

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

BRUNO JOSÉ YASHINISHI

“UMA BELÍSSIMA HISTÓRIA DE AMOR E SANGUE”: REPRESENTAÇÕES
SOCIAIS DO CANGAÇO NA MINISSÉRIE *LAMPIÃO E MARIA BONITA* (1982)

PONTA GROSSA
2020

BRUNO JOSÉ YASHINISHI

**“UMA BELÍSSIMA HISTÓRIA DE AMOR E SANGUE”: REPRESENTAÇÕES
SOCIAIS DO CANGAÇO NA MINISSÉRIE *LAMPIÃO E MARIA BONITA* (1982)**

Dissertação apresentada para obtenção do título de mestre na Universidade Estadual de Ponta Grossa. Área de História.

Orientador: Prof. Dr. Erivan Cassiano Karvat.

PONTA GROSSA

2020

Y29 Yashinishi, Bruno José
"Uma belíssima história de amor e sangue": representações sociais do cangaço na minissérie *Lampião e Maria Bonita* (1982) / Bruno José Yashinishi. Ponta Grossa, 2020.
138 f.

Dissertação (História - Área de Concentração: História, Cultura e Identidades), Universidade Estadual de Ponta Grossa.

Orientador: Prof. Dr. Erivan Cassiano Karvat.

1. História e televisão. 2. Representações sociais. 3. Cangaço. I. Karvat, Erivan Cassiano. II. Universidade Estadual de Ponta Grossa. História, Cultura e Identidades. III.T.

CDD: 907.2

BRUNO JOSÉ YASHINISHI

“UMA BELÍSSIMA HISTÓRIA DE AMOR E SANGUE”: REPRESENTAÇÕES
SOCIAIS DO CANGAÇO NA MINISSÉRIE *LAMPIÃO E MARIA BONITA* (1982)

Dissertação apresentada para obtenção do título de mestre na Universidade
Estadual de Ponta Grossa. Área de História.

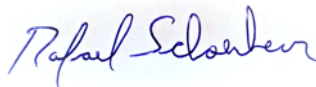
Ponta Grossa, 16 de outubro de 2020.



Prof. Dr. Erivan Cassiano Karvat – Orientador
Doutor em História
Universidade Estadual de Ponta Grossa



Profa. Dra. Taíse Ferreira da Conceição Nishikawa
Doutora em História
Universidade Estadual do Norte do Paraná



Prof. Dr. Rafael Schoenherr
Doutor em Geografia
Universidade Estadual de Ponta Grossa

Dedico à memória de todas as vítimas fatais do
Coronavírus no Brasil.

Eu vejo o futuro repetir o passado
Eu vejo um museu de grandes novidades
O tempo não para.
(Cazuza, *O tempo não para*, 1988)

RESUMO

Lampião e Maria Bonita foi uma minissérie originalmente exibida em oito capítulos pela Rede Globo, de 26 de abril a 05 de maio de 1982. Escrita por Aguinaldo Silva e Doc Comparato e com direção de Paulo Afonso Grisolí e Luiz Antônio Piá, foi a primeira minissérie da televisão brasileira e também a primeira obra da teledramaturgia a abordar o tema do cangaço. A trama da minissérie se baseia nos últimos seis meses de vida de Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião (Nelson Xavier), mais famoso líder e símbolo do cangaço brasileiro entre os anos de 1920 e 1930. Lampião é acompanhado em suas andanças por Maria Bonita (Tânia Alves), com quem teve uma filha chamada Exedita (Adriana Barbosa) e pelo seu grupo de cangaceiros. Devido à inegável importância e influência social da TV, sobretudo no Brasil, considera-se que esse meio de comunicação de massas pode ser tomado como objeto e fonte histórica. Dessa forma, a presente dissertação de mestrado pretende investigar, analisar e demonstrar as representações sociais sobre o cangaço nessa trama seriada televisiva a partir de três eixos temáticos: o sertão nordestino como fundo e cena, a violência no cangaço e o romance entre Lampião e Maria Bonita. Para tanto, algumas cenas da minissérie serão analisadas em uma perspectiva teórico-metodológica voltada para a possível relação entre História e audiovisual, de maneira particular, entre História e Televisão. Vale ressaltar que, como se trata de uma narrativa histórica midiaticizada, essa produção televisiva do gênero minissérie apresenta convergências e divergências em relação à historiografia, justamente pelo seu caráter ficcional. Essa será a questão de partida que motivará as análises das representações sociais do cangaço presentes em *Lampião e Maria Bonita*.

Palavras-chave: História e Televisão. Representações Sociais. Cangaço.

ABSTRACT

Lampião e Maria Bonita was a miniseries originally shown in eight chapters by Rede Globo, from April 26 to May 5, 1982. Written by Aguinaldo Silva and Doc Comparato and directed by Paulo Afonso Grisolí and Luiz Antônio Piá, it was the first miniseries on Brazilian television and also the first teledramaturgical work to address the theme of cangaço. The plot of the miniseries is based on the last six months of life of Virgulino Ferreira da Silva, Lampião (Nelson Xavier), the most famous leader and symbol of the Brazilian cangaço between the 1920s and 1930s. Lampião is accompanied in his travels by Maria Bonita (Tânia Alves), with whom he had a daughter named Expedita (Adriana Barbosa) and by his group of cangaceiros. Due to the undeniable importance and social influence of TV, especially in Brazil, it is considered that this means of mass communication can be taken as an object and historical source. In this way, the present master's dissertation intends to investigate, analyze and demonstrate the social representations about cangaço in this television series plot based on three thematic axes: the northeastern hinterland as background and scene, the cangaço violence and the romance between Lampião and Maria Bonita. To this end, some scenes from the miniseries will be analyzed in a theoretical-methodological perspective focused on the possible relationship between History and audiovisual, in particular, between History and Television. It is worth mentioning that, as it is a mediated historical narrative, this television production of the miniseries genre presents convergences and divergences in relation to historiography, precisely because of its fictional character. This will be the starting point that will motivate the analysis of the social representations of the cangaço present in *Lampião e Maria Bonita*.

Keywords: History and Television. Social Representations. Cangaço.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	- Logotipo da minissérie.....	20
Figura 2	- Anéis de Lampião.....	20
Figura 3	- Lampião e Mari Bonita.....	20
Figura 4	- Lampião sinaliza para o bando.....	20
Figura 5	- Automóvel no sertão.....	78
Figura 6	- Motorista e Steve Chandler.....	78
Figura 7	- Cangaceiro na caatinga.....	79
Figura 8	- Cangaceiros na caatinga.....	79
Figura 9	- “Capitão tá chegando!”	82
Figura 10	- Embaixo do guarda-chuva.....	82
Figura 11	- Primeira aparição de Maria Bonita.....	82
Figura 12	- “Pra tirar seu retrato Santinha!”	82
Figura 13	- Presente do coronel.....	84
Figura 14	- Lampião confere as armas.....	84
Figura 15	- O vinho.....	84
Figura 16	- Lampião bebe o vinho.....	84
Figura 17	- Primeira aparição de Lampião.....	90
Figura 18	- Lampião interroga Chandler.....	90
Figura 19	- “Fala direito comigo”	91
Figura 20	- Execução.....	91
Figura 21	- A cobra.....	97
Figura 22	- Aviso de traição.....	97
Figura 23	- Tenente Zé Rufino.....	100
Figura 24	- Encurralados.....	100
Figura 25	- A armadilha de Corisco.....	100
Figura 26	- A volante recua.....	100
Figura 27	- Alvorecer da morte.....	103
Figura 28	- A metralhadora.....	103
Figura 29	- Mortos de mãos dadas.....	103
Figura 30	- “Matei Lampião!”	103
Figura 31	- Maria Bonita e Dadá.....	110

Figura 32	- O chá abortivo.....	110
Figura 33	- Dona Déa e Lampião.....	114
Figura 34	- Lampião conhece Maria de Déa.....	114
Figura 35	- A carta para Zé de Neném.....	114
Figura 36	- Maria foge com Lampião.....	114
Figura 37	- Fotografia de Lampião.....	140
Figura 38	- Nelson Xavier, como Lampião.....	140
Figura 39	- Fotografia de Maria Bonita.....	140
Figura 40	- Tânia Alves, como Maria Bonita.....	140
Figura 41	- Fotografia do bando de Lampião.....	140
Figura 42	- O bando de Lampião na minissérie.....	140

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1	- “Abertura” (00:00 a 01:30).....	19
QUADRO 2	- “A emboscada I” (01’30” a 05’20”).....	134
QUADRO 3	- “Lampião chega ao acampamento” (09’48” a 13’14”).....	134
QUADRO 4	- “Lampião e o coronel” (47’30” a 51’40”).....	135
QUADRO 5	- “A emboscada II” (05’20” a 09’40”).....	135
QUADRO 6	- “A cobra” (19’25” a 21’45”).....	136
QUADRO 7	- “O ataque de Zé Rufino” (68’ 54” a 71’35”).....	137
QUADRO 8	- “A morte de Lampião e Maria Bonita” (95’ 30” a 99’37”).....	137
QUADRO 9	- “O chá abortivo” (15’55” a 17’45”).....	138
QUADRO 10	- “O início do amor” (24’45” a 29’45”).....	138

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 - HISTÓRIA E TELEVISÃO: ENCONTROS E POSSIBILIDADES	20
1.1 HISTÓRIA E AUDIOVISUAL: APROXIMAÇÕES.....	20
1.2 TELEVISÃO, SOCIEDADE E POLÍTICA NO BRASIL: ALGUNS ASPECTOS.....	23
1.3 TRAMAS SERIADAS: A REDE GLOBO E AS MINISSÉRIES.....	30
1.4 HISTÓRIA NA MINISSÉRIE <i>LAMPIÃO E MARIA BONITA</i>	34
CAPÍTULO 2 - “REACENDENDO LAMPIÃO”: CANGAÇO, IMAGINÁRIO SOCIAL E AUDIOVISUAL	40
2.1 A MINISSÉRIE COMO FONTE DA HISTÓRIA: QUATRO PASSOS PARA A ANÁLISE DO TELEVISUAL.....	40
2.1.1 Decodificação Técnico-estética: Minissérie e as Particularidades do Gênero.....	41
2.1.2 Decodificação Representacional: Representações Históricas na TV.....	47
2.2 O IMAGINÁRIO SOCIAL DO CANGAÇO EM <i>LAMPIÃO E MARIA BONITA</i>	51
2.2.1 O Imaginário Social do Nordeste na TV Brasileira.....	52
2.2.2 Entre Práticas e Representações: A Construção do Cangaço na Minissérie.....	58
CAPÍTULO 3 - REPRESENTAÇÕES SOCIAIS DO CANGAÇO EM <i>LAMPIÃO E MARIA BONITA</i> (1982)	61
3.1 A MUDIATIZAÇÃO DE NARRATIVAS HISTÓRICAS.....	61
3.1.1 Versões do Cangaço no Cinema e na Televisão.....	63
3.1.2 O Método de Análise de Imagens em Movimento: Prolegômenos.....	71
3.2 O SERTÃO NORDESTINO COMO FUNDO E CENA.....	75
3.2.1 “A Emboscada I”.....	76
3.2.2 “Lampião Chega ao Acampamento”.....	80
3.2.3 “Lampião e o Coronel”.....	82
3.3 A VIOLÊNCIA NO CANGAÇO.....	86
3.3.1 “A Emboscada II”.....	88
3.3.2 “A Cobra”.....	95
3.3.3 “O Ataque de Zé Rufino”.....	98
3.3.4 “A Morte de Lampião e Maria Bonita”.....	101
3.4 O ROMANCE ENTRE LAMPIÃO E MARIA BONITA: “UMA HISTÓRIA DE AMOR E BALAS”.....	106
3.4.1 “O Chá Abortivo”.....	107
3.4.2 “O Início do Amor”.....	112
CONSIDERAÇÕES FINAIS	118
REFERÊNCIAS	122

ANEXO A – ESCALETAS DAS CENAS ANALISADAS.....	132
ANEXO B – FIGURAS COMPARADAS.....	138

INTRODUÇÃO

Umberto Eco (2008) prescreve quatro “regras óbvias” dirigidas àqueles que se propõem a elaborar uma tese: 1^a- Que o tema responda aos interesses do autor; 2^a- Que as fontes de consulta estejam ao alcance material do autor; 3^a- Que as fontes de consulta estejam ao alcance cultural do autor; 4^a- Que o quadro metodológico da pesquisa esteja ao alcance da experiência do autor.

Desse modo, julga-se oportuno apresentar essa dissertação recorrendo às prescrições de Umberto Eco, elaborando assim uma introdução que contemple uma visão geral sobre o tema, a fonte e a metodologia empregada nesse trabalho.

A presente dissertação surgiu como um projeto intitulado *Representações do cangaço no filme Lampião e Maria Bonita*, cujo objetivo era investigar e demonstrar, dentro das implicações da relação entre História e Cinema, o tratamento de um filme como uma possibilidade de discurso capaz de produzir sentido à imaginação e compreensão dos acontecimentos históricos.

No entanto, no decorrer das leituras e com a realização das disciplinas no PPGH, optou-se em se trabalhar *Lampião e Maria Bonita* em sua forma original, que antes de ser compactada como telefilme, no *Festival Luz, Câmera, 50 anos (2015)*¹, da Rede Globo de Televisão, havia sido apresentado como minissérie de televisão, exibida em oito capítulos, de 26 de abril a 05 de maio de 1982 – produzida pela emissora carioca, de autoria de Aguinaldo Silva e Doc Comparato, com direção de Paulo Afonso Grisolli e Luiz Antônio Piá.

Nesse sentido, por incentivo e apoio do orientador, optou-se por mudar a abordagem do projeto, migrando dos procedimentos adotados para se trabalhar com uma fonte fílmica para procedimentos teóricos e metodológicos que abarcam a fonte audiovisual televisiva, de modo particular, uma produção seriada, elaborada e exibida na TV aberta. Conforme o filósofo francês Gaston Bachelard (2005), o saber científico não é cumulativo, mas resultante de rupturas epistemológicas e mudança de perspectivas geradas por novas descobertas que superam as anteriores. Essa mudança de perspectiva mostrou-se, ao mesmo tempo, desafiadora e promissora.

Desafiadora, pois como se percebeu durante a pesquisa, ainda há uma tímida relação entre historiadores e fontes audiovisuais televisivas, com

¹ Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/novidades/noticia/2015/01/lampiao-e-maria-bonita-no-luz-camera-50-anos-de-quinta-dia-22.html>>. Acesso em 29 ago. 2020.

relativamente poucos trabalhos produzidos no Brasil sobre esse tipo de abordagem (BUSETTO, 2010), mas que vem ganhando notoriedade nos últimos anos, sobretudo no campo da Comunicação. Também, quais os fundamentos teóricos e procedimentos metodológicos adequados para se trabalhar com programas de TV foi outra grande preocupação, que exigiu toda uma revisão bibliográfica e análise de métodos cabíveis para a investigação proposta.

Promissora, pois, apesar das limitações iniciais mencionadas, descobriu-se que os encontros e possibilidades de uma relação entre História e Televisão podem ser múltiplos e configuram-se como um campo de interesse e de pesquisa bastante fecundo, que lentamente tem ganhado notoriedade e prestígio no meio acadêmico (NAPOLITANO, 2010).

Com a significativa mudança de perspectiva, o presente trabalho foi delineando um novo formato, objetivando agora compreender e demonstrar de que maneira a narrativa histórica torna-se midiaticizada pela televisão e como a TV se apropria do conteúdo histórico e historiográfico, que utilizando de seus recursos audiovisuais particulares, mobiliza através da ficção e entretenimento, certas reconstruções de grandes acontecimentos ou personagens da história brasileira (MACHADO, 2013). Essas reconstruções se dão por meio de práticas culturais empregadas na construção do audiovisual. Conforme Roger Chartier (1990), as práticas culturais geram as representações sociais e históricas, portanto, o tema central dessa dissertação são as representações sociais sobre o cangaço presentes na minissérie *Lampião e Maria Bonita*.

Ao mencionar as fontes para uma pesquisa, Umberto Eco atenta para suas viabilidades materiais e culturais. De fato, ao se tratar de uma minissérie televisiva, consultar a fonte em seu formato original, tal qual foi exibida nos anos 1980, foi praticamente impossível, pois não foram encontradas informações precisas quanto à exibição seriada de seus episódios. Além disso, como constata Áureo Busetto (2010), boa parte do que se produziu ou se produz na televisão brasileira deve-se à iniciativa privada, portanto seus arquivos audiovisuais são muito restritos ao acesso público, exceto àqueles que desfrutam de trânsito nas emissoras, como profissionais do meio ou pessoas ligadas a eles.

Entretanto, o próprio Busetto aponta duas alternativas, embora parciais e fragmentadas, para que o pesquisador tenha acesso a fontes televisivas: recorrer aos DVDs comercializados no mercado que contenham o material da TV, ou então,

a sites de armazenamento e compartilhamento de vídeos, como o caso do *YouTube*. Dessa forma, optou-se pela segunda possibilidade, onde uma versão da minissérie *Lampião e Maria Bonita* presente no site *YouTube*² foi tomada como fonte desse trabalho, suprimindo em grande parte a carência de acesso ao documento original. Essa versão da minissérie disponível no *YouTube* não está fragmentada em episódios, tal qual foi exibida na TV, mas corresponde a um único vídeo ininterrupto. Além disso, ainda que algumas cenas da minissérie integral tenham sido suprimidas nessa versão, ainda assim, achou-se conveniente adotá-la para essa pesquisa por apresentar fidelidade ao material original.

A trama³ da minissérie se baseia nos últimos seis meses de vida de Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião (Nelson Xavier), mais famoso líder e símbolo do Cangaço brasileiro entre os anos de 1920 e 1930. Lampião é acompanhado em suas andanças por Maria Bonita (Tânia Alves), com quem teve uma filha chamada Expedita (Adriana Barbosa) e pelo seu grupo de cangaceiros.

No começo da minissérie, o bando de Lampião sequestra o geólogo inglês Steve Chandler (Michael Menaugh) e envia um bilhete escrito pela personagem Joana (Regina Dourado) ao governo da Bahia exigindo 40 mil contos de réis pelo resgate. No entanto, esse bilhete cai nas mãos do sargento Libório (Roberto Bonfim), autoridade militar da cidade de Jeremoabo, que avisa o governador e inicia uma caçada à Lampião e seu bando pelas tropas do tenente Zé Rufino (José Dumont).

A relação entre Lampião e Maria Bonita é o eixo central no decorrer da trama. Além disso, os confrontos constantes dos cangaceiros e suas aventuras pelo sertão nordestino são representados com atenção aos diálogos, cenários e figurinos. A minissérie termina com a morte de Lampião, de sua companheira Maria Bonita e outros membros bando, que encontram seu fim em 28 de julho de 1938 na gruta de Angico em Sergipe, após o grupo ser surpreendido ao amanhecer do dia pelos soldados de polícia capitaneados pelo tenente José Batista (Gilson Moura) que descobrem seu esconderijo. Os cangaceiros são metralhados sem possibilidade de reação, pondo fim à saga do mais famoso bandoleiro do Nordeste brasileiro.

² LAMPIÃO e Maria Bonita. Direção: Paulo Afonso Grisolli; Luís Antônio Piá. Produção: Paulo Afonso Grisolli. [S./l.], 1982. 1 vídeo (83 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WBZmRkaE89U&t=343s>. Acesso em 06 jun. 2020.

³ Segundo Flávio de Campos (2011), a trama é a reunião das trilhas que compõem um incidente ou sequência de incidentes. A trilha é o percurso que um personagem, ação, objeto ou som traça dentro de uma estória.

Quanto ao que Umberto Eco presume sobre o alcance cultural que o autor precisa ter sobre a fonte, como já mencionado, foi preciso reestruturar a abordagem do objeto, abrindo mão dos pressupostos teóricos e metodológicos próprios para o trabalho com a fonte fílmica e mirar em possibilidades de tratamento da fonte audiovisual da televisão. Tendo claro essa mudança epistemológica, buscou-se compreender novas abordagens e perspectivas sobre o trabalho com a fonte televisiva seriada, o que acarretou nos dois primeiros capítulos dessa dissertação.

Devido à inegável importância e influência social da TV, sobretudo no Brasil, considera-se que esse meio de comunicação de massas pode ser tomado como objeto e fonte histórica. Sendo assim, as possibilidades de relação entre história e televisão serão investigadas no primeiro capítulo, tendo em vista a sugestão de Monica Almeida Kornis (2008) em se trabalhar com os documentos audiovisuais através do binômio “revelação/construção”⁴, ou seja, estudar não somente os conteúdos “internos” do audiovisual, como a trama e o enredo, mas também seus fatores “externos”, como o contexto histórico, político e social de sua produção.

Sendo assim, no decorrer do capítulo será apresentado um breve histórico da TV brasileira recorrendo a diversos autores que estudaram o desenvolvimento histórico da televisão no Brasil, salientando sua relação com os contextos social, econômico e político do país. Em seguida, será apresentado o conteúdo “interno” da fonte, ou seja, o tema do cangaço na minissérie *Lampião e Maria Bonita*.

No segundo capítulo, ainda referente ao domínio cultural da fonte, serão seguidas as orientações do historiador Marcos Napolitano (2010) sobre como analisar as fontes audiovisuais televisivas, procurando compreender o gênero do programa analisado, elaborar um fichamento do material televisivo, desconstruir os fatos ou eventos narrados pelo audiovisual e considerar a TV como uma nova experiência social do tempo histórico. Esses procedimentos permitirão que sejam realizadas as duas decodificações do material televisivo, mencionadas por Napolitano: uma de natureza técnico-estética e outra de natureza representacional da minissérie *Lampião e Maria Bonita*⁵.

⁴ Na proposição de Kornis entende-se “revelação” como o conteúdo presente no audiovisual, aquilo de que trata, o que representa, como por exemplo, acontecimentos históricos, histórias com fundamentação histórica, adaptações literárias ou narrativas puramente ficcionais. Já a “construção” é entendida como o processo “externo” da obra, ou seja, os fatores condicionantes de sua produção, exibição, articulação com o receptor das imagens, níveis de audiência, etc.

⁵ Segundo Marcos Napolitano (2010), a decodificação técnica-estética se baseia em compreender quais os mecanismos formais específicos mobilizados pelas linguagens das fontes audiovisuais. Já a

Também no segundo capítulo dessa dissertação objetiva-se compreender como aspectos do imaginário social do cangaço são veiculados pela TV. Para tanto, serão utilizadas algumas reflexões sobre as noções de representação e de imaginário social, principalmente dos teóricos Roger Chartier (1990) e Bronislaw Baczko (1989). Sobre as representações do Nordeste, sobretudo nas minisséries televisivas brasileiras, serão utilizados autores como Cláudio Cardoso de Paiva (2007), Reuwer Antônio de Araújo Dantas (2008), entre outros.

O quadro metodológico desenvolvido nesse trabalho tem como principais referências os textos de Diana Rose (2002)⁶ e de Anderson Lopes da Silva (2015)⁷, que apresentam o método de análise das imagens em movimento.

No decorrer do terceiro capítulo, os arranjos e rearranjos desse método serão explicados de maneira mais detalhada. De antemão, é preciso esclarecer que a minissérie será analisada por meio de algumas cenas previamente selecionadas, que se enquadrem dentro de três eixos temáticos considerados fundamentais para a análise das representações sobre o cangaço: “O sertão nordestino como fundo e cena”, “A violência no cangaço” e “O romance entre Lampião e Maria Bonita”.

As cenas analisadas receberão “títulos” e, para cada uma delas, serão elaborados dois campos de registro: o da escaleta⁸ e o da “desconstrução” das representações⁹. Após um texto introdutório sobre o eixo temático em que a cena se encaixa, ela será apresentada pelo seu “título”, seguirão alguns *frames*, ou seja, imagens fixas do audiovisual que apresentem figuras alusivas à cena analisada. A escaleta de cada cena poderá ser conferida no Anexo A, enquanto que o campo de registro para a “desconstrução” das representações estará na sequência das figuras, apontando a decodificação representacional.

Diante do exposto sobre a questão teórico-metodológica da análise do audiovisual, no intuito de facilitar a compreensão do leitor, segue um exemplo da

decodificação representacional implica identificar e problematizar quais os eventos, personagens e processos históricos representados em filmes, programas de TV ou músicas.

⁶ ROSE, Diana. Análise de imagens em movimento. *In*: BAUER, Martin; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Tradução de Pedrinho Guareschi. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 343 – 364.

⁷ SILVA, Anderson Lopes da. **Uma leitura dos processos de hibridização cultural na ficção seriada televisiva: análise dos personagens e suas inter-relações na telenovela “Cordel Encantado”** (2011). 2015. Dissertação. (Mestrado em Comunicação) – Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015.

⁸ Escaleta é a descrição resumida das cenas de um roteiro, na sua sequência (CAMPOS, 2011).

⁹ Essa “desconstrução” das representações é entendida, conforme Marcos Napolitano (2010), como uma forma de compreender e problematizar a maneira com que a história é contada pelo audiovisual, utilizando de seus elementos de linguagem específicos.

aplicabilidade do método tendo como objeto analisado a cena de abertura da minissérie *Lampião e Maria Bonita*.

Provavelmente, essa cena era exibida no início de cada capítulo na exibição original da minissérie pela Rede Globo em 1982, mas no audiovisual exibido no *YouTube* só aparece uma vez e logo no início. A cena foi chamada de “Abertura” e tem a duração de um minuto e trinta segundos. Segue o modelo de escaleta, utilizando essa cena:

QUADRO 1 – “Abertura” (00:00 a 01:30)

CENA (ABERTURA em minutos)	DIMENSÃO VISUAL	DIMENSÃO SONORA/VERBAL
00:00 a 00:15	As figuras contra o sol de Lampião e seu grupo de cangaceiros se aproximam da câmera. Em letras garrafais, surge o logotipo com o nome da minissérie.	Música tema da minissérie: <i>Mulher nova, bonita e carinhosa</i> . Lançada em 1982, de Zé Ramalho e Otacílio Batista. Essa versão foi gravada pela cantora Amelinha e produzida e distribuída pela gravadora Columbia.
00:15 a 00:25	Fotogramas das mãos de Lampião repletas de anéis.	“Virgulino Ferreira, o Lampião Bandoleiro das selvas nordestinas
00:25 a 00:36	Lampião e seu bando andando em uma estrada em meio à caatinga.	Sem temer a perigo nem ruínas Foi o rei do cangaço no sertão
00:36 a 00:46	Fotogramas de Lampião e Maria Bonita trocando afagos.	Mas um dia sentiu no coração O feitiço atrativo do amor
00:46 a 01:06	Fotogramas de Maria Bonita	A mulata da terra do condor Dominava uma fera perigosa Mulher nova, bonita e carinhosa
01:06 a 01:30	Imagem em movimento de Lampião na frente de seu bando parando em um trecho da estrada e sinalizando para seus companheiros.	Faz o homem gemer sem sentir dor”.

Fonte: Adaptado de: ROSE, Diana. Análise de imagens em movimento. *In*: BAUER, Martin; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: um manual prático. Tradução de Pedrinho Guareschi. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 343 – 364.

Como é possível perceber, o campo de registro da escaleta possui três colunas. A primeira da esquerda para direita marca o tempo (em minutos) da decorrência da cena, conforme a minissérie exibida no *YouTube*; a coluna do meio apresenta a dimensão visual e a última, a dimensão sonora/verbal da cena em análise. Logo após o “título” da cena, seguem as figuras:

Figura 1 – Logotipo da minissérie



Figura 2 – Anéis de Lampião



Figura 3 – Lampião e Maria Bonita



Figura 4 – Lampião sinaliza para o bando



Fonte: LAMPIÃO e Maria Bonita. Direção: Paulo Afonso Grisolli; Luís Antônio Piá. Produção: Paulo Afonso Grisolli. [S.l.], 1982. 1 vídeo (83 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WBZmRkaE89U&t=343s>. Acesso em 06 jun. 2020.

Após a exposição dos *frames*, segue a decodificação representacional a partir das dimensões visual e sonora/verbal da cena, recorrendo à bibliografia selecionada que fundamente a análise, como o exemplo abaixo.

Logo nos primeiros segundos da abertura da minissérie, as silhuetas de Lampião e seu bando de cangaceiros avançam em direção à câmera e aparece o logotipo com o título *Lampião e Maria Bonita* (Figura 1). Em seguida, surgem alguns fotogramas com *close-up* nas mãos de Lampião (Nelson Xavier) mostrando seus anéis (Figura 2). Para Barreira (2018, p. 36), “Os cangaceiros formavam uma espécie de aristocracia sem terra no sertão. Tinham, e carregavam, muito dinheiro, gostavam de ostentar ouro e joias”.

Como se percebe nos fotogramas, a caracterização das personagens, responsabilidade de Jaque Monteiro, buscou criar representações sobre a indumentária dos cangaceiros que tornam evidentes nas vestes e nos acessórios a busca por uma identificação e estética próprias.

O site *Memória Globo*¹⁰ traz algumas informações sobre os bastidores da minissérie, como a questão do figurino, que ficou a cargo de Marília Carneiro e Paulo Chada. Os figurinistas tomaram como referência as diversas vestes e acessórios dos cangaceiros expostos no Museu Antropológico do Ceará, muitos deles, confeccionados pelo próprio Lampião.

Os fotogramas seguintes na abertura demonstram trocas de afagos entre Lampião e Maria Bonita (Tânia Alves). Apesar de várias versões sobre origens do romance entre Maria de Déa e Virgulino, como denota Élise Jasmin (2016, p.130), este, “tornou-se o herói de um romance de amor, acrescentando outra faceta à sua personagem, simultaneamente guerreiro sanguinário e amante apaixonado”.

Concomitantemente se ouve a canção-tema, trecho da música *Mulher Nova, Bonita e Carinhosa*, de Zé Ramalho e Otacílio Batista, na versão gravada pela cantora Amelinha em 1982. Assim como na música toda, esse trecho enaltece a mulher por meio de exemplos históricos de figuras femininas fortes, como o caso de Maria Bonita. A construção de heroínas ou personagens femininas marcantes é uma das principais características das minisséries brasileiras (BALOGH, 2002).

A análise das representações dessa cena de abertura permite constatar que a minissérie *Lampião e Maria Bonita* teve como ponto fundamental em sua trama, a relação amorosa entre os protagonistas, marcada não só pelo romance, mas pela bravura, violência e a desafiante realidade do cangaço.

A partir do exemplo da cena analisada acima, pode-se apontar, ainda que previamente, os pressupostos teóricos e metodológicos empregados nessa dissertação.

Vale ressaltar que, como se trata de uma narrativa histórica midiaticizada, a minissérie apresenta convergências e divergências em relação à historiografia, justamente pelo seu caráter ficcional. Essa será a questão de partida que motivará as análises das representações sociais do cangaço presentes em *Lampião e Maria Bonita*, que nas palavras de Paulo Afonso Grisolí se trata de “uma belíssima história de amor e sangue”¹¹.

¹⁰ Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/minisserias/lampiao-e-maria-bonita/bastidores-2/>>. Acesso em 01 ago.2020.

¹¹ Fonte: “Lampião”, primeiro seriado do ano. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 24 abr. 1982. Disponível em: <[Acervo%20Digital%20-%20Folha%20de%20S.Paulo.html](#)>. Acesso em 01 ago. 2020.

CAPÍTULO 1: HISTÓRIA E TELEVISÃO: ENCONTROS E POSSIBILIDADES

1.1 HISTÓRIA E AUDIOVISUAL: APROXIMAÇÕES

O Cinema e os programas de televisão vêm adquirindo crescentemente o estatuto de fonte para a compreensão de diversos elementos importantes da realidade social, bem como de momentos históricos. Portanto, ganharam notoriedade em diversas abordagens da produção historiográfica.

A relação entre Cinema e história já é um campo de estudos consolidado e ao mesmo tempo inovador nas ciências sociais. Sua gênese remete às origens do próprio cinema no fim do século XIX, quando seus primeiros realizadores filmavam situações do cotidiano¹², mas foi no contexto das décadas de 1960 e 1970, com a expansão da noção conceitual de documento histórico, que esta relação foi ganhando mais notoriedade por parte de historiadores, sobretudo a partir do francês Marc Ferro¹³.

Já a relação entre televisão e história ainda não se constituiu como um campo de estudos tão solidificado, embora vários historiadores e realizadores de TV tenham se debruçado sobre suas possibilidades. Entretanto, é inegável que a televisão constitui-se como um dos mais importantes meios de comunicação já criados pelo ser humano, assim como se tornou a principal forma da interação deste com as informações. Segundo Pierre Sorlin (2009, p.52):

Depois dos anos 1970, a televisão subverteu profundamente a relação dos indivíduos à sua volta e deu a todos a ilusão de ser uma testemunha permanente do que se passava no mundo. Mais do que um simples meio de informação ou de divertimento, a televisão se tornou, na sua maneira de apresentar e descrever os eventos, um instrumento de conhecimento e é extremamente difícil para uma pessoa que cresceu à sombra da telinha não

¹² Nessa fase inicial da história do Cinema, chamada “primeiro cinema”, a utilidade dos filmes produzidos não era comercial, mas sim de retratar lugares e hábitos cotidianos servindo como um valor documental que explorava as sociedades e as culturas da época. Nesse sentido, o Cinema percebeu que possuía um valor para a História e se irmanou com esta para o desenvolvimento de suas produções (NAPOLITANO, 2008).

¹³ Marc Ferro vai dizer que as interferências entre a História e o cinema são múltiplas e que o filme tem a capacidade em si de ser tomado como um documento histórico. O seu livro *Cinema e História* (2010), publicado pela primeira vez em 1977, se divide em quatorze capítulos onde são investigados o processo da produção cinematográfica, a influência política e social dessa produção e as inter-relações com a História. Filmes como *O Encouraçado Potemkin*, *O judeu Suss*, *A grande ilusão*, *M - o vampiro de Dusseldorf*, *O terceiro homem*, entre outros, são analisados por Ferro nessa abordagem inaugurada por ele de relacionar o Cinema e a História.

encarar o retorno ao passado através das grades de leitura que propõe o televisor.

Sorlin, um dos estudiosos pioneiros da relação entre História e audiovisuais, compreende que, mais do que acesso ao lazer, a TV impactou de maneira irreversível as formas de leitura do mundo e a produção de conhecimentos.

Ainda na década de 1970, ao constatar que a televisão levou a pontos extremos as relações entre um meio de comunicação e a sociedade e que estudá-la deveria levar em consideração as realidades históricas, políticas, econômicas e ideológicas de sua produção, João Rodolfo Prado (1973, p.4) diz que:

Olhar para a televisão é observar toda a vida da sociedade, pois este é o seu campo. Ela engloba o modo de produção, o tipo de relação de poder (política), a ideologia dominante e permissível, o modo de vida da população; em paralelo, a televisão age sobre tudo isto, atua nos níveis mais profundos da vida social, cristaliza uma cultura, ajuda a manter uma produção e um sistema político.

Como já mencionado, por muito tempo a televisão não atraiu tanta atenção por parte de historiadores como outros meios de comunicação de massa, como jornais impressos, filmes ou o rádio, por exemplo. Muito se deve à própria natureza do meio e dos preconceitos alusivos ao seu caráter popular, comercial e seus conteúdos tidos, por vezes, como banais.

No entanto, ao longo dos últimos sessenta anos, a TV desenvolveu-se como um amplo sistema expressivo, detentor de uma linguagem, de uma ética e de uma estética próprias, que ampliaram sua própria noção conceitual de mero instrumento técnico e tecnológico para uma mídia de grande relevância social. Desde os primórdios da televisão, vários teóricos defenderam o seu caráter educativo, para além de mero entretenimento midiático, como observam Asa Briggs e Peter Burke (2006, p.252):

Educar, não entreter, esse permanecia o objetivo prioritário para alguns dos primeiros defensores da televisão contra as acusações de que ela exercia uma influência inevitavelmente corruptora da sociedade e da cultura, e de que levava os espectadores a gastar mais tempo com ela do que com outras atividades.

Arlindo Machado (2001) defende essa ideia ao considerar que se deve compreender o termo “televisão” além de um utensílio doméstico transmissor de imagens em movimento, mas sim como uma imensa variedade de possibilidades de

produção, distribuição, imagens e sons que, em conjunto, perfazem um dos fenômenos culturais mais importantes dos últimos tempos: a mídia televisiva.

Para Neil Postman, um dos mais importantes teóricos da comunicação dos Estados Unidos, é possível se pensar na expressão “literatura de televisão”. O termo “literatura”, segundo ele, é metafórico e não implica que a TV seja propriamente definida como uma forma literária aos moldes da concepção clássica do conceito, mas antes significa que programas televisivos comportam uma linguagem bastante particular, uma narrativa audiovisual que contém elementos dramáticos, ficcionais e imaginários que servem a muitos propósitos literários:

Como todos os tipos literários, a literatura de televisão reflete as concepções e valores dos homens que a criaram e, até certo ponto, suas concepções do público para o qual criam [...] Em outras palavras, na medida em que podemos confiar em que a literatura revela as atitudes preponderantes da época, a televisão será talvez um índice tão útil da última década quanto qualquer forma de literatura (POSTMAN, 1970, p. 329).

Na observação de Postman, a “literatura de televisão” é capaz de refletir questões importantes referentes ao contexto histórico e social em que se insere. Evidentemente, como enfatizado pelo próprio autor, a maneira com que essas expressões se apresentam ou possam ser interpretadas não é a mesma de obras literárias ou artísticas “consagradas”, mas a produção televisiva, os conteúdos de sua programação, a forma de exibição e recepção das imagens e a própria forma do meio constituem elementos fundamentais para a análise televisiva, já que: “A literatura de televisão cria-se dentro de certas limitações, impostas pela forma do meio” (POSTMAN, 1970, p.330).

Diante dessas considerações, é possível se pensar e traçar alternativas na/para a relação entre história e televisão. Seguindo o raciocínio dos autores já mencionados, diz Mônica Almeida Kornis (2008, p.56), “A análise fílmica e televisiva pode ser transformada em documento para a pesquisa histórica ao articular, ao contexto histórico e social que o produziu, um conjunto de elementos intrínsecos à expressão audiovisual”.

Para Kornis, os meios de comunicação de massa representam valores, ideologias e identidades de determinados momentos históricos a partir de diferentes gêneros e formas estéticas. A autora reforça a necessidade de se compreender a particularidade dessas linguagens e sua mediação com a reconstrução histórica e

salienta a importância de se trabalhar como o binômio “revelação/construção” na relação entre televisão e história.

Assim, os elementos intrínsecos e extrínsecos do audiovisual devem ter fundamental importância no trabalho do historiador que se debruça nessa abordagem, como aponta Marcos Napolitano (2010, p. 250):

A imagem televisual, nesse sentido, apresenta um duplo desafio: por um lado pode ser analisada como fonte histórica, pensada a partir de seus elementos estruturais internos; por outro, dado o grande e heterogêneo impacto social do meio, a questão da recepção social dos seus produtos coloca-se como tarefa urgente para aqueles que se preocupam com uma História social da TV.

O teórico italiano Umberto Eco (1993) propôs algumas reflexões sobre os procedimentos que devem ser empregados na análise televisiva, como investigar as intenções do remetente das mensagens veiculadas pela TV, as estruturas comunicacionais (meio e código das mensagens) e as reações daqueles que recebem as mensagens, ou seja, a situação social e histórica do público receptor e suas condições ou limitações para a decodificação da mensagem.

Outrossim, neste primeiro capítulo serão investigados tanto os elementos “internos” quanto “externos” da minissérie *Lampião e Maria Bonita*, entendendo estes como o contexto histórico, social, político e econômico de sua produção e exibição na década de 1980 pela Rede Globo de Televisão, e aqueles como o conjunto de elementos intrínsecos, ou seja, como o fio de estória¹⁴ é conduzido pelo contexto espacial, social e histórico do cangaço.

1.2 TELEVISÃO, SOCIEDADE E POLÍTICA NO BRASIL: ALGUNS ASPECTOS

De acordo com o jornalista Eugênio Bucci (2005, p.11), “O espaço público no Brasil começa e termina nos limites postos pela televisão”. Isso não significa que a TV determina o que pensa o público brasileiro ou que existam mentes dominadoras por trás das grandes emissoras televisivas manipulando diretamente uma massa de telespectadores acríticos. No entanto, a influência desse meio de comunicação na vida social, política, econômica e, sobretudo, na vida privada dos brasileiros, desde

¹⁴ Fio de estória: Segundo Flávio de Campos (2011), consiste no percurso que um incidente ou sequência de incidentes traça dentro de uma estória.

seu advento no país na década de 1950, marca um dos aspectos mais relevantes da cultura nacional:

A televisão é muito mais do que um aglomerado de produtos descartáveis destinados ao entretenimento da massa. No Brasil, ela consiste num sistema complexo que fornece o código pelo qual os brasileiros se reconhecem brasileiros (BUCCI, 2005, p.9).

Nelson Hoineff (2001) constata que a televisão no Brasil nunca se viu distante do impasse estatal e sempre foi marcada pela extremada hegemonia empresarial do setor. Ao estudar a origem e desenvolvimento da televisão brasileira, Sérgio Mattos (2002) estabeleceu seis fases a fim de uma compreensão geral de sua evolução histórica¹⁵: 1ª: *fase elitista* (1950-1964), 2ª: *fase populista* (1964-1975), 3ª: *fase do desenvolvimento tecnológico* (1975-1985), 4ª: *fase da transição e da expansão internacional* (1985-1990), 5ª: *fase da globalização e da TV paga* (1990-2000) e 6ª: *fase da convergência e da qualidade digital* (2000 até os dias atuais). Caberá aqui compreender as três primeiras fases, já que a minissérie *Lampião e Maria Bonita* foi exibida pela Rede Globo de Televisão no ano de 1982 e também exportada para outros países, como Guatemala, Itália, Irlanda, Peru, Portugal e Uruguai (MEMÓRIA GLOBO, 2003).

A primeira fase é chamada de *elitista*, pois o televisor era um artefato de luxo e seu acesso restringia-se apenas à elite econômica. Oficialmente a televisão no Brasil foi inaugurada em 1950¹⁶, nos estúdios da TV Tupi Difusora, Canal 3, propriedade do magnata da comunicação, o jornalista Assis Chateaubriand (1892-1968), que em 1949 adquiriu uma grande quantidade de equipamentos da empresa americana RCA Victor e dedicou-se a montar sua própria emissora de TV, a primeira da América Latina. Chateaubriand lançou mão de seu conglomerado de jornais e rádios, os Diários Associados, para divulgar e propagar a TV Tupi, bem como para treinar e popularizar os artistas para o novo veículo de comunicação:

Ao contrário da televisão norte-americana, que se desenvolveu apoiando-se na forte indústria cinematográfica, a brasileira teve de se submeter à

¹⁵ De acordo com Mattos, cada fase corresponde a um período definido a partir de acontecimentos referenciais para seu início, levando em consideração o desenvolvimento da televisão no contexto social, político, econômico e cultural do país.

¹⁶ A primeira transmissão ocorreu no dia 18 de setembro de 1950, contando com apresentação de orquestra, uma cerimônia de bênção e batismo dos estúdios, vários esquetes e um show de encerramento às 21 horas com apresentação de Hebe Camargo (1929-2012). (MATTOS, 2002).

influência do rádio, utilizando inicialmente sua estrutura, o mesmo formato de programação, bem como seus técnicos e artistas (MATTOS, 2002, p.49).

Em 1955, a TV Tupi já havia aumentado consideravelmente seu raio de alcance e, por meio das Emissoras Associadas, tinha instalado afiliadas em pelo menos outras onze capitais por todas as regiões do Brasil (HAMBURGUER, 1998). Durante a década de 1950 pelo menos dez emissoras de televisão já estavam em funcionamento no país¹⁷. Em 1962, por meio de Lei nº 4.117 foi promulgado o Código Brasileiro de Telecomunicações, que amenizou as sanções e favoreceu as concessões, porém, ainda restringindo essas decisões ao poder executivo (MATTOS, 2002).

O ano de 1964 marca o início da *fase populista* da história da TV no Brasil. Notoriamente, essa fase foi profundamente influenciada pelo golpe militar e pelo regime político que se desenvolveu no país até meados da década de 1980:

O golpe de 1964 afetou diretamente os meios de comunicação de massa porque o sistema político e a situação socioeconômica do país foram totalmente modificados pela definição e adoção de um modelo econômico para o desenvolvimento nacional [...] Os veículos de comunicação de massa, principalmente a televisão passaram a exercer o papel de difusores não apenas da ideologia do regime como também da produção de bens duráveis e não-duráveis (MATTOS, 2002, p. 89).

Durante o regime militar a ingerência do Estado na indústria televisiva intensificou-se estabelecendo agências e leis reguladoras, bem como adotando novas tecnologias no sistema nacional de telecomunicações. Esther Hamburguer salienta que: “As telecomunicações foram consideradas estratégicas na política de desenvolvimento e integração nacional do regime” (1998, p.454). Com a criação do Ministério das Comunicações, em 1967, sob a justificativa de um controle técnico, o governo federal reduziu a interferência de organizações privadas sobre as agências reguladoras reforçando sua influência direta no setor¹⁸ (MATTOS, 2002). Além disso, Leal (2009, p.8) observa que:

¹⁷ Das principais emissoras criadas no período destacam-se a TV Paulista (1952), a Record (1953), a TV Rio (1954), a TV Itacolomi (1956) e a TV Cultura de São Paulo (1958).

¹⁸ Ainda em 1967, sob a égide do Ato Institucional nº 4 e através do Decreto-Lei nº 236, o governo militar modificou o Código Brasileiro de Telecomunicações (Lei 4.117/62) normatizando o exercício das concessões de canais de comunicação de massa. Pessoas jurídicas e estrangeiras não tinham o direito de dirigir empresas de radiodifusão, os recursos financeiros dos interessados em concessões deveriam passar pelo crivo de aprovação e todos os atos modificativos da sociedade e contratos com empresas estrangeiras estavam sob controle do Ministério das Comunicações (MATTOS, 2002).

A ditadura militar contribuiu para o impulso no desenvolvimento da TV no Brasil, ao criar vários órgãos estatais que lidavam com a produção cultural, ao formular leis e decretos, ao congelar as taxas dos serviços de telecomunicação, ao dar isenção das taxas de importação para compra de equipamento, ao proporcionar uma construção de uma estrutura nacional de telecomunicações em redes e ao fazer uma política de crédito facilitado. As políticas de crédito direto ao consumidor e a atração de investimentos privados estrangeiros ajudaram, de uma forma geral, a acelerar o mercado, não apenas o televisivo, no país e a torná-lo mais urbano.

De 1964 a 1985, todos os bancos tiveram direção e supervisão direta do governo. Nesse sentido, a oferta de benefícios, empréstimos, subsídios, isenção de impostos, publicidade oficial, licenças dos mais variados gêneros e concessões¹⁹ favoreceram aos veículos de comunicação aliados às políticas governamentais (MATTOS, 2002).

Com o Ato Institucional nº 5, de 1968, o Poder Executivo Federal, baseado na Lei de Segurança Nacional determinou que todos os veículos de comunicação operassem sob restrições, censura e autocensura que perduraria até 1979. A TV Excelsior, por exemplo, que teve grande poder durante o governo João Goulart (1961-1964), teve sua licença cassada em 1970 pela agência reguladora Dentel (Departamento Nacional de Telecomunicações) com o pretexto de insolvência financeira, o que estimulou e contribuiu significativamente para a ascensão da TV Globo, beneficiária direta do golpe de 1964:

É sabido que a Rede Globo foi a maior beneficiária das novas políticas. A nova rede cresceu rapidamente, movida pela combinação de diversos fatores, como relações amistosas com o regime, sintonia com o incremento do mercado de consumo, uma equipe de produção e administração preocupada em otimizar o marketing e a propaganda, um grupo de criadores de esquerda vindos do cinema e do teatro (HAMBURGUER, 1998, p. 455).

A Rede Globo de Televisão, de propriedade da família Marinho²⁰, foi fundada em 26 de abril de 1965, com transmissão pelo canal 4 do Rio de Janeiro

¹⁹ “Concessão é o ato presidencial que concede a uma pessoa o direito de executar e explorar serviços de radiodifusão, durante um tempo determinado. Esta definição se difere da de Permissão, entendida como a autorização para retransmitir sinais de TV, emitidos por estações de radiodifusão. A primeira só pode ser licenciada pelo presidente; a segunda, pelo Ministro das Comunicações. Nem a concessão nem a permissão dão aos concessionários direitos exclusivos de explorar estes serviços” (JAMBEIRO, 2001, p.59).

²⁰ A família Marinho era, até então, detentora de meios de comunicação através dos jornais “A Noite” (fundado em 1911 e de propriedade de Irineu Marinho) e “O Globo” (fundado em 1925 e assumido por Roberto Marinho, filho de Irineu, a partir de 1931). (MUNHOZ, 2008).

(MUNHOZ, 2008). A emissora teve inicialmente um respaldo técnico e financeiro do grupo americano *Time-Life*, com o qual rompeu gradativamente o convênio conforme foi obtendo considerável montante econômico e experiência administrativa. Saindo na dianteira em 1969, com a transmissão de seus programas simultaneamente em várias cidades através de micro-ondas²¹, a Rede Globo consolidou-se como líder no mercado televisivo nacional com o estabelecimento da televisão em cores no Brasil, a partir de 1972 (MATTOS, 2002).

É importante destacar que durante a segunda fase da história da televisão no Brasil se consolidaram as telenovelas, seja pela centralização de suas produções ou pelos altos índices de audiência. “A telenovela era uma espécie de compensação para a população, pois até 1975 a programação da televisão era extremamente castrada pela censura” (MATTOS, 2002, p.103). A Rede Globo teve papel fundamental nesse processo:

As novelas surgiram praticamente junto com a televisão no Brasil, embora só tenham atraído a preferência das emissoras e da audiência a partir do final da década de 60 e início dos anos 70, quando os folhetins eletrônicos transmitidos pela Rede Globo passam a figurar de maneira recorrente na lista dos dez programas mais vistos divulgada pelo IBOPE (HAMBURGUER, 1998, p. 459).

O período de 1975 a 1985 é denominado por Mattos de *fase do desenvolvimento tecnológico*. Durante o governo do general Ernesto Geisel (1974-1979), o ministro das Comunicações Quandt de Oliveira, em várias ocasiões, dirigiu recomendações às emissoras e concessionárias de televisão, criticando a importação de programação estrangeira, justificando que esses conteúdos não tinham nada a ver com a identidade nacional e se preocupava em monitorar e censurar a excessiva demonstração de cenas de violência nos programas televisivos.

Por quase dez anos, de dezembro de 1968 a junho de 1978, os veículos de comunicação de massa operaram sob forte censura das agências governamentais.

²¹ A frequência de micro-ondas é utilizada para que os sinais de rádio, TV, dados ou outros via ondas eletromagnéticas, possam ser transportados por distâncias maiores, alimentando outras emissoras da mesma rede ou alimentando as diversas estações repetidoras. Apesar de muito pequenas, estas ondas possuem uma frequência muito alta, atingindo longo alcance. O sinal de micro-ondas é utilizado em antenas parabólicas, apontadas na direção da antena receptora.

Diante dessa realidade, para Mattos (2002, p.106), “a televisão nacionalizou seus programas, os quais hoje são tipicamente brasileiros no tratamento, tema e estilo”.

Essa nacionalização da programação televisiva foi fortemente motivada pelo governo, que impulsionava as emissoras por meio de concessões de crédito oriundas de bancos oficiais, isenções fiscais, coproduções de órgãos oficiais com emissoras comerciais e publicidade oficial em algumas empresas. Foi através das orientações do governo, primeiro com Médici²² e depois com Geisel, que as grandes redes de televisão brasileiras, principalmente a TV Globo, começaram a exportar suas produções e competir no mercado internacional.

Buscando atingir audiências maciças, a indústria brasileira de TV descobriu que programas produzidos domesticamente, como novelas, eram preferidas aos importados. As emissoras de TV investiram firmemente na produção de programas. Em consequência, na década de 1972 a 1982 a porcentagem dos programas importados utilizados na TV brasileira caiu de 60% para 39% (JAMBEIRO, 2001, p. 89).

A TV Globo foi a emissora de maior ascensão durante a década de 1970. Em 1976, a Globo já produzia 75% de seus próprios programas. Em 1979, exportava sua programação para mais de noventa países (MATTOS, 2002). No início da década de 1980 mais de 100 emissoras de televisão estavam em funcionamento no Brasil, destas, 12 eram de propriedade do governo. Em 1980, durante o governo Figueiredo (1979-1985) a TV Tupi encerrou suas atividades diante de uma irreversível ineficiência empresarial, atraso no pagamento de impostos e salários, dívidas com a Previdência Social e da implacável concorrência da TV Globo (JAMBEIRO, 2001).

O governo cassou a concessão dos canais da Rede Tupi e os dividiu entre os grupos Silvio Santos e Adolfo Bloch. Em agosto de 1981, iniciaram-se em São Paulo as transmissões do Sistema Brasileiro de Televisão (SBT), de propriedade de Silvio Santos e, em junho de 1983, no Rio de Janeiro, Adolfo Bloch inaugurava a sua TV Manchete (MATTOS, 2002). Para Othon Jambeiro (2001), o governo brasileiro preocupado com o monopólio da Globo estimulou o nascimento dessas duas emissoras, aproveitando do declínio da TV Tupi. No entanto, mesmo concorrendo em audiência com a TV de Roberto Marinho, elas nunca foram capazes de alcançá-la.

²² Vale lembrar que em 1972, durante o mandato do general Médici, o governo investiu na melhoria da qualidade da indústria televisiva inaugurando a TV em cores no Brasil (JAMBEIRO, 2001).

Sergio Mattos (2002, p. 116) encerra sua análise da terceira fase da história da televisão brasileira salientando as particularidades do desenvolvimento nacional e a profunda influência do regime militar:

Em síntese, pode-se concluir que as condições internas favoreceram muito mais o desenvolvimento da televisão do que os fatores externos. A televisão brasileira e a indústria publicitária nessas fases refletiram não apenas a forma particular de desenvolvimento dependente do país, como também os interesses políticos do regime militar.

Diante desta breve exposição sobre as primeiras fases da TV no Brasil, ressaltam-se dois pontos pertinentes: o primeiro é a preocupação do governo em estimular o desenvolvimento técnico não só dos aparelhos de televisão e de seu consumo, como também da grade de programação das emissoras de TV; o segundo, o conteúdo da programação, sobretudo dos programas de entretenimento, que buscaram desde o início, temáticas relacionadas à realidade brasileira. Além disso:

O Brasil que se via fora da TV foi perdendo sua legitimidade no espaço público, como se se tratasse de um Brasil menos importante, menos consequente, menos verdadeiro. Pouco a pouco, a linguagem audiovisual da TV, perpassando os domínios diversos do debate público, monopolizou-o. O jeito próprio que a televisão inventou de ver o mundo, ou melhor, de ver o país, contaminou o modo de olhar dos cidadãos (BUCCI, 2005, p. 14).

Consolidada como a maior emissora de televisão do país, a Rede Globo expressa claramente esses dois pontos através de sua programação jornalística e teledramaturgia. Monica Almeida Kornis (2011a) afirma que, desde 1969, a Globo se configurou enquanto agente de construção da identidade nacional, associando-se ao projeto de integração definido pela política de segurança nacional dos governos militares. Foi em 1969 que a emissora carioca lançou o *Jornal Nacional*²³ e começou a exibi-lo no início do horário nobre, que logo se tornaria um dos programas de maior audiência da TV brasileira. No mesmo ano, a Globo exibiu a novela *Véu de Noiva*, de Janete Clair, que se ambientava nos subúrbios cariocas e apresentava elementos da realidade brasileira, assim como uma temática contemporânea:

²³ O *Jornal Nacional* teve sua primeira exibição na Rede Globo na noite de 1º de setembro de 1969, sendo o primeiro programa gerado no Rio de Janeiro e retransmitido para todas as emissoras da rede. Os primeiros apresentadores foram Hilton Gomes e Cid Moreira.

Véu de Noiva (Rede Globo) e *Beto Rockfeller* (Rede Tupi), ambas transmitidas em 1969, são consideradas marcos decisivos na criação de linguagem, técnica, temática e trama da novela brasileira, diferenciada, portanto, de suas congêneres de outros países latino-americanos. De fato, a partir daquelas novelas este gênero de programa, ao invés de distantes aventuras vividas por heróis lendários, começaram a tratar de temas, tramas e características mais próximas da realidade brasileira contemporânea. Passaram a ser sutis e atuais crônicas sobre o Brasil e os brasileiros, uma criação artística livre e exploratória de nossas identidades culturais. Em parte passaram a ser igualmente como um documentário sobre o cotidiano brasileiro, recente ou passado (JAMBEIRO, 2001, p.114).

Monica Almeida Kornis (2011b, p.97) ressalta que a programação ficcional televisiva da Rede Globo, voltada para o grande público, a partir desse período atua como “uma pedagogia do que é ser brasileiro”, ou seja, incitava os telespectadores a um sentimento de pertencimento nacional, comparável ao papel de Hollywood com relação à sociedade estadunidense.

A partir da década de 1970, a Globo concentrou-se no aprimoramento e aplicação do chamado “padrão de qualidade” (SACRAMENTO, 2014). Aspectos históricos ou contemporâneos da sociedade brasileira definiram a linha na programação ficcional de telenovelas. Essa temática também se estendeu a outro formato televisivo inaugurado no Brasil pela Rede Globo no ano de 1982: a minissérie (KORNIS, 2011a).

1.3 TRAMAS SERIADAS: A REDE GLOBO E AS MINISSÉRIES

A serialização das histórias é um dos aspectos mais significativos das narrativas produzidas e transmitidas pela televisão e configura-se em três modalidades distintas: telenovela, minissérie e seriado.

Sendo que a telenovela é uma obra aberta que conta uma história dividida em capítulos que se inter-relacionam. A minissérie é uma história fechada, com desenvolvimento e final decididos antes da produção e da exibição. Também é dividida em capítulos sequenciais, porém, ao contrário da telenovela, não está sujeita a alterações no decorrer da trama. Já o seriado é uma sequência de histórias com os mesmos personagens e cenários, em que cada episódio tem seu problema, evolução e desenlace (POMA; VIÉGAS, 2009, p. 3).

O formato das minisséries brasileiras pode ser caracterizado por três ordens de consideração: um número de episódios bem menor que o de uma telenovela; a questão se a minissérie estava ou não com o roteiro completo durante a exibição, o

que implica na qualidade da produção; e a relação da narrativa com temas ligados à realidade nacional e com o horário de sua exibição (RONDINI, 2007).

Para Botoso e Conversani (2009), a exibição das minisséries na grade de programação televisiva ocorre geralmente após as 22 horas. Isso é ocasionado por dois fatores importantes que se interligam: um público mais seletivo e exigente que os das novelas e os índices de audiência para esse horário em particular.

No caso da Rede Globo, os horários a partir das 20:30 h com a exibição do *Jornal Nacional* e em seguida com a novela “das nove” “tem os segundos de intervalos comerciais mais caros da televisão brasileira e, conseqüentemente, as cobranças da empresa por maiores índices de audiência nesse horário são também maiores” (RONDINI, 2007, p. 2).

Em 1982²⁴, ano da exibição da primeira minissérie da Globo, cerca de 15,8 milhões de domicílios brasileiros possuíam televisão (BUCCI, 2005). O domínio da Globo no setor televisivo tomou ainda maiores proporções:

A RGTV (Rede Globo de Televisão) chega a 1982 – ano da primeira eleição direta para governadores desde 1964 – como a maior rede de televisão do mundo, composta de 6 emissoras geradoras, 36 afiliadas e mais 5 estações repetidoras, o que dá um total de 47 emissoras, cobrindo 3.505 dos 4.603 municípios brasileiros. Isso significa 93% da população total do país e 99% dos 15,8 milhões de domicílios com TV existentes naquela data (LIMA, 2005, p. 118).

No entanto, durante a década de 1980, a economia brasileira atravessou uma das mais graves crises de sua história, com a estagnação do Produto Interno Bruto e taxas inflacionárias sem precedentes (OMETTO; FURTUOSO; SILVA, 1995). Para se compreender a crise econômica brasileira dos anos 1980, que inicialmente possuía um caráter de endividamento externo, mas que rapidamente demonstra um desajustamento interno da economia, é preciso retomar a década anterior, quando as crises do petróleo (1973 e 1979) e o aumento dos juros norte-americanos (1979 a 1982) revelaram a fragilidade do desenvolvimento nacional:

Diante da significativa dependência do Brasil à importação de petróleo e bens de capital e do elevado endividamento externo do país à época, esses

²⁴ Neste ano, ocorreu a primeira eleição direta para governadores estaduais desde 1964 e a Rede Globo se opôs à candidatura de Leonel Brizola (1922-2004), conhecido por ser um dos maiores adversários do regime militar, ao governo do Rio de Janeiro. Apesar disso, Brizola foi eleito e tomou posse em 1983, mas sofreu forte oposição da Globo durante todo seu mandato (LIMA, 2005).

choques condicionaram decisivamente a política econômica brasileira no período de 1974-84, exigindo políticas de ajuste externo. Os distintos modelos de ajuste externo adotados nos governos Geisel e Figueiredo explicam grande parte das diferenças de desempenho da economia ao longo desse período (HERMANN, 2011, p. 74).

Além da questão econômica, o aspecto político também apresentava uma profunda e importante transformação apontando para o fim do regime militar, que ocorreu durante o governo de João Baptista Figueiredo. Para Boris Fausto (2006, p. 501):

O período Figueiredo combinou dois traços que muita gente considerava de convivência impossível: a ampliação da abertura e o aprofundamento da crise econômica. Pensava-se que as dificuldades econômicas estimulariam conflitos e reivindicações sociais, levando à imposição de novos controles autoritários por parte do governo [...] Mas, como um todo, a abertura seguiu seu curso, em meio a um quadro econômico muito desfavorável.

O governo Figueiredo deu prosseguimento à abertura iniciada no governo Geisel. Na verdade, a imagem dos militares diante das elites locais, assim como no cenário internacional, já havia sofrido desgaste desde o governo Médici, muito por conta dos métodos violentos de repressão contra todo tipo de resistência ou crítica ao regime. A sucessão presidencial pendeu para o lado dos militares tidos como “moderados” (Geisel e Figueiredo), pois a insistência na linha dos “radicais” comprometeria o poder militar e fomentaria organizações sociais e políticos de oposição a confrontarem com maior vigor a ditadura (HERMANN, 2011).

O processo de abertura, no entanto, foi conturbado por uma série de ações criminosas orquestradas por militares da ala dos “radicais”, insatisfeitos com a possibilidade de o país voltar a ter eleições representativas diretas para cargos eletivos. Atentados a bomba, sequestros e episódios de tortura a opositores se tornaram frequentes no período de 1976 a 1981. Em 1976, bombas foram detonadas ou desativadas a tempo nas sedes da OAB, CNBB e ABI. No mesmo ano, uma bomba explodiu na casa de Roberto Marinho, proprietário da Rede Globo. O caso Riocentro²⁵ foi a última tentativa da linha dura do exército em conter o processo de

²⁵ Na noite de 30 de abril de 1981, no Riocentro, bairro de Jacarepaguá na cidade do Rio de Janeiro, ocorria um grande show em comemoração ao Dia do Trabalhador. Um grupo de militares arquitetou um atentado com a explosão de três bombas no local, com intenção de incriminar grupos de esquerda e com isso refrear a abertura política. No entanto, o atentado fracassou. Uma das bombas explodiu dentro de um carro, matando um sargento e ferindo gravemente um capitão (SCHWARZ; STARLING, 2015).

abertura política no Brasil durante a ditadura militar (SCHWARCZ; STARLING, 2015).

Politicamente, o governo Figueiredo encerrou-se após o processo de investigação do caso Riocentro, pois a tentativa frustrada de ocultar ou distorcer os fatos, bem como a acusação sem cabimento de que seriam setores da esquerda os responsáveis pelo atentado fracassado levaram o poder militar no executivo ao extremo desgaste (SCHWARCZ; STARLING, 2015). O fim desta terceira fase da história da TV no Brasil coincide com o movimento das Diretas-Já e com os sucessivos episódios que levaram ao processo de redemocratização em meados da década de 1980 (MATTOS, 2002).

De acordo com Othon Jambeyro (2001), o ápice da transição do período da ditadura para a democracia foi a convocação de uma Assembleia Nacional Constituinte, com o intuito de reorganizar a vida política, econômica e social do país. Essa transição, já iniciada pelas elites militares em 1974, concluiu-se com a promulgação da Constituição Federal, de 1988.

Entretanto, toda a mudança de regime político com seus arranjos e rearranjos foi, segundo Jambeyro (2001, p. 134), “efetuada pela elite política, que através de negociações e fórmulas institucionais arranhou os termos da transformação do regime autoritário em democracia liberal, sob controle civil”.

Nesse sentido, se tratando da indústria televisiva, não houve uma grande mudança estrutural em sua relação com a política nacional. Jambeyro (2001, p. 140), considera que:

Na verdade, pois, a indústria da TV - que tinha sido um importante parceiro do governo militar, desde a preparação do golpe de 1964, e por essa via também das correntes majoritárias do Parlamento e da elite empresarial - foi compensada permanecendo intocada. Na verdade, mais que isso: a mudança do regime militar para o governo civil de transição consolidou a forte dependência mútua que o governo, o Congresso Nacional, os empresários e as redes de TV desenvolveram durante os tempos de governo autoritário. Todos eles tornaram-se crescentemente interdependentes e ao mesmo tempo crescentemente tirando proveito uns dos outros.

Mattos (2002, p. 117), considera que, assim como no período da ditadura militar, o governo da Nova República também fez uso da mídia para obter respaldo popular, “Tanto a TV Globo como as demais redes de televisão continuaram a servir o novo governo da mesma forma que serviram ao regime militar”.

Apesar dessas continuidades, com a Constituição de 1988, aconteceram algumas mudanças na legislação do setor das comunicações, como por exemplo: a restrição à qualquer tipo de censura e obstrução legal à livre manifestação do pensamento, assim como a proibição à formação de monopólio ou oligopólio nos meios de comunicação social (Art. 220); a fixação de normas para a programação de rádio e TV, incitando as emissoras a produzirem programas com finalidades educativas, artísticas, culturais e informativas que promovessem a cultura nacional (Art. 221); e o estabelecimento de normas e diretrizes para a outorga e renovação de concessões, permissões e autorizações para canais de rádio e TV, desmantelando o critério casuístico usado até então, fomentado pelo favoritismo político (Art. 223) (MATTOS, 2002).

Como já citado anteriormente, a Rede Globo alcançou ainda mais espaço no setor televisivo, tanto no Brasil quanto no exterior, justamente nesse período. Embora nesta fase de desenvolvimento da TV, a competitividade entre as grandes redes aumentou significativamente, a Globo foi a campeã absoluta de crescimento e faturamento (MATTOS, 2002).

Nesse aspecto, pode-se entender o papel das produções da Globo na construção e afirmação de um sentido de nacionalidade brasileira como demonstra Kornis (2011b, p. 97):

Essa afirmação da nacionalidade se realiza de diferentes formas: pela linguagem, pela difusão de comportamentos e de hábitos, pelas referências culturais e históricas e pelo direcionamento do consumo. Em última análise, constituem-se como poderosos meios de criação e recriação de formas de percepção da nação, que em última instância, se tornam responsáveis pela própria organização social e sua construção imaginária.

Dentro desse contexto, foram criadas as minisséries. A primeira delas, *Lampião e Maria Bonita*, foi produzida pela Rede Globo e exibida em oito capítulos, de 26 de abril a 5 de maio de 1982.

1.4 HISTÓRIA NA MINISSÉRIE *LAMPIÃO E MARIA BONITA*

Escrita por Aguinaldo Silva e Doc Comparato²⁶ e dirigida por Paulo Afonso Grisolli e Luiz Antônio Piá²⁷, *Lampião e Maria Bonita*, de 1982, foi premiada com medalha de ouro no Festival Internacional de Cinema e Televisão de Nova York em 1983 (MEMÓRIA GLOBO, 2003). A minissérie tornou-se um marco na teledramaturgia brasileira, sobretudo por se tratar da primeira produção da Rede Globo que possui o formato fundado nos folhetins, ou seja, um gênero televisivo marcado pela regularidade na exibição de episódios inter-relacionados, que podem ser completa ou relativamente autônomos e caracterizados pela serialização (FECHINE, 2001).

No âmbito da minissérie *Lampião e Maria Bonita* estão presentes dois elementos fundamentais: o sertão nordestino brasileiro e o movimento social do cangaço. O contexto histórico da trama era ambientado no período da história do Brasil conhecido como Primeira República ou República Velha (1889-1930). Segundo Boris Fausto (2006, p. 261):

A descrição do processo político que vai da proclamação da República às presidências civis nos permitiu ter uma ideia de como se consolidou um certo tipo de República. Até aqui, deliberadamente, ela foi chamada quase sempre de República liberal [...]. Entretanto, a Primeira República recebeu outras designações. As mais sugestivas são as de República oligárquica, República dos “coronéis”, República do “café-com-leite”.

Essas denominações adotadas por Fausto são correntes na historiografia por ser a política da República Velha almejada e controlada pelas elites oligárquicas, que eram uma porção mínima da sociedade, mas que exercia o poder sobre as políticas estaduais do sistema federalista. Também os coronéis, que exerciam o

²⁶ O pernambucano Aguinaldo Silva (1943-) é um dos principais autores de telenovelas da TV brasileira, além de dramaturgo, roteirista, jornalista e cineasta. Reconhecido nacional e internacionalmente por uma vasta produção na teledramaturgia, Silva escreveu, por exemplo, as novelas *Roque Santeiro* (1985), *Senhora do Destino* (2004) e *Fina Estampa* (2011), ambas com maiores índices de audiência em suas respectivas décadas. Luiz Felipe Loureiro Comparato (1949-), conhecido como Doc Comparato, é escritor, ator e roteirista. Com vários trabalhos na Rede Globo, Comparato é um dos criadores da série *Plantão de polícia*, exibida entre 1979 a 1981.

²⁷ Paulo Afonso Grisolí (1934-2004) foi jornalista, autor e diretor de teatro e televisão. A partir da década de 1970, Grisolí realizou vários trabalhos na TV, como por exemplo, a minissérie da Rede Globo *Bandidos da falange* (1983). Luiz Antônio Tupinambá Teixeira Braga, conhecido como Luiz Antônio Piá (1943-), é autor, roteirista e diretor de filmes, minisséries e telenovelas. Na TV é reconhecido principalmente pelas novelas *Amor e Revolução* (2011), *Carrossel* (2012) e *Chiquititas* (2013), ambas do SBT. No cinema realizou filmes na década de 1970, como por exemplo, *As massagistas profissionais* (1976) e *Sexo e violência em Búzios* (1978).

poder local, influenciavam no contexto político de forma direta, pois controlavam os votantes de sua área de influência.

A denominação “política do café com leite” designa a política das oligarquias que alternavam na presidência da República políticos de São Paulo e Minas Gerais (FAUSTO, 2006). Essa política caracterizava-se como um processo excludente e oligárquico, onde uma maioria não tinha participação política, como aponta Maria Efigênia Lage Resende (2003, p. 91):

A denominação de República oligárquica, frequentemente atribuída aos primeiros 40 anos da República, denuncia um sistema baseado na dominação de uma minoria e exclusão de uma maioria no processo de participação política. Coronelismo, oligarquia e política dos governadores fazem parte do vocabulário político necessário ao entendimento do período republicano em análise.

Dentre todo o desenvolvimento dessa política, trazido pela autora, constata-se o continuísmo do poder e a não agregação dos interesses e participação da grande massa da população brasileira. Esse contexto acabou por não viabilizar avanços na construção de cidadania, marca distintiva desde a independência do Brasil (RESENDE, 2003).

Essas características do sistema político geraram o surgimento de revoltas, demonstrando o descontentamento das camadas populares para com a elite dominante. Essas revoltas ocorriam tanto no espaço urbano quanto no rural e cabe aqui ressaltar suas presenças no próprio sertão nordestino brasileiro, que é o contexto espacial onde decorre a trama da minissérie.

Para se entender o conceito de “sertão”, Janaína Amado (1995, p.145) demonstra o quanto a historiografia debruçou-se sobre ele salientando sua importância aos estudos históricos e usos nas diferentes regiões do país:

No conjunto da história do Brasil, em termos de senso comum, pensamento social e imaginário, poucas categorias têm sido tão importantes, para designar uma ou mais regiões, quanto a de "sertão". Conhecido desde antes da chegada dos portugueses, cinco séculos depois "sertão" permanece vivo no pensamento e no cotidiano do Brasil, materializando-se de norte a sul do país como sua mais relevante categoria espacial: entre os nordestinos, é tão crucial, tão preche de significados, que, sem ele, a própria noção de "Nordeste" se esvazia, carente de um de seus referenciais (sic) essenciais.

Originário dos portugueses, “sertão” foi apropriado pelos brasileiros para denominar regiões longínquas ou quase desabitadas, ligadas, sobretudo, ao interior do país e ao Nordeste brasileiro (AMADO, 1995).

No livro *O que é Nordeste Brasileiro* (1985), Carlos Garcia afirma que, apesar de ser muito falado, o Nordeste do Brasil é pouco conhecido pela maioria dos brasileiros e que é preciso derrubar mitos e preconceitos com relação às interpretações do senso comum sobre a região, como, por exemplo, as afirmações que o Nordeste vive à custa do restante do Brasil e só apresente miséria e seca.

Garcia aponta a existência de “muitos nordestes”, destacando a diversidade das regiões naturais e dos processos de povoamento e formação identitária dos nordestinos. Também apresenta os altos índices de pobreza e a grande desigualdade socioeconômica da região, bem como a escassez e os períodos de seca, que são realidade em vários pontos do local, caracterizando o Nordeste como uma região de contrastes (GARCIA, 1985).

Para Garcia (1985, p. 14), a rebeldia é uma importante característica da história do povo nordestino. Isso se deve a marcante presença política dos coronéis e o fato da existência de uma elite privilegiada concentrada nas principais cidades da região que contrapõe seus interesses aos da grande maioria da população:

Traço marcante na personalidade do nordestino, e, portanto do Nordeste, tem sido a rebeldia, embora um tanto arrefecida nos últimos tempos [...] A rebeldia dos nordestinos bem pode ser resultado do fato de se acreditarem eles discriminados e, algumas vezes, até mesmo espoliados pelas metrópoles.

Devido ao jugo coronelista no Nordeste do Brasil, foi no sertão que surgiu uma das formas de resistência mais significativas, o banditismo social. O historiador Eric Hobsbawm (2010, p. 50) classifica esse fenômeno como uma forma alternativa de mudar a sociedade, mesclando aqueles que são considerados em seu seio como bandidos com o ideal maior de um movimento de maiores proporções capaz de representar a justiça feita com as próprias mãos:

Quando o banditismo se funde assim com um movimento de maiores proporções, torna-se parte de uma força capaz de mudar a sociedade, e que efetivamente a muda. Já que os horizontes dos bandidos são estreitos e circunscritos, como os do próprio campesinato, os resultados de suas intervenções na história talvez não sejam aqueles que esperavam. Podem mesmo ser o oposto do que previam. Entretanto, isso não faz do banditismo uma força histórica menor.

Atrelado ao banditismo social está o grupo dos cangaceiros, que se apresenta como expressão do uso coletivo da violência, independente, camponeses apelando para a rebeldia e dirigiam-se contra os senhores patriarcais. Contudo a adesão aos bandos de cangaceiros nem sempre era motivada por vingança ou autodefesa, esse meio de vida tornou-se área de realização, não só econômica, mas também de poder e prestígio.

O termo “cangaço”, segundo Marcos Edilson de Araújo Clemente (2007), é definido na literatura para referir-se ao bandido que vive debaixo da canga, o complexo de armas sobrepondo-lhe o corpo, mas principalmente para referir-se a um modo específico de ação independente, na qual o cangaceiro estaria subordinado apenas ao seu bando:

Fazer-se cangaceiro significaria, nessa visão, responder a uma afronta sofrida, passando o ofendido a desenvolver toda a sua ação guerreira na busca de uma vingança capaz de reintegrar-lhe o rígido quadro de honra. O cangaceirismo seria o instrumento dessa vingança, que agiria como causa e ao mesmo tempo como fim para quem passasse a integrar grupo já existente ou, em esforço de aglutinação, viesse a criar bando próprio (MELLO, 2011, p.115)

Foram vários os bandos e líderes cangaceiros que despontaram durante um período que vai do século XVIII até a primeira metade do século XX. No entanto, o “Rei do cangaço” foi Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião. Para Karolina Gomes, Mônica Hackmayer e Virgínia Primo (2008, p.16):

Tido por muitos como um justiceiro social e por outros como um bandido que matava a sangue frio, Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião, foi o cangaceiro que mais acendeu a imaginação popular. Uma das lendas que explica seu apelido diz que ao se apresentar ao bando de cangaceiros, aos 17 anos, Virgulino usou um truque que transformava um fuzil em metralhadora. A mágica consistia em amarrar ao mesmo tempo um lenço no cotovelo e na peça do disparador, de modo que quando acionasse o gatilho, o fuzil se armasse. Até hoje no Nordeste esse feito é conhecido como o “pulo do Lampião”.

Virgulino entrou para o cangaço em 1916, com dezenove anos de idade, motivado inicialmente por um conflito com uma família vizinha. Além disso, pretendia vingar o assassinato de seu pai, morto em uma busca policial, em 1921 (CHANDLER, 1980). A figura de Lampião foi apresentada por longo tempo através de obras literárias e diversas expressões artísticas como a do Robin Hood brasileiro,

que roubava dos ricos para dar aos pobres. Entretanto essa ideia é contestada por muitos, pois a revolução social que ele aparentava defender estava conivente com a própria elite agrária, que precisava dos bandos e de sua “valentia” para estabelecer a ordem social na então República Velha. (GOMES; HACKMAYER; PRIMO, 2008).

Maria Gomes de Oliveira, que ficou conhecida como Maria Bonita, nasceu em um povoado chamado Malhada da Caiçara, que na época pertencia ao município de Santo Antônio da Glória, atualmente chamado de Glória - BA. O povoado hoje pertence ao município de Paulo Afonso - BA. Existem pelo menos três datas diferentes que os pesquisadores atribuem ao nascimento de Maria²⁸, mas conforme registro da Paróquia São João Batista de Jeremoabo ela teria nascido em 17 de janeiro de 1910. Maria foi a segunda filha do casal Zé Felipe e Déa, tendo mais onze irmãos. Aos quinze anos de idade se casou com um primo mais velho chamado José Miguel da Silva, o Zé de Neném, com quem viveu uma turbulenta vida marital durante cerca de cinco anos (NEGREIROS, 2018).

O cangaço já foi tema de várias produções artísticas no Brasil, tais como pinturas, literatura, filmes, documentários, telenovelas e minisséries. De acordo com Cláudio Cardoso de Paiva (2007), as minisséries que abordam essa temática geralmente apresentam uma projeção histórica que atenua aspectos sentimentais e buscam recriar os cenários da vida nordestina aproximando-se o máximo possível da realidade.

Nesse sentido, a minissérie *Lampião e Maria Bonita* veicula representações sobre o cangaço e o Nordeste por meio de seus ambientes de cenas, da caracterização de seus personagens, bem como do desenrolar da trama. Como se verá mais adiante, as cenas da minissérie serão analisadas sob o enfoque em três eixos temáticos: o sertão nordestino, a violência no cangaço e o amor entre os protagonistas. Esses eixos aglutinam diversos elementos alusivos a uma recriação da história ou, ainda, a midiatização de narrativas históricas.

²⁸ 08/03/1911 é a data comumente atribuída ao nascimento de Maria Bonita. No entanto, essa data seria alegórica, pois coincide com o Dia Internacional da Mulher. Outra data de nascimento seria 17/05/1910 (BARREIRA, 2018). No entanto, conforme Negreiros (2018), a data verdadeira seria 17/01 de sua/1910.

CAPÍTULO 2: “REACENDENDO LAMPIÃO”: CANGAÇO, IMAGINÁRIO SOCIAL E AUDIOVISUAL

2.1 A MINISSÉRIE COMO FONTE DA HISTÓRIA: QUATRO PASSOS PARA A ANÁLISE DO TELEVISUAL

Segundo o historiador Rafael Hagemeyer (2012, p. 105), a utilização do registro audiovisual para a construção do conhecimento histórico permite que:

Historiadores não apenas teorizam a respeito da história dos meios de comunicação e seu papel social, ou tomem registros audiovisuais como fonte para sua análise escrita, mas que eles próprios se utilizem dessas linguagens como forma de expressão do conhecimento histórico.

Ao sugerir uma metodologia adequada para o uso de fontes audiovisuais e musicais em História, Marcos Napolitano (2010, p. 236) ressalta que a principal questão é “perceber as fontes audiovisuais e musicais em suas estruturas internas de linguagem e seus mecanismos de representação da realidade, a partir de seus códigos internos”. Dessa forma, Napolitano apresenta duas decodificações necessárias ao uso desse tipo de fonte: uma de natureza técnico-estética e outra de natureza representacional.

Essas duas decodificações não devem ser feitas em momentos distintos, pois tanto as análises externas quanto internas do audiovisual devem estar devidamente articuladas. Sendo assim, o próprio Napolitano apresenta uma sugestão metodológica para o trabalho com o televisual, composta por quatro passos que não são necessariamente graduais, mas que se inter cruzam no processo de análise do historiador: 1º - compreender o gênero; 2º - construir um fichamento do material televisual; 3º - desconstruir os fatos ou eventos narrados pelo documento televisual; 4º - observar a televisão como uma nova experiência social do tempo histórico (NAPOLITANO, 2010).

Pode-se inferir que os dois primeiros passos perfazem a decodificação técnico-estética, enquanto que os dois últimos se relacionam dialeticamente no interior da decodificação representacional. Diz-se dialeticamente, pois a decodificação representacional deve, de certo modo, “desconstruir” aquilo que está sendo representado, sendo que seu intuito não é buscar ou atestar a

verossimilhança entre representação e realidade, mas antes compreender e problematizar a forma como a história é contada pela TV utilizando de seus elementos de linguagem específicos. Para Montón (2009, p. 39):

As imagens em movimento possuem em si uma forte carga de realismo. Tanto nos casos que se nos apresentam acontecimentos com uma clara finalidade documental ou informativa, como nos que se pretende uma recreação fictícia, a imagem tem um impacto no espectador com a sua proximidade e a sua carga de realismo; isto pode adquirir especial importância em determinadas ocasiões em que se reafirma o mero caráter do veículo que têm as imagens para servir de testemunho de determinados fatos ou situações concretas e reconhecíveis.

Questionar o realismo presente nas imagens em movimento é de fundamental importância e motiva todos os procedimentos teóricos e metodológicos empregados no trabalho com uma fonte audiovisual no campo da História (KORNIS, 2008).

Tomando como fonte *Lampião e Maria Bonita* (1982), serão realizadas as duas decodificações atendendo os pressupostos de análise, tanto externa quanto interna, descritas por Napolitano. De antemão, cabe esclarecer que se trata de um programa de TV do gênero minissérie e, dentro desse gênero, pode ser considerada uma “minissérie histórica”, ou seja, com o caráter de reconstituição e representações históricas. Partindo dessa classificação, seguem as decodificações técnico-estética e de natureza representacional.

2.1.1 Decodificação Técnico-estética: Minissérie e as Particularidades do Gênero

Os dois primeiros passos para a análise da televisão consistem em compreender o gênero do programa investigado e elaborar um fichamento sobre os conteúdos veiculados por esse meio de comunicação (NAPOLITANO, 2010). O *Dicionário brasileiro de mídia* (FERREIRA *et al*, 1998, p. 50) define como gênero televisivo, os “Tipos de programas com características semelhantes que compõem o repertório de uma emissora ou rede de TV ou rádio (shows, novelas, noticiários, esporte, femininas, interesse geral etc.)”.

Essa definição esteve por muito tempo presente no discurso institucional da própria TV. No entanto, alguns teóricos afirmam sua imprecisão diante da configuração atual de grande parcela dos programas de televisão, sendo que estes

desenvolveram ao longo do tempo certo hibridismo que não permite uma rotulação definitiva ou limitada, cuja função é categorizar uma tipologia de programas ou ainda direcionar o seu consumo.

Segundo Arlindo Machado (1999), a própria ideia de gênero tem sido questionada por vários pensadores estruturalistas e pós-modernos, que se empenham em abolir as concepções que impliquem uma ideia de hierarquização ou rotulação e afirmam que o conceito de gênero nos moldes tradicionais é incapaz de dar conta da complexidade dos fenômenos atuais, sobretudo ao tratar dos modos de organização da linguagem da TV.

Entretanto, o autor contesta esses questionamentos, ao passo que defende o gênero como chave de compreensão dos textos dos meios de comunicação de massa e afirma que o atual formato da televisão não está fora do de seu campo conceitual. Para Machado (1999, p. 143):

O gênero é uma força aglutinadora e estabilizadora dentro de uma determinada linguagem, um certo modo de organizar ideias, meios e recursos expressivos, suficientemente estratificado numa cultura, de modo a garantir a comunicabilidade dos produtos e a continuidade dessa forma junto às comunidades futuras. Num certo sentido, é o gênero que orienta todo o uso da linguagem no âmbito de um determinado meio, pois é nele que se manifestam as tendências expressivas mais estáveis e mais organizadas da evolução de um meio, acumuladas ao longo de várias gerações de enunciadorees.

François Jost (2004) afirma que o conceito de gênero na comunicação televisual pode ser entendido como um campo comum e no qual se realiza a comunicação e se definem as escolhas do realizador e as expectativas do receptor. Esse campo comum oferece uma “promessa” que, segundo Jost, corresponde a certas convenções, uma estrutura geral orientadora dos significados dos programas, que determina as regras e os modos de seu processo de produção, bem como oferece ao telespectador uma ideia prévia do formato do programa televisivo.

Todo gênero, com efeito, repousa na promessa de uma relação com o mundo cujo modo ou grau de existência condiciona a adesão ou a participação do receptor. Em outros termos, um documento, em sentido amplo, seja escrito ou audiovisual é produzido em função de um tipo de crença visada pelo destinador; em contrapartida, ele só pode ser interpretado por aquele que possui uma ideia prévia do tipo de ligação que o une à realidade (JOST, 2004, p. 33).

Para Yvana Carla Fechine de Brito (2001), assim como para Arlindo Machado, a noção de gênero não caiu em desuso apesar de todas as críticas que vem recebendo, mas pode contemplar o hibridismo dos programas de televisão e, em qualquer mídia, deve ser entendida em duas naturezas: tanto como uma configuração textual quanto um fenômeno sociocultural. Essa dupla natureza é constituída por critérios de pertinência diferentes, que podem ser identificados na esfera dos conteúdos e estilos (sintático-semântica), como também na esfera dos usos (matrizes culturais) em torno das quais se produziu certa “tradição de gêneros”.

Brito entende que boa parte das críticas à noção de gênero decorre do fato de que esse conceito é entendido como mera categoria classificatória, o que se apresenta como pouco operativa diante da atualidade dos programas televisivos, que dificilmente se enquadram dentro das particularidades organizativas de um único gênero.

Frente a isso, Brito propõe a noção de “gênero de base”, concebida como uma matriz organizativa capaz de contemplar ao mesmo tempo a natureza semiótica quanto sociocultural dos programas de TV, assim como da programação²⁹.

“Gênero de base” deve ser entendido como um formato, que não se confunde com programa de TV, mas como a matriz organizativa dos programas, que remonta ao próprio conceito de gênero. A noção de formato incorpora, ainda de acordo com Yvana Brito (2001, p. 19), “a dinâmica de produção e recepção da televisão a partir daquilo que lhe parece mais característico como princípio de organização: uma fragmentação que remete tanto às formas quanto ao nosso modo de consumi-las”. Sendo assim, ressalta que:

Parece mais pertinente entender o modo como se organizam as mensagens na TV em termos de grandes formatos que, à medida que “traduzem” e renovam, com os recursos técnico expressivos do meio, toda uma “cultura de gêneros” (matrizes histórico-culturais), constituem-se também como gêneros – gêneros televisuais, cujo reconhecimento é, a um só tempo, causa e consequência de toda uma “cultura de programas” que a própria TV, apesar de pouco mais de meio século de existência, já instaurou.

Diante dessas observações, a autora identificou pelo menos doze formatos ou gêneros televisivos, a partir dos quais se organiza a maior parte dos programas

²⁹ Yvana Brito (2001) entende como programação a forma com que determinada emissora de TV organiza sua grade de exibição dos programas, levando em consideração critérios como dia da semana, horário, sexo, faixa etária, entre outros.

da TV brasileira, a saber: 1- formato fundado no diálogo (Exemplo: *Roda Viva* da TV Cultura); 2- formato fundado no folhetim (Exemplo: minisséries); 3- formato fundado no filme (Exemplo: documentários); 4- formato fundado na performance (Exemplo: *Domingão do Faustão* da Rede Globo); 5- formato fundado no jogo (Exemplo: *Show do Milhão* do SBT); 6- formato fundado no apelo pedagógico (Exemplo: *Telecurso 2000* da Rede Globo); 7- formato fundado na propaganda/publicidade (Exemplo: horário eleitoral gratuito); 8- formato fundado na paródia (Exemplo: *A praça é Nossa* do SBT); 9- formato fundado no jornalismo (Exemplo: *Globo Repórter* da TV Globo); 10- formato fundado na transmissão direta (Exemplo: transmissão de partidas esportivas); 11- formato fundado nas histórias em quadrinhos (Exemplo: desenhos animados); 12- formato fundado no voyeurismo (Exemplo: *Big Brother Brasil* da Rede Globo) (BRITO, 2001).

Dessa forma, pode-se identificar o gênero da minissérie *Lampião e Maria Bonita* e, a partir daí investigar a forma com que ele operacionaliza as regras gerais do audiovisual e também elaborar um fichamento do material televisual (NAPOLITANO, 2010).

Como se percebeu, através dos exemplos da própria autora, as minisséries, assim como as telenovelas e seriados em geral, estão dentro do formato (gênero) fundado no folhetim, que é marcado pela regularidade na exibição de episódios que podem ser inter-relacionados e completa ou relativamente autônomos.

A minissérie, diferente da telenovela e da série, possui um número de capítulos e uma multiplicidade de tramas bem menor, como também se caracteriza por ser uma obra fechada, ou seja, sua história, desenvolvimento e final são definidos antes mesmo do início das gravações (PINHEIRO, 2016). Essa narrativa seriada da TV tem origem no folhetim, como demonstra Carlos (2006, p. 9):

O folhetim, narrativa cujos capítulos eram entregues ao leitor em forma seriada em jornais e revistas, consolidou uma fórmula de consumo interessante para uma sociedade industrial que se constituía ao longo do século 19. A estrutura em capítulos já era padrão em romances, mas, na medida em que nela se acentua a temporalidade, com a entrega de segredos ao leitor de forma regular, se consolida uma fidelidade à base da tensão e da atenção.

Além da exibição seriada, uma das principais características da linguagem do formato fundado em folhetins é sua temporalidade, que se apresenta dentro da própria narrativa quanto para o telespectador em assistir ao programa (PINHEIRO,

2016). Rondini (2007) considera que a minissérie espera e necessita que o público crie com a exibição seriada de seus capítulos uma relação de continuidade e hábito de audiência, pois se torna muito mais difícil entendê-la se a assistência for esporádica.

Anna Maria Balogh (2002) trata as minisséries como *la crème de la crème* da programação televisiva. Isso porque a autora afirma que esse formato está menos sujeito à tirania da audiência sob o ponto de vista da recepção e que, geralmente, seu horário de exibição na TV é após as dez horas da noite, tendo um público mais seletivo do que as telenovelas.

Como já mencionado no primeiro capítulo deste trabalho, outra característica de grande parte das minisséries no Brasil, sobretudo as produzidas pela Rede Globo de Televisão, é a sua temática histórica, buscando de certo modo reconstruir temporalidades ou eventos significativos da história nacional. *Lampião e Maria Bonita*, de 1982, a primeira minissérie da TV brasileira, já apresentava essa característica, como salienta Mônica Almeida Kornis (2011, p. 107):

A partir daquele momento que aspectos da história do país passavam sistematicamente a ser tematizados pela programação ficcional da emissora, ampliava-se o discurso de nação construído pela Rede Globo. Além de firmar-se como um meio de narração de nosso tempo, a emissora voltava-se para o passado e, com um olhar do presente, produzia agora uma memória da história brasileira.

Michelli Machado (2013) considera que as minisséries com temáticas históricas são expressões da midiática da narrativa histórica na televisão. Essa midiática da história se dá, em grande parte das tramas, por meio de reconstruções biográficas de personagens históricos, que a narrativa da minissérie adota como dispositivos de diálogo entre a sociedade e sua história. Para Machado (2013, p. 23), “a midiática da narrativa histórica ocorre a partir do foco em personagens rerepresentados pelas minisséries para reconstruir um acontecimento histórico”.

Essa tentativa de reconstrução histórica presente nas minisséries pode também ocorrer em tramas puramente ficcionais, mas que tenham um contexto ou personagem históricos definidos. De acordo com Machado (2013, p. 50):

[...] a midiática da narrativa histórica, que faz uso dos recursos audiovisuais gera uma realidade ficcional que parece verdadeira, essa

realidade é criada por meio da verossimilhança. As minisséries históricas são construídas ficcionalizando a história nacional e de algumas personagens importantes do país. A partir do uso de recursos ficcionais e de entretenimento, o histórico passa a ser percebido sob outro prisma, de maneira a despertar o interesse dos telespectadores.

As minisséries históricas se diferem das demais obras de ficção, pois suas narrativas não buscam apenas o entretenimento, mas também promover certo conhecimento sobre determinados fatos históricos, dando ao telespectador possibilidades de “reviver” esses fatos através dos elementos narrativos que vão se desenrolando no processo de serialização da trama (MACHADO, 2013). Para Raysa Carolinne Sobreira da Silva (2013, p. 5) a narratividade, “faz com que aquela história ganhe um caráter verídico, assim quem está assistindo tem a sensação de está realmente inserido dentro daquele contexto abordado”.

Partindo dessas considerações sobre as particularidades do formato ou gênero de uma minissérie histórica e de que forma ele operacionaliza as regras gerais do audiovisual pode-se elaborar um fichamento da minissérie *Lampião e Maria Bonita*, que apresente, segundo Napolitano (2010, p. 283), “campos de registro, informação e comentário, de acordo com o gênero, a linguagem e a função do referido programa”.

A elaboração do fichamento é de grande importância para a pesquisa com a fonte audiovisual, ao passo que, por meio do registro do argumento geral ou sinopse, pode-se compreender melhor e de maneira descritiva a estória narrada pelo roteiro, bem como as personagens, cenário e locações que compõem a trama. O fichamento foi elaborado tendo como fonte as informações obtidas nas abas do site *Memória Globo*³⁰ referentes à minissérie *Lampião e Maria Bonita* e apresenta basicamente dois campos de registro. Optou-se em primeiro lugar por adotar um campo de registro para a ficha técnica e, em seguida, um campo de registro para a escaleta.

A ficha técnica corresponde à relação dos profissionais responsáveis pela criação e produção de qualquer peça, campanha publicitária ou programa televisivo (FERREIRA; FURGLER, 1998). *Lampião e Maria Bonita* tem autoria de Aguinaldo Silva e Doc Comparato, direção de Paulo Afonso Grisolli e Luís Antônio Piá, produção de núcleo de Paulo Afonso Grisolli, tendo sido exibida em oito episódios

³⁰ Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/minisséries/lampiao-e-maria-bonita/>> Acesso em 14 fev. 2020.

entre 26 de abril de 1982 a 05 de maio de 1982 no horário das 22h15. Os responsáveis pelo figurino foram Marília Carneiro e Paulo Chada, pela caracterização Jaque Monteiro e trilha sonora organizada por Roberto Nascimento. No elenco, as personagens principais da trama foram interpretadas por Nelson Xavier (Lampião), Tânia Alves (Maria Bonita), Adriana Barbosa (Expedita), Michael Menaugh (Steve Chandler), Gilson Moura (tenente Zé Batista), José Dumont (tenente Zé Rufino), Antonio Pompeo (Sabonete), Lu Mendonça (Dadá), entre outros.

A escaleta constitui-se primeiramente como uma sinopse da minissérie, mas descreve de forma resumida as cenas de um roteiro na sua sequência. Flávio de Campos (2011, p. 305) observa que a elaboração de uma escaleta requer dois trabalhos de corte e um de costura:

No primeiro corte, você pega os fios de trama descritos na sinopse e seleciona, de dentro deles, os incidentes que quer narrar.
No segundo corte, você pega cada um desses incidentes e seleciona, de dentro deles, as cenas que quer mostrar.
Isso feito, você costura, numa sequência, as cenas selecionadas na etapa anterior.

Esse processo de construção de uma escaleta envolve um árduo trabalho de análise, seleção e descrição das cenas. Nesse momento, optou-se por construir a escaleta no decorrer do terceiro capítulo deste trabalho, já que será a oportunidade de identificar, mapear, investigar e demonstrar as representações sociais do cangaço presentes na minissérie *Lampião e Maria Bonita*. Também se achou conveniente não replicar a sinopse da minissérie, que já foi apresentada no subtítulo “1.3: História na minissérie *Lampião e Maria Bonita*” deste trabalho. Sendo assim, a decodificação técnico-estética da minissérie permite compreender as particularidades desse gênero televisivo oferecendo pistas ao procedimento da decodificação de natureza representacional.

2. 1. 2 Decodificação Representacional: Representações Históricas na TV

A decodificação de natureza representacional é descrita por Napolitano (2010) como a investigação e demonstração de como eventos, personagens e processos históricos são veiculados pelo audiovisual. Esse procedimento implica em

observar como fatos ou eventos históricos são narrados pelos programas televisivos e então “desconstruí-los”, no sentido de entender seu processo de construção por meio das particularidades do gênero/formato do programa.

Para Roger Chartier (1990), as representações são classificações e divisões para a apreensão do mundo social como categorias de percepção do real, variando conforme os grupos e classes sociais que as produzam. Assim, são determinadas de acordo com interesses e marcadas por tensões acerca da concepção do mundo social:

As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas [...] As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio (CHARTIER, 1990, p.17).

Conforme Chartier (1990, p.17) a História Cultural objetiva, “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler”. A contribuição decisiva desse autor para a História Cultural consiste na elaboração das noções complementares de “práticas” e “representações”.

Partindo dessas considerações pode-se afirmar que, no caso das minisséries com temáticas históricas, são as práticas culturais envolvidas no seu processo de produção que suscitam as representações da história. Chartier considera que as práticas culturais geram representações, assim como as representações vão gerar práticas culturais.

Sob esse prisma, entende-se que as práticas culturais empregadas com o objetivo de imprimir uma reconstituição histórica nas minisséries são um conjunto de técnicas para a construção dos cenários, figurinos, caracterização das personagens e roteiros, somados aos artifícios de produção imagética computadorizados, sonoplastia e uma pesquisa histórica para fundamentação do enredo. Todos esses elementos perfazem as práticas utilizadas para a criação do efeito de realidade para as representações.

O site *Memória Globo* traz algumas informações sobre os bastidores e figurinos de *Lampião e Maria Bonita* afirmando que durante a produção da

minissérie os autores, diretores e equipe de produção visitaram as regiões onde realmente estiveram Lampião e seu bando de cangaceiros, percorrendo por um mês várias cidades nordestinas com cerca de cem profissionais da Rede Globo. O figurino, criado por Marília Carneiro e Paulo Chada, foi inspirado em indumentárias de Lampião e Maria Bonita expostas no Museu Antropológico do Ceará, assim como a caracterização de responsabilidade de Jaque Monteiro baseou-se em registros fotográficos e de vídeos sobre os cangaceiros.

Como se verá mais detalhadamente no terceiro capítulo deste trabalho, compreender o emprego dessas práticas culturais são de fundamental importância para se problematizar as representações sociais do cangaço presentes na minissérie, já que esse procedimento é crucial para a decodificação representacional.

Além disso, uma das mais importantes prerrogativas do historiador que se dedica ao trabalho com as fontes televisivas é compreender a nova experiência social do tempo histórico promovida pela televisão. Para Napolitano (2010, p. 252), “a televisão interfere na concepção de tempo histórico e nas formas de fixação da memória social sobre os eventos passados e presentes”.

Ao refletir sobre as possíveis contribuições da televisão no âmbito escolar, Liliana Friesen (2008) constatou que a linguagem audiovisual consegue dizer muito mais do que aquilo que seus espectadores são capazes de captar e por meio do conjunto imagens, palavras e sons atinge diretamente o inconsciente.

Na televisão articulam-se diversas formas de linguagem, com suas capacidades perceptivas, emocionais, cognitivas e comunicativas. Nesse sentido, Prado (1973, p. 50) afirma que “o som e imagem criam um profundo envolvimento psicológico (percepção) e social (prática coletiva), fazendo a imagem confundir-se com o próprio real”. Essa relação entre a comunicação audiovisual com a construção da realidade é defendida por Pedrinho Guareschi (1993, p. 14):

Não seria exagero dizer que a comunicação constrói a realidade. Num mundo todo permeado de comunicação – um mundo de sinais – num mundo todo teleinformatizado, a única realidade passa a ser a representação da realidade – um mundo simbólico, imaterial. Isso é tão verdade, que na linguagem do dia-a-dia já se podem ouvir frases como estas: “Já acabou a greve?” E se alguém pergunta por que, a resposta é: “Deve ter acabado, pois o jornal não diz mais nada...”, ou “A televisão não mostrou mais nada...”.

Como se nota na citação acima, Guareschi utiliza exemplos especificamente voltados ao fenômeno da televisão, até porque seu texto foi escrito na primeira metade da década de 1990, ou seja, quando a internet e suas diversas plataformas digitais, como as redes sociais, por exemplo, ainda não haviam despontado e se tornado um dos meios de comunicação mais usuais entre as pessoas. No entanto, é válida a sua constatação do poder dos meios de comunicação, tanto porque pode criar realidades, quanto silenciá-las a ponto de torná-las como que “inexistentes”.

René Berger (1979) considerou algumas transformações históricas operadas a partir do advento da televisão, como a gênese de um novo imaginário do qual participam inconscientemente seus espectadores, o papel direto dos meios (máquinas) na formação desse imaginário e o “direito à palavra”, antes exclusividade dos letrados e agora estendido a todos, gerando diversas tensões políticas e culturais. Segundo Berger (1979, p. 20), “A TV faz coincidir o verdadeiro, o imaginário e o real, no ponto indivisível do presente”.

Nesse sentido, a TV alterou e favoreceu a experiência do tempo histórico. Para Suélyn Goulart (2019, p. 11):

A televisão se liga a consciências históricas por estar relacionada aos acontecimentos cotidianos da vida dos indivíduos. Nos registros de lembranças e memórias se mesclam os acontecimentos de um referido tempo com os programas veiculados no mesmo período. Por isso, a televisão participa da criação de continuidade do tempo, fundamental para a constituição da consciência histórica.

Fundamentada na teoria de Jörn Rüsen, Goulart estudou a relação entre consciência histórica e televisão e defende o pressuposto que a TV configura-se como uma excelente ferramenta que auxilia no processo ensino-aprendizagem, fomentando o desenvolvimento da consciência histórica. Outro ponto defendido pela autora é o papel fundamental da televisão na interpretação dos acontecimentos e na sua rememoração ou esquecimento.

Memória e interpretação são exercícios intrínsecos da consciência histórica, portanto, é notável a influência da TV na concepção do tempo histórico e na construção e fixação da memória social.

2.2 O IMAGINÁRIO SOCIAL DO CANGAÇO EM *LAMPIÃO E MARIA BONITA*

Como já mencionado, Roger Chartier (1990) considera que as representações sociais podem ser entendidas como um conjunto de classificações, divisões e hierarquizações que possibilitam a compreensão do mundo social. O autor relaciona representações com o mundo social a partir de três modalidades:

[...] em primeiro lugar, o trabalho de classificação e de delimitação que produz as configurações intelectuais múltiplas, através das quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos; seguidamente, as práticas que visam fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição; por fim, as formas institucionalizadas e objetivadas graças às quais uns «representantes» (instâncias coletivas ou pessoas singulares) marcam de forma visível e perpetuada a existência do grupo, da classe ou da comunidade (CHARTIER, 1990, p. 23).

Essas representações, variáveis conforme o tempo e o espaço, não são discursos neutros, mas são intrinsecamente ligadas ao poder (CHARTIER, 1990) e constituem um elemento fundamental do imaginário social. O conceito de representação, segundo Kalina Vanderlei Silva e Maciel Henrique Silva (2009, p. 213), “está em íntima conexão com o de imaginário e diz respeito à forma pela qual um indivíduo ou um grupo vê determinada imagem, determinado elemento de sua cultura ou sociedade”.

O conceito de imaginário sempre promoveu acalorados debates na historiografia, tanto pelo seu caráter polissêmico, quanto pela necessidade da interdisciplinaridade para a sua compreensão (ESPIG, 2003). É fato que esse conceito não se restringe ao campo da História, mas também abarca reflexões da Antropologia e da Filosofia³¹. Uma possível definição no âmbito da História é fornecida por Silva e Silva (2009, p. 213-214):

Imaginário significa o conjunto de imagens guardadas no inconsciente coletivo de uma sociedade ou de um grupo social; é o depósito de imagens de memória e imaginação. Ele abarca todas as representações de uma sociedade, toda a experiência humana, coletiva ou individual: as ideias

³¹ Márcia Janete Espig (2003) afirma que o debate sobre o imaginário vem cada vez mais motivando a preocupação de diversos autores, sobretudo no campo da Nova História Cultural. A busca por uma possível definição satisfatória e, ao mesmo tempo, operacional sobre o conceito tem levado os historiadores a dialogar com outras disciplinas, como a Filosofia e Antropologia, por exemplo. No entanto, as preocupações distintas entre estas áreas do conhecimento vêm criando diferenças na forma de conceber o imaginário.

sobre a morte, sobre o futuro, sobre o corpo [...] O imaginário é parte do mundo real, do cotidiano, não é algo independente. Na verdade, ele diz respeito diretamente às formas de viver e de pensar de uma sociedade. As imagens que o constituem não são iconográficas, ou seja, não são fotos, filmes, imagens concretas, mas sim figuras de memória, imagens mentais que representam as coisas que temos em nosso cotidiano.

É possível perceber basicamente três pontos fundamentais na definição acima: em primeiro lugar, imaginário é associado ao conjunto de imagens presentes no inconsciente coletivo; em segundo lugar, abarca todas as representações de uma sociedade; e em terceiro lugar, faz parte do cotidiano, do mundo real.

A partir desses três pontos pode-se pensar no impacto das imagens televisivas na formação do imaginário social sobre determinado fato histórico. Para o teórico da Comunicação *Ciro Marcondes Filho* (1988, p. 10), “A imagem é uma ponte de ligação entre o homem e seu imaginário. Imaginário é uma dimensão que existe no homem, paralelamente à dimensão do real”. Antes, porém, é preciso refletir sobre uma dimensão que percorre todos os pontos descritos sobre o imaginário: a dimensão do social.

2.2.1 O Imaginário Social do Nordeste na TV Brasileira

Em outra possível definição para o imaginário, *Sandra Pesavento* (1995, p. 24) diz que:

O imaginário é, pois, representação, evocação, simulação, sentido e significado, jogo de espelhos onde o “verdadeiro” e o aparente se mesclam, estranha composição onde a metade visível evoca qualquer coisa de ausente e difícil de perceber. Persegui-lo como objeto de estudo é desvendar um segredo, é buscar um significado oculto, encontrar a chave para desfazer a representação do ser e parecer.

Representação, evocação, simulação, sentido e significado, conforme *Pesavento*, direcionam o estudo sobre o imaginário para esse “jogo de espelhos” construído e compartilhado para além da esfera individual, mas integrante do coletivo, do social. Pensar em imaginário social, ou ainda, em representações sociais, remonta uma das clássicas perspectivas sociológicas elaboradas por *Émile Durkheim* no final do século XIX, a de consciência coletiva.

Durkheim entendia que a sociedade deveria se manter unida, com os indivíduos, de alguma maneira, sendo solidários uns com os outros e

compartilhando certos valores em comum. Em sua obra *Da divisão do trabalho social*, Durkheim (1999, p. 50) escreve:

O conjunto de crenças e sentimentos comuns à média dos membros de uma mesma sociedade forma um sistema determinado, que tem sua vida própria; pode-se chamá-lo de *consciência coletiva* ou *comum*. Sem dúvida, ela não tem por substrato um órgão único; ela está, por definição, difusa em toda extensão da sociedade. [...] Com efeito, ela é independente das condições particulares onde os indivíduos se encontram; eles passam e ela continua. [...] Ela é o tipo psíquico da sociedade, tipo que tem suas propriedades, suas condições de existência, seu modo de desenvolvimento, assim como os tipos individuais ainda que de outra maneira.

Para Émile Durkheim, é a consciência coletiva que determina a consciência individual, portanto, não é somente a soma de consciências individuais, mas outra forma de consciência constituída por um conjunto de crenças e sentimentos compartilhados socialmente.

Quando se fala em imaginário social, o historiador polonês Bronislaw Baczko (1985) o compreende como um conjunto de representações coletivas e ideias formuladas socialmente. No imaginário as sociedades projetam seus objetivos, identidades e organizam a sua temporalidade de passado, presente e futuro. Dessa forma, o imaginário perfaz um dos mais importantes aspectos da vida coletiva e se relaciona com o social em dois sentidos:

Por um lado, trata-se da orientação da atividade imaginativa em direção ao social, isto é, a produção de representações da “ordem social”, dos atores sociais e das suas relações recíprocas (hierarquia, dominação, obediência, conflito, etc.), bem como das instituições sociais, em particular as que dizem respeito ao exercício do poder, as imagens do “chefe”, etc. Por outro lado, o mesmo adjetivo designa a participação da atividade imaginativa individual num fenômeno coletivo (BACZKO, 1985, p.309).

Ao contrário de muitas concepções científicas ou materialistas que tratam o imaginário como algo ilusório ou de caráter meramente fantasioso, Baczko (1985, p. 298) vai dizer que, “O imaginário social é cada vez menos considerado como uma espécie de ornamento de uma vida material considerada como a única ‘real’”. De acordo com Baczko, o imaginário não pode ser entendido com uma distinção em relação ao real, pois é dotado de uma realidade específica exercendo influência sobre comportamentos e percepções.

Nesse aspecto, o imaginário social está fortemente ligado ao poder, tendo uma natureza política recheada de conflitos que buscam se apropriar e utilizar das

representações sociais. O imaginário social é capaz de reforçar e legitimar o exercício do poder por meio da apropriação simbólica e pelas relações que lhe dão sentido, além de criar uma ordem social estabelecida sob a égide da dominação simbólica. Ao se referir a essa questão Baczko (1989, p. 310) diz que:

Com efeito, é no próprio centro do imaginário social que se encontra o problema do poder legítimo, ou melhor, para ser mais exato, o problema da legitimação do poder. Qualquer sociedade precisa imaginar e inventar a legitimidade que atribui ao poder. Por outras palavras, o poder tem necessariamente de enfrentar o seu arbitrário e controlá-lo reivindicando uma legitimidade [...] Ora, na legitimação de um poder, as circunstâncias e acontecimentos que estão na sua origem contam tanto, ou menos, do que o imaginário a que dão nascimento e de que o poder estabelecido se apropria.

Como um dos mecanismos reguladores da vida coletiva, o imaginário canaliza instrumentos de autoridade e poder, tais como referências simbólicas ou hierarquizações. Márcia Janete Espig (2003) afirma que o êxito da dominação simbólica depende do controle das instâncias de produção e difusão dos imaginários sociais pelos poderes constituídos, que devem se preocupar com aquilo que Baczko chamou de “identidade de imaginação”, ou seja, ter a capacidade de fazer sentido para um determinado grupo social.

“A influência dos imaginários sociais sobre as mentalidades depende em larga medida da difusão destes, e, por conseguinte, dos meios que asseguram tal difusão”, conforme aponta Baczko (1989, p. 313). Precisamente nesse ponto, o autor enfatiza a relevância dos meios de comunicação de massa na produção e divulgação de discursos e dos imaginários sociais veiculados por eles. Em situações nas quais o Estado exerce monopólio sobre esses meios, além das práticas comuns de censura às informações, também ocorre uma manipulação destas suscitando representações globais e unificadoras, que criam certa dependência e critérios de veracidade das informações veiculadas pelo meio de comunicação.

Para Baczko (1989, p. 314), “aquilo que os meios de comunicação de massa fabricam e emitem, para além de informações centradas na atualidade, são os imaginários sociais”. Nesse sentido, o gerenciamento e a manipulação do imaginário é outra perspectiva crucial em sua relação com as instâncias de poder. No caso do Brasil, como já exposto anteriormente, poder e televisão estiveram intimamente interligados desde os primórdios da TV (HOINEFF, 2001). Ao investigar o poder da

televisão sobre as informações e as dinâmicas das imagens por ela veiculadas, José Arbex (1995, p. 28) afirma:

Cria-se, assim, o espaço de manipulação do imaginário coletivo. As coisas são ainda mais complicadas, porque tampouco é verdade que as emissoras de televisão apenas refletem aquilo que os telespectadores pensam. Dentro de certos limites, as emissoras têm a capacidade de interferir nas escolhas, de criar novos parâmetros de comportamento, de lançar moda e criar linguagens. É claro que esse poder não é absoluto. A opinião pública (ainda) não é uma massa amorfa de argila com a qual se possa moldar qualquer coisa. Mas é obviamente crescente o poder de interferência dos meios de comunicação de massa.

Ao estudar a relação entre televisão e imaginário, Poliana Pasa (2013) diz que, além da onipresença da imagem televisiva no cotidiano, é preciso considerar esse veículo de comunicação como provedor de um espaço social. A autora constata que a TV é um meio poderoso na função de dar formas à mente humana e garantir certos territórios, ainda que imaginários. Essa garantia baseia-se na construção de sentidos que a imagem televisiva é capaz de conceder a fatos ou acontecimentos por meio das particularidades de sua linguagem.

Além disso, a força do audiovisual veiculado pela TV serve de mediação com a consciência dos imaginários sociais, ao passo que enuncia sentidos de identidades, dando visibilidade a pessoas, objetos ou acontecimentos, tanto reais ou puramente ficcionais (PASA, 2013). Sendo assim, o estudo sobre representações ou imaginários sociais pode ser feito tomando como fonte as imagens da televisão, pois estas reproduzem figuras de memória e resultam da mentalidade coletiva de sua época. Silva e Silva (2009, p. 214) afirmam que:

Nesse sentido, uma obra de arte está repleta de imagens da memória e da imaginação, e nunca expressa somente as ideias de seu autor, mas remete sempre ao contexto histórico que o envolve. Assim, um autor, por mais que tente ser original, não pode fugir ao imaginário ao qual pertence e compartilha com muitos outros.

A Globo, como já se viu, tem sua história intimamente ligada com o poder político no Brasil, portanto configura-se como uma instância de poder que contribui na produção e difusão dos imaginários e/ou de aspectos ligados a eles, conforme Baczko (1989). Tendo em vista todas as considerações a respeito do imaginário social e de sua veiculação pela televisão pode-se notar dentro das frequentes temáticas históricas das minisséries da TV brasileira, especificamente as produzidas

pela Rede Globo, um apreço pelo Nordeste, tanto em tramas baseadas em acontecimentos históricos reais quanto em adaptações literárias para a televisão ou ainda tramas meramente fictícias.

Como exemplos de minisséries da Globo que tiveram acontecimentos históricos ou literatura referentes ao Nordeste adaptados para a TV, se pode citar: *Lampião e Maria Bonita* (1982); *Padre Cícero* (1984); *Tenda dos milagres* (1985), baseada na obra homônima de Jorge Amado; *Grande Sertão Veredas* (1985), adaptação do romance homônimo de Guimarães Rosa; *O pagador de promessas* (1988), adaptação da peça teatral homônima de Dias Gomes; *Riacho doce* (1990), inspirada no livro homônimo de José Lins do Rego; *Tereza Batista* (1992), adaptação do romance *Teresa Batista Cansada de Guerra* de Jorge Amado; *Memorial de Maria Moura* (1994), adaptação do romance homônimo de Rachel de Queiroz; *Guerra de Canudos* (1997); *Dona Flor e seus dois maridos* (1998), adaptação do romance homônimo de Jorge Amado; *O Auto da Compadecida* (1999), adaptação da peça teatral homônima de Ariano Suassuna; *Hoje é dia de Maria* (2005); *O Bem Amado* (2011), baseada na obra homônima de Dias Gomes; *O canto da sereia* (2013), baseada no livro *O Canto da Sereia - Um Noir Baiano* de Nelson Motta; *Amores roubados* (2014), baseada no livro *A Emparedada da Rua Nova* de Carneiro Vilela.

Cláudio Cardoso de Paiva (2007) afirma que essas minisséries resgatam temas das representações tradicionais do Nordeste a partir de releituras e traduções atualizadas. Roteiristas, escritores e dramaturgos usam de recursos da ficcionalidade para sensibilizar os espectadores sobre a região nordestina valendo-se de personagens e situações representadas, além de fomentarem as percepções do público por meio de trilhas musicais, fotografias e recriação de ambientes que estimulam sensações, emoções e sentimentos de empatia da audiência com as situações, dificuldades, dramas e aventuras vividas no contexto nordestino. Para Paiva (2007, p. 127):

O conjunto de minisséries da televisão consiste numa projeção histórica e uma construção sentimental, que informa, subverte, amplia, recria os cenários da “vida real” nordestina. É fruto de uma moderna tradição (surgida nos anos 70), forjada por estetas, roteiristas, escritores, cinegrafistas que conhecem as paixões, os dramas, os sonhos e as tragédias dos nordestinos (como eles, em sua maioria, também o são) e os retratam de maneira realista, utópica, irônica, astuciosa e profundamente reveladora.

De acordo com Paiva, no conjunto das minisséries que apresentam imaginários sociais sobre o Nordeste aparecem diversos tipos de representações: da história de suas lutas políticas; questões de gênero, como os papéis sociais de homens e mulheres na sociedade nordestina com suas tensões, paixões e conflitos; as fortes conotações religiosas e de devoção popular; a mestiçagem, hibridização e multiculturalismo do povo; as relações íntimas com aspectos da natureza; e as diversas faces da realidade social, geográfica e cultural do ambiente sertanejo.

No entanto, essa abordagem de Paiva (2007), segundo o próprio autor, foi tecida sob um olhar otimista em relação às produções da teledramaturgia, portanto, precisa ser problematizada, como fez Rewer Dantas (2008, p. 25), “essa interpretação se direciona sobre a representação do nordestino pela mídia televisiva que constrói uma imagem muitas vezes estereotipada sobre o ser nordestino”. Dantas considera que em grande parte das produções de TV sobre o Nordeste, o imaginário social construído sobre a região em aspectos preconceituosos e negativos é reafirmado, trazendo à tona representações estereotipadas sobre a fome, a extrema pobreza, o sofrimento do povo, entre outras características que relegam a vida nordestina a um estatuto de inferioridade.

Essa identidade estereotipada do Nordeste não é criação da mídia, mas sim um reflexo de uma produção imagético-discursiva gestada historicamente sobre a região. Esse imaginário parte de uma organização equivocada do senso comum e é presente na teledramaturgia, conforme explica Albuquerque Júnior (1999, p. 307):

O Nordeste é uma cristalização de estereótipos que são subjetivados como características do ser nordestino e do Nordeste. Estereótipos que são operativos, positivos, que instituem uma verdade que se impõe de tal forma, que oblitera a multiplicidade das imagens e das falas regionais, em nome de um feixe limitado de imagens e falas-clichês que são repetidas *ad nauseum*, seja pelos meios de comunicação, pelas artes, seja pelos próprios habitantes de outras áreas do país e da própria região.

Percebe-se então que em grande parte da produção midiática sobre o Nordeste, seja musical, cinematográfica ou televisiva, confluem elementos do imaginário social construído sobre a realidade da região que vão além de seus problemas geográficos ou climáticos, como o caso das secas, mas também representações de seus problemas sociais, econômicos e políticos que podem reafirmar estereótipos enraizados historicamente. Um dos temas de maior recorrência nessas produções foi o movimento do cangaço, surgido nas primeiras

décadas do século XX que marcou de forma indelével a história da região. Como se verá a seguir, as representações sociais do cangaço perfazem o núcleo central de seu imaginário presente na minissérie *Lampião e Maria Bonita*.

2.2.2 Entre Práticas e Representações: A Construção do Cangaço na Minissérie

Sob uma abordagem da Psicologia Social advinda dos estudos do psicólogo romeno Serge Moscovici³², a Teoria das Representações Sociais tem como papel conferir racionalidade às ideologias, saberes populares e senso comum (GUARESCHI; JOVCHELOVITCH, 1995). Para as autoras Almeida e Souza (2011, p. 293):

Podemos deduzir que o estudo de uma representação social pressupõe investigar o que *pensam* os indivíduos acerca de determinado objeto (a natureza ou o próprio conteúdo da representação), *por que pensam* (a que serve o conteúdo de uma representação no universo cognitivo dos indivíduos) e, ainda a maneira *como pensam os indivíduos* (quais são os processos ou mecanismos psicológicos e sociais que possibilitam a construção ou a gênese desse conteúdo).

Entender o que *pensam*, *por que pensam* e *como pensam* os indivíduos fundamenta o estudo acerca das representações sociais, mas para tanto, torna-se necessário compreender o processo de construção da representação, que em um enfoque historiográfico retoma a noção de práticas sociais elaborada por Roger Chartier (1990).

Através de um exemplo bastante didático, a feitura de um livro, José D'Assunção Barros (2010, p. 80) esclarece a relação entre práticas e representações concebida por Chartier:

As práticas culturais que aparecem na construção de um livro são tanto de ordem *autoral* (modos de escrever, de pensar ou expor o que será escrito), como *editoriais* (reunir o que foi escrito para constituí-lo em um livro), ou ainda *artesanais* (a construção do livro em sua materialidade, dependendo de estarmos na era dos manuscritos ou da impressão). Da mesma forma, quando um autor se põe a escrever um livro, ele se conforma a determinadas representações concernentes ao gênero literário no qual se

³² A teoria das representações sociais defendida e disseminada por Moscovici (2010) busca compreender como os indivíduos constroem, interpretam, configuram e representam o mundo em que vivem inseridos em seus respectivos grupos sociais. Sendo assim, as representações sociais sintetizam as referências que os diversos grupos fazem acerca do que conseguem apreender de suas vivências sociais inseridos no tempo e espaço.

inscreverá a sua obra, as representações concernentes aos temas por ela desenvolvidos.

Como se nota, as práticas sociais empregadas por um autor na elaboração de um livro atendem a determinadas representações e, como complementa Barros (2010, p. 81), “Este autor também poderá se tornar criador de novas representações”. Toda produção de um bem cultural corresponde a um processo regido por dois polos: práticas e representações.

Tomando como referência o exemplo acima, embora trate de práticas voltadas ao texto escrito, pode-se pensar nas práticas e representações do processo de construção da minissérie *Lampião e Maria Bonita* que perfazem o imaginário social sobre o cangaço presentes no audiovisual. Todas as práticas culturais empregadas em sua produção têm como objetivo principal demonstrar representações sobre o cangaço, mas essas práticas também foram balizadas conforme representações sobre o mesmo tema.

O site *Memória Globo* afirma que a minissérie foi estruturada com uma cuidadosa pesquisa histórica e que também teve a inserção de elementos ficcionais na trama. No entanto, não foi possível durante o período desta pesquisa, até a escrita deste trabalho, obter informações concisas sobre quais obras literárias ou historiográficas tiveram influência sobre os autores de *Lampião e Maria Bonita*. Porém, uma biografia que hipoteticamente pode ter sido usada pelos realizadores da minissérie foi *Lampião: o rei dos cangaceiros* (1980), de Billy Jaynes Chandler. Além disso, optou-se por adotar alguns referenciais teóricos sobre o cangaço, escritos tanto antes quanto após o período de produção e exibição da minissérie, apresentando uma historiografia que fundamente as representações sobre o tema presentes no audiovisual³³.

Retomando as sugestões metodológicas para análise das fontes televisuais de Marcos Napolitano (2010), a primeira observação é considerar o gênero do programa de TV, já que compreendê-lo é entender de que formas vão se operar as regras do audiovisual. Como já demonstrado anteriormente, o gênero ou formato minissérie possui algumas fundamentais particularidades, sobretudo quando buscam uma temática e reconstituição históricas. Sobre *Lampião e Maria Bonita*, Rayssa Caroline Sobreira da Silva (2013, p.6), diz que:

³³ A bibliografia consultada para esse trabalho pode ser conferida ao longo do texto quando as cenas forem analisadas.

A minissérie revisita os mitos, as tradições históricas e o regionalismo nordestino, com seus elementos audiovisuais, suportes primordiais para sua construção. E é nessa vertente que muitos estudos se concentram e nos ajudam a pensar como essas produções são feitas a partir de temas da história e de como as mesmas podem contribuir para que se construa uma identidade e se perpetue no imaginário dos telespectadores, como se de fatos eles tivessem revivendo a história contada nela.

São justamente esses elementos audiovisuais que, segundo Silva (2013), são suportes primordiais, que serão tratados aqui como as práticas sociais envolvidas no processo da construção da minissérie. Em um estudo sobre os processos de hibridização cultural na novela da TV Globo *Cordel Encantado* (2011), Anderson Lopes da Silva (2015) fez uma análise das características técnicas e estéticas da narrativa do programa por meio de uma transcrição dos elementos audiovisuais atendendo duas categorias analíticas básicas: a dimensão estética visual e verbal³⁴.

Na dimensão estética visual, os elementos analisados foram: figurino/caracterização, gestualidade, cenários/produção de arte e fotografia/planos. Na dimensão estética verbal, foram analisados: música, expressões linguísticas, sotaque e linguagem coloquial e formal (SILVA, 2015).

Entender como se deu a construção do cangaço em *Lampião e Maria Bonita* implica investigar como todos esses elementos da produção audiovisual foram operados dentro da perspectiva do formato da minissérie. Essas operacionalizações, concebidas como práticas sociais perfazem o processo de produção, disseminação e apropriação das representações sociais, como se verá no próximo capítulo.

³⁴ O método de análise adotado e adaptado por Silva (2015) foi elaborado conforme pressupostos teóricos e metodológicos de Diane Rose (2002) sobre a análise de imagens em movimento. Esse método proposto por Rose será explorado no terceiro capítulo deste trabalho.

CAPÍTULO 3. REPRESENTAÇÕES SOCIAIS DO CANGAÇO EM *LAMPIÃO E MARIA BONITA* (1982)

3.1 A MUDIATIZAÇÃO DE NARRATIVAS HISTÓRICAS

Segundo Jörn Rüsen (2001), o homem é capaz de interpretar sua experiência de mudança temporal, orientando o seu próprio viver e suas práticas no tempo. Denominou-se essa faculdade humana de “consciência histórica”. Essa “consciência histórica” constrói-se na própria experiência do homem no tempo e se expressa através da narratividade. Rüsen (2001, p. 65, 67) explica que:

A narrativa histórica torna presente o passado, sempre em uma consciência de tempo na qual o passado, presente e futuro formam uma unidade integrada, mediante a qual, justamente, constitui-se a consciência histórica. [...] Mediante a narrativa histórica, são formuladas representações da continuidade da evolução temporal dos homens e de seu mundo, instituidoras de identidade, por meio da memória, e inseridas como determinação de sentido no quadro de orientação da vida prática humana.

A narrativa histórica é a forma de apresentação do conhecimento histórico dos indivíduos que se dá através da comunicação explicativa e que, segundo Rüsen, é fundamental para a aprendizagem histórica. Isso se deve ao fato que é competência da narrativa histórica dar sentido à experiência do tempo na vida prática contemporânea tornando presente o passado, que assume assim o estatuto de “história” (RÜSEN, 2001). Essa competência define-se em três elementos que constituem a narrativa histórica: conteúdo, forma e função.

Terezinha Gevaerd (2011) esclarece cada um desses elementos: o conteúdo refere-se à experiência histórica, a forma à interpretação histórica e a função à orientação. Segundo Gevaerd (2011, p. 1502):

A consciência histórica caracteriza-se por essas três competências. 'Competência de experiência' é a capacidade de olhar ao passado e buscar a sua qualidade temporal, diferenciando-o do presente; 'competência de interpretação' é a habilidade para reduzir as diferenças de tempo entre o passado, o presente e o futuro. Nesse caso, a temporalidade funciona como um instrumento de interpretação de experiências do passado e uma compreensão do presente; 'competência de orientação' é a habilidade para utilizar a interpretação do passado, analisar a situação presente e projetar um curso de ação futura.

Nesse sentido, nota-se que a narrativa torna-se constitutiva da consciência histórica, pois, ela é, para Rüsen (2001, p. 155): “um modo específico de sentido sobre a experiência do tempo” e deve estar vinculada à “experiência do tempo de maneira que o passado possa tornar-se presente no quadro cultural de orientação da vida prática contemporânea”.

Tendo em vista essa concepção de narrativa histórica deve-se levar em conta que sua construção e seu uso não foram exclusividade da historiografia, por meio de seus documentos escritos, mas também foram e são constantemente revisitados por outros tipos de narrativas, como as produções audiovisuais, por exemplo, que, por vezes, fazem uso de narrativas históricas no seu processo de confecção. Isso quer dizer que alguns filmes, documentários, programas televisivos de vários gêneros, etc. recorrem e se fundamentam em narrativas históricas, principalmente quando tratam de acontecimentos, fatos e personagens históricos.

Para Elias Thomé Saliba (2006, p. 122), “Os historiadores se deparam hoje com este fenômeno histórico inusitado: a transformação do acontecimento em imagem”. Michelli Machado (2013) denomina esse fenômeno de “mídiação da narrativa histórica”, ou seja, a forma com que os meios de comunicação de massa, aproveitando do lugar estratégico que ocupam nas dinâmicas culturais e nos processos midiáticos, contam a história por meio de suas linguagens específicas.

É importante ressaltar que as representações da história midiáticas são controladas e criadas a partir das narrativas já existentes na historiografia. Machado (2013, p. 25) considera que, “As obras têm como referentes acontecimentos, documentos e registros narrados pela historiografia, que permite que o autor crie sua trama ficcional sem perder de vista os rastros históricos”. Nesse sentido, a história contada pelos meios de comunicação supõe apropriações, por parte desses meios, de discursos historiográficos existentes.

Essas narrativas ou discursos historiográficos utilizados pelos meios de comunicação podem resultar de livros de historiadores ou livros didáticos de História, pesquisa histórica, ambiente histórico em romances de ficção e revistas modernas de história (MACHADO, 2013). As apropriações dessas narrativas por parte dos realizadores de uma obra audiovisual fundamentam a busca e criação do seu efeito de verossimilhança. No caso da televisão, Machado (2013, p. 188) compreende que:

Através de rastros históricos, encontrados em registros e documentos, as obras propõem a midiaticização de fatos e personagens históricos. Num veículo popular, como a televisão, o histórico se articula com a ficção. Essa transposição se dá com a perda de alguns elementos históricos e com a criação de novas versões.

Nesse sentido, para além de uma análise de seus conteúdos, deve-se considerar que as produções audiovisuais são socialmente construídas e contêm estratégias estéticas e narrativas que precisam ser decodificadas (KORNIS, 2008). As escolhas daquilo que se vai usar, complementar, criar ou deixar de lado na transposição das narrativas históricas para as midiaticizadas é que vão nortear as práticas sociais envolvidas na elaboração do audiovisual com fundamentação histórica, ou seja, no processo de construção das representações sociais.

Antes de identificar, mapear e demonstrar as representações sobre o cangaço na minissérie *Lampião e Maria Bonita*, torna-se necessário compreender algumas formas com que narrativas históricas sobre esse movimento social do campo foram midiaticizadas, ou seja, contadas pelos meios de comunicação de massa.

Seria praticamente inviável e insuficiente tentar resgatar todas as formas com que a temática do cangaço brasileiro foi abordada pelas diversas formas de literatura, pelos jornais impressos, pela música, pelo rádio, pelo folclore, etc.

Dessa forma, optou-se por investigar a midiaticização da narrativa histórica sobre o cangaço presente em dois grandes meios de comunicação de massa audiovisuais: o cinema e a televisão, pois, embora se assemelhem em certos aspectos, possuem características muito particulares, que tecem importantes e fundamentais diferenças em suas linguagens.

3. 1. 1 Versões do Cangaço no Cinema e na Televisão

Antes mesmo da criação da televisão, o cinema brasileiro já havia transposto para as telas a temática do cangaço. De acordo com Marcelo Dídimo de Souza Vieira (2007), os primeiros filmes a abordarem o cangaço são contemporâneos à existência do próprio movimento³⁵.

³⁵ Vieira (2007) cita alguns filmes brasileiros contemporâneos à própria existência do cangaço nas primeiras décadas do século XX: *Filhos sem mãe* (1925), de Tancredo Seabra ; *Sangue de irmão* (1926), de Jota Soares; *Lampião: O Banditismo no Nordeste* (1927), de autoria desconhecida; *Lampião, a fera do Nordeste* (1930), de Guilherme Gáudio.

O filme mais importante desse período que abordou esse tema foi *Lampião, o Rei do Cangaço* (1936), produzido pelo documentarista e fotógrafo Benjamin Abrahão³⁶. Essa película possivelmente seja a única com imagens reais de Lampião e seu bando, pois foi feita *in loco*, com gravações que o próprio Abrahão fez em seus encontros pessoais com os cangaceiros. As gravações desse filme serviram de base e inspiração para todos os outros audiovisuais já produzidos sobre o cangaço ao longo da história.

Para Rosana Carvalho Brito (2014), apesar da aparição dos cangaceiros em filmes das décadas de 1920 e 1930, foi a partir da década de 1950 que se consolidou um gênero sobre cangaço no cinema brasileiro, tendo como marco inicial o filme *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto.

No filme, um famigerado cangaceiro, Capitão Galdino (Milton Ribeiro) e seu bando cometem saques e assassinatos em diversos vilarejos do Nordeste. Em uma de suas ações, os cangaceiros sequestram uma jovem professora chamada Olívia (Marisa Prado), pela qual, o braço direito de Galdino, Teodoro (Alberto Ruschel) se apaixona, causando discórdias no interior do bando, sobretudo, com o seu próprio líder. Conforme Vieira (2007), *O Cangaceiro* foi o filme mais importante da extinta companhia de cinema Vera Cruz³⁷, como também fundador do gênero de filmes sobre cangaço, que até então, não havia conquistado espaço de grande destaque na cinematografia nacional³⁸.

Na década de 1960, surgiu uma estrutura narrativa cinematográfica que foi chamada de *Nordesten*³⁹. Vieira (2007, p. 65) explica:

³⁶ Benjamin Abrahão foi um fotógrafo de origem sírio-libanesa, mas que no Brasil trabalhou como secretário de Padre Cícero em Juazeiro do Norte e, após conhecer Lampião, ganhou sua confiança e conseguiu a façanha de registrar filmagens e fotografias do cangaceiro e de seu bando.

³⁷ A Companhia de Cinema Vera Cruz foi fundada em 1949, em São Bernardo do Campo – SP pelo produtor italiano Franco Zampari e pelo empresário Francisco Matarazzo Sobrinho. É considerado um dos estúdios de cinema mais importantes da história do Brasil, responsável pela produção e coprodução de mais de 40 filmes. A Vera Cruz entrou em declínio financeiro em 1954, quando suas ações foram assumidas pelo Banco do Estado, que continuou produzindo filmes com menor sucesso até fins da década de 1950.

³⁸ *O Cangaceiro* (1953) aumentou o prestígio do cinema brasileiro não só dentro do país, mas internacionalmente. Venceu o prêmio de Melhor Filme de Aventura em *Cannes* em 1953, foi recordista de bilheteria durante vários anos e teve sua distribuição em mais de oitenta países. Com o filme de Barreto, a Columbia Pictures lucrou consideravelmente na época, pois detinha os direitos de sua exibição internacional (VIEIRA, 2007).

³⁹ Vieira (2007) apresenta alguns filmes que se enquadram dentro na estrutura narrativa do *Nordesten*, como: *Três Cabras de Lampião* (1962), de Aurélio Teixeira; *Nordeste Sangrento* (1962), de Wilson Silva; *Lampião, o Rei do Cangaço* (1962), de Carlos Coimbra; *O Cabeleira* (1963), de Milton Amaral; *Entre o Amor e o Cangaço* (1965), de Aurélio Teixeira, entre outros.

O termo *Nordestern* é um neologismo criado pelo pesquisador Salvyano Cavalcanti de Paiva na década de 60 e foi atribuído aos diversos filmes realizados sobre o cangaço nesse período. Este termo é uma referência direta ao *Western* clássico que muito influenciou os filmes de cangaço a partir dos anos 50. Nesse sentido, o cangaço passou a ser um gênero com características estruturais comuns, criando uma vertente nacionalista com referências diretas ao gênero norte-americano.

Para Vieira (2007), existem alguns traços comuns entre o *Western* estadunidense e o *Nordesten* brasileiro, como por exemplo, a dicotômica relação entre civilização e selvageria, que cada gênero, a seu modo, apresenta conforme a própria história local. Dentro desta relação geralmente há um conflito elementar expresso através de variadas oposições, que no cinema norte americano aparece em situações conflitantes entre Leste contra Oeste ou pioneiro contra índio, por exemplo, e no cinema sobre cangaço é demonstrado através de confrontos entre as volantes e os cangaceiros, os coronéis contra a população mais pobre, e, evidentemente, as lutas dos sertanejos contra as situações de fome e de seca.

Apesar de algumas similaridades, vários traços distinguem os gêneros estadunidense e brasileiro. O *Nordesten* apresenta elementos muito particulares, como as indumentárias de cangaceiros e volantes, as armas, o vocabulário e os costumes em geral. O cenário com uma vegetação predominante da caatinga e as condições climáticas áridas e secas proporciona maior dramaticidade ao *Nordesten* (VIEIRA, 2007).

Luciano Cerqueira (1980) distingue o *cowboy* dos filmes norte-americanos dos cangaceiros do cinema nacional em pelo menos dois pontos importantes. O primeiro é que os *cowboys*, que opuseram pequenos proprietários e camponeses aos grandes fazendeiros e escravocrata, marcam o período de expansão dos Estados Unidos, bem como a ocupação das terras indígenas pelos colonizadores ingleses, enquanto que os cangaceiros surgem em territórios já ocupados. O segundo ponto é o contexto social e econômico, pois enquanto os *cowboys* surgem em um momento de progresso, o cangaço teve seu ápice em uma situação de crise profunda.

Nesse contexto de crise econômica e social, sobretudo no Nordeste brasileiro, é que volante e cangaceiro tornaram-se algumas alternativas possíveis de ocupação e subsistência para as classes menos favorecidas (SANTOS, 2010).

Retomando a questão dos filmes sobre cangaço no cinema brasileiro, é importante destacar a presença desse tema em algumas produções do Cinema Novo⁴⁰. Maria do Socorro Carvalho (2006, p. 291) destaca que:

A alusão ao passado como elemento relevante para a investigação do presente foi uma das características do Cinema Novo. Para os cinemanovistas, a recuperação da história do Brasil pelo cinema poderia ser uma resposta à “situação colonial” então vigente no país, em especial na área cinematográfica. Conhecer a própria história, ser capaz de analisá-la e, mais importante, aprender com ela para construir um futuro melhor eram parte do seu ideário.

Essa característica particular do movimento Cinema Novo trouxe para as telas do cinema nacional novas perspectivas sobre o cangaço, com abordagens mais políticas e sociais⁴¹. Brito (2014) enfatiza duas grandes produções desse período, ambas do aclamado cineasta brasileiro Glauber Rocha: *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969).

Glauber Rocha foi a figura de maior destaque no Cinema Novo, influenciando outros produtores a adoção de um estilo mais realista para seus filmes. Alexander Jacoby (2011, p. 264) diz que:

A figura de maior destaque do Cinema Novo foi o escritor-diretor Glauber Rocha (1939-1981), cujo filme mais conhecido, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), é a história de um pistoleiro contratado para matar bandidos que acaba se convertendo em revolucionário. Influenciado pelo neorrealismo italiano e pela *nouvelle vague* francesa Glauber fez sua estreia no cinema em 1962 com *Barravento* e em seguida dirigiu *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964), um extraordinário estudo visual da vida sertaneja que combina a lenda local com músicas de J.S. Bach e Heitor Villa Lobos para compor uma dura crítica das condições de sobrevivência no Nordeste empobrecido pela seca.

A grande contribuição de Glauber Rocha para a narrativa sobre o cangaço no cinema foi ter abordado esse tema sob uma ótica do ideal revolucionário, mesclando elementos simbólicos e alegóricos. Além disso, imprimiu junto a essa

⁴⁰ O movimento cinematográfico brasileiro denominado Cinema Novo desenvolveu-se na década de 1960. Fortemente marcado por produções com temas sobre as desigualdades sociais brasileiras, esse movimento recebeu forte influência da *Nouvelle Vague* francesa e do Neorrealismo Italiano, opondo-se ao formato até então vigente da cinematografia nacional, marcada pela influência hollywoodiana.

⁴¹ Brito (2014) cita alguns exemplos de filmes sobre o cangaço no Cinema Novo, como: *Mandacaru Vermelho* (1960), de Nelson Pereira dos Santos; e *Maria Bonita, rainha do cangaço* (1968), de Miguel Borges.

ideologia a estética da fome, o que diferencia seus filmes das demais obras do gênero *Nordesten* e realizou uma nova leitura do próprio movimento histórico do cangaço (VIEIRA, 2007).

Outras abordagens marcantes sobre o cangaço presentes na cinematografia nacional brasileira foram as comédias. Vieira (2007) considera que esse segmento do gênero não se preocupa com a verossimilhança aos fatos, mas acaba abordando o cangaço de forma cômica, sem menosprezar, no entanto, a seriedade da realidade histórica desse movimento, porém adaptando narrativas sob a ótica do humor.

Alguns exemplos desses filmes foram: *O primo cangaceiro* (1955), de Mário Brasini; *As cangaceiras eróticas* (1974), de Roberto Mauro e *O Cangaceiro Trapalhão* (1983), de Daniel Filho (VIEIRA, 2007). Outro marco desse estilo fílmico foi *O Lamparina* (1964), dirigido por Glaucio Mirko Laurelli e produzido e estrelado pelo artista mais popular do Brasil naquele período, Amácio Mazzaropi. Neste filme, Mazzaropi encarna uma sátira de Lampião, somando características do caipira, do “Jeca”, próprias de seus personagens mais famosos (DUARTE-SIMÕES, 2012).

O cangaço também foi tema de diversos documentários ao longo da história das produções audiovisuais no Brasil. Não cabe aqui adentrar a fundo na problemática relação entre História e documentário, no entanto, vale ressaltar o questionamento em torno da fidedignidade dos documentários históricos apontado por Jean-Claude Bernadet e Alcides Freire (1994, p. 37): “Esses elementos (dos documentários) não são a reprodução da realidade, eles constroem uma interpretação da realidade”.

Vieira (2007) destaca a importância que os documentários históricos tiveram para a midiaticização da narrativa histórica sobre o cangaço. Para o autor, o documentário deve não apenas entreter, mas informar. Além disso, sua linguagem deve ser acessível a todos e valer-se de documentos históricos para sua construção. No caso do cangaço, os documentários lançam mão de um vasto acervo iconográfico e documentos sobre o tema. Vieira traz como exemplos *Lampião (o rei do cangaço)* (1955), de Al Ghiu; *Memória do cangaço* (1964), de Paulo Gil Soares; *O último dia de Lampião* (1975), de Maurice Capovilla; *A mulher no cangaço* (1976), de Hermano Penna e *A musa do cangaço* (1982), de José Umberto Dias.

A década de 1990 foi marcada por uma “retomada” ou “renascimento” do cinema brasileiro. Segundo Vieira (2007, p. 347):

Na verdade este termo “renascimento”, ou “retomada”, ilustra uma época em que a produção cinematográfica brasileira volta ao cenário nacional a partir de 1994, alguns anos após o fechamento da Embrafilme no Governo do então Presidente Fernando Collor de Melo. A produção de filmes se revigora através das novas leis de incentivo à cultura, a abertura de novas salas de cinema, e um aumento acentuado do número de espectadores. Um ponto interessante nesse contexto é que a produção de filmes foge ao eixo Rio-São Paulo, havendo uma certa democratização da produção cinematográfica em boa parte do território nacional. O Brasil assiste a um renascimento de seu cinema.

Após mais de dez anos sem ser retratado nos cinemas, o cangaço foi revisitado por alguns cineastas em importantes filmes da década de 1990. Três filmes marcam uma releitura do Nordeste e dos cangaceiros: *Corisco & Dadá* (1996), de Rosemberg Cariry; *Baile Perfumado* (1997), de Paulo Caldas e Lírio Ferreira e *O cangaceiro* (1997), de Anibal Massaíni Neto (VIEIRA, 2007).

Após tantas releituras e diferentes abordagens, o cangaço ainda continua sendo tema de produções audiovisuais no Brasil e, devido às novas plataformas midiáticas, extrapola as fronteiras nacionais e atingem a audiência internacional. Por exemplo, em 2011, o filme *Os últimos cangaceiros*, de Wolney Oliveira, foi exibido em diversos festivais de cinema no Brasil e no exterior⁴². Em 2014, o cantor e compositor pernambucano Alceu Valença estreou um filme de sua direção intitulado *A Luneta do Tempo*, uma cinebiografia que tem como protagonistas Lampião e Maria Bonita, mas que foge dos padrões convencionais da filmografia sobre os cangaceiros por imprimir uma visão poética e pessoal do sertão nordestino, com diálogos rimados e música composta pelo próprio diretor⁴³. Em 2015, *O matador*, de Marcelo Galvão, foi o primeiro filme com produção nacional para a Netflix, que aborda o cangaço como um faroeste brasileiro⁴⁴.

Como se pode notar são diversas as maneiras com que a midiatização de narrativas históricas sobre o cangaço foi transposta ao cinema. As representações foram construídas a partir de práticas específicas de cada época e contexto da produção cinematográfica em que os filmes foram realizados. Além disso, a linguagem do cinema construiu uma imagem sobre o cangaço e os cangaceiros que,

⁴² Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-205053/criticas-adorocinema/>>. Acesso em: 09 mai. 2020.

⁴³ Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-230159/criticas-adorocinema/>>. Acesso em 09 mai. 2020.

⁴⁴ Disponível em: <https://www.huffpostbrasil.com/2017/11/12/o-matador-1o-filme-com-producao-nacional-da-netflix-transforma-cangaco-em-faroeste-brasileiro_a_23274740/>. Acesso em: 09 mai. 2020.

para além da figura que apresenta em suas cenas, acarreta a questão da recepção do espectador. Jean-Claude Bernadet (2006, p. 80) esclarece:

O cinema entra na sua vida como um dos elementos que compõem a sua relação com o mundo, o cinema não determina completamente essa relação. Além disso, contrariamente a muitas teses, diante do cinema, o espectador não é necessariamente passivo. Há formas de relação que não usam necessariamente a linguagem racional e crítica dos cientistas. No ato de ver e assimilar um filme, o público o transforma e interpreta, em função de suas vivências, inquietações, inspirações, etc.

Essas representações construídas pelo cinema sobre o cangaço certamente serviram de base para as representações que seriam posteriormente construídas pela televisão. Em um estudo sobre a linguagem televisiva, Décio Pignatari (1984) afirma que tanto a TV quanto o cinema têm como base a imagem cinética, o som e a fala. No entanto, a televisão distingue-se do cinema fundamentalmente em seu modo técnico de produção que lhe confere algumas especificidades, como a imagem eletrônica, baixa definição, adaptação de seus recursos visuais a uma tela pequena e com um forte caráter verbal.

Para Pignatari (1984, p. 15): “A televisão é um veículo de veículos, é um grande rio com grandes afluentes”. Isso significa que a televisão é um complexo que recebe influência de vários outros veículos, tais como a literatura, o rádio e a fotografia, por exemplo. Entretanto, segundo o autor, a linguagem da TV tem como base o cinema, pois sua expressão cinética é consequência natural e imediata da que foi descoberta e aperfeiçoada pelo cinematógrafo. François Jost (2006, p. 4-5): corrobora com essa ideia:

[...] devemos admitir que numerosos signos contextuais demonstram que o cinema continua a arte visual por excelência. Assim, é ainda o formato cinemascopo que valoriza todos os “grandes momentos de televisão”. Além disso, do ponto de vista estético, o cinema permanece ainda como parâmetro da obra de qualidade.

As diversas representações e narrativas históricas midiáticas sobre o cangaço, advindas do cinema nacional, serviram como inspiração para a construção audiovisual dos cangaceiros na teledramaturgia brasileira.

Como já exposto no capítulo anterior, a TV possui uma linguagem própria, com diversas características particulares (como a questão dos gêneros, programação, critérios de exibição e índices de audiência, etc.). Por meio delas,

entendidas como práticas sociais, é que foram construídas as representações sociais sobre o cangaço e os cangaceiros.

A teledramaturgia da TV brasileira é basicamente formada por três modalidades: telenovelas, minisséries e séries (POMA; VIÉGAS, 2009)⁴⁵. A primeira tentativa de adaptação de um cangaceiro para a teledramaturgia ocorreu em 1980, em uma novela da extinta TV Tupi intitulada *Maria Nazaré*, escrita por Teixeira Filho e dirigida por Carlos Zara. Na trama, a protagonista Maria Nazaré (Eva Wilma) é uma moça da cidade que vai para o campo em busca de um caminho espiritual e acaba se apaixonando por um cangaceiro chamado Fogaréu (Carlos Augusto Strazzer). Essa telenovela nunca foi exibida na TV, pois o departamento de dramaturgia da TV Tupi fechou antes mesmo de sua estreia⁴⁶. Em 1982, *Lampião e Maria Bonita*, da Rede Globo, marcaria o início do formato minissérie, bem como as representações sobre o cangaço na televisão brasileira.

De agosto de 1997 a agosto de 1998, a extinta TV Manchete exibiu no horário das 21h30min a telenovela *Mandacaru*, criada por Carlos Alberto Ratton em parceria com uma grande equipe de colaboradores e com direção geral de Walter Avancini. Essa novela foi inspirada no romance *Dente de Ouro*, de Paulo Menotti Del Picchia e sua trama se passa nos anos 1930 em Jatobá, sertão da Bahia, onde após a morte de Lampião e Maria Bonita, o novo chefe do cangaço é Tirana (Victor Wagner). Tirana sequestra Juliana (Carla Regina), filha de um poderoso latifundiário que estava prometida em casamento. No entanto, a jovem se apaixona pelo cangaceiro e se torna sua companheira nas aventuras pelo sertão. Outro cangaceiro importante na história é Zebedeu (Benvindo Siqueira), chefe de um bando rival de cangaceiros que toma o poder em Jatobá⁴⁷.

De 5 a 8 de janeiro de 1999, a Rede Globo de Televisão exibiu pela primeira vez a minissérie *O Auto da Compadecida*, com roteiro de Adriana Falcão, Guel Arraes e João Falcão e dirigida por Guel Arraes. Baseada na obra homônima de Ariano Suassuna, a minissérie se passa na pequena cidade de Itaperoá, no sertão paraibano. Entre todas as peripécias de João Grilo (Mateus Nachtergaele) e Chicó

⁴⁵ Como já mencionado no primeiro capítulo, Poma e Viégas (2009) consideram a telenovela como uma obra aberta, que conta uma história através de capítulos que têm relações entre si. A minissérie seria uma obra fechada, ou seja, antes mesmo de sua produção e exibição já tem o desenvolvimento e o final decididos pelos seus realizadores. O seriado se caracteriza por uma sequência de histórias com os mesmos personagens e cenários, mas onde cada episódio tem sua própria trama.

⁴⁶ Disponível em: <<http://teledramaturgia.com.br/maria-nazare/>>. Acesso em 16/05/2020.

⁴⁷ Disponível em: <<http://teledramaturgia.com.br/mandacaru/>>. Acesso em 17/05/2020.

(Selton Mello) ao longo da trama há o encontro com um terrível cangaceiro, Severino de Aracajú (Marco Nanini) e seu grupo de cangaceiros. Nessa produção, a estória e as personagens principais não têm como centro o cangaço, mas é importante notar a presença desse tema na minissérie.

A Rede Globo também exibiu uma telenovela com a temática ficcional fortemente voltada ao cangaço. *Cordel Encantado*, de Duca Rachid e Thelma Guedes, com direção geral de Amora Mautner, foi exibida de 11 de abril a 24 de setembro de 2011, no horário das 18 h. O eixo central dessa telenovela é uma trama que mistura o encantamento da realeza europeia com lendas heroicas do sertão nordestino através da história de uma jovem cabocla criada por pobres lavradores, Açucena (Bianca Bin), que não sabe que na verdade é uma princesa de um grande reino europeu. A protagonista se apaixona por Jesuíno (Cauã Reymond), um jovem sertanejo que também desconhece a verdade sobre seu passado, pois é filho legítimo do cangaceiro mais temido da região, Herculano (Domingos Montagner).

Essas são as principais referências da teledramaturgia nacional que abordaram o tema do cangaço na TV aberta. É importante notar que, apesar dos diferentes formatos e enredos, existem pelo menos três pontos em comum entre essas produções do cinema e da televisão quanto à midiatização da narrativa histórica: o primeiro é o contexto de pobreza, seca e injustiças sociais no sertão nordestino; o segundo, a questão da violência e do banditismo social; e o terceiro, histórias de amor entre cangaceiros e donzelas ou no interior do próprio cangaço.

A partir desses três pontos é que se tornará possível identificar e evidenciar as representações sociais sobre o cangaço na minissérie *Lampião e Maria Bonita* por meio de três eixos temáticos: “O sertão nordestino como fundo e cena”, “A violência no cangaço” e “O romance entre Lampião e Maria Bonita: Uma história de amor e balas”. Para tanto, os procedimentos metodológicos para análise da minissérie vão ao encontro com as decodificações técnico-estética e representacional, conforme sugestão de Marcos Napolitano (2010). No primeiro caso, através do campo de registro para a escaleta e, no segundo, através da “desconstrução” ou “desmontagem” (em alusão ao trabalho de montagem) dos fatos ou eventos narrados pelo audiovisual.

3. 1. 2 O Método de Análise de Imagens em Movimento: Prolegômenos

A fim de esclarecer ao leitor a metodologia adotada e empregada nesse trabalho é necessário apontar, passo a passo, como serão feitas as análises das imagens da minissérie a partir de agora. Os procedimentos teórico-metodológicos têm como principais referências os textos de Diana Rose (2002) e de Anderson Lopes da Silva (2015), no entanto, não seguem *ipsis litteris* os apontamentos dos autores, mas rearranjam e adequam esses procedimentos conforme se verá a seguir.

Diana Rose desenvolveu um método de pesquisa qualitativa com materiais audiovisuais. A autora tinha como objetivo investigar as representações do discurso sobre a loucura na ficção seriada da televisão britânica, apontando como essas representações se davam por meio de personagens tidos como loucos, bem como em suas relações com outros personagens “não loucos” e com o tratamento que recebiam. Rose investiga o material televisivo propondo uma análise com basicamente três subdivisões: a seleção do programa, a transcrição e a codificação⁴⁸ (ROSE, 2002).

Optou-se nesse trabalho por adotar somente a seleção e transcrição, pois a codificação implica o uso de dados quantitativos, o que não se demonstrou adequado nos objetivos propostos para a análise. Essa opção de rearranjar o método proposto é defendida pela própria Diana Rose (2002, p. 345):

Em vez de procurar uma perfeição impossível, necessitamos ser muito explícitos sobre as técnicas que nós empregamos para selecionar, transcrever e analisar os dados. Se essas técnicas forem tornadas explícitas, então o leitor possui uma oportunidade melhor de julgar a análise empreendida.

Nesse sentido, o texto de Anderson Lopes da Silva (2015), que é sua dissertação de Mestrado em Comunicação, serve como exemplo de como o método de análise de imagens em movimento de Diana Rose pode ser adequado a objetos e propósitos de pesquisa distintos da autora. Silva empregou o método de análise na

⁴⁸ De acordo com o método de Diana Rose (2002), a “seleção” implica escolher e selecionar o material audiovisual que será analisado; a “transcrição” atende a duas categorias básicas de análise: a dimensão visual e dimensão verbal/sonora, que são as descrições das imagens analisadas; a “codificação” corresponde à transformação das unidades de análise em códigos, representados por sinais gráficos.

ficção seriada televisiva *Cordel Encantado* (2011), com enfoque nos personagens e suas inter-relações no interior da trama, e teve como objetivo demonstrar os processos de hibridização cultural nessa telenovela. O autor também lançou mão da seleção e transcrição, mas de forma diferente da maneira como esses procedimentos serão utilizados nesse trabalho.

A contribuição de Silva foi suscitar reflexões de como analisar características técnicas e estéticas do programa selecionado através de uma transcrição dos elementos audiovisuais, que atenda às categorias das dimensões estética/visual e verbal/sonora.

Dessa forma, o método de análise elaborado para essa pesquisa irá recorrer a dois procedimentos que serão inscritos em dois campos de registro: o da escaleta e o da “desconstrução” das representações (NAPOLITANO, 2010).

De antemão é preciso esclarecer que a minissérie não será analisada em um “todo”, ou seja, as análises serão feitas de cenas⁴⁹ que foram previamente selecionadas com o critério de atender os pressupostos teóricos adotados. Portanto, não haverá necessariamente uma linearidade ou sequência lógica de conexão entre as cenas, tal como se apresentam na minissérie, pois, dependendo do eixo temático de análise, uma mesma cena pode ser retomada sob um enfoque interpretativo diferente.

Para a elaboração da escaleta optou-se por criar um campo de registro, como proposto por Rose (2002), que contemple as dimensões visuais e sonoras através de quadros que descrevam os principais elementos da cena analisada (Anexo I). Além disso, foi acrescentado nesses quadros o tempo de cada cena conforme sua exibição na minissérie disponível no site *YouTube*, como mencionado na introdução desse trabalho.

Sendo assim, os quadros têm três colunas: a primeira (da esquerda para a direita) vai apontar o tempo da cena em minutos, a segunda (do meio) vai trazer a descrição da dimensão visual da cena, e a terceira (última da esquerda para a direita) trará a descrição da dimensão sonora/verbal da cena.

Cabe ressaltar que, tanto na dimensão visual, quanto na dimensão sonora/verbal, a descrição não será feita de forma literal, ou seja, não serão

⁴⁹ Cada cena analisada terá um “título”, dado pelo autor desse trabalho a fim de facilitar o processo de amostragem e análise. A cena também será designada pelo tempo (em minutos) em que decorre no audiovisual selecionado, ou seja, na minissérie tal qual é exibida no *YouTube*.

transcritos detalhadamente ou os pormenores dos elementos visuais ou os diálogos de cada cena, mas sim uma síntese do conteúdo do audiovisual que possa captar e demonstrar as representações. Quanto a esse procedimento, Diana Rose (2002, p. 345) orienta que:

A questão não é que exista um caminho para captar todas essas nuances a fim de produzir uma representação mais fiel. É, antes, que alguma informação será sempre perdida, outras informações poderão ser acrescentadas, e desse modo o processo de analisar fala e fotografias é igual à tradução de uma língua para outra. Ao mesmo tempo, isso normalmente implicará uma simplificação, quando o texto à mão é tão complexo quanto a televisão.

Como Diana Rose sugere, o mais importante não é tentar captar tudo o que cada cena apresenta, mas que o método de análise de imagens em movimento possa, por meio da transcrição, promover descrições que sejam suficientes para o processo de investigação das cenas. Isso implica conseqüentemente uma simplificação, como aponta Rose (2002, p. 345), “O produto final, do mesmo modo, será normalmente uma simplificação – um conjunto de extratos ilustrativos, uma tabela de frequências”. Será esse o procedimento empregado na elaboração do campo de registro para a escaleta de cada cena analisada.

Quanto ao campo de registro para a “desconstrução” das representações, será apresentada, após cada escaleta, uma revisão bibliográfica que contemple discussões dentro do eixo temático da análise, associando o conteúdo de cada cena analisada com o referencial teórico adotado nesse trabalho. Para Mônica Almeida Kornis (2008, p. 51):

Ao tomar como pressuposto que a matriz melodramática estrutura a narrativa ficcional tanto do cinema industrial quanto da televisão, nosso próximo passo é pensar sobre os termos nos quais se articula a escrita da história. Sem desprezar o conjunto de variáveis que envolve o contexto de produção de cada filme ou ficção televisiva e o olhar do presente, é importante pensar como, no interior da própria narrativa e dentro de que parâmetros, opera-se a reconstrução histórica nesse gênero.

Como mencionado na citação acima, é importante pensar de que maneira, no interior da narrativa midiaticizada e dentro de que parâmetros, operam-se as reconstruções históricas. Essas reconstruções são entendidas aqui como as práticas que constroem representações sociais no processo de midiaticização da narrativa histórica. Conforme Napolitano (2010, p. 283), é preciso encarar a linguagem

televisiva como um conjunto de operações e “realizar o movimento inverso dessas operações, desconstruindo os fatos descritos ou eventos narrados pelo documento audiovisual”.

Esse será o propósito desse segundo campo de registro, cujo procedimento tem dois objetivos: 1º - fundamentar teoricamente o conteúdo tratado na análise, através da historiografia; 2º - compreender a construção das representações sociais no contexto da midiaticização das narrativas históricas.

3. 2 O SERTÃO NORDESTINO COMO FUNDO E CENA

A análise do ambiente de cena, segundo Simone Maria Rocha (2009, p. 275) corresponde a, “descrição dos principais ambientes nos quais as cenas se desenrolam: internos (estúdio, casas, delegacias etc.) e externos (ruas, praças, praias etc)”. Sendo assim, através da descrição de locais onde cenas da minissérie *Lampião e Maria Bonita* foram ambientadas será possível identificar algumas representações sociais sobre o sertão nordestino, ambiente geográfico do surgimento e existência do cangaço.

Foram selecionadas três cenas, entendidas como relevantes por demonstrarem alguns aspectos fundamentais sobre o sertão e sua relação com o cangaço, conforme se verá na bibliografia consultada: a primeira cena demonstra características espaciais próprias do sertão; a segunda, a geografia do cangaço, ou seja, as relações do movimento social com as questões espaciais; a terceira cena, a organização social e política do sertão nordestino no final do século XIX e início do século XX.

Os *Sertões*, de Euclides da Cunha, obra publicada originalmente em 1902, se tornou referência para descrições sobre a paisagem do sertão nordestino. Embora o livro trate sobre a Guerra dos Canudos (1896-1897), o autor destaca os grandes períodos de estiagem, as altas temperaturas, a vegetação seca e o sol “trêmulo”. A travessia por meio do sertão e da caatinga é descrita por Cunha (1989, p. 29) como:

[...] mais exaustiva que a de uma estepe nua. Nesta, ao menos, o viajante tem o desafoço de um horizonte largo e a perspectiva das planuras francas. Ao passo que a outra o afoga; abrevia-lhe o olhar; agride-o e estonteia-o; enlaça-o na trama espinescente e não o atrai; repulsa-o com as folhas urticantes, com o espinho, com os gravetos estalados em lanças, e

desdobra-se-lhe na frente léguas e léguas, imutável no aspecto desolado; árvore sem folhas, de galhos estorcidos e secos, revoltos, entrecruzados, apontando rijamente no espaço ou estirando-se flexuosos pelo solo, lembrando um bracejar imenso, de tortura, da flora agonizante.

No que se refere à geografia do cangaço Josias Silvano de Barros (2010) aponta que a influência do meio ambiente em que Lampião e seu bando viviam é de fundamental relevância para uma contextualização espacial desse movimento social, ao passo que, a composição morfoclimática da caatinga abrigava os cangaceiros e oferecia condições propícias para suas táticas de locomoção, de defesa e de ataques.

Quanto à configuração social e política do sertão nordestino no início do século XX, destaca-se o fenômeno do coronelismo. No clássico livro de Victor Nunes Leal, *Coronelismo, enxada e voto*, publicado pela primeira vez em 1948, o coronelismo é compreendido como um fenômeno de poder proveniente da estrutura agrária latifundiária brasileira do final do século XIX e das primeiras décadas do século XX.

Esse fenômeno caracterizou-se pela troca de proveitos entre um poder público, que se fortalecia cada vez mais, e um poder privado dos chefes locais (municipais) em constante decadência, sobretudo, dos senhores de terra.

Alguns elementos descritos pelos autores citados acima estão presentes como pano de fundo da minissérie, sobretudo, por tomar o sertão nordestino como cenário da trama. É possível inferir que os produtores da minissérie preocuparam-se em criar representações que contemplam essas características tanto na ambientação das filmagens, como na caracterização das personagens e no roteiro, como se verá a seguir.

3. 2. 1 “A Emboscada I”⁵⁰

Figura 5 – Automóvel no sertão



Figura 6 – Motorista e Steve Chandler



Figura 7 – Cangaceiro na caatinga



Figura 8 – Cangaceiros na caatinga



Fonte: LAMPIÃO e Maria Bonita. Direção: Paulo Afonso Grisolli; Luís Antônio Piá. Produção: Paulo Afonso Grisolli. [S.l.], 1982. 1 vídeo (83 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WBZmRkaE89U&t=343s>. Acesso em 06 jun. 2020.

De acordo com o site *Memória Globo*⁵¹, as gravações da minissérie foram realizadas em locais em que Lampião e Maria Bonita realmente percorreram durante o tempo no cangaço. Conforme a descrição da “Dimensão visual”, a primeira cena apresenta elementos da paisagem do sertão nordestino, onde os mais evidentes são o clima seco e a vegetação local. Conforme Carlos Garcia (1985, p. 20):

O Sertão é a região mais extensa e equivale a mais da metade do território nordestino. Possui clima tropical semiárido e é coberto, quase que em sua totalidade, por uma vegetação denominada caatinga (palavra de origem tupi que significa mato branco), onde predominam as plantas xerófilas, espécies que, por sua estrutura especial, resistem à carência de água.

⁵⁰ Ver Anexo A.

⁵¹ Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/minisséries/lampiao-e-maria-bonita/>>. Acesso em: 04/06/2020.

A paisagem semiárida e a caatinga são predominantes na cena. Percebe-se que o veículo que transporta o geólogo Steve Chandler (Figura 5) percorre as estradas em um solo bastante seco e passa por localidades onde o bioma da caatinga é evidenciado através da vegetação com poucas folhas e adaptadas aos períodos de seca.

No decorrer da cena aparecem as primeiras imagens em movimento dos cangaceiros (Figura 7 e Figura 8). Estes estão escondidos no meio da caatinga e surpreendem Steve Chandler e o motorista em uma emboscada. Pode-se observar que os cangaceiros embrenhavam-se na mata e utilizavam do conhecimento da região para suas ações. Billy Jaynes Chandler (1980, p. 18-19) observa que:

Lampião agia tanto no seu estado natal, Pernambuco, como em Alagoas, Ceará, Paraíba, norte da Bahia, Sergipe e, em uma ocasião fatídica, no Rio Grande do Norte. Limitando suas operações somente ao interior, nunca pisou nas capitais dos estados, todas situadas ao longo da costa. Geograficamente, a área não é muito propícia à habitação humana, embora alguns nativos, e às vezes até mesmo alguns forasteiros, fosse atraídos pelo seu fascínio terrível. [...] Na verdade, o sertão, com suas longas estações sem chuva, com suas secas frequentes, com sua vegetação grotesca e com seu solo geralmente árduo, não estende uma mão acolhedora ao homem. Como os bandidos que surgem de seus confins, o sertão é ameaçador.

Em um estudo sobre o banditismo social, Daniel Lins (1998) afirma que, por razões táticas, regiões inóspitas e de difícil acesso, como o sertão e a caatinga, foram propícias para o desenvolvimento do cangaço. Para Francisco Pernambucano de Mello (2011, p. 95):

Fornecendo ao banditismo um nome próprio de sabor regional, um tipo de homem vocacionado à aventura, um meio físico de relevo adequado à ocultação, coberto por malha vegetal quase impenetrável, e uma cultura francamente receptiva à violência, o sertão não poderia deixar de se converter no palco principal do cangaço.

No decorrer da cena, para além dos diálogos entre os personagens, vale a pena ressaltar a comunicação entre os cangaceiros escondidos na caatinga. O bando de Lampião se aproxima lentamente do veículo se comunicando através de chocalhos, apitos e imitando sons de pássaros, como o canção⁵². Luiz Bernardo Pericás (2010) explica que essa era uma das várias estratégias usadas pelos cangaceiros, que, como em uma tática militar, sabiam onde e como se esconder,

⁵² O canção ou gralha-cancã (*Cyanocorax cyanopogon*) é uma ave típica da caatinga.

bem como emitir sinais aos companheiros sem que seus adversários ou alvos de ataque percebessem. Além disso, para esconder suas pegadas, geralmente andavam em fila indiana, tendo Lampião à frente do grupo.

Simultaneamente à “Dimensão visual”, a descrição da “Dimensão verbal/sonora” desta cena agrega algumas considerações fundamentais para a análise das representações. Logo nos primeiros segundos, a voz *over*⁵³ introduz o espectador à narrativa:

Esta história, embora baseada em fatos reais, é inteiramente de ficção. Os autores procuraram situá-la dentro de um período de seis meses em que Lampião e Maria Bonita desapareceram no sertão da Bahia. Pouco antes de serem massacrados em Angicos, Sergipe, no dia 28 de julho de 1938 (informação verbal)⁵⁴.

Com essa narração os espectadores são avisados que, ainda que se trate de uma obra de ficção, a minissérie tem uma ambientação histórica. Quanto a essa questão, François Jost (2007) esclarece que existem concepções errôneas sobre a ficção, sobretudo quando ela é tratada e confundida com a mentira. Conforme o autor, a ficção é “parasita do real”, ou seja, por mais que ela não seja “a realidade”, nutre-se de elementos do real e engendra, a partir desses elementos, acontecimentos que podem ser totalmente imaginários.

Ainda com relação à narração, percebe-se a preocupação em situar o espectador no contexto histórico e espacial da trama. O dia 28 de julho de 1938 é a data em que Lampião, Maria Bonita e mais nove cangaceiros foram mortos na Grota de Angico, em Sergipe (MELLO, 2011).

Nesse sentido, a minissérie *Lampião e Maria Bonita* é uma ficção que toma emprestado elementos do real, como os elementos utilizados para a ambientação das cenas, para apresentar as representações sobre o período histórico tratado na trama, ou seja, os últimos meses de Lampião e Maria Bonita no cangaço. Claudio Cardoso de Paiva (2006) afirma que, ao recuperarem narrativas históricas e lendárias sobre o Nordeste, os audiovisuais da ficcionalidade brasileira (cinema e televisão) lançam uma ponte entre as gerações informadas por livros e jornais e as

⁵³ Voz *over* é a voz do narrador externo à estória ou de algum personagem que narra. É um recurso que põe o narrador em contato direto com o espectador – e apenas com ele, sem intermédio de algum personagem (CAMPOS, 2011).

⁵⁴ Informação verbal extraída de LAMPIÃO e Maria Bonita. Direção: Paulo Afonso Grisolli; Luís Antônio Piá. Produção: Paulo Afonso Grisolli. [S.l.], 1982. 1 vídeo (83 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WBZmRkaE89U&t=343s>. Acesso em 06 jun. 2020.

que se informam pelos meios de comunicação de massa. Assim, existe uma reciprocidade entre os sistemas de pensamento e de linguagem entre essas duas gerações, onde as narrativas midiáticas somente se tornam esclarecidas por meio da historiografia e esta, por sua vez, atualiza-se permanentemente pela midiática de suas narrativas.

Entretanto, Jost (2007, p. 116) alerta que: “Consequentemente, nunca se pode considerar que a ficção prova um acontecimento presente no mundo real: ela pode fazer compreendê-lo, interpretá-lo, representá-lo, mas jamais se constituir como prova”. Essa asserção está sendo levada em consideração desde o início desse trabalho, ao passo que buscar as representações históricas presentes na minissérie implica investigar e compreender as práticas sociais empregadas na tentativa de reconstrução histórica no gênero de ficção (KORNIS, 2008).

3. 2. 2 “Lampião Chega ao Acampamento”⁵⁵

Figura 9: “Capitão tá chegando!”



Figura 10: Embaixo do guarda-chuva



Figura 11: Primeira aparição de Maria Bonita



Figura 12: “Pra tirar seu retrato Santinha!”



Fonte: LAMPIÃO e Maria Bonita. Direção: Paulo Afonso Grisolli; Luís Antônio Piá. Produção: Paulo Afonso Grisolli. [S.l.], 1982. 1 vídeo (83 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WBZmRkaE89U&t=343s>. Acesso em 06 jun. 2020.

⁵⁵ Ver Anexo A.

O cangaço foi um fenômeno exclusivo do sertão nordestino (CHANDLER, 1980). As características geoclimáticas da região foram decisivas para configurar as ações dos cangaceiros. Élise Jasmin (2016, p. 13) afirma que:

Lampião e seus homens viviam principalmente nos cerrados, zonas de solo argiloso que conservam melhor a umidade, onde entre as árvores mais ou menos nodosas, crescem gramíneas que constituem excelentes pastagens para o gado, que pasta até os galhos dos arbustos. Os cerrados fechados, isto é, terras onde a vegetação e as árvores são mais densas, serviam de esconderijo para os bandidos. Eles se escondiam com maior dificuldade nos cerrados ralos, onde os arbustos, distantes uns dos outros, ofereciam maior visibilidade e facilitavam a circulação.

Como é possível observar nessa cena, o bando dos cangaceiros aliava os fatores climáticos e espaciais ao seu modo de vida, bem como à sua forma de militância. Na verdade, essa modalidade de insurgência social deve ao sertão nordestino sua própria identidade, como aponta Mello (2012, p. 44):

O cangaço, em sua raiz de insurgência nômade, grupal e autônoma- e dizer de chefia situada dentro do próprio bando- mostra-se tão velho quanto a própria colonização brasileira, as suas desordens remontando ao período das capitâneas, fenômeno de origem litorânea que é, sem que dispusesse, nesses primórdios junto ao mar, do nome por que ficaria conhecido e que só viria a receber o nome no sertão, quando para ali vai sendo enxotado pelo sucesso da colonização na faixa verde.

Vale ressaltar que a estética do cangaço, no sentido de indumentária e paramentos, também era estritamente ligada à geografia sertaneja, pois, além de manter sua funcionalidade militar ou a vaidade do cangaceiro, as vestimentas serviam como proteção contra a vegetação árida (PERICÁS, 2010).

Conforme Gabriel de Campos Carneiro (2010), os cangaceiros usavam nos pés alpercatas rígidas de couro cru com solas de borracha, que proporcionava estabilidade na locomoção em áreas mais rochosas; as calças eram sempre grossas e pesadas para suportar os eventuais espinhos; levavam dois jogos de bornais e mochilas, para carregar utensílios básicos, como munição, armas e alimentos; pendurados com tiras de couro iam canecas, cantis e carteiras; e, finalmente, os característicos chapéus de couro sob as cabeças, que além de protegerem contra o sol, tinham a aba frontal erguida para ampliar o campo de visão.

Nesta cena, o sertão nordestino continua sendo representado nas imagens em movimento através das filmagens em meio à caatinga (Figura 9). Lampião e seu bando levam Steve Chandler ao acampamento, onde fica o esconderijo dos cangaceiros.

É interessante notar que Lampião vai acompanhado de perto por um cangaceiro protegendo-o do sol com um guarda-chuva (Figura 10), o que supostamente demonstra o respeito e a lealdade de seus homens. Ao chegarem ao local onde se encontram os demais cangaceiros do bando, percebe-se que se trata de um esconderijo em um local de difícil acesso.

Outro ponto que merece destaque na análise dessa cena é a primeira aparição de Maria Bonita. Lampião, ao chegar ao acampamento, imediatamente pergunta por “Santinha”, apelido carinhoso que era usado apenas por ele, pois os outros membros do grupo se referiam a Maria Bonita como “Maria do capitão” (NEGREIROS, 2018).

Maria Bonita e Lampião (Figura 11) formaram, sem dúvida, o casal mais famoso e emblemático da história do cangaço e tiveram um romance marcado pelo amor e pela violência, como se verá mais adiante. Evidentemente, a caracterização da personagem foi pensada conforme a indumentária das mulheres no cangaço, que usavam vestidos de brim ou gabardine até a altura dos joelhos, meias presas até as coxas e luvas de cores variadas (PERICÁS, 2010).

No final da cena, Lampião diz a Maria Bonita que trouxera Steve Chandler⁵⁶ até o esconderijo para tirar um retrato dela (Figura 12). Embora seja um personagem meramente fictício, Chandler remete a Benjamin Abrahão, fotógrafo responsável pelo registro iconográfico do bando de Lampião, como já mencionado anteriormente.

⁵⁶ É interessante notar que o personagem Steve Chandler tem o mesmo sobrenome que Billy Jaynes Chandler, estadunidense reconhecido como um dos maiores escritores sobre o cangaço e o coronelismo no Brasil. Sua obra *Lampião, o rei dos cangaceiros* (título original: *The bandit king: Lampião of Brazil*) foi publicada nos EUA em 1978, e, no Brasil, em 1980, certamente serviu de referência para os realizadores da minissérie.

3. 2. 3 “Lampião e o Coronel”⁵⁷

Figura 13: Presente do coronel



Figura 14: Lampião confere as armas



Figura 15: O vinho



Figura 16: Lampião bebe o vinho



Fonte: LAMPIÃO e Maria Bonita. Direção: Paulo Afonso Grisolli; Luís Antônio Piá. Produção: Paulo Afonso Grisolli. [S.l.], 1982. 1 vídeo (83 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WBZmRkaE89U&t=343s>. Acesso em 06 jun. 2020.

Outra característica marcante do sertão nordestino representada em *Lampião e Maria Bonita* é sua organização política e social das primeiras décadas do século XX, que se articulava em torno do fazendeiro, o coronel, proprietário de grandes porções de terra.

Segundo Chandler (1980), desde o século XVI, os colonizadores portugueses haviam priorizado a exploração das regiões litorâneas firmando o cultivo da cana-de-açúcar. Foi somente a partir das primeiras décadas do século XVIII, que a região interiorana do Nordeste começou a ser explorada e a estrutura da sociedade sertaneja foi constituída. Nesse processo, grandes extensões territoriais foram entregues por altos oficiais coloniais a pessoas que tinham influência, a fins de conquistá-las e cultivá-las, instituindo então um sistema baseado

⁵⁷ Ver Anexo A.

no latifúndio. Chandler (1980, p. 21) considera que, “O fazendeiro que possuía terras, era um potentado do sertão, igual em seu mundo, ao senhor de engenho do litoral”.

O coronel governava com mãos de ferro e só delegava poderes a alguns subordinados com o objetivo de impor ainda mais lei e disciplina sob seus domínios. Conforme Élise Jasmin (2016, p. 13):

Ao redor do núcleo central constituído pela família de um fazendeiro gravitavam outras células familiares, ligadas a ele por traços de subordinação, de serviços e de compromissos mútuos. De fato, instaura-se uma hierarquia entre o fazendeiro que possui a terra e o gado e que não raro detém o poder político, o vaqueiro, responsável pelo gado e que possui ele mesmo algumas reses, e o morador, ligado ao fazendeiro por um contrato verbal, que cultiva uma terra cedida por ele mediante certos compromissos ou serviços e que, de certo modo, é propriedade dele.

Para Leal (2012), o coronelismo tinha algumas características fundamentais, dentre as quais se destacam duas: o paternalismo, pois enquanto favorecia seus aliados, como por exemplo, com empregos públicos, sonegava direitos aos seus opositores; e o sistema de reciprocidade, ou seja, os coronéis incitavam o eleitorado sob seus domínios a votar no partido de situação do Estado, dando apoio nas eleições municipais, estaduais e federais, e, em troca, recebiam anuência para a liderança de seus municípios.

Quando o coronel ocupava a liderança em seu município, firmava a base de seu poder local por meio de alianças com outros proprietários de terra, líderes distritais dentro do município, pessoas que exerciam certa autoridade local, como padres, médicos, advogados e comerciantes, além de uma guarda pessoal. Como observa Maria Efigênia Lage Resende (2003, p. 96):

Em caso de necessidade, ele (coronel) não hesita em organizar milícias privadas temporárias, mobilizadas em situações de confronto armado com coronéis rivais e mesmo contra governantes de seus estados. Parte do sistema, a capangagem e o cangaço desempenham um enorme papel nas lutas políticas municipais.

A história do coronelismo no Brasil iniciou com o advento da República e teve seu ocaso nos anos 1930, quando Getúlio Vargas passou a nomear homens de sua confiança para serem interventores nos estados. Resende (2003) afirma que em 1937, com o Estado Novo, o coronelismo encontrou o seu fim definitivo através da centralização do poder imposta por Vargas. No entanto, Élise Jasmin (2016)

discorda dessa afirmação, pois aponta que, mesmo com o esforço do poder central para controlar o sertão, os poderes locais continuaram a dominar a vida política, sendo que tinham sob seu domínio o aparelho jurídico, a polícia e grande parte da população sertaneja.

Outra divergência historiográfica quanto ao coronelismo no sertão nordestino trata de sua relação com os cangaceiros, sobretudo com o bando de Lampião. Por exemplo, para Ricardo Ferraz Bastos (2009, p. 57) existiam dois tipos de bandos de cangaceiros: os dependentes e os independentes:

Os denominados cangaceiros dependentes eram os que faziam o trabalho com apoio explícito, remuneração e residência fixa, tendo por trás o próprio coronel ou um político influente. O segundo tipo foi o do cangaço independente. Era formado por grupos de homens armados e liderados por um chefe, mantendo-se de forma errante, sem domicílio fixo, vivendo de saques, assaltos, sequestros e sem ligação permanente com nenhum chefe político ou de grande parentela.

Bastos (2009) entende que o bando Lampiônico se diferenciava de grupos do cangaço de períodos anteriores por considerá-lo independente, ou seja, agia por conta própria sem submissão a coronéis ou fazendeiros. Entretanto, outros historiadores compreendem que, apesar do bando de Lampião ser diferente de grupos dos primeiros anos do cangaço, ainda possuía certa ligação com o coronelismo, mas que essa ligação era pautada em troca de favores:

Algumas características de Lampião são mais ou menos comuns a outros cangaceiros e chefes de bando. Desde o início de suas atividades, o grupo ataca de preferência grandes propriedades, aquelas onde sabe que poderá obter melhores proventos. Quando o coronel não mora na fazenda e é, por exemplo, um comerciante na cidade guarnecida onde Lampião não pode penetrar, reclama esta sua presença, para conversarem sobre dinheiro. Exige-lhe então o cangaceiro determinada quantia, mediante a condição, muitas vezes expressa em cartas, das quais se conhecem vários exemplares, de que sua propriedade será poupada e nada sofrerá, mesmo por parte de "outros cangaceiros" (FACÓ, 2009, p. 66-67).

Ainda de acordo com Facó (2009), Lampião exigia abrigo em fazendas estrategicamente situadas, que se tornavam locais para eventuais refeições, esconderijo e hospedagem para descanso, que podia durar semanas ou meses. O autor chama essas fazendas de "fazenda-coito", que funcionavam como quartéis-generais do bando, onde era possível reabastecer o arsenal de armamentos e munições, compradas por intermédio do coronel.

Na cena em análise, Lampião visita a fazenda do coronel Pedrosa (Jofre Soares), um de seus coiteiros⁵⁸. O médico e escritor Ranulfo Prata (1933) investigou e classificou três tipos de coiteiros: aqueles que eram coagidos por sentimentos de respeito, certo grau de parentesco ou medo dos cangaceiros; os que eram motivados pelo senso de vingança ou justiça, buscando encontrar apoio no cangaço; e aqueles que firmavam relações comerciais com os bandidos em busca de algum benefício financeiro, como proprietários e fazendeiros. O caso do coronel da minissérie se enquadra nessa terceira classificação.

Na fazenda-coito de coronel Pedrosa, Lampião é presenteado pelo anfitrião com um grande arsenal de armas e munições, evidenciando uma ligação entre o cangaceiro e o coronel (Figura 13 e Figura 14). Em sinal de hospitalidade a Lampião, coronel Pedrosa lhe oferece um vinho, trazido por sua criada (Figura 15). O cangaceiro se mostra relutante a tomar o vinho, ordenando que a criada prove antes, pois receava que pudesse ser envenenado.

Conforme Barreira (2018, p. 117), Lampião sempre temeu ser envenenado, “costumava pedir ao anfitrião que provasse a comida antes e fazia uso de um punhal de prata às refeições, que enegrecia quando em contado com o veneno”. Somente após o coronel ter tomado um primeiro gole é que Lampião se une a ele para desfrutar da bebida (Figura 16).

Analisando a dimensão verbal/sonora da cena, percebe-se que os diálogos entre Lampião e o coronel denotam uma relação de compadrio. Para Francisco Pernambucano de Mello (2011, p. 87):

Ao contrário do que teimam em afirmar certos intérpretes, não é possível surpreender uma relação de antagonismo necessária entre cangaceiro e coronel, tendo prosperado – isto sim – uma tradição de simbiose entre duas figuras, representada por gestos de constante auxílio recíproco, porque assim lhes apontava a conveniência. Ambos se fortaleciam com a celebração de alianças de apoio mútuo, surgidas de forma espontânea por não representarem requisito de sobrevivência nem para uma nem para outra das partes, e sim, condição de maior poder.

⁵⁸ A polícia chamava de coiteiros todas as pessoas que, de alguma forma, ajudavam os cangaceiros. Etimologicamente, “coiteiro” provém do verbo couitar ou coitar e remete ao direito do rei de Portugal de proteger os habitantes de uma terra ou região. Durante o final do século XIX, o termo passou a designar comerciantes que forneciam mantimentos e armas aos cangaceiros. Posteriormente, nas primeiras décadas do século XX, tornou-se uma expressão para se referir a fazendeiros, sertanejos, oficiais, entre outras pessoas que prestasse ajuda aos membros do cangaço (JASMIN, 2016).

O coronel guarda o arsenal em uma carroça coberta e só o apresenta ao próprio Lampião. O cangaceiro comemora o fato de que o armamento é muito mais novo do que o usado pelas volantes⁵⁹. No momento em que o vinho é servido, Lampião mostra uma brusca mudança de humor, isso porque, mesmo com a receptividade oferecida pelo coronel, teme uma possível traição. No final da cena, o coronel diz a Lampião que se trata apenas de cisma, mas o cangaceiro ainda se mostra relutante, pois recebeu um “sinal” de alerta para se precaver contra uma traição através de uma cobra (como se verá adiante).

O que se pôde considerar sobre as representações nas cenas analisadas é que o sertão nordestino foi demonstrado na minissérie, por meio das práticas de ambientação de cenas, de figurinos e das falas do roteiro, em suas dimensões espaciais e sociais.

Elementos como a vegetação, o solo e as condições climáticas das duas primeiras cenas evidenciam o aspecto geográfico do cangaço. As figuras do coronel e da “fazenda-coito” salientam o contexto político, econômico e social em que o cangaço se desenvolveu, sobretudo o cangaço de Lampião, na segunda metade da década de 1930.

3. 3 A VIOLÊNCIA NO CANGAÇO

Várias pesquisas – principalmente no campo da Comunicação Social - se debruçaram sobre a questão da veiculação de conteúdos violentos pelos meios de comunicação de massa. Por exemplo, já na década de 1970, Rodrigues (1973, p. 363-364) constatou que:

Os meios de comunicação são copiosos em ilustrações de violência as quais, convém ressaltar, suscitam especial curiosidade e até mesmo atração nas pessoas atingidas por tais meios. Manchetes em jornais, filmes no cinema e na televisão, fotografias nas revistas semanais, programas radiofônicos, e o próprio noticiário mundial exibem quotidianamente cenas de agressão e violência que nada ficam a dever às atrocidades perpetradas pelos primeiros povos de que nos fala a história da civilização.

José Arbex (1995) considera que cenas de violência são atrativas para uma grande parcela dos telespectadores, tornando-se parte do entretenimento e, muitas

⁵⁹ Volantes era o nome dado às forças policiais criadas pelo poder público para combater os cangaceiros. Por vezes, as volantes se disfarçavam de cangaceiros para tentar descobrirem seu paradeiro. As volantes eram chamadas pelos cangaceiros de “macacos”.

vezes, aumentando consideravelmente os níveis de audiência. Para o autor, o maniqueísmo é uma característica fundamental dos programas televisivos que tratam sobre violência, pois dessa forma a polarização entre o bem e o mal nas representações de personagens da ficção atenuam os efeitos que as cenas de violência causam nos espectadores. Ao invés de perplexidade, repulsa ou náusea, os atos violentos, sobretudo os praticados pelos vilões, exercem uma espécie de atração no público, pois são justificados pela personalidade má do personagem, o que pode levar a uma *banalização do mal*⁶⁰.

Em um estudo sobre a violência nas escolas, Maria Auxiliadora Pereira (2003) se preocupa com os efeitos que as cenas de violência podem causar em crianças e adolescentes. Tecendo críticas aos meios de comunicação, como rádio e TV, pelo modo como exibem conteúdos de cunho violento, Pereira (2003, p. 50) diz que:

Diariamente, a televisão e a rádio difusão transmitem às populações, retratos da violência cruel que fazem notícia, tais como crimes hediondos, atentados, sequestros, chacinas, desvarios no âmbito do crime organizado, dentre outras coisas do gênero. [...] A mídia, principalmente a televisão, dedica enorme atenção à violência, não com o intuito de eliminá-la ou minorar suas consequências, mas sim explorando as manchetes recheadas de cenas, muitas vezes dramáticas para atrair o público.

Como se nota, são comuns críticas à espetacularização e sensacionalismo que os meios de comunicação promovem em torno da violência. No entanto, não será objetivo aqui se aprofundar nessa discussão, mas antes compreender que representações de violência integram a minissérie, ao passo que essa característica esteve impregnada na realidade do cangaço.

Em *Lampião e Maria Bonita* existem cenas que exibem episódios violentos cometidos por Lampião, seu bando e também pelas forças policiais, evidenciando o caráter transgressor e atroz do cangaço. Dessa forma, serão analisadas quatro cenas, consideradas de maior relevância, que contêm situações de violência e como foram elaboradas suas representações⁶¹.

⁶⁰ Arbex (1995) escreve sobre o efeito de banalização do mal que a televisão pode provocar. Esse conceito remete à reflexões da filósofa alemã Hannah Arendt (1906-1975), embora Arbex não cite diretamente a autora. Para Arendt, quando o indivíduo abre mão da capacidade de pensar criticamente deixa de avaliar as consequências éticas de suas ações e pode realizar atos cruéis ou ser indiferente diante deles, encarando-os como banais ou irrelevantes.

⁶¹ São várias cenas da minissérie que retratam episódios violentos, além das que foram selecionadas para a análise. Por exemplo, a cena em que Lampião mata um sertanejo que estava perseguindo

A primeira cena é a continuidade da cena inicial da minissérie, onde Lampião e seu bando atacam o automóvel que levava Steve Chandler e seu motorista. Na segunda cena, Lampião recebe um “sinal” de traição através de uma cobra. Na terceira, a volante ataca a casa de um coiteiro de Lampião, onde ele e seu bando estavam. A quarta é a última cena da minissérie, onde Lampião e Maria Bonita são mortos pela polícia.

3. 3. 1 “A Emboscada II”⁶²

Figura 17: Primeira aparição de Lampião



Figura 18: Lampião interroga Chandler



Figura 19: “Fala direito comigo”



Figura 20: Execução



Fonte: LAMPIÃO e Maria Bonita. Direção: Paulo Afonso Grisolli; Luís Antônio Piá. Produção: Paulo Afonso Grisolli. [S.I.], 1982. 1 vídeo (83 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WBZmRkaE89U&t=343s>. Acesso em 06 jun. 2020.

Nessa segunda parte da primeira cena da minissérie ocorre a primeira aparição de Lampião. O automóvel que leva Steve Chandler e seu motorista é

secretamente o seu bando (40'15" a 44'45"); a cena em que a tropa do Tenente Rufino entra em confronto com Maria Bonita e os cangaceiros, mas sem Lampião (51'40" a 60'); ou a cena em que Tenente Rufino vai até a fazenda de Dona Joana, coiteira de Lampião, e obtém informações do paradeiro dos cangaceiros torturando um de seus criados (63'05" a 66'35").

⁶² Ver Anexo A.

cercado pelo bando de cangaceiros em uma emboscada. Lampião bate no vidro do carro e obriga os passageiros a saírem do veículo (Figura 17).

Tanto na dimensão visual quanto verbal/sonora, o espectador se depara pela primeira vez com uma cena repleta de violência. Lampião interroga os passageiros do veículo intimando-os com sua faca e revólver (Figura 18). Apesar de o motorista suplicar por clemência, o capitão Virgulino mostra-se obstinado a dar fim à vida de suas vítimas. Quando interroga Steve Chandler (Figura 19), Lampião percebe que é um estrangeiro, pois não entende o que ele fala. O motorista explica que se trata de um inglês que trabalha em uma grande companhia de petróleo e tenta se mostrar amigável ao cangaceiro, dizendo a Lampião que pressione o geólogo, a fim, talvez, de roubar seus pertences.

Nesse momento Lampião demonstra o seu senso de justiça, pois considera o motorista um traidor. O capitão pergunta se Chandler já tinha visto um homem morrer e, sem piedade, atira na cabeça do motorista (Figura 20). Após essa cena, o bando de cangaceiros sequestra Steve Chandler e o leva ao acampamento. Lampião mandou escrever uma carta endereçada ao governador do estado da Bahia, lida em uma cena (15'08" a 15'54") por Dona Joana (Regina Dourado) :

Excelência Senhor Governador do Estado da Bahia. Tenho em minhas mãos um engenheiro inglês da Companhia de óleo, pelo qual exijo quarenta contos de réis em troca de sua vida. Só espero uma lua pela resposta desta. Assinado Capitão Virgulino Ferreira da Silva, vulgo Lampião.(Informação verbal)⁶³.

Há de se fazer duas considerações importantes sobre as representações de violência presentes na cena. A primeira diz respeito ao aspecto estratégico da ação violenta dos cangaceiros. Conforme Wagner Barreira (2018), Virgulino iniciou sua vida no cangaço ingressando junto com dois de seus irmãos no bando de Sinhô Pereira⁶⁴, um famoso cangaceiro da época. Motivado pelo desejo de vingar a morte de seu pai em 1919, ganhou a confiança e o respeito do bando, vindo a se tornar seu líder alguns anos depois. Já nos primeiros meses integrando o bando de Sinhô

⁶³ Informação verbal extraída de LAMPIÃO e Maria Bonita. Direção: Paulo Afonso Grisolli; Luís Antônio Piá. Produção: Paulo Afonso Grisolli. [S.l.], 1982. 1 vídeo (83 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WBZmRkaE89U&t=343s>. Acesso em 06 jun. 2020.

⁶⁴ Sinhô Pereira foi o chefe do grupo de cangaceiros ao qual se juntou Lampião em 1919. Em 1922, a pedido de padre Cícero, Sinhô Pereira abandonou o cangaço, deixando Virgulino como seu sucessor (BARREIRA, 2018).

Pereira, Virgulino aprendeu as lições mais importantes da vida nova que escolhera, segundo Barreira (2018, p. 64):

Os ensinamentos de tática e estratégia: a escolha preferencial pelo combate e movimentação à pé pelas brenhas da caatinga, os cercos, as fugas, as manobras de retaguarda e vanguarda, a escolha certa das posições de acordo com o terreno. A liderança: como comandar homens armados, manter a disciplina e propiciar o clima de camaradagem fundamental para os cangaceiros.

Como representado na cena em análise, Lampião usou de estratégias para que seu bando pudesse surpreender o automóvel e desenvolveu uma ótima capacidade de liderança para que suas ordens fossem cumpridas. Além de imitar pássaros, os cangaceiros comunicavam-se embrenhados na caatinga através de chocalhos. Estes eram usados para que a volante ou as vítimas dos ataques pensassem que se tratava de animais procurando por água (BASTOS, 2009).

A segunda consideração a respeito dessa cena, que vale para todas as outras cenas de violência aqui analisadas, diz respeito à motivação dos atos violentos que marcaram a história do cangaço. A marca da violência estava presente no próprio modo de vida dos habitantes do sertão nordestino durante o século XIX e primeiros anos do século XX e se manifestava através de conflitos entre famílias rivais, vizinhos ou nas disputas entre coronéis pela dominação de uma região. Para Élise Jasmin (2016, p. 15):

A marca da violência está presente desde a colonização portuguesa, quando o domínio do sertão passava da luta contra os índios pela apropriação de um território. A violência foi rapidamente legitimada em uma sociedade nascente para se tornar o único recurso moralmente tolerado.

Como já mencionado anteriormente, a violência e a rebeldia foram características importantes de uma boa parcela dos nordestinos, sobretudo dos sertanejos, muito por conta de uma configuração política, econômica e social marcada pela injustiça e desigualdade (GARCIA, 1985). Esse contexto, excludente e oligárquico, somado a outras condições, como a pobreza, a fome e a seca, por exemplo, suscitou a gênese e o desenvolvimento de formas de movimentos violentos no campo, como foi o caso do cangaço.

Eric Hobsbawm (2010) considerou o cangaço como uma das expressões do banditismo social. Para o autor, Lampião seria um exemplo típico do que categorizou

como “bandido social”, pois era movido pelo ímpeto da justiça, pela vingança e pela defesa da população sertaneja frente à exploração dos grandes proprietários. Dessa forma, o cangaço teria sido uma forma de banditismo do sertão nordestino, uma insurreição que objetivava modificar a realidade sertaneja.

Todavia, essa análise de Hobsbawm foi contestada diversas vezes por boa parte da historiografia sobre o cangaço. Serão citados aqui dois exemplos: o primeiro é uma análise sobre o banditismo, de Billy Jaynes Chandler (1983/1984)⁶⁵; o segundo, a dissertação de mestrado de Gabriel de Campos Carneiro (2010)⁶⁶ sobre as diferentes concepções teóricas e interpretativas sobre o fenômeno do cangaço no Nordeste brasileiro.

Chandler aponta que o historiador inglês comete um grande equívoco ao categorizar a figura de Lampião dentro de sua concepção sobre bandido social. Esse equívoco repousa no entendimento de Hobsbawm de que movimentos como o cangaço seriam revolucionários, atrelados à concepção marxista de luta de classes. Nesse sentido, Lampião foi interpretado erroneamente como um líder revolucionário que lutava pelos interesses dos mais pobres e injustiçados. Nas palavras de Chandler (1983/1984, p. 68):

Em suma, não consigo encontrar substância nas tentativas de Hobsbawm em ligar bandidos e histórias sobre eles a protestos revolucionários. Mas acho que compreendo porque ele esforçou-se nesse sentido. Tem havido uma tendência durante muitos anos, entre ocidentais de persuasão esquerdista radical, a tornarem-se desiludidos com os trabalhadores industriais urbanos de Marx, como veículo de revolução [...] Foi a partir dessas circunstâncias, supõe-se, que alguns pensadores esquerdistas iniciaram uma busca mais ampla em direção ao impulso revolucionário. Hobsbawm, por sua vez, encontrou os bandidos. Deturpando a linguagem e atribuindo motivação inconsciente aos seus malfeitores, bem como ao povo rústico que se deleitava com histórias e lendas sobre eles, Hobsbawm afirmou ter descoberto novos quadros de revolucionários.

⁶⁵ Chandler (1983/1984) realizou uma análise da significação cultural do banditismo social, particularmente em sua modalidade rural, tomando como referências as figuras de três personagens históricos muito conhecidos que foram categorizados como bandidos: o lendário estadunidense Jesse James (1847-1882), o italiano Giuseppe Musolino (1876-1956) e o brasileiro Lampião. Embora cada um tenha vivido em um país diferente e em contextos diferentes, a similaridade entre eles vai além do fato de serem contemporâneos, mas de se tornarem bandidos e suas histórias terem se tornado lendas.

⁶⁶ Gabriel de Campos Carneiro (2010) discorre sobre as variadas interpretações, que por vezes são divergentes, sobre o cangaço. O autor retoma importantes discussões historiográficas e as classifica em três eixos interpretativos: o indivíduo enquanto fruto do meio, a antropologia criminal e discurso sanitaria, e o cangaço como insurreição classicista. Não se fará uma revisão de todos os autores citados por Carneiro, mas um breve comentário sobre cada eixo.

Outra lacuna na obra de Hobsbawm é a busca por um tipo ideal do bandido social, uma espécie de Robin Hood, que rouba de ricos para dar aos pobres, que, segundo Chandler, não existe na realidade e tampouco se encaixa no caso de Lampião. No caso do fascínio despertado pelas narrativas sobre esse tipo de criminosos, Chandler conclui que, de um lado existe o interesse popular pelo pitoresco, por histórias de rebeldia e subversão, enquanto que de outro há o papel consciente dos escritores, que lançam mão de uma literatura sobre esses personagens enfatizando o heroísmo, a bravura e narrativas repletas de emoções e fascínio por suas aventuras.

Gabriel Carneiro retoma algumas interpretações que reafirmaram a questão da influência do meio no comportamento dos indivíduos. Em suma, essas versões sobre o cangaço ressaltam a grande disparidade existente entre a sociedade do sertão e a litorânea no início do século XX e como esse contexto socioeconômico foi determinante para o seu surgimento e desenvolvimento. No entanto, o autor tece críticas a esse eixo interpretativo, justamente por desconsiderar o papel do indivíduo como agente histórico e se aproximar do determinismo social.

O segundo eixo interpretativo é o da antropologia criminal e discurso sanitarista, que sumariamente trata dos discursos e estudos que associavam o cangaceiro às teorias do criminoso nato, tão em voga nas primeiras décadas do século XX. Carneiro também considera que essas interpretações correspondem a um tipo de determinismo, o biológico, portanto, apesar de sua grande influência, foi perdendo validade científica com o desenvolvimento das modernas concepções históricas e sociológicas sobre o cangaço.

O terceiro eixo analisado por Gabriel Carneiro é o que associa o cangaço a uma insurreição classicista. Nesse ponto, a crítica do autor vai ao encontro dos pressupostos de Chandler, pois denota que não é possível afirmar categoricamente que os cangaceiros representassem os interesses de uma classe social específica, muito menos que fossem motivados pelos ímpetus revolucionários aos moldes marxistas. É então que Carneiro (2010, p. 36) contesta Hobsbawm:

O equívoco de Hobsbawm parece ter sido basear-se em caracterizações populares para analisar um movimento imerso na própria noção identitária dessa mesma população. Não há dúvidas de que para muitos o cangaço simboliza a coragem de se lutar pelos direitos e por melhores condições de vida em uma terra sem lei (uma percepção mais do que legítima). Porém, não se pode confundir a vontade e a bravura presentes nos indivíduos que

buscam mudar sua condição social com uma insurreição para modificar a sociedade sertaneja.

Esses dois exemplos apresentados acima são contestatórios à interpretação classicista das lutas do cangaço, sobretudo o lampiônico. De acordo com Chandler, apesar das condições sociais, como pobreza, injustiças e a busca por vingança, Lampião entrou em uma vida de crimes por decisões pessoais, sendo que qualquer teoria da criminalidade não pode excluir as motivações individuais. Nesse mesmo caminho, Gabriel Campos Carneiro enfatiza a retomada do papel social do indivíduo enquanto agente da história, evitando-se qualquer tipo de determinismo.

Os autores citados acima corroboram para a percepção de que as cenas analisadas não se fundamentam na visão de um cangaço revolucionário, tampouco que as representações de Lampião e seu bando elucidam uma dinâmica de luta de classes. Pelo contrário, na minissérie *Lampião e Maria Bonita* não há uma conotação de que as ações do cangaço fossem a prol de uma classe oprimida, mas antes, uma expressão de um modo de vida próprio, fortemente marcado pela criminalidade e violência.

Ainda que a trama da minissérie apresente um lado sentimental de Lampião em sua relação com Maria Bonita, dificilmente as representações do cangaceiro levam diretamente o espectador a admirá-lo enquanto um herói. Pelo menos é o que se pretende demonstrar analisando essa e outras cenas que retratam episódios de violência.

Além do mais, apesar de afrontar as autoridades civis e militares, os atos violentos dos cangaceiros demonstrados na trama de *Lampião e Maria Bonita* não possuem conotações de intenção de uma revolução social frente à ordem vigente, tampouco são direcionados a uma classe social específica, pois são cometidas tanto contra as volantes, quanto a sertanejos menos favorecidos social e economicamente.

Luitgarde Barros (2000) critica a interpretação simplista de alguns historiadores, como a de Rui Facó (2009) e sua grande frustração pelo fato de os cangaceiros não terem se unido contra os latifundiários, resolvendo transferir para Padre Cícero a responsabilidade pela falta de consciência política de Lampião.

Na perspectiva de Barros, os cangaceiros não estavam preocupados com a situação de miséria das massas, mas com uma forma de poder ter acesso aos bens de que dispunham os ricos. Barros relata ainda a ligação de Lampião com o

governador do Sergipe, Eronildes Ferreira de Carvalho, sendo que um não incomodava o outro e ninguém censurava a relação, pois o governador comandava o coronelato na época.

Na minissérie, antes de matar o motorista (Figura 16), Lampião diz que quer acabar com a raça dos traidores no sertão. Essa fala representa uma espécie de moral própria do cangaço, um código de conduta ética, que regrava as ações do bando de Lampião e devia ser seguido como uma doutrina. Segundo Élise Jasmin (2016, p. 26):

De um futuro cangaceiro exigiam-se o espírito de independência, a capacidade de dominar o meio ambiente, a consciência e os valores morais do sertão, uma verdadeira autonomia e o senso de livre-arbítrio, sem contar a firmeza e o senso de honra.

Essa consciência e valores morais do sertão eram evidenciados nas práticas dos cangaceiros, inclusive na conduta de suas ações, já que ocorriam em uma realidade social pautada na própria violência. Portanto, a brutalidade cangaceira não tinha ligação com ideais revolucionários ou era motivada por consciência de classe, mas antes por uma obstinação pessoal ao seguimento de uma “doutrina” do cangaço.

3. 3. 2 “A Cobra”⁶⁷

Figura 21: A cobra



Figura 22: Aviso de traição



Fonte: LAMPIÃO e Maria Bonita. Direção: Paulo Afonso Grisolli; Luís Antônio Piá. Produção: Paulo Afonso Grisolli. [S.l.], 1982. 1 vídeo (83 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WBZmRkaE89U&t=343s>. Acesso em 06 jun. 2020.

⁶⁷ Ver Anexo A.

Conforme algumas biografias de Virgulino haveria um caráter místico em sua personalidade. Isso fazia com que seus próprios companheiros lhe atribuíssem poderes sobrenaturais. Por exemplo, Ranulfo Prata (1933, p. 30) afirmou que a religiosidade particular de Lampião, “é feita de um fetichismo bárbaro e abusões católicas, que se condensam em um misticismo extravagante e selvagem”.

Para Billy Jaynes Chandler (1980, p. 233), “Conforme os sertanejos, o corpo de uma pessoa pode ser protegido contra qualquer mal através de orações”. O autor considera que a aura mística de Lampião era reforçada pelas suas práticas devocionais, que lhe ofereciam proteção sobrenatural. Virgulino cumpria rigorosamente hábitos de orações⁶⁸, usava escapulários, portava imagens de santos e de padre Cícero, guardava a Semana Santa dos cristãos abstando-se comer carne e até mesmo suspendia as operações de seu bando em respeito à paixão e morte de Jesus Cristo. Chandler (1980, p. 234) ainda afirma:

Dentro do contexto de uma sociedade na qual crenças como a do “corpo fechado” eram comuns, Lampião se tornou quase um “beato”, uma espécie de homem santo do nordeste brasileiro. Seus poderes eram, obviamente, fortes, ou não teria resistido tanto tempo contra tantas dificuldades. E, à medida que os anos passavam e suas façanhas cresciam, os sertanejos começaram a considerá-lo como invencível, pelo menos quando comparado com a polícia, a qual era pouco respeitada. O terror que inspirava ao povo do sertão explica a submissão a ele. Explica também a relutância e o medo que os soldados sentiam na hora de enfrentá-lo em combate, pois vinham da mesma camada da sociedade e partilhavam das mesmas crenças.

Na cena analisada, Lampião primeiramente aparece sozinho entre a caatinga e percebe que uma cobra se aproxima (Figura 21). O cangaceiro empunha seu facão e decepa a cabeça da serpente com fortes golpes. Após esse acontecimento, Maria Bonita aparece acompanhada do cangaceiro Sabonete e conversa com Lampião. Este os repreende por terem se ausentado por muito tempo e por Maria Bonita ter ido se encontrar com a cangaceira Dadá⁶⁹, que está em outro acampamento, sem tê-lo consultado antes. Preocupado por estar quase sem munição, Lampião diz que vão se retirar dali imediatamente. Maria Bonita então pergunta o motivo de Lampião ter matado a cobra que ainda segura em sua mão

⁶⁸ Chandler (1980) afirma que Lampião carregava consigo orações capazes de “fechar o corpo”, ou seja, fornecer proteção contra malefícios espirituais ou físicos. Essas orações geralmente eram escritas à mão e passadas de pessoa a pessoa, mas também podiam ser encontradas em folhetos, como os da Literatura de cordel.

⁶⁹ Sérgia Ribeiro da Silva, a Dadá, foi mulher de Corisco, comadre de Lampião e Maria Bonita. Ficou famosa por criar boa parte da estética do cangaço durante os anos 1930.

(Figura 22). Lampião responde que o animal lhe deu um aviso de traição. Como se verá mais adiante, essa premonição de Lampião referente à traição irá se concretizar.

Há de fazer duas considerações a respeito dessa cena: Esse misticismo em torno de Lampião supostamente atribuía ao cangaceiro certos dons de interpretar os sinais da natureza e poderes de pressentimento.

Jasmin (2016) descreve que, supostamente, Lampião era capaz de interpretar sonhos e fenômenos naturais como sinais de alerta. O som ou a presença de algum animal também simbolizava alguma coisa importante para o cangaceiro, o que é característico de uma sociedade agrária devido a sua vinculação com o mundo natural. Conforme Jasmin (2016, p. 239):

A vista de uma serpente ou de um porco atravessando um caminho era sinal de sorte; mas se se tratasse de uma raposa, isso prenunciava desgraça. Alguns afirmam que ele podia prever a chegada da chuva ou de seca. Um mocó que cavava ao lado de uma pedra anunciava chuva. Se, no meio da noite, Lampião ouvisse um cão uivar ou dois gatos brigando, era sinal de desgraça.

Quanto aos dons premonitórios de Virgulino, Optato Gueiros (1953), famoso major apelidado de “Caçador de cangaceiros” durante os anos 1930, relatou em seu livro de memórias que Lampião já era capaz de antever emboscadas policiais desde que integrava o bando de Sinhô Pereira, o que possibilitava aos cangaceiros anteciparem a fuga ou preparar um contra ataque.

Na cena seguinte, um homem tido como caçador estava seguindo secretamente o bando de Lampião e sua estadia e levou essas informações até as autoridades de Jeremoabo, de maneira particular, ao tenente Zé Rufino⁷⁰ (José Dumont), maior inimigo de Lampião e Maria Bonita na minissérie. Esse teria sido o “aviso” que a serpente havia dado à Virgulino.

Em um estudo sobre a representação mística de Lampião entre o período de 1920 a 1938, Marcos Edílson Clemente (2018) lançou mão de fontes bibliográficas, jornais da época e relatos de oficiais das forças volantes para compreender o

⁷⁰ José Rufino ou Zé Rufino era um sanfoneiro que entrou para a polícia depois de recusar um convite de Lampião para integrar o seu grupo de cangaceiros. Foi um implacável perseguidor de Lampião e de Maria Bonita, tendo sido tenente e responsável pelas volantes que perseguiam os cangaceiros (BARREIRA, 2018).

denominado “terror místico”⁷¹ que pairava em torno do cangaceiro. Na verdade, conforme o autor, Lampião beneficiava-se dessa representação sobrenatural em torno de sua figura, pois as pessoas reconheciam estas ações em seu sistema de crenças. Sendo assim, Virgulino soube capitalizar essa credence, buscando alimentar sua aura de invencibilidade e “corpo fechado” por meio de várias táticas e artifícios.

É interessante notar que a expressão “terror místico”, quase sempre era usada para se referir aos atos de violência praticados por Lampião. Clemente (2018, p. 21) vai dizer que:

Acreditamos que a mística do terror se consolidou também por conta das inomináveis violências praticadas pelos agentes da ordem, pelas polícias volantes. Cangaceiros e volantes, revestidos de poderes sobre a vida e a morte, aplicaram indistintamente nos sertões uma violência desmedida. Dizia-se que Lampião era o terror do sertão. Isso implica reconhecer que a tática de intimidação violenta predominava.

Em uma cena posterior (40’15” a 44’45”), Zé Rufino é levado por esse caçador ao lugar onde Maria Bonita e o bando estavam escondidos. Virgulino não estava presente, pois tinha ido à fazenda do coronel Pedrosa.

As volantes atacaram os cangaceiros em um longo combate que começou à tarde e se estendeu até o outro dia de manhã. No entanto, os cangaceiros conseguiram resistir e fugir, muito por conta da coragem de Maria Bonita ao liderar a resistência do bando e ao próprio Steve Chandler, que os ajudou com estratégias aprendidas na guerra. Zé Rufino e seus homens recuaram, mas irão deflagrar um novo ataque e, dessa vez, na casa de um coiteiro de Lampião.

⁷¹ Conforme Clemente, a expressão “terror místico” em torno da figura de Lampião foi usada pela imprensa, livros, relatos e até documentos oficiais da época para designar uma suposta capacidade sobrenatural do cangaceiro. Essa capacidade estaria ligada a “um conjunto de práticas e de crenças que falam do extraordinário, de poderes sobrenaturais, de um universo da magia, dos bruxedos e dos encantamentos. Mística que se particulariza na crença do corpo fechado, na invulnerabilidade, no envoltamento, na proteção mágica, no vínculo com deus, mas também com o diabo” (CLEMENTE, 2008, p. 7).

3. 3. 3 “O Ataque de Zé Rufino”⁷²

Figura 23: Tenente Zé Rufino



Figura 24: Encurralados



Figura 25: A armadilha de Corisco



Figura 26: A volante recua



Fonte: LAMPIÃO e Maria Bonita. Direção: Paulo Afonso Grisolli; Luís Antônio Piá. Produção: Paulo Afonso Grisolli. [S.l.], 1982. 1 vídeo (83 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WBZmRkaE89U&t=343s>. Acesso em 06 jun. 2020.

Os episódios de confronto direto entre volantes e cangaceiros foram inumeráveis (BARREIRA, 2018). Na análise das representações da cena “O ataque de Zé Rufino” (68’ 54” a 71’35”) é possível identificar que, tal como os cangaceiros, as volantes usavam de extrema violência e crueldade no sertão nordestino, assim como elaboravam táticas de combate munindo-se de forte armamento e número de homens.

Contudo, será preciso analisar uma cena anterior (63’05” a 66’35”) em que o tenente Zé Rufino (Figura 23), após ter recuado diante do contra-ataque de Maria Bonita, vai até a fazenda de Dona Joana, coiteira de Lampião. Chegando lá, o tenente interroga Dona Joana sobre o paradeiro de Virgulino, mas como ela hesita em responder, Zé Rufino pega um dos seus criados e ordena às volantes que o

⁷² Ver Anexo A.

amarrem de cabeça para baixo, ameaçando cortá-lo com um punhal, extraindo assim as informações que buscava.

Jorge Villela (1999) estudou as estratégias de combate ao cangaço e as sintetizou em cinco tópicos, a saber: “sertanejos na Força de Repressão”, que consistia no emprego de civis, sertanejos de mãos armadas, que não faziam parte das polícias militares dos estados, mas foram recrutados para ajudar a combater os cangaceiros; “multiplicação das bases de atuação”, criação de maior número possível de destacamentos policiais que pudessem oferecer apoio logístico às volantes; “repressão a coiteiros”, táticas de maior repressão àqueles que ofereciam apoio e proteção aos cangaceiros; “ação fronteiriça”, que consistia em convênios firmados pelos governos para permitir a locomoção e ação dos policiais em regiões de fronteira, sobretudo quando essas estavam além de sua jurisdição; e “soluções extremas”, que eram medidas extremas como incentivar a população rural a migrar para as áreas urbanas a fim de enfraquecer os coiteiros, desarmamento da população sertaneja e até mesmo a proposta de que aviões sobrevoassem o sertão na busca pelos cangaceiros.

A tática de repressão aos coiteiros se faz presente na cena em questão. Eram comuns práticas de humilhação e torturas físicas ou psicológicas por parte das volantes, que por vezes eram seguidas de morte. Segundo Villela (1999, p. 108):

As forças volantes não tinham qualquer consideração com os residentes em áreas frequentadas por Lampião. Eles eram culpados por princípio. Eram sistematicamente maltratados pelos soldados, pelos oficiais e pelos contratados que procuravam extrair deles informações sobre Lampião. De tal modo que em dado momento tornou-se muito perigoso prestar qualquer auxílio aos cangaceiros. Não seria difícil para um policial matar um homem e imputar-lhe a fama de coiteiro neste momento de desconfiança absoluta.

As volantes tinham permissão para matar, além de usufruírem de táticas de mobilidade e ações que lhe conferiam eficácia no cumprimento de suas tarefas. Elisé Jasmin (2016, p. 27) afirma que, “Desde o início dos anos 20, as Forças Volantes tinham-se especializado na luta contra o cangaço e muitas vezes exerciam sobre a população pressões iguais às exercidas pelos cangaceiros”.

Para Chandler (1980), o problema da violência policial contra a população sertaneja vinha de longa data e ganhou ainda mais força na campanha contra o cangaço. O autor considera que, além de ser motivada pela frustração e pela raiva, a brutalidade das volantes tinha como fator determinante a própria natureza dos

soldados somada com a debilidade do treinamento militar da época. Sobre os soldados, Chandler (1980, p. 192) afirma que, “Quase todos eram analfabetos e ignorantes. A brutalidade, para eles, era corriqueira. Pertenciam a uma sociedade rústica, que usava da violência para resolver suas disputas. E na polícia, nada foi feito para dar-lhes outra orientação”.

Na cena “O ataque de Zé Rufino”, Lampião e Maria Bonita estavam na casa de um casal de coiteiros, que, além de compadres, havia criado a menina Expedita (Adriana Barbosa), filha dos cangaceiros. Sabendo disso, o tenente Zé Rufino ordenou um ataque imediato, cercando a residência e abrindo fogo contra seus moradores. A dona da casa acabou sendo morta, mas Lampião e Maria Bonita deitaram-se no chão e conseguiram se proteger (Figura 24). O que Zé Rufino não esperava era que o cangaceiro Corisco⁷³ (Sílvio Correia Lima) com outros cangaceiros estavam escondidos e deflagraram um contra ataque (Figura 25), fazendo com que a volante recuasse mais uma vez.

Como se pode notar nas representações dessa cena, a volante não media esforços para perseguirem os cangaceiros usando de extrema violência e crueldade. O fato de abrirem fogo contra uma família, ainda que para matar Lampião, deixa evidente a brutalidade da polícia no sertão nordestino.

Tanto as volantes quanto os cangaceiros infligiam atos de violência contra os sertanejos. Adriana Negreiros (2018, p. 35), diz que:

Para o sertanejo pobre não havia escapatória. Era uma questão de escolher 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.

Na cena subsequente (71’35” a 72’55’) Lampião e Corisco estão conversando e descansando do confronto. Ao fundo é possível ouvir mulheres rezando o evocativo “Rogai por ela”, o que sugere que estão velando a comadre de Lampião, morta dentro da própria casa pelas volantes. Nesse momento chegam dois cangaceiros com um cesto coberto com um pano banhado em sangue. Ali dentro estavam as cabeças decepadas dos oficiais mortos naquele combate.

⁷³ Cristino Gomes da Silva, o Corisco, foi um dos mais importantes cangaceiros do bando de Lampião. Companheiro de Dadá sobreviveu ao ataque de Angico e, por muito tempo, tentou vingar a morte de Virgulino, de quem era compadre.

Lampião ordena a seus homens que levem as cabeças para a delegacia de Jeremoabo, a fim de servirem como exemplo para todos os que quiserem cruzar seu caminho. O que o cangaceiro não sabia até aquele instante (embora não seja demonstrado na minissérie) é que esse mesmo destino o aguardava.

3. 3. 4 “A Morte de Lampião e Maria Bonita”⁷⁴

Figura 27: Alvorecer da morte



Figura 28: A metralhadora



Figura 29: Mortos de mãos dadas



Figura 30: “Matei Lampião!”



Fonte: LAMPIÃO e Maria Bonita. Direção: Paulo Afonso Grisolli; Luís Antônio Piá. Produção: Paulo Afonso Grisolli. [S.l.], 1982. 1 vídeo (83 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WBZmRkaE89U&t=343s>. Acesso em 06 jun. 2020.

Existem muitas versões na Literatura, no folclore, no Cordel, em músicas, em filmes, em documentários, em jornais e na própria historiografia a respeito da morte de Lampião e de sua companheira Maria Bonita. Francisco Pernambucano de Mello (2011, p. 302) é enfático ao afirmar que:

No quebrar da barra do dia 28 de julho de 1938, atacado em quatro frentes por forças do Estado de Alagoas, ao comando do tenente João Bezerra, cai Lampião, juntamente com Maria Bonita e mais nove cabras. Os soldados exultam, esquecidos de que seus tiros tinham atingido menos os “tigres dos sertões” de Pernambuco – título poético com que Ascenso Ferreira lhe

⁷⁴ Ver Anexo A.

cantara, onze anos antes, a valentia e a não menor ferocidade – do que o burguês retirado dos negócios, enfasiado, conciliador, quase pacífico em relação ao que fora no passado. Corisco lhe faz as honras de vingador e quer prosseguir no cangaço. Não há mais clima. Desde os últimos quatro anos, pelo menos, o cangaço deixara de ser fenômeno de causas sociais concretas e atuantes para se converter no produto da vontade férrea de um obstinado. E este desaparecera naquela manhã.

A descrição de Mello oferece pistas para a análise das representações da última cena de *Lampião e Maria Bonita*, aquela em que, finalmente, os protagonistas encontram seus fins. No entanto, é preciso retomar alguns acontecimentos, ainda que ficcionais, que antecedem o desfecho da trama.

Na minissérie, as operações capitaneadas pelo tenente Zé Rufino foram a mando do Dr. Euclides Fonseca (Cláudio Corrêa e Castro), Secretário do interior da Bahia, responsável pela negociação do resgate a Steve Chandler. Em uma cena (22'30" a 24'35"), Dr. Fonseca vai até o consulado britânico conversar com o diplomata inglês Mr. Fry (John Procter), que pede ao secretário o acirramento das forças volantes na busca por Lampião. O Secretário atribui a tarefa a Zé Rufino através de um telegrama enviado à delegacia de Jeremoabo (37'05" a 37'50"):

Para delegacia de Jeremoabo vg Secretaria do interior do estado vg recebi mensagem problema inglês pt Governador e consulado cientes pt Aguardo instruções pt Mantenha sigilo absoluto pt Segue volante tenente José Rufino pt Combate imediato pt (informação verbal)⁷⁵

Como foi possível observar nas descrições de cenas acima, por duas vezes o tenente Zé Rufino fracassou na captura de Lampião. A primeira no combate contra Maria Bonita e a segunda no ataque à casa dos compadres de Virgulino. Em duas cenas mais adiante, o diplomata inglês dispensa pagar o resgate por Chandler⁷⁶ (60'05" a 60'33"). Diante da falta de êxito de Rufino, Dr. Fonseca recebe uma carta (80'50" a 84'25") escrita pelo próprio presidente da República Getúlio Vargas ordenando que, diante das mudanças estruturais e políticas na busca pelo fim das

⁷⁵ Informação verbal extraída de LAMPIÃO e Maria Bonita. Direção: Paulo Afonso Grisolli; Luís Antônio Piá. Produção: Paulo Afonso Grisolli. [S.l.], 1982. 1 vídeo (83 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WBZmRkaE89U&t=343s>. Acesso em 06 jun. 2020.

⁷⁶ Em outra cena posterior (88'50" a 91'45"), os cangaceiros estão em uma festa em Angicos dançando e se divertindo. Lampião ordena que Chandler dance com Sabonete, mas o inglês recusa. Quando Lampião enfurecido vai matar Steve Chandler, Maria Bonita intercede em seu favor. Lampião poupa a vida de Chandler e o liberta. O geólogo é jogado no rio pelos cangaceiros, mas não morre e não volta a aparecer na minissérie.

oligarquias, Lampião fosse executado de uma vez, mas que essa missão estaria agora nas mãos do tenente Zé Batista⁷⁷ (Gilson Moura).

Aqui há de se fazer uma importante observação quanto à versão da história midiaticizada pela minissérie. Para o espectador, fica a impressão de que o fim do cangaço lampiônico se concretizou através de ações mais enérgicas tomadas pela ideologia do Estado Novo (1937-1945). De fato, a centralização do poder no Estado Novo provocou mudanças profundas na questão social e política do Nordeste brasileiro. Isso teria minado o campo onde se desenvolvia o cangaço, pois enfraqueceu o poder das potestades locais, que muitas vezes fomentavam a capacidade bélica e ofereciam benefícios ao bando de Lampião.

Entretanto, Vilella (1999) questiona essa versão da história. O fato é que o período entre o início da ditadura varguista e o massacre em Angicos (10 de novembro de 1937 a 28 de julho de 1938) foi relativamente curto e de pouca efetividade na desarticulação das redes de apoio a Lampião e seus homens, assim como pouco eficiente na impenetrabilidade de fronteiras fundiárias ou estaduais. Lampião, inclusive, gozava de muito mais tranquilidade, estabilidade financeira e despreocupação com a perseguição das forças oficiais do que em anos anteriores ao início do Estado Novo. Em suma, Vilella (1999, p. 93) defende que:

Lampião não fora traído pelo coiteiro proprietário da fazenda, seu cadafalso não foi aberto por nenhum chefe político. Até onde sabemos, e, portanto tudo o que podemos afirmar, João Bezerra e sua volante foram levados até o local das tordas pelo humilde coiteiro Pedro de Cândido sob a ameaça da ponta do punhal de Bezerra. Cercado o acampamento, ainda durante a aurora, pouco antes do ofício religioso e do café da manhã, o bando foi atacado de surpresa e Lampião, atingido na cabeça, tombou sem desferir um único tiro. Assim morreu Lampião. Muito longe das decisões políticas do Palácio do Catete.

Sendo assim, pode-se perceber que a morte de Lampião e Maria Bonita foram mais consequência do empenho de João Bezerra e de questões motivadas pelo seu senso de honra e glória pessoais do que por qualquer ação atenuada por parte do governo. Portanto, tanto a morte de Lampião quanto a extinção do cangaço estão menos relacionadas com o advento da ditadura de Vargas como se pode sugerir.

⁷⁷ Nota-se que há uma imprecisão no nome do personagem interpretado por Gilson Moura. Na trama da minissérie, o tenente se chama Zé Batista, mas segundo a historiografia, o tenente responsável pela ação que pôs fim à Lampião e Maria Bonita chama-se João Bezerra da Silva (MELLO, 2011; JASMIN, 2016; BARREIRA, 2018; NEGREIROS, 2018).

Apesar de levantar esses contrapontos, Vilella (1999) observa que boa parte da literatura especializada sobre o cangaço insiste em admitir que o fim desse fenômeno de banditismo esteja associado ao início do Estado Novo. Como se verá a seguir, justamente essa narrativa questionável da história foi midiaticizada pela minissérie *Lampião e Maria Bonita*.

A cena analisada começa com o alvorecer do dia 28 de julho de 1938 (Figura 27). Na noite anterior, em Angicos, Lampião, Maria Bonita e outros membros do seu bando beberam, dançaram e se divertiram a noite inteira. De madrugada se recolheram nas tendas armadas entre a caatinga. Em duas cenas que antecedem a essa, o “aviso místico” e profético sobre traição que Lampião recebera da serpente na cena “A cobra” (19’25” a 21’45”) se concretiza.

Na primeira ocasião, Dona Joana Bezerra, que havia sido humilhada e teve a orelha cortada por Maria Bonita decide se vingar, indo até o tenente Zé Batista para denunciar que Lampião estaria em Angicos (87’08” a 88’18”). Na segunda ocasião, o secretário Fonseca foi até a fazenda do coronel Pedrosa e o ameaçou, pois, sabendo de suas pretensões políticas, coage o fazendeiro a entregar o paradeiro de Lampião e assim não ser denunciado como um dos seus maiores coiteiros (91’50” a 93’35”). Em ambas as situações, Lampião foi traído.

Com as informações de Dona Joana e do coronel Pedrosa, Zé Batista e seus homens chegam bem cedo ao acampamento dos cangaceiros. Eles se aproximam em silêncio e empunham todas as suas armas, inclusive a metralhadora *Hotchkiss*⁷⁸ (Figura 28), em direção à tenda onde dormiam Lampião e Maria Bonita. A cena segue com o extermínio dos cangaceiros. Primeiro, Maria Bonita, em seguida, Lampião e depois outros que não conseguiram fugir. São disparados inúmeros tiros e, rastejantes no chão e ensanguentados, Lampião e Maria Bonita dão as mãos e morrem (Figura 29). Com o cessar fogo, o tenente Zé Batista grita vitorioso que matou Lampião (Figura 30). A minissérie termina.

As representações na cena da morte de Lampião e de Maria Bonita são o clímax⁷⁹ de toda a minissérie. Por este motivo, a cena não é tão longa ou detalhada,

⁷⁸ Apelidada de “costureira” por causa do matraquear contínuo, a metralhadora *Hotchkiss* era conhecida pelos cangaceiros como “gargalhada” (BARREIRA, 2018).

⁷⁹ Para Flávio de Campos (2011, p. 380), clímax é “Ponto culminante de uma ação, fala, cena, incidente, trama ou narrativa. Numa narrativa dramática, é o segmento em que o protagonista enfrenta o confronto decisivo”.

como, por exemplo, Adriana Negreiros (2018, p. 232-233) narra o fim dos cangaceiros:

[...] Saraivadas de tiros vindas de todas as direções atingiram as pedras, arrancando-lhes lascas e formando faíscas. Pegos de surpresa, desarmados, restou aos cangaceiros tentar a fuga ou pegar os fuzis próximos às barracas. Um dos primeiros tiros atingiu a cabeça de Virgulino Ferreira da Silva. O capitão, o Rei do Cangaço, o terrível e invencível Monarca das caatingas caiu sobre as pedras. Lampião finalmente, estava morto [...] Maria estava com uma bacia na mão quando levou o primeiro tiro na barriga. Ela agonizava, com as mãos sobre o ventre, no momento em que o soldado Sebastião Vieira Sandes puxou o facão e degolou Lampião.

Além de Lampião e Maria Bonita, outros nove cangaceiros foram executados na manhã de 28 de julho de 1938 em Angicos. Houve também a morte de um soldado, Adrião Pedro de Souza (NEGREIROS, 2018). A versão de que Lampião foi traído pelos coiteiros Dona Joana e coronel Pedrosa é totalmente fictícia, já que esses personagens também são de ficção. No entanto, é verdade que a operação de João Bezerra (na minissérie, Zé Batista) não seria bem sucedida se não tivesse apoio de dois coiteiros de Virgulino, o fazendeiro Joca Bernardo e Pedro de Cândida (JASMIN, 2016). Porém, as delações desses coiteiros não foram necessariamente atos de traição, pois em ambos os casos houve ameaças e pressões por parte dos homens de João Bezerra (VILELLA, 1999).

Os episódios que se desenrolaram após a morte de Lampião não estão presentes na minissérie. O mais conhecido deles, a decapitação dos cangaceiros mortos e sua exposição durante vários dias, peregrinando e se tornando espetáculo público em altares, não faz parte da trama. Porém, Gabriel Carneiro (2010) considera que a macabra exposição das cabeças dos cangaceiros em contraste com seus chapéus e indumentárias floridos e ornamentados representa o maior símbolo da violência no cangaço.

3. 4 O ROMANCE ENTRE LAMPIÃO E MARIA BONITA: “UMA HISTÓRIA DE AMOR E BALAS”

Wagner Barreira, ao escrever recentemente uma biografia sobre o casal de cangaceiros mais famoso da história, lhe deu o título de *Lampião & Maria Bonita: uma história de amor e balas* (2018). O subtítulo do livro de Barreira não faz jus apenas às representações do romance entre o casal protagonista da minissérie

Lampião e Maria Bonita, da TV Globo, como também à relação entre homens e mulheres no cangaço, marcada profundamente pela violência, pelo sexo e pelo preconceito (NEGREIROS, 2018), como se verá adiante.

Nesse sentido, as análises seguintes de cenas que abordam o romance entre Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião, e Maria Gomes de Oliveira, a Maria Bonita, não contemplarão unicamente uma relação marcada pela paixão e amor, mas também pelo perigo, ciúmes e pela inerente violência do meio de vida que escolheram: o cangaço. Antes disso é preciso compreender como o gênero/formato minissérie geralmente aborda a questão do romance, sobretudo, entre um casal formado pelos seus personagens principais.

Estudando sobre a história das minisséries da TV brasileira, Narciso Lobo (2007) elencou alguns eixos temáticos mais recorrentes nestes gêneros televisivos: o étnico⁸⁰, o urbano⁸¹, o religioso⁸², o sertanejo e o histórico. Cabe aqui uma breve reflexão sobre estes dois últimos, sendo que a minissérie *Lampião e Maria Bonita* se encaixa em ambos.

Lobo considera que as minisséries com o eixo temático sertanejo possuem algumas características em comum, tais como o cangaço, a jagunçagem, o coronelismo, a precariedade da vida sertaneja diante da fome e da seca, os valores e códigos de honra do sertão e o êxodo rural⁸³. Já as minisséries que se enquadram no eixo histórico são consideradas por Lobo como a história do Brasil transformada em drama televisivo, que têm em comum a exaltação de fatos e heróis, vistos pela historiografia tradicional (positivista) como os grandes acontecimentos e personagens do passado brasileiro⁸⁴.

⁸⁰ Para Narciso Lobo, o eixo étnico corresponde basicamente a três abordagens: os conflitos étnico-raciais (exemplo: *Tenda dos Milagres*, de 1985, da Rede Globo); o sincretismo com atenuantes conciliadores (exemplo: *Escrava Anastácia*, de 1990 e *Mãe de Santo*, de 1990, ambas da Rede Manchete); e indígena (exemplo: *Abolição*, de 1988, da Rede Globo e *O Guarani*, de 1991, da Rede Manchete).

⁸¹ Lobo considera o eixo urbano como aquele em que são abordados temas sobre a vida privada urbana, dos quais serão citados três exemplos: crimes (exemplo: *Quem ama não mata*, de 1982, da Rede Globo); amores improváveis (exemplo: *Moinhos de vento*, de 1983, da Rede Globo); e política e valores da burguesia nacional (exemplo: *Anos Dourados*, de 1986, da Rede Globo).

⁸² As minisséries que geralmente se enquadram no eixo religioso tem uma profunda ligação com o eixo sertanejo, mas se diferem por abordarem de maneira mais enfática questões como: o messianismo (exemplo: *Padre Cícero*, de 1984, da Rede Globo) e a religiosidade popular (exemplo: *O pagador de promessas*, de 1988, da Rede Globo).

⁸³ Exemplos: *Lampião e Maria Bonita* (1982), *Memorial de Maria Moura* (1994), *Grande Sertão: Veredas* (1985), *O Pagador de Promessas* (1988), ambas da Rede Globo; e *Chapadão do Bugre* (1988), da TV Bandeirantes.

⁸⁴ Alguns exemplos citados por Lobo: *O Tempo e o Vento* (1985), *Abolição* (1988) e *República* (1989), ambas da Rede Globo; e *Marquesa de Santos* (1984), da Rede Manchete.

Para além da abordagem histórica, existem outras paridades entre os eixos sertanejo e histórico, que são as histórias de amor, os romances proibidos e fortes papéis femininos nessas tramas seriadas televisivas. No caso das minisséries do eixo sertanejo, Lobo (2007, p. 180) considera que:

Nessas minisséries, além da política e da justiça com as próprias mãos, destaca-se, em algumas, a figura da mulher em um papel bem diferente da dependência e da submissão impostas pelos traços patriarcais da sociedade rural brasileira. São mulheres que fazem opções, em um mundo de homens, em que a força está em primeiro plano.

Analisar cenas de romance em uma minissérie como *Lampião e Maria Bonita* deve levar em conta o destaque dado à personagem feminina. Balogh (2002) constata que existe um forte pendor para a estruturação em torno de personagens femininas marcantes nas minisséries brasileiras, bem como a construção de heroínas que, de diversas maneiras, costumam desafiar a sociedade a que pertencem, independentemente da época retratada na trama.

Diante do exposto, as análises das cenas a seguir buscam demonstrar as confluências e divergências entre a narrativa midiaticizada pela minissérie e a historiografia sobre as relações amorosas no interior do cangaço Lampiônico.

3. 4. 1 “O Chá Abortivo”⁸⁵

Figura 31: Maria Bonita e Dadá



Figura 32: O chá abortivo



Fonte: LAMPIÃO e Maria Bonita. Direção: Paulo Afonso Grisolli; Luís Antônio Piá. Produção: Paulo Afonso Grisolli. [S.l.], 1982. 1 vídeo (83 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WBZmRkaE89U&t=343s>. Acesso em 06 jun. 2020.

Nessa cena Maria Bonita marcou um encontro sigiloso com a cangaceira Dadá. Corisco, companheiro de Dadá não sabe sobre o que as duas irão tratar.

⁸⁵ Ver Anexo A.

Lampião não sabe do encontro. Maria Bonita foi a local marcado em companhia de Sabonete. Chegando lá ela e Dadá conversam (Figura 31). O motivo era que Maria Bonita descobriu estar grávida de Lampião mais uma vez, mas está decidida a não ter a criança. Maria pediu então a Dadá que lhe preparasse um chá abortivo e o tomou (Figura 32) com a desculpa de estar muito velha pra ter outro filho. A verdade é que Maria Bonita estava apreensiva, pois da última vez que engravidaram, ela e Lampião tiveram que dar a filha para adoção, por não conseguirem cuidar da criança na vida do cangaço.

Analisando a dimensão visual e a verbal/sonora dessa cena nota-se duas representações principais: a relação entre Maria Bonita e Dadá e o papel feminino no cangaço.

Dadá é demonstrada como uma mulher forte, guerreira e de confiança de Maria Bonita. Em uma cena anterior a essa, Dadá diz ao seu companheiro Corisco que iria ao encontro de Maria Bonita, mas não revelou o motivo. A minissérie não apresenta detalhes sobre o casal Corisco e Dadá, embora também sejam muito conhecidos, sendo inclusive tema de livros e filmes⁸⁶.

Ainda que não seja explícito na trama seriada, pode-se supor que Dadá conhecia os ingredientes para o chá abortivo porque já fizera uso dele. Adriana Negreiros (2018) descreve que a história de amor entre Dadá e Corisco não teve início com uma paixão, como no caso de Maria Bonita e Lampião, mas sim com um episódio de extrema violência.

Sérgia Ribeiro da Silva (Dadá) tinha apenas doze anos de idade quando o cangaceiro Corisco, conhecido como Diabo Loiro, esteve em sua casa no povoado de Macureré, em Santo Antônio da Glória, hoje município de Glória - BA. Corisco acusou o pai de Sérgia, Vicente Ribeiro da Silva, de denunciar um de seus amigos à polícia e como vingança decidiu levar sua filha à força. O cangaceiro, que tinha então a idade de vinte anos, raptou a menina levando-a no lombo de seu burro e, ao chegar a mata, a estuprou de forma brutal, desvirginando-a para tempos depois torná-la sua companheira nas aventuras do cangaço (NEGREIROS, 2018).

⁸⁶ Dentre os livros sobre Corisco e Dadá, destaca-se a obra *Gente de Lampião: Dadá e Corisco* (1982), de Antônio Amaury Corrêa de Araújo. No cinema, destacam-se filmes como *Corisco, o diabo loiro* (1969), de Carlos Coimbra e *Corisco & Dadá* (1996), de Rosemberg Cariry.

Assim como Dadá, outras mulheres foram violentadas sexualmente por cangaceiros. A grande maioria delas não ingressou no cangaço, mas sofreu imensamente o flagelo físico e social, conforme Negreiros (2018, p. 53):

Para uma jovem estuprada por cangaceiro nos anos 1930 no sertão do Nordeste não havia muito a fazer além de maldizer a própria sorte. Denunciar o crime às forças volantes seria duplamente temerário. Coiteiro que entregasse cangaceiro à polícia, por maior que tivesse sido sua folha de serviços prestada ao bando, assinava a própria sentença de morte. Ademais, a queixa seria compreendida como uma confissão de culpa de acoitamento. E muitos soldados tinham por hábito punir crimes como aquele com as próprias mãos – ou com o próprio pênis.

A versão da relação entre Maria Bonita e Dadá representada na minissérie é de amizade, confiança e companheirismo. No entanto, alguns autores contestam que os laços entre as cangaceiras fossem tão amistosos assim. Barreira (2018) afirma que, entre ambas havia pouca conversa. Para Yls Rabelo Câmara e Yzy Maria Rabelo Câmara (2015) Dadá e Maria Bonita nunca chegaram a ser amigas íntimas, apenas mantinham um bom convívio por conveniência. Além disso, havia até certo grau de rivalidade entre as duas, pois Dadá qualificava Maria Bonita como mandona, esnobe, e ranzinza.

É pouco provável que Maria Bonita recorresse a Dadá na questão do aborto. Porém, é verdade que, após abandonar sua casa para seguir os passos de Lampião, Maria Bonita sofreu vários abortos, tendo apenas uma filha chamada Expedita Ferreira Nunes, nascida em 1932, que foi criada pelo coiteiro Manoel Severo⁸⁷ (CÂMARA; CÂMARA, 2015).

Outra questão importante que a cena aborda é o papel feminino no cangaço. Maria Bonita foi a primeira mulher a ingressar em um bando de cangaceiros (NEGREIROS, 2018). As representações de Maria Bonita e Dadá na minissérie dão a impressão que, tal como os homens, as mulheres enfrentavam os combates, participavam das ações violentas do bando e tinham certa autonomia no grupo.

Em um estudo sobre a presença feminina no cangaço, Guerda Míria Torres de Oliveira (1996), considera que o ingresso de mulheres no movimento a partir de 1930 representou a emancipação destas em relação à condição das sertanejas da

⁸⁷ Segundo Chandler (1980), Lampião ordenou a Manoel Severo que mantivesse o parentesco de Expedita como um segredo absoluto, embora algumas vezes visitasse a filha em companhia de Maria Bonita. Outros casais de cangaceiros também costumavam dar os filhos para adoção, entregando-os a padres, fazendeiros que fossem amigos e até mesmo para a polícia.

época. Através do cangaceirismo, essas mulheres transgrediram os valores da sociedade rural nordestina que condicionavam o papel feminino à submissão masculina, reprimindo inclusive suas práticas sexuais ao limitá-las apenas após a união matrimonial. Para Oliveira (1996, p. 19):

Levando-se em consideração as condições de servidão a que a mulher estava submetida numa sociedade de exacerbado machismo, como simples objeto de prazer masculino, seu ingresso no cangaço representou uma revolução feminista, rompendo com as barreiras do autoritarismo e adquirindo respeito perante os homens. Além disso, conquistava a liberdade sexual, em relação aos tabus existentes da sociedade, já que era considerada escrava do casamento e alvo onde o homem descarregava sua energia sexual.

Todavia, o pressuposto de Oliveira está longe de ser consensual na historiografia. A ideia de que as mulheres transgrediam os valores masculinos do sertão optando pelo ingresso no cangaço ou que essa obstinação representou uma revolução feminista, como entende a autora, é amplamente questionada por vários pesquisadores que estudaram mais profundamente essa questão. Isso não significa que a mulher no cangaço vivesse sob a mesma sujeição que na sociedade sertaneja da época, mas também não quer dizer que se tratava de um levante feminista com a conotação que essa expressão tem atualmente.

Carneiro (2010) constata que, após o ingresso de mulheres, o cangaço foi de certa forma reconfigurado. Contudo, o papel feminino não era vinculado diretamente ao combate armado, mas voltado à confecção e ornamentação das vestimentas dos bandoleiros e ao cuidado da alimentação quando precisavam prepará-la.

Para Jasmin (2016), com exceção de Maria Bonita e Dadá, nenhuma outra mulher tomava parte diretamente nos combates ou tinha grande destaque no grupo e a presença delas pouco mudou a organização e a divisão de tarefas do bando. Negreiros (2018) discorda veementemente da ideia de que homens e mulheres tinham direitos iguais no interior do cangaço, pois dentro ou fora do bando as mulheres viviam subjugadas aos desejos masculinos e constantemente viam seus direitos mais fundamentais serem violados.

Diante da versão controversa representada na minissérie sobre as cangaceiras, pode-se notar que a construção das personagens na ficção seriada

televisiva busca uma releitura histórica a fins de cativar a audiência. De acordo com Michelli Machado (2013, p. 23):

Grande parte das tramas, baseadas em acontecimentos e figuras históricas utilizam a forma biográfica para construir suas narrativas. Essa forma de releitura histórica aproxima os telespectadores da versão apresentada pela televisão, justamente pelo tipo de narrativa que esse meio produz. Há uma mistura de fatos reais e fantasias na teledramaturgia, uma vez que é preciso mostrar e fazer imaginar o que vai no coração dos personagens, ou seja, as emoções vividas precisam ser vistas pelos telespectadores.

Isso não significa que a teledramaturgia mente, mas apresenta uma versão dos fatos mais pessoalizada, recorrendo inclusive à dimensão afetiva dos personagens. No caso de *Lampião e Maria Bonita*, as mulheres foram representadas com uma conotação de força e heroísmo.

François Jost (2007) considera que um dos fatores responsáveis pelos altos índices de audiência das ficções cinematográficas ou televisivas é o efeito de familiaridade produzido pela figura do herói. Para Jost (2007, p. 122) “Heróis procuram desesperadamente uma acolhida familiar”. O autor ainda exemplifica que no caso de *reallity shows* musicais com o formato de apresentação de calouros, a empatia da audiência resulta desse efeito de familiaridade que alguns candidatos despertam nos espectadores, tornando-se parte de seu cotidiano.

Flávio de Campos (2011, p. 383) afirma que o herói é um personagem geralmente bom, virtuoso, carismático e “com quem nos identificamos, por quem torcemos e que queremos ver vitorioso e feliz”.

3. 4. 2 “O Início do Amor”⁸⁸

Figura 33: Dona Déa e Lampião



Figura 34: Lampião conhece Maria de Déa



⁸⁸ Ver Anexo A.

Figura 35: A carta para Zé de Neném



Figura 36: Maria foge com Lampião



Fonte: LAMPIÃO e Maria Bonita. Direção: Paulo Afonso Grisolli; Luís Antônio Piá. Produção: Paulo Afonso Grisolli. [S.l.], 1982. 1 vídeo (83 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WBZmRkaE89U&t=343s>. Acesso em 06 jun. 2020.

Essa é a cena mais importante referente ao romance entre os protagonistas da minissérie. A cena se inicia com o bando de Lampião andando entre a caatinga durante o dia, sob um calor intenso. Como havia tomado o chá abortivo, Maria Bonita começa a se sentir mal e desmaia no meio do caminho. É então que ocorre um *flashback*⁸⁹, onde o espectador acompanha as lembranças de quando Maria Bonita conheceu Virgulino.

Nesse *flashback* Lampião chega ao sítio de um casal de amigos, Seu Zé Felipe e Dona Déa⁹⁰ pedindo pouso por dois dias. Bem recebido pela anfitriã, o cangaceiro se acomoda na residência. Dona Déa dá um banho em Lampião (Figura 33) e comenta que sua filha Maria é muito interessada nele. Lampião fica relutante, pois a moça é casada. No entanto, Dona Déa diz que a filha é muito infeliz no casamento, nunca teve filhos e procura um “homem de verdade”. Durante a noite, no jantar, Lampião conhece a jovem Maria Gomes de Oliveira, Maria de Déa, como era chamada até então (Figura 34). O capitão Virgulino se apaixona pela moça e escreve uma carta endereçada ao marido de Maria dizendo que ela vai embora com ele (Figura 35). Maria lê a carta, consentindo em fugir definitivamente com Lampião e seu bando (Figura 36).

Na análise dessa cena há de se consentir que existam alguns aspectos muito semelhantes entre a ficção e realidade, mas ainda assim é claro, com algumas ressalvas quanto à fidedignidade das representações no que concerne à

⁸⁹ Exibição (em inglês, *flash*) de incidente que ocorreu antes (em inglês, *back*) do que se narra (CAMPOS, 2011).

⁹⁰ Os agricultores José Gomes de Oliveira, conhecido como Zé Felipe, e Maria Joaquina Conceição de Oliveira, chamada de Dona Déa, são os pais de Maria Gomes de Oliveira (Maria Bonita).

historiografia. Apesar de imprecisões históricas nos detalhes da minissérie quanto à história de amor entre Maria de Déa e Virgulino, as análises das representações sobre o relacionamento do casal, bem como sobre o papel das mulheres no cangaço, permitem elencar duas reflexões confluentes: uma referente à temática do amor em tramas seriadas históricas da teledramaturgia e outra sobre o romance de Lampião e Maria Bonita na narrativa histórica midiaticizada na minissérie.

A abordagem dada às mulheres fortes, heroínas e por vezes transgressoras nas minisséries da TV brasileira geralmente vem acompanhada de histórias de amor. Segundo Botoso e Conversani (2009, p. 5):

Nas minisséries apresentadas tanto pela Rede Globo quanto por outras emissoras, é possível afirmar que em todas elas está presente o folhetim como elemento estruturador por meio da história de um par central (muitas vezes triângulos amorosos), ao qual se ligam uma série de outras tramas paralelas ou subtramas.

A partir da citação acima é possível tecer algumas considerações sobre a tipologia das relações amorosas geralmente representadas em minisséries. Machado (2013) confere ao processo de midiaticização das narrativas históricas na televisão inúmeras capacidades de reconstruções históricas. Isto é, quando uma obra com conteúdo histórico é elaborada para o veículo televisivo une em sua narrativa registros factuais, literatura e ficção, sendo que esta última propicia uma heterogeneidade nas maneiras de se compreender um personagem histórico por meio de representações que tiram esse personagem da esfera da realidade transportando-o para a dimensão ficcional.

Essa ficcionalização pode acarretar certas releituras ou atualização dos conteúdos históricos representados na teledramaturgia, incorrendo a anacronismos, apesar da preocupação com a verossimilhança. É justamente isso que ocorre nas representações das relações amorosas em grande parte das minisséries históricas, pois o amor representado não é o característico das sociedades pré-modernas ou até mesmo o da Modernidade, ou seja, próprios dos períodos históricos que são abordados nas tramas. Para esclarecer melhor esse aparente paradoxo é preciso recorrer às reflexões sociológicas de Anthony Giddens, que investigou as transformações da intimidade ocorridas na Modernidade.

Giddens (1993) classificou as relações afetivas e amorosas em basicamente três tipos de sociedade conforme o contexto histórico e social de cada uma: sociedades pré-modernas, modernas e reflexivas.

Nas sociedades pré-modernas, onde a tradição foi o principal fator de coesão social, a vida íntima era geralmente fundamentada em torno da família nuclear e patriarcal. As relações de parentesco baseavam a constituição familiar, portanto os casamentos e a vida sexual eram balizados por meio de alianças e convenções sociais, pois representavam nada mais do que um contrato, um negócio arranjado pelos pais dos noivos. Sendo assim, as mulheres eram submetidas ao cumprimento dos deveres domésticos de forma passiva, enquanto os maridos deveriam garantir a subsistência e manter autoridade sobre o lar (GIDDENS, 1993).

Com o advento da Modernidade, sobretudo da ordem social burguesa, as antigas tradições e convenções matrimoniais foram substituídas pelo ideal de “amor romântico”⁹¹ entre os casais. Nesse contexto, o amor tinha como virtude a formação de uma família e a criação de um lar pelo casal. Para Anthony Giddens (1993, p. 58):

O caráter intrinsecamente subversivo da ideia do amor romântico foi durante muito tempo mantido sob controle pela associação do amor com o casamento e com a maternidade; e pela ideia de que o amor verdadeiro, uma vez encontrado, é para sempre. Quando o casamento, para a maioria da população, efetivamente era para sempre, a congruência estrutural entre o amor romântico e a parceria sexual estava bem delineada. O resultado pode, com frequência, ter sido anos de infelicidade, dada a conexão frágil entre o amor como fórmula para o casamento e as exigências para progredir posteriormente. Mas um casamento eficaz, ainda que não particularmente compensador, pode ser sustentado por uma divisão do trabalho entre os sexos, com o marido dominando o trabalho remunerado e a mulher, o trabalho doméstico [...].

No “amor romântico” a mulher assumia o importante papel de esposa e mãe, tendo a maternidade como atributo intrínseco de sua personalidade e realização de sua feminilidade. Esse ideal de amor da Modernidade sustentou a ideologia da monogamia, do casamento heterossexual, do patriarcalismo e também a noção de família nuclear (GIDDENS, 1993).

Entretanto, a partir do século XX, principalmente com as reivindicações e conquistas das mulheres por direitos civis, políticos e sociais, o “amor romântico” foi

⁹¹ Giddens (1993) considera que o ideal de “amor romântico” despontou no fim do século XIX, diferenciando-se da paixão e dos meros impulsos sexuais. O sociólogo caracteriza esse ideal como relacionamento sólido e eterno, em oposição ao amor impulsivo, intenso e pouco duradouro.

gradualmente sofrendo transformações e sucumbindo às novas configurações da vida íntima no que Giddens chama de radicalização da Modernidade ou reflexividade⁹².

A nova forma de amor, própria dessa Modernidade reflexiva ou contemporânea, foi definida por Giddens como “amor confluyente”, caracterizado por um progressivo declínio da dominação masculina sobre a mulher, pela crise da família patriarcal, assim como a democratização do casamento, ou seja, os afetos e as decisões se tornam menos hierarquizadas, há cumplicidade entre os parceiros e a escolha íntima e pessoal de homens e mulheres na formação ou dissolução familiar.

Giddens elaborou sua análise sociológica em outro contexto histórico, espacial, social, cultural, político e econômico, ou seja, não o da minissérie, que tem como abordagem histórica as primeiras décadas do século XX no sertão nordestino brasileiro. No entanto, deve-se lembrar de que a minissérie *Lampião e Maria Bonita* foi produzida em 1982, sob um formato televisivo específico, destinado a um público alvo também específico e veiculada pela maior emissora de TV aberta do Brasil. Nesse sentido, as reflexões de Giddens adequam-se à análise da trama seriada, pois tratam do contexto de sua produção.

Conforme Machado (2013, p. 14), “os símbolos políticos e artísticos são atualizados e passam a ser consumidos pela sociedade em processo de midiatização, que aprende com as minisséries históricas, principalmente quando vão além do que a trama apresenta”.

O que essa proposição a respeito da midiatização das narrativas históricas quer dizer é que, no caso das minisséries históricas, como *Lampião e Maria Bonita*, temas e personalidades podem ser discutidos e representados sob um prisma diferente, sendo atualizado de acordo com o contexto em que a trama seriada televisiva é exibida (MACHADO, 2013).

Percebe-se, então, que essa atualização das narrativas históricas midiatizadas pela TV está presente nas representações veiculadas pela cena em análise, pois, a obstinação de Maria Bonita em largar tudo para viver com Lampião,

⁹² Anthony Giddens não se refere à contemporaneidade como Pós-Modernidade, como outros autores. Para ele, o período em que se vive atualmente é marcado pela radicalização da Modernidade, onde coexistem uma contínua sensação de incerteza e uma constante reflexão das práticas sociais do cotidiano. Giddens chama de reflexividade essa capacidade racional dos indivíduos de analisar e reformular constantemente suas práticas sociais e concebe estratégias de atuação com o objetivo de transformar suas condições de existência.

ainda que com o consentimento dos pais, retrata, conforme Giddens (1993), uma forma de “amor romântico”, pois Maria abandonou seu marido e decidiu sua nova vida por vontade própria, o que não era condizente com o contexto em que vivia.

Ao contrário do que a minissérie apresenta, Maria de Déa conheceu pessoalmente o capitão Virgulino em 1929, pelo menos um ano antes de decidir se unir a ele. Barreira (2018, p. 145) diz que, “Lampião era parte do mundo de Maria antes mesmo do primeiro encontro. Ela o admirava, o tinha como modelo de valentia, coragem e inteligência”.

Sempre que passavam pela região da Malhada da Caiçara, Lampião e seu bando faziam parada na casa dos Oliveira, oportunidades para que o capitão levasse a diante seu namoro com a jovem Maria. Dona Déa, que não simpatizava com os modos de seu genro Zé de Neném, incitou que a filha fizesse definitivamente uma relação com Lampião. Seu Zé Felipe preocupava-se com a gravidade da situação, mas por fim acabou consentindo.

Após o ingresso de Maria de Déa, outras mulheres foram admitidas no bando de Lampião⁹³. Porém, durante os oito anos em que Maria esteve ao lado de Virgulino nenhuma mulher teve tanto prestígio, pois se Lampião era o “Rei do cangaço” ela se tornara sua “Rainha”. Os cangaceiros a estimavam e respeitavam muito a chamando de Dona Maria ou então de Maria do Capitão (NEGREIROS, 2018).

No período em que estiveram juntos, Lampião e Maria Bonita formaram um casal que, se não fosse o fato do banditismo, poderia ser considerado convencional. Assim como havia momentos de afeto, ternura, sexo e amor também havia discussões, brigas, ciúmes e desentendimentos. Maria de Déa ficou conhecida nacionalmente a partir do dia 29 de dezembro de 1936, quando suas fotos, tiradas por Benjamin Abrahão, estamparam a edição do jornal *O Povo*, de Fortaleza – CE (NEGREIROS, 2018). Mas o mito em torno de sua figura, a exaltação histórica de sua personagem, tanto no Brasil como no exterior, só se deu a partir do dia 28 de julho de 1938, quando ao lado de Lampião e outros cangaceiros, tombou sem vida no massacre da Grota de Angicos.

⁹³ Exemplos: Dadá, a mulher de Corisco; Sila, companheira de Zé Sereno; Lídia, a de Zé Baiano; Neném, a de Luís Pedro; Maria, a de Azulão; Lili, mulher de Lavadeira; entre outras (JASMIN, 2016).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No cinema e na televisão, segundo Flávio de Campos (2011, p. 381), o epílogo consiste em, “Variação ou complemento do desfecho, no qual a estória é recapitulada e, às vezes, uma premissa é explicitada”. Na busca por um epílogo a esse trabalho se pode traçar uma visão geral sobre as múltiplas representações do cangaço presentes na minissérie *Lampião e Maria Bonita* (1982) e sobre as questões gerias que orientaram esta dissertação.

Antes de tudo, oportunamente, deve-se retomar os pressupostos de Roger Chartier (1990) e Bronislaw Baczko (1985) sobre representações e imaginário social. Chartier considera que a aglutinação de práticas culturais gera e direciona as representações sociais. Nesse sentido, são as práticas culturais envolvidas no processo de construção da minissérie que dão forma às suas representações sociais e históricas⁹⁴. Baczko entende que o conjunto de ideias formuladas socialmente e representações coletivas formam o imaginário social, um dos aspectos mais importantes da vida social. Dessa forma, a minissérie *Lampião e Maria Bonita*, como produto do meio de comunicação televisivo, corrobora com a produção e divulgação de um imaginário social sobre o cangaço.

Objetivou-se, aqui, identificar, analisar e demonstrar as representações sociais sobre o cangaço presentes na minissérie. Para tanto, esse objetivo foi esmiuçado no interior de três capítulos, cada qual com objetivos específicos, mas não díspares da proposta geral do trabalho.

No primeiro capítulo, buscou-se apresentar algumas considerações sobre a aproximação entre História e audiovisual, particularmente, entre História e televisão. Considerando as novas abordagens e novos objetos da pesquisa histórica, percebeu-se que a televisão pode ser tomada como fonte da história devido à inegável importância desse meio de comunicação de massa, assim como sua grande abrangência e influência, sobretudo no Brasil.

Como visto nesse capítulo, a TV no Brasil adquiriu um relevante papel social, que vai desde sua gênese no país na década de 1950, passando pelo

⁹⁴ Como já discutido no segundo capítulo desse trabalho, as representações sociais em uma minissérie com temática histórica são geradas a partir das práticas culturais empregadas na construção desta, que têm como objetivo principal imprimir uma reconstituição histórica na trama seriada. Essas práticas englobam um conjunto de técnicas para a construção dos cenários, figurinos, caracterização das personagens e roteiros, somados aos artifícios de produção imagética computadorizada, sonoplastia e uma pesquisa histórica para fundamentação do enredo.

período da ditadura militar (1964-1985), da redemocratização em fins da década de 1980 e alcançando as primeiras décadas do século XXI. Alguns importantes aspectos da relação entre televisão, sociedade e política no Brasil foram apresentados, tendo como referencial teórico diversos autores que se dedicaram ao estudo do desenvolvimento histórico da TV brasileira, principalmente, a divisão em seis fases dessa história elaborada por Sérgio Mattos (2002).

Nessa breve contextualização histórica se notou a evidente ascensão da Rede Globo de Televisão como a maior emissora de TV da América Latina. Sua programação, a partir de 1969, configurou-se como agente de construção da identidade nacional devido à notável aliança com o regime militar recheada de reciprocidades de interesses (KORNIS, 2011a). Foi em 1982, que a Globo inovou a teledramaturgia brasileira ao realizar sua primeira minissérie, *Lampião e Maria Bonita*, uma trama seriada com fundamentação histórica que, somada a elementos narrativos ficcionais, procurou reconstruir os últimos dias de vida de Virgulino Ferreira da Silva, sua companheira Maria Bonita e seu bando de cangaceiros.

O segundo capítulo teve dois objetivos específicos. O primeiro foi percorrer alguns passos fundamentais para a análise do televisual, a partir das sugestões metodológicas de trabalho com as fontes audiovisuais televisivas apontadas por Marcos Napolitano no texto *A história depois do papel* (2010), a saber: 1º - compreender o gênero do programa, 2º - elaborar um fichamento do material televisivo, 3º - desconstruir fatos ou eventos narrados pelo audiovisual e 4º - observar a TV como uma nova experiência social do tempo histórico. Com esses procedimentos foram realizadas as duas decodificações mencionadas por Napolitano: uma de natureza técnico-estética e outra de natureza representacional da minissérie *Lampião e Maria Bonita*. O segundo objetivo específico foi compreender como se construiu o imaginário social do cangaço na TV brasileira.

No terceiro capítulo foram investigadas e demonstradas as representações sociais do cangaço na minissérie *Lampião e Maria Bonita* a partir de três eixos temáticos: o sertão como fundo e cena, a violência no cangaço e o romance ente Lampião e Maria Bonita. Para tanto, foram necessários alguns procedimentos de ordem teórica e metodológica que direcionaram o objetivo geral do trabalho, como o método de análise das imagens em movimento (ROSE, 2002; SILVA, 2015) e o referencial teórico adotado sobre o sertão nordestino, Lampião, Maria Bonita e o contexto histórico e social do cangaço.

Por meio do fichamento da minissérie e a elaboração da escaleta das cenas selecionadas (CAMPOS, 2011), as representações presentes na trama seriada foram analisadas à luz da historiografia sobre a temática histórica abordada pelo audiovisual. Desse modo, foram apresentados os efeitos de verossimilhança da narrativa ficcional, correspondentes àquilo que o referencial bibliográfico apresenta. No terceiro capítulo se concretizou a decodificação representacional da minissérie, possibilitando a compreensão de como as regras gerais dos gêneros foram operacionalizadas para a reconstrução e representação da história. Retomando também as sugestões metodológicas de Marcos Napolitano (2010) sobre como o historiador pode trabalhar com as fontes audiovisuais televisivas percebe-se que os passos indicados pelo autor para as decodificações técnico-estéticas e representacionais foram contemplados.

Na decodificação técnico-estética, as particularidades do gênero/formato da minissérie foram discutidas no segundo capítulo desse trabalho, o que levou à compreensão de como esse tipo de programa operacionaliza as regras do audiovisual. Foram elaborados campos de registro para cada cena analisada por meio das escaletas (Anexo I), fornecendo as principais informações das dimensões visual/ estética e verbal/sonora das cenas selecionadas para análises.

A decodificação representacional permitiu não só descrever as cenas analisadas, mas “desconstruí-las”, ou seja, investigar os encontros e desencontros entre ficção e realidade, ou ainda, as tensões existentes entre a narrativa histórica midiaticizada e a historiografia. As análises do imaginário social e das representações presentes na minissérie foram categorizadas a partir de três eixos temáticos, que discorrem sobre o sertão nordestino, a questão da violência e o romance entre Lampião e Maria Bonita.

As interpretações sobre o cangaço, sobretudo o Lampiônico, durante a primeira metade do século XX, geralmente fundamentam-se em campos discursivos que elucidam os contextos político, cultural e identitário da região Nordeste do Brasil. Clemente (2013) afirma que os registros e estudos sobre Lampião e seu bando partem de uma historiografia regional fortemente marcada pelas temáticas das secas, do coronelismo, da distância do Nordeste das áreas litorâneas e da civilização, bem como o misticismo do homem sertanejo. Dessa forma, criou-se um conjunto de representações sobre a realidade nordestina e conseqüentemente do

cangaço, que pode ser observado nas cenas da minissérie através da midiatização dessas narrativas históricas⁹⁵.

As representações sobre o sertão nordestino problematizaram práticas sociais que buscaram caracterizar os ambientes de cenas e personagens de tal modo que os espectadores pudessem contemplar tanto os aspectos espaciais e geográficos, quanto os sociais e políticos do contexto histórico em que se desenvolveu o fenômeno do cangaço. Os detalhes no sertão como fundo e cena visaram apresentar a paisagem semiárida e a caatinga em vários momentos das cenas analisadas. A relação de Lampião com seu coiteiro coronel Pedrosa apresenta a configuração política do coronelismo, representando essa expressão das potestades locais durante as primeiras décadas do século XX no Nordeste brasileiro.

No tocante à violência, as cenas analisadas contêm representações sobre as ações violentas do bando de Lampião, sobre o chamado “terror místico” que pairava em torno da figura de Virgulino e sobre os confrontos entre cangaceiros e volantes. Como se discutiu, a motivação da violência infligida pelos cangaceiros não tinha conotação revolucionária ou classicista, como defendem alguns autores. Além disso, foi possível notar certa moral do cangaço, que englobava regras de conduta e senso de justiça que lhe eram características.

As cenas que apresentam representações sobre o romance entre Virgulino e Maria de Déa foram analisadas tendo em vista o destaque geralmente dado às protagonistas femininas na teledramaturgia e aspectos conflituosos da vida íntima dos casais que integravam o bando de cangaceiros. Por meio das análises, perceberam-se algumas divergências entre a ficção e a historiografia sobre o papel da mulher no cangaço, sobretudo o de Maria Bonita, tida por vezes como personagem heroica e transgressora.

⁹⁵ Vale lembrar que o discurso midiático geralmente representa uma versão do Nordeste carregada de estereótipos, onde são apresentadas descrições sobre os flagelos sociais, sobretudo vinculados à pobreza e à seca. Para Albuquerque Júnior (1999, p. 59), “A descrição das misérias e horrores do flagelo tenta compor a imagem de uma região abandonada, marginalizada pelos poderes públicos”. Segundo o autor, esse imaginário social estereotipado só pode ser superado com uma nova interpretação sobre o próprio país e seus espaços, superando paradigmas naturalistas e reelaborando a imagem construída em torno do Nordeste.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: FJN, Massangana, São Paulo: Cortez, 1999.

ALEXANDRE, Marcos. O papel da mídia na difusão das representações sociais. **Comum**. Rio de Janeiro, v.6, nº 17, p. 111-125, jul/dez, 2001.

ALMEIDA, Angela Maria de Oliveira; SANTOS, Maria de Fátima de Souza. A teoria das representações sociais. In: TORRES, Cláudio Vaz; NEIVA, Elaine Rabelo. **Psicologia Social: principais temas e vertentes**. Porto Alegre: Artmed, 2011. p. 287-295.

ALMEIDA, José Américo de. **A Paraíba e seus problemas**. Estado da Paraíba: Secretaria de Educação e Cultura, Diretoria Geral de Cultura, 1980.

AMADO, Janaína. Região, sertão, nação. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 145-151, 1995.

ARBEX, José. **O poder da TV**. São Paulo: Scipione, 1995.

BACHELARD, Gaston. **A formação do espírito científico: contribuição para uma psicanálise da consciência**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2003.

BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. In: **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Antropos, 1985.

BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

BARREIRA, Wagner G. **Lampião e Maria Bonita: uma história de amor e balas**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2018.

BARROS, José D'Assunção. **O campo da história: especialidades e abordagens**. Petrópolis-RJ: Vozes, 2010.

BARROS, Josias Silvano de. **A geografia do cangaço: o território de Lampião expresso pela geografia cultural**. 2010. Monografia (Especialização em Geografia e Território) – Universidade Estadual da Paraíba, Guarabira - PB, 2010.

BARROS, Luitgarde O. C. **Derradeira Gesta, Lampião e Nazareno: Guerreando no Sertão**. Rio de Janeiro: Mauad, 2000.

BASTOS, Ricardo Ferraz. **A imagem da organização do bando de Lampião e sua liderança**. 2009. Dissertação (Mestrado Profissional em Administração) – Faculdades Integradas Pedro Leopoldo, Pedro Leopoldo – MG, 2009.

BERGER, René. **A tele-fissão: alerta à televisão**. São Paulo: Loyola, 1979.

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

BERNADET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

BERNADET, Jean-Claude; RAMOS, Alcides Freire. **Cinema e História do Brasil**. São Paulo: Contexto, 1994.

BOTOSO, Altamir; CONVERSANI, Ângela Aparecida Batista. Teledramaturgia Brasileira: as minisséries. **Biblioteca Online de Ciências da Comunicação**, Universidade de Marília, São Paulo, 2009, p. 1-9. Disponível em: <<http://www.bocc.uff.br/pag/bocc-teledramaturgiaaltamir.pdf>>. Acesso em 21. jan. 2019.

BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. **Uma história social da mídia**: de Gutenberg à internet. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

BRITO, Rosana Carvalho. O cangaço no cinema nacional: novas perspectivas do tema no filme *Corisco e Dadá*. **Graduando**, Feira de Santana, v. 5, nº 8, p. 12-28, jan/jun. 2014.

BRITO, Yvana Carla Fachine de. Gêneros televisuais: a dinâmica dos formatos. **Symposium** (Recife), Recife, v. 5, n.1, p. 14-26, 2001.

BUCCI, Eugênio. **Brasil em tempo de TV**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.

BUSETTO, Áureo. Sintonia com o contemporâneo: a TV como objeto e fonte da História. In: BEIRED, José Luis Bendicho; BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio (Orgs.). **Política e identidade cultural na América Latina**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. p. 153-175.

CÂMARA, Yls Rabelo; CÂMARA, Yzy Maria Rabelo. Maria Bonita e Dadá: uma breve releitura do cangaço por meio da presença determinante do elemento feminino. **Revista Entrelaces**, Ano IV, nº 05, maio de 2015. p. 57-74.

CAMPOS, Flávio de. **Roteiro de cinema e televisão**: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

CARLOS, Cássio Starling. **Em Tempo Real**: Lost, 24 horas, Sex and the city e o impacto das novas séries de TV. São Paulo: Editora Alameda, 2006.

CARNEIRO, Gabriel de Campos. **No rastro dos cangaceiros**: Em busca de novas trilhas para a apreensão de um movimento social. 2010. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de Brasília, Brasília – DF, 2010.

CARVALHO, Maria do Socorro. Cinema Novo brasileiro. In: MASCARELLO, Fernando. (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas-SP: Papyrus, 2006. p. 289-310.

CERQUEIRA, J. Luciano. Cangaceiros e “Cowboys”: indicadores para um estudo comparativo. In: **CLIO**. Revista do Curso de Mestrado em História. Recife: UFPE, n.111, p. 119-129, 1980.

CHANDLER, Billy Jaynes. **Lampião, o rei dos cangaceiros**. Tradução de Sarita Linhares Barsted. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

CHANDLER, Billy Jaynes. Dos bandidos e sua significação social: um ensaio transcultural. **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, v. 14/15, N.0 1/2, 1983/1984. p. 65-82.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel, 1990.

CLEMENTE, Marco Edílson de Araújo. O cangaço e a representação mística de Lampião (1920-1938). **Ponta de Lança**, São Cristóvão, v.12, n. 22, jan.-jun. 2018. p. 5-23.

CLEMENTE, Marco Edílson de Araújo. TERRA IGNOTA: Cangaço e representações dos sertões do Nordeste brasileiro na primeira metade do século XX. **Outros Tempos**, vol. 10, n.15, 2013. p. 100-121.

CLEMENTE, Marcos Edílson de Araújo. Cangaço e cangaceiros: histórias e imagens. **Fênix - Revista de História e estudos culturais**. Vol. 4, ano IV, nº 4, p. 1-18, Outubro, novembro e dezembro de 2007.

CUNHA, Euclides. **Os Sertões, campanha de Canudos**. Ed. Francisco Alves: Brasília, 1989.

DANTAS, Reuwer Antônio de Araújo. **Uma Análise do Discurso da Seca do Nordeste a Partir do Programa “Profissão Repórter”**. 2008. Monografia. (Graduação em Comunicação Social – Jornalismo) – Departamento de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Mossoró, 2008. Disponível em: <http://www.uern.br/controladepaginas/depto-comunicacao-social-producao-discente/arquivos/>. Acesso em 18 fev. 2020.

DUARTE-SIMÕES, Cristina. O ícone e o palhaço ou Quando Mazzaropi encena Lampião. **Caravelle**, 98 | 2012, 93-111.

DURKHEIM, Émile. **Da divisão do trabalho social**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. Tradução de Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ECO, Umberto. Para uma investigação semiológica sobre a mensagem televisional. In: **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ESPIG, Márcia Janete. O conceito de imaginário: reflexões acerca de sua utilização pela História. **Textura**. Canoas, nº9, nov. 2003 a jun. 2004. p. 49-56.

FACÓ, Rui. **Cangaceiros e fanáticos**: gêneses e lutas. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

FAUSTO, Boris. **História concisa do Brasil**. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial do Estado, 2001.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2006.

FECHINE, Yvana. Gêneros televisuais: a dinâmica dos formatos. **Revista Symposium**, Universidade Católica de Pernambuco. Ano 5, nº 1, p. 14-26, janeiro-junho 2001.

FERREIRA, Izacyl; FURGLER, Neyza Branco M. **Dicionário brasileiro de mídia**. 2.ed. São Paulo: Mercado Global, 1998.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FRIESEN, Liliana. A televisão e recursos tecnológicos: possíveis contribuições no âmbito escolar. **ANALECTA** Guarapuava, Paraná v.9 nº 2 p. 21-34 jul./dez. 2008. p. 21-34.

GARCIA, Carlos. **O que é Nordeste Brasileiro**. Brasiliense: São Paulo, 1985.

GEVAERD, Rosi Terezinha Ferrarini. Narrativa histórica: uma das formas pelas quais alunos e professores dão sentido ao passado histórico. *In*: X CONGRESSO NACIONAL DE EDUCAÇÃO. I SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE REPRESENTAÇÕES SOCIAIS, SUBJETIVIDADE E EDUCAÇÃO – SIRSSE, 1., Curitiba. **Anais** [...] Curitiba: PUC-PR, 2011. Disponível em: https://educere.bruc.com.br/CD2011/pdf/4732_2529.pdf. Acesso em: 12 mai. 2020.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade**: sexualidade, amor & erotismo nas sociedades modernas. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

GOMES, Karolina; HACKMAYER, Monika; PRIMO, **Virgínia**. **Lampião, Virgulino e o mito – 70 anos do fim do cangaço**. São Paulo: Agenda Eclética, 2008.

GOULART, Suelyn da Silva. Consciência histórica e televisão. *In*: 30º Simpósio Nacional de História - ANPUH, 2019, Recife - PE. **Anais do 30º Simpósio Nacional de História** - História e o futuro da educação no Brasil, 2019.

GUARESCHI, Pedrinho A. A realidade da comunicação – visão geral do fenômeno. *In*: GUARESCHI, Pedrinho A. (coord.). **Comunicação e controle social**. Petrópolis: Vozes, 1993. p. 13 – 22.

GUARESCHI, Pedrinho A; JOVCHELOVITCH, Sandra. (org). **Textos em representações sociais**. Petrópolis-RJ: Vozes, 1995.

GUEIROS, Optato. **Lampeão**: Memórias de um Oficial ex-comandante de forças volantes. São Paulo: Casa Livro Azul- Campinas, 1953

HAGEMEYER, Rafael. **História & audiovisual**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

HAMBURGUER, Esther. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. In: SCHWARCZ, Lilia Mortiz (Org.). **História da vida privada no Brasil**: Contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 440-487.

HERMANN, Jennifer. Auge e Declínio do Modelo de Crescimento com Endividamento: O II PND e a Crise da Dívida Externa (1974-1984). In: GIAMBIAGI, Fabio et al. (Orgs.). **Economia Brasileira Contemporânea**: 1945-2010. 2 a . ed. Rio de Janeiro: Elsevier/Campus, 2011. p. 73-96.

HOBSBAWM, Eric. **Bandidos**. Tradução de Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

HOINEFF, Nelson. **A nova televisão**: Desmassificação e o impasse das grandes redes. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

JACOBY, Alexander. O cinema latino-americano. In: KEMP, Philip (Org.). **Tudo sobre Cinema**. Tradução de Fabiano Morais *et al.* Rio de Janeiro: Sextante, 2011. p. 264-267.

JAMBEIRO, Othon. **A TV no Brasil do século XX**. Salvador – BA: EDUFBA, 2001.

JASMIN, Élise. **Lampião: Senhor do sertão**: vidas e mortes de um cangaceiro. Tradução de Maria Celeste Franco Farias Marcondes e Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

JOST, François. “A televisão entre a ‘grande arte’ e a arte pop”. **Revista Comunicação Midiática**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação. Universidade Estadual Paulista. n. 5. Bauru (SP), ago. 2006.

JOST, François. **Compreender a televisão**. Tradução de Elizabeth Bastos Duarte, Maria Lília de Castro e Vanessa Curvello. Porto Alegre: Sulina, 2007.

JOST, François. O que significa falar de “realidade” para a televisão? In: GOMES, Itania Maria Mota. **Televisão e realidade**. Salvador: EDUFBA, 2009. p. 13-30.

JOST, François. **Seis lições sobre televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2004.

KORNIS, Mônica Almeida. **Cinema, televisão e história**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

KORNIS, Monica Almeida. Ficção televisiva e identidade nacional: o caso da Rede Globo. In: MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé; CAPELATO, Maria Helena (Org.). **História e cinema**: dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Alameda, 2011b. p. 97-114.

KORNIS, Monica Almeida. Uma memória da história recente: as minisséries da Rede Globo. In: XXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2001, Campo Grande (MS). **Anais do XXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, 2001.

KORNIS, Monica de Almeida. As 'revelações' do melodrama, a Rede Globo e a construção de uma memória do regime militar. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 36, p. 173-193, 2011a.

LEAL, P. M. V. **Um olhar histórico na formação e sedimentação da TV no Brasil**. 2009. Disponível em: < <https://goo.gl/PPGOC5> >. Acesso em: 03/06/2019.

LEAL, Víctor Nunes. **Coronelismo, enxada e voto: o município e o regime representativo no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

LIMA, Venício A. de. Globo e política: tudo a ver. In: BRITTOS, Valério Cruz; BOLAÑO, César Ricardo Siqueira (Orgs.). **Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia**. São Paulo: Paulus, 2005. p. 103-129.

LINS, Daniel. Cartografia do bandido social: o acaso e a necessidade. **Revista de Ciências Sociais**, v. 29, Fortaleza, Departamento de Ciências Sociais e Filosofia do Centro de Humanidades da UFC, 1998. p. 169-179.

LOBO, Narciso Júlio Freire. História e ficção na TV. **Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v.30, n.1, p. 175-193, jan./jun. 2007.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Ed. Senac, 2001.

MACHADO, Michelli. **A História contada na televisão: um estudo sobre minisséries históricas**. 2013. Tese. (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Universidade do Vale do Rio Sinos – UNISINOS, São Leopoldo, 2013. Disponível em: <http://www.repositorio.jesuita.org.br/bitstream/handle/UNISINOS/4012/MichelliMachado.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 18 fev. 2020.

MAGALHAES, Wallace Lucas. O imaginário social como um campo de disputas: um diálogo entre Baczko e Bourdieu. **Revista de História**. vol. 8, n. 16. jul.- dez./2016, p. 92-110.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Televisão: a vida pelo vídeo**. São Paulo: Moderna, 1988.

MATTOS, Sérgio. **História da televisão brasileira**. Petrópolis: Vozes, 2002.

MELLO, Frederico Pernambucano de. **Guerreiros do Sol: violência e banditismo no Nordeste do Brasil**. São Paulo: A Girafa, 2011.

MEMÓRIA GLOBO. **Dicionário da TV Globo, v.1: programas de dramaturgia & entretenimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

MOCELLIN, Renato. **O cinema e o ensino da História**. Curitiba-PR: Nova Didática, 2002.

MONTÓN, Angel Luis Hueso. O homem e o mundo midiático no princípio de um novo século. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (Orgs.). **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. da UNESP, 2009. p. 29-40.

MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais: investigações em psicologia social**. Rio de Janeiro, Vozes, 2010.

MUNHOZ, Eliane Regina. **A Rede Globo de televisão no território brasileiro através do sistema de emissoras afiliadas**. 2008. 156 f. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2010. p. 235-287.

NAPOLITANO, Marcos. A televisão como documento. In: BITTENCOURT, Circe (Org.). **O saber histórico em sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2006. p.149-162.

NEGREIROS, Adriana. **Maria Bonita: Sexo, violência e mulheres no cangaço**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

OLIVEIRA, Guerda Míria Torres de. **A presença da mulher no cangaço**. 1996. Monografia (Graduação em História) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal – RN, 1996.

OMETTO, Ana Maria H.; FURTUOSO, Maria Cristina O; SILVA, Marina Vieira da. Economia brasileira na década de oitenta e seus reflexos nas condições de vida da população. **Rev. Saúde Pública**. 1995, vol.29, n.5, pp.403-414.

PAIVA, Claudio Cardoso de. As narrativas de ficção, o nordeste no cinema e na televisão: elementos para o ensino de história e comunicação. In: **Saeculum** - Revista de História, ano 13, n. 17 (2007). João Pessoa: Departamento de História/ Programa de Pós-Graduação em História/UFPB, jul./dez. 2007.

PAIVA, Claudio Cardoso de. Do Local ao Global. Imagens do Nordeste na Idade Mídia. Uma antropológica da ficcionalidade brasileira. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 29., 2006. Brasília. **Resumos [...]** Brasília: INTERCOM, 2006. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R0635-1.pdf>. Acesso em 27 jun. 2020.

PASA, Poliana. Televisão e imaginário: entre os limites da ficção e da realidade. **Sessões do Imaginário**, v. 1, p. 63-67, 2013.

PEREIRA, Maria Auxiliadora. **Violência nas escolas** – Visão de professores do ensino fundamental. 2003. Dissertação (Mestrado em Enfermagem Psiquiátrica) –

Programa de Pós-Graduação em Enfermagem Psiquiátrica e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Ribeirão Preto - SP, 2003.

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

PESAVENTO, Sandra. Em busca de uma outra história : imaginando o imaginário. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 15, no 29,1995.

PIGNATARI, Décio. **Signagem da televisão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PINHEIRO, Cristiano Max Pereira. Televisão e serialidade: formatos, distribuição e consumo. **Revista Cadernos de Comunicação**. Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria, v.20, n.2, art 6, p.3 de 19, maio/ago.2016.

POMA, L. F. ; VIÉGAS, Rosemari Fagá. As minisséries na TV Globo: da literatura à televisão. In: **Pesquisa em Debate**, São Paulo, Edição Especial, p.1-8, 2009.

POSTMAN, Neil. A literatura de televisão. In: STEINBERG, Charles S. **Meios de comunicação de massa**. São Paulo: Cultrix, 1970. p. 328-354.

PRADO, João Rodolfo do. **TV: quem vê quem**. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca, 1973.

PRATA, Ranulfo. **Lampião**: documentário. São Paulo: Piratininga, 1933.

RESENDE, Maria Efigênia Lage. O processo político na Primeira República e o regime oligárquico. In: FERREIRA, Jorge. DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs). **O Brasil Republicano. O tempo do liberalismo excludente**: da Proclamação da República à Revolução de 1930. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 91-120.

ROCHA, Simone Maria. Como a noção de gênero televisivo colabora na interpretação das representações? In: GOMES, Itania Maria Mota (Org.). **Televisão e realidade**. Salvador: EDUFBA, 2009. p. 267-292.

RODRIGUES. Aroldo **Psicologia Social**. Rio de Janeiro: Vozes, 1973.

RONDINI, Luiz Carlos. As minisséries da Globo e a grade de programação. In: XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2007, Santos. **Trabalhos...** Santos: INTERCOM, 2007, p. 1-15. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R1416-1.pdf>. Acesso em: 21. jan. 2019.

ROSE, Diana. Análise de imagens em movimento. In: BAUER, Martin; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: um manual prático. Tradução de Pedrinho Guareschi. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 343 – 364.

RÜSEN, Jörn. **Razão histórica**: teoria da História: os fundamentos da ciência histórica. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2001.

SACRAMENTO, Igor. Quem é o autor? Dias Gomes, Aguinaldo Silva e o conflito entre gerações no campo da telenovela brasileira nos anos 1980. In: _____; MATHEUS, Leticia Cantarela (Orgs.). **História da Comunicação: experiências e perspectivas**. Rio de Janeiro: Mauad, 2014. p. 331-356.

SALIBA, Elias Thomé. Experiências e representações sociais: reflexões sobre o uso e consumo de imagens. In: BITTENCOURT, Circe (Org.). **O saber histórico em sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2006. p. 117-127.

SANTOS, Caroline Lima. A Disputa do Imaginário: as representações do cangaço no cinema nacional (1950). **Domínios da Imagem**, Londrina, ano III, n. 6, p. 67-74, maio 2010.

SANTOS, Caroline Lima. Entre o cangaceiro e o cangaço: O cinema e suas representações das histórias do Brasil. In: XXVI Simpósio Nacional de História, ANPUH, São Paulo. **Anais [...]** São Paulo, julho 2011.

SARMENTO, Guerhansberger Tayllow Augusto. Por uma historiografia dos espaços no cangaço lampiônico. **Ponta de Lança**, São Cristóvão, v.12, n. 22, jan.-jun. 2018. p. 164-181.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SILVA, Anderson Lopes da. **Uma leitura dos processos de hibridização cultural na ficção seriada televisiva: análise dos personagens e suas inter-relações na telenovela “Cordel Encantado”** (2011). 2015. Dissertação. (Mestrado em Comunicação) – Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015.

SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. **Dicionário de conceitos históricos**. São Paulo: Contexto, 2009.

SILVA, Raysa Carolinne Sobreira da. A história contada nas telas da TV: A invenção do Cangaço através da minissérie Lampião e Maria Bonita. In: I Seminário Nacional de História e Contemporaneidades, 2013, Crato. **Anais eletrônicos I seminário Nacional de História e Contemporaneidades**, 2013.

SORLIN, Pierre. Televisão: outra inteligência do passado. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian. **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. da Unesp, 2009. p. 41-60.

VIEIRA, Marcelo Dídimo Souza. **O cangaço no cinema brasileiro**. 2007. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285053>>. Acesso em: 01 mai. 2020.

VILLELA, Jorge Luiz Mattar. O advento do Estado Novo, a morte de Lampião e o fim do cangaço. **Revista de Sociologia e Política**, [S.l.], n. 09, p. 81-94, dez. 1997.

Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/rsp/article/view/39300>>. Acesso em: 05 jul. 2020.

VILLELA, Jorge Luiz Mattar. Operação anti-cangaço: As táticas e estratégias de combate ao banditismo de Virgulino Ferreira, Lampião. **Revista de Ciências Humanas**, Florianópolis, n.25, p. 93-116, abril de 1999. p. 93-116.

ZANOTTI, Luiz Roberto. **A longa travessia de Lampião**: da literatura de cordel ao espetáculo teatral Virgolino e Maria: Auto de Angicos. 2012. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. Curitiba-PR, 2012.

ANEXO A – ESCALETAS DAS CENAS ANALISADAS

QUADRO 2 – “A emboscada I” (01’30” a 05’20”)

CENA	DIMENSÃO VISUAL	DIMENSÃO SONORA/VERBAL
01’30” a 01’57”	Paisagem semiárida com vegetação rarefeita e seca.	Prólogo: Narrador.
01’57” a 03’50”	Um automóvel cruza as estradas. Dentro dele, o motorista e o geólogo Steve Chandler.	O motorista conversa com o geólogo Steve Chandler sobre o clima e a região. Também conta sobre uma história sobre a passagem de Lampião naquele local.
03’50” a 05’20”	Aparecem os cangaceiros escondidos nas matas. O motorista desce do automóvel para consertar o veículo. Em seguida, ouve e avista os cangaceiros. O bando de cangaceiros sai do meio da vegetação e ataca o automóvel.	Cangaceiros se comunicam através da imitação de cantos de pássaros e de chocalhos. O motorista diz ao geólogo que os barulhos vindos da mata são cantos de um pássaro chamado canção. Barulhos dos chocalhos dos cangaceiros se intensificam quando se aproximam do veículo.

Fonte: Adaptado de: ROSE, Diana. Análise de imagens em movimento. *In*: BAUER, Martin; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: um manual prático. Tradução de Pedrinho Guareschi. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 343 – 364.

Quadro 3 – “Lampião chega ao acampamento” (09’48” a 13’14”)

(continua)

CENA	DIMENSÃO VISUAL	DIMENSÃO VERBAL/SONORA
09’48” a 09’55”	Um cangaceiro corre em meio à caatinga	O cangaceiro corre gritando que o “capitão tá chegando!”
09’55” a 10’55”	Lampião e seu bando sequestram Steve Chandler e o levam ao acampamento, onde se localiza o esconderijo dos cangaceiros. Lampião vai à frente do bando e é seguido de perto por um cangaceiro que o protege do sol com um guarda-chuva.	Música
10’55” a 12’42”	Lampião chega ao acampamento e vai procurar Maria Bonita. Maria Bonita aparece pela primeira vez, saindo de uma tenda. Lampião e Maria Bonita discutem.	Lampião pergunta por “Santinha”, apelido dado a Maria Bonita. Maria bonita repreende Lampião por ter ficado muitos dias fora e o acusa de traição. Maria Bonita promete arrancar as orelhas da suposta amante de Lampião. A discussão é encerrada por Lampião.

Quadro 3 – “Lampião chega ao acampamento” (09’48” a 13’14”)

(conclusão)

12’42” a 13’14”	Maria Bonita avista Steve Chandler Lampião vai até Steve Chandler e pega sua máquina fotográfica.	Maria Bonita pergunta sobre o gringo que Lampião trouxe, identificando-o imediatamente como estrangeiro. Lampião pega a máquina fotográfica de Chandler e diz que o trouxe pra tirar o retrato de Maria Bonita.
-----------------	--	--

Fonte: Adaptado de: ROSE, Diana. Análise de imagens em movimento. *In*: BAUER, Martin; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: um manual prático. Tradução de Pedrinho Guareschi. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 343 – 364.

Quadro 4 – “Lampião e o coronel” (47’30” a 51’40”)

CENA	DIMENSÃO VISUAL	DIMENSÃO VERBAL/SONORA
47’30” a 48’50”	Lampião está na fazenda do coronel Pedrosa.	O coronel diz a Lampião que o armamento é mais novo do que as armas usadas pela volante.
48’50” a 51’40”	Uma criada do coronel serve um vinho a Lampião. O coronel bebe o vinho antes de Lampião para mostrar que não há risco da bebida estar envenenada.	Lampião teme que o vinho esteja envenenado e manda a criada beber primeiro. O coronel Pedrosa toma o vinho antes e diz a Lampião que se trata de uma cisma. Lampião diz ao coronel que foi avisado sobre traição e sangue.

Fonte: Adaptado de: ROSE, Diana. Análise de imagens em movimento. *In*: BAUER, Martin; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: um manual prático. Tradução de Pedrinho Guareschi. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 343 – 364.

Quadro 5 – “A emboscada II” (05’20” a 09’40”)

(continua)

CENA	DIMENSÃO VISUAL	DIMENSÃO VERBAL/SONORA
05’20” a 06’40”	Os cangaceiros atacam o automóvel. O motorista e Steve Chandler fecham os vidros do carro, mas os cangaceiros começam a chacoalhar o veículo. Aparece Lampião, que bate no vidro e ordena que os passageiros desçam do carro.	O motorista torce para que não seja “ele”, em referência a Lampião. Lampião diz que os passageiros devem sair do carro ou vai incendiar o automóvel. Lampião ordena que os passageiros saiam para que possam conversar.
06’40” a 07’45”	Os passageiros descem do carro. Os cangaceiros começam a revirar as bagagens de Chandler. Lampião interroga o geólogo.	Lampião interroga Steve Chandler, mas o geólogo fala em inglês. O motorista diz que Chandler não é daquele lugar. Lampião pergunta se Chandler não fala sua língua.

Quadro 5 – “A emboscada II” (05’20” a 09’40”)

(conclusão)

07’45” a 09’40”	<p>Um cangaceiro acha uma carta na bagagem de Chandler e leva a Lampião.</p> <p>O motorista explica que Steve Chandler é inglês e trabalha para uma grande companhia que busca petróleo.</p> <p>Lampião chama o motorista de traidor, o segura pelo colarinho da camisa, saca uma pistola e o mata com um tiro na cabeça na frente de Chandler.</p>	<p>Lampião manda o cangaceiro ler a carta. O motorista esclarece que Chandler trabalha para uma grande companhia de óleo inglesa que busca petróleo na região.</p> <p>O motorista diz que se o capitão “dar um apertinho” em Chandler, talvez ele possa falar em português.</p> <p>Lampião se enfurece com o motorista, entendendo que se trata de uma traição, pois antes ele estava com Chandler e agora quer passar para o seu lado.</p> <p>Lampião pergunta para Chandler se já viu algum homem morrer. O geólogo diz que já viu muitos homens morrerem na guerra. Lampião diz que agora ele verá mais um.</p> <p>O motorista pede clemência, mas Lampião o mata.</p>
-----------------	---	---

Fonte: Adaptado de: ROSE, Diana. Análise de imagens em movimento. *In*: BAUER, Martin; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: um manual prático. Tradução de Pedrinho Guareschi. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 343 – 364.

Quadro 6 - “A cobra” (19’25” a 21’45”)

CENA	DIMENSÃO VISUAL	DIMENSÃO VERBAL/SONORA
19’25” a 20’15”	Lampião encontra uma cobra no caminho e corta sua cabeça com um facão.	Sons de guizo. Música.
20’15” a 21’25”	<p>Lampião segura a cobra morta na mão.</p> <p>Chegam Maria Bonita e o cangaceiro Sabonete.</p>	<p>Lampião repreende Maria Bonita por ter ido se encontrar com Dadá sem avisá-lo.</p> <p>Maria Bonita diz que foi tratar sobre assuntos de mulher com Dadá.</p> <p>Lampião diz que irão prosseguir a andança porque estão quase sem munição.</p>
21’25” a 21’45”	Maria Bonita e Lampião conversam.	<p>Maria Bonita pergunta a Lampião o motivo de ter matado a cobra.</p> <p>Lampião responde que a cobra lhe deu um aviso sobre traição.</p>

Fonte: Adaptado de: ROSE, Diana. Análise de imagens em movimento. *In*: BAUER, Martin; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: um manual prático. Tradução de Pedrinho Guareschi. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 343 – 364.

Quadro 7 – “O ataque de Zé Rufino” (68’ 54” a 71’35”)

CENA	DIMENSÃO VISUAL	DIMENSÃO VERBAL/SONORA
68’54” a 70’05”	Aparece a casa dos compadres de Lampião. Zé Rufino e seus homens cercam a moradia. Os anfitriões, Lampião, Maria Bonita e a filha do casal, Expedita, estão dentro da casa.	Maria Bonita conversa com sua filha Expedita.
70’05” a 70’50”	Zé Rufino e seus homens cercam o local e começam a atirar contra a casa. A comadre de Lampião, dona da casa, leva um tiro e morre. Lampião e Maria Bonita se jogam no chão para se protegerem.	Zé Rufino grita anunciando o cerco e ordenando que Lampião apareça. Tiros. Lampião diz para que todos se joguem no chão, pedindo para que Maria Bonita espere a armadilha que já estava preparada.
70’50” a 71’35”	Surgem do meio da caatinga os cangaceiros do bando de Corisco. Aparece Corisco e inicia um ataque contra Zé Rufino. A volante de Zé Rufino recua. O ataque foi frustrado.	Tiros vindo da caatinga. Corisco grita contra Zé Rufino. Lampião diz que Corisco chegou e toma uma arma disparando contra Zé Rufino. Zé Rufino ordena a retirada eminente.

Fonte: Adaptado de: ROSE, Diana. Análise de imagens em movimento. In: BAUER, Martin; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático.** Tradução de Pedrinho Guareschi. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 343 – 364.

Quadro 8 – “A morte de Lampião e Maria Bonita” (95’ 30” a 99’37”)

(continua)

CENA	DIMENSÃO VISUAL	DIMENSÃO VERBAL/SONORA
95’30” a 96’15”	Amanhece o dia de 28 de julho de 1938. Algumas cabras andam próximo à tenda dos cangaceiros. A tropa de João Bezerra se aproxima do acampamento.	Música
96’15” a 97’	João Bezerra e sua tropa instalam a metralhadora e apontam todas as suas armas em direção à tenda de Lampião.	Música

Quadro 8 – “A morte de Lampião e Maria Bonita” (95’ 30” a 99’37”)

(conclusão)

97’ a 98’05”	<p>Maria Bonita sai da tenda e logo depois sai Lampião.</p> <p>A tropa de João Bezerra começa a atirar com as armas e a metralhadora.</p> <p>Lampião e Maria Bonita são atingidos sem possibilidade de reação e morrem juntos de mãos dadas.</p>	<p>Música</p> <p>Tiros</p>
98’05” a 99’37”	<p>Os corpos dos cangaceiros são demonstrados numa vista aérea.</p> <p>João Bezerra e sua tropa comemoram.</p>	<p>Música</p> <p>João Bezerra grita: “Matei! Matei Lampião!”</p>

Fonte: Adaptado de: ROSE, Diana. Análise de imagens em movimento. *In*: BAUER, Martin; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: um manual prático. Tradução de Pedrinho Guareschi. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 343 – 364.

Quadro 9 – “O chá abortivo” (15’55” a 17’45”)

CENA	DIMENSÃO VISUAL	DIMENSÃO VERBAL/SONORA
15’55” a 16’10”	<p>Maria Bonita e Dadá conversam em um lugar onde marcaram um encontro sigiloso.</p> <p>O cangaceiro Sabonete acompanha Maria Bonita.</p> <p>Dadá prepara um chá abortivo.</p>	<p>Dadá pergunta se Lampião sabe do encontro das duas. Maria Bonita responde que não e é informada por Dadá que Corisco também não sabe.</p> <p>Maria Bonita pede a Sabonete que lhe traga o chá.</p>
16’10” a 16’50”	<p>Sabonete traz o chá.</p> <p>Maria Bonita pega a caneca com a bebida.</p>	<p>Maria Bonita pergunta a Dadá o que tem no chá. Dadá diz os ingredientes.</p> <p>Maria Bonita pergunta se o chá presta. Dadá confirma.</p>
16’50” a 17’45”	<p>Maria Bonita toma o chá</p>	<p>Dadá pergunta se é isso mesmo que Maria Bonita quer.</p> <p>Maria Bonita responde que está muito velha pra ter filho.</p> <p>Dadá conforta Maria Bonita.</p>

Fonte: Adaptado de: ROSE, Diana. Análise de imagens em movimento. *In*: BAUER, Martin; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: um manual prático. Tradução de Pedrinho Guareschi. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 343 – 364.

Quadro 10 – “O início do amor” (24’45” a 29’45”)

(continua)

CENA	DIMENSÃO VISUAL	DIMENSÃO VERBAL/SONORA
24’45” a 26’10”	<p>O bando de Lampião atravessa a caatinga abaixo de sol escaldante.</p>	<p>Sabonete diz a Lampião que se o bando não parar um pouco para</p>

Quadro 10 – “O início do amor” (24’45” a 29’45”)

(conclusão)

	<p>Maria Bonita começa a passar mal e desmaia no caminho.</p> <p>Dadá prepara um chá abortivo.</p>	<p>descansar Steve Chandler pode morrer devido ao calor intenso. Lampião diz que vão continuar e que o “gringo” aguenta.</p>
26’10” a 26’35”	<p><i>Flashback:</i> Casa de Dona Déa e Seu Zé Felipe Um menino corre para avisar Dona Déa que Lampião está chegando.</p> <p>Dona Déa diz a seu marido que vá chamar sua filha Maria imediatamente.</p>	<p>Um menino avisa Dona Déa e Seu Zé Felipe que o capitão Virgulino pediu pouso e está vindo em sua casa.</p> <p>Dona Déa diz a Zé Felipe que busque a filha na casa do genro, Zé de Neném, pois está com saudade dela.</p>
26’35” a 27’45”	<p>Lampião e seus homens chegam à casa de Dona Déa.</p> <p>Dona Déa dá banho em Lampião.</p>	<p>Lampião saúda Dona Déa e diz que vai ficar dois dias em sua casa. A anfitriã retribui com gentilezas.</p> <p>Durante o banho, Dona Déa diz a Lampião que sua filha Maria não para de falar dele.</p> <p>Lampião pergunta se a moça é donzela. Déa diz que a filha é casada, mas infeliz no casamento e que Lampião vai gostar dela.</p>
27’45” a 28’45”	<p>Hora do jantar na casa de Dona Déa.</p> <p>Lampião conhece Maria Gomes de Oliveira, a Maria Bonita.</p>	<p>Dona Déa chama sua filha e a apresenta a Lampião.</p> <p>Maria serve um vinho ao capitão dizendo que foi ela mesma quem fez.</p> <p>Lampião diz que ter certeza que vai gostar do vinho.</p>
28’45 a 29’45”	<p>Lampião escreve uma carta a Zé de Neném, marido de Maria.</p> <p>Maria monta em um cavalo e vai embora com Lampião.</p>	<p>Maria lê a carta escrita por Lampião e destinada a seu marido.</p> <p>Após ler, Maria diz que pode mandar entregar a carta.</p>

Fonte: Adaptado de: ROSE, Diana. Análise de imagens em movimento. *In*: BAUER, Martin; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: um manual prático. Tradução de Pedrinho Guareschi. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 343 – 364.

ANEXO B – FIGURAS COMPARADAS

Figura 37 – Fotografia de Lampião



Fonte: <<https://cidadeverde.com/noticias/279300/morto-ha-80-anos-lampiao-deixa-legado-controverso-no-nordeste>>. Acesso em 28 ago. 2020.

Figura 38 – Nelson Xavier, como Lampião



Fonte: <<http://redeglobo.globo.com/novidades/fotos/2015/01/veja-galeria-de-lampiao-e-maria-bonita.html>>. Acesso em 28 ago. 2020.

Figura 39 – Fotografia de Maria Bonita



Fonte: <<http://cobracordelista.blogspot.com/2010/07/poesia-rainha-do-cangaco-dalinha.html>>. Acesso em 28 ago. 2020.

Figura 40 – Tânia Alves, como Maria Bonita



Fonte: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/minisseries/lampiao-e-maria-bonita/>>. Acesso em 28 ago. 2020.

Figura 41 – Fotografia do bando de Lampião



Fonte: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45304399>>. Acesso em 28 ago. 2020.

Figura 42 – O bando de Lampião na minissérie



Fonte: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/minisseries/lampiao-e-maria-bonita/>>. Acesso em 28 ago. 2020.