, Sílvia Regina de Almeida. **Imagens do Feminino: a construção de gêneros na televisão brasileira**. 2010. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, RJ, 2010.

- HINGST, Bruno. **Projeto ideológico cultural no regime militar: o caso de Embrafilme e os filmes históricos e adaptações de obras literárias** / Bruno Hingst. – São Paulo: 2013.
- OLIVEIRA, Pricila Valéria de e PANNACCI, Renato Coelho. **Fomento ao cinema brasileiro: o papel do Estado**. Revista Anagrama: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação Ano 11 – Volume 2 – Julho-Dezembro de 2017.
- KNAUSS, Paulo. **O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual**, ArtCultura, Uberlândia, vol.8, n.12, jan-jun 2006, p.97-115.
- KORNIS, M.A. **Uma memória da história nacional recente: as minisséries da Rede Globo**. Anais do 24. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Campo Grande/MS. São Paulo: Intercom, 2001.
- KORNIS, M. A. **Uma memória da história nacional recente: as minisséries da Rede Globo**. 2000. 178 f. Tese (Doutorado) - Curso de Escola Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.
- LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de História. Universidade de Paris III –Sorbonne Nouvelle.
- LUGONES, María. **Colonialidade e Gênero**. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2008.
- MELLO, Frederico Pernambucano. **Guerreiros do sol: violência e banditismo no Nordeste do Brasil**, São Paulo: A Girafa Editora, 2004.
- NAPOLITANO, Marcos. **A História depois do papel**. IN: PINSKY, Carla Bassanezi. Fontes históricas. 2.ed., I a reimpressão. São Paulo: Contexto, 2008.
- NAPOLITANO, Marcos. **Recordar é vencer: as dinâmicas e vicissitudes da construção da memória sobre o regime militar brasileiro**. Antíteses, v. 8, n. 15esp., p. 09-44, nov. 2015.
- NEGREIROS, Adriana. **Maria Bonita: Sexo, violência e mulheres no cangaço**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.
- ORTIZ, Renato. Revisitando o tempo dos militares. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org.). **A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

PAIVA, Carla Conceição da Silva. **Mulheres nordestinas, sujeitos ou objetos?** Análise da representação feminina em quatro filmes brasileiros da década de oitenta. 2014. Tese (Multimeios) – Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2014.

PAIVA, Cláudio Cardoso. **As minisséries brasileiras:** irradiações da latinidade na cultura global – Tendências atuais de produção e exibição na indústria televisiva. I Colóquio Brasil-Chile de Ciências da Comunicação. 2007. Disponível em: [paiva-claudio-minisseries-brasileiras.pdf \(ubi.pt\)](#). Acesso em: 13 de março de 2023.

PERICÁS, Luiz Bernardo. **Os cangaceiros:** ensaio de interpretação histórica. São Paulo: Boitempo, 2010.

PIEDRAS, Natasha. **Um intelectual na encruzilhada:** o engajamento político-cultural de dias gomes nas obras o berço do herói (1963), o santo inquerito (1964) e o túnel (1968). 2023. 296 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2023.

PINTO, Leonor E. Souza. Cinema brasileiro e censura durante a ditadura militar. Disponível em: <http://www.memoriacinebr.com.br/>

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **História do Cangaço.** Maria Isaura Pereira de Queiroz. São Paulo: Global. 4ª. ed., 1991.

RAMOS, Daniele Gross. **Entregêneros:** representações do feminino da teledramaturgia brasileira. 2016. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

RIDENTI, Marcelo. **Cultura e política:** os anos 1960 - 1970 e sua herança. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. O Brasil Republicano: o tempo do regime autoritário. ditadura militar e redemocratização. quarta república (1964 - 1985). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

SILVA, Humberto Pereira da. **Glauber Rocha: cinema, estética e revolução.** Jundiaí, Paco Editorial: 2016.

WOLFF, Cristina Scheibe. Amazonas, soldadas, sertanejas, guerreiras. IN: PINSKY, Carla; PEDRO, Joana. **Nova História das mulheres.** São Paulo: Contexto.