DOI: https://doi.org/10.14201/0BR0019111128

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

Amantes cangaçeiras. La representación de la mujer cangaçeira en la miniserie Lampião *e* Maria Bonita *(1982)*

Cangaçeira lovers. The representation of the cangaçeira woman in the miniserie *Lampião* e *Maria Bonita* (1982)

Juliana Amorim Silva
Universidade Federal Fluminense (UFF, Brasil)

Resumo: O presente texto tem como tema central a construção da mulher cangaceira no audiovisual brasileiro durante a década de 1980. Seu objeto é a representação desta mulher na minissérie televisiva *Lampião*

e Maria Bonita, produzida pela Rede Globo, em 1982. Tem-se como objetivos investigar o contexto de produção da fonte, os anos iniciais da década de 1980; entender como a obra aborda as forças de autoridade, com enfoque na sua relação com as mulheres da trama; e analisar a construção da imagem da cangaceira na minissérie, investigando como o produto televisivo contribuiu para a perpetuação, no imaginário social brasileiro, de características atribuídas à Maria Bonita – como bravura, liderança, sensualidade, coragem.

Palavras-chave: Cangaceira; Maria Bonita; audiovisual.

Resumen: El presente texto tiene como tema central la construcción de la mujer *cangaceira* en el audiovisual brasileño durante la década de 1980. Su objeto es la representación de esta mujer en la miniserie televisiva televisiva *Lampião e Maria Bonita*, producida por la Rede Globo, en 1982. Los objetivos son investigar el contexto de producción de la fuente, los años iniciales de la década de 1980; entender cómo la obra aborda las fuerzas de autoridad, centrándonos en su relación con las mujeres de la trama; y analizar la construcción de la imagen de la *cangaceira* en la miniserie, investigando cómo el producto televisivo contribuyó a la perpetuación, en el imaginario social brasileño, de características atribuidas a Maria Bonita, como valor, liderazgo, sensualidad y coraje.

Palabras clave: Cangaceira; Maria Bonita; audiovisual.

Abstract: This text has as its central theme the construction of the *cangaceira* woman in Brazilian audiovisual during the 1980s. Its object is the representation of this woman in the television miniseries *Lampião e Maria Bonita*, produced by Rede Globo, in 1982. The objectives are to investigate the source's production context, the early 1980s; understand how the work addresses the forces of authority, focusing on their relationship with the women in the plot; and analyze the construction of the image of the *cangaceira* in the miniseries, investigating how the television product contributed to the perpetuation, in the Brazilian social imagination, of characteristics attributed to Maria Bonita – such as bravery, leadership, sensuality, courage.

Keywords: Cangaceira; Maria Bonita; audio-visual.

1. Introdução

O movimento do cangaço é uma temática relevante para a História do Brasil, pois faz parte do período da Primeira República (1989 – 1930) e do Governo de Vargas (1930 – 1945), além de se inserir, décadas após seu fim, como parte importante da cultura da região Nordeste. Apesar de possuir uma vasta bibliografia, como afirma Najda Claudino (2017), "a historiografia formada em torno da temática cangaceira se baseia na tentativa de responder questões sobre à origem, causas e motivações" (Claudino, 2017, p. 23), o que deixa o estudo do movimento, a partir da perspectiva de gênero, com lacunas historiográficas.

Além disso, é ainda mais latente a falta de estudos que se debruçam sobre a representação que é feita da mulher cangaceira nas obras audiovisuais sobre a temática. A minissérie *Lampião e Maria Bonita* (1982), neste sentido, foi escolhida como objeto desta pesquisa, pois apresenta tipos de representação feminina diferentes de outros produtos ficcionais do mesmo gênero, como *O Cangaceiro* (1953) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). Nestes, as mulheres das tramas não possuem protagonismo. Elas quase não possuem falas e suas ações estão quase sempre marcadas pelas decisões masculinas.

Em contrapartida, *Lampião e Maria Bonita* (1982) apresenta uma protagonista feminina, Maria Bonita, que é tão protagonista quanto seu parceiro, Lampião. Como veremos, este tipo de representação do feminino se enquadra numa mudança realizada pela Rede Globo quanto às personagens femininas de seus produtos.

2. Redemocratização

A promulgação do Ato Institucional n.º 5, em 1968, assim como o fortalecimento dos aparatos de censura, fez com que muitos artistas mudassem o rumo de suas produções. Segundo Carlos Fico (2016), a censura moral já existia nas décadas anteriores à ditadura militar de 1964, tendo se consolidado na ditadura do Estado Novo de Vargas (1937 – 1945), porém foi durante o regime militar que ela cresceu, devido ao grande sucesso das telenovelas brasileiras.

> Essa censura das diversões públicas visava especialmente as questões morais: exibição de nudez, uso de palavrões, abordagem de temas chocantes e assim por diante. Durante a ditadura militar, entretanto, ela foi "politizada", pois os censores da DCDP foram obrigados a ficar atentos também às críticas ao regime em filmes, peças e músicas (Fico, 2016, pp. 82 – 83).

Com o processo de redemocratização, o Brasil caminhava, de forma lenta e gradual, para a democracia, o que contou com a revogação do AI-5, em 1978, a Lei da Anistia, em 1979, que culminou no retorno dos exilados políticos, e também com o desmonte dos aparatos de censura. Nesse momento, há um maior debate sobre os crimes cometidos pelo Estado, que ganhavam mais espaço na mídia, por conta do afrouxamento da censura, e sobre a memória dos anos de ditadura militar.

Segundo Marcos Napolitano (2015), a reconstrução das instituições democráticas do país, assim como dos direitos fundamentais dos cidadãos, passa pelo "enfrentamento do legado e dos traumas do passado conflituoso" (Napolitano, 2015, p. 15). A transição política traz a exigência moral de verdade. Em sua tese, Napolitano (2015) analisou o processo de construção da memória do regime militar a partir de 1974 até 2004. Por ser um campo de disputas, a memória social "pode estabelecer novos sentidos para as ações do passado, marcando identidades e espaços que atuam no jogo político do presente" (Napolitano, 2015, p. 10).

Nesse sentido, o campo artístico torna-se um agente dessas disputas e seus usos políticos, já que, conforme afirma Napolitano (2015), os meios massivos, por seu grande poder de alcance de público, fixam a memória, a partir do diálogo com outras instituições e com a intelectualidade. O historiador afirma que "nesse processo, o mais curioso é que os liberais incorporaram certos valores, imagens e discursos da esquerda não armada, sobretudo aqueles disseminados pelos quadros intelectuais" (Napolitano, 2015, p. 17). O afastamento entre os setores militares e os setores liberais, que haviam apoiado o golpe em 1964, contribuiu para este fato. A imprensa liberal, que ajudou a derrubar João Goulart, em 1964, empenhou-se em denunciar o autoritarismo, a tortura e a censura, no período de redemocratização. Além disso, a esquerda, derrotada na política e nas armas, é lembrada como pilar de resistência heroica contra o autoritarismo.

Apesar da incorporação de elementos das esquerdas, ainda segundo Napolitano (2015), a memória da ditadura hegemônica é uma memória liberal-conservadora. "Nas artes, sempre um termômetro dos valores dominantes em uma sociedade e campo formatador das representações simbólicas sobre o passado, a memória hegemônica tem sido a visão predominante" (Napolitano, 2015, pp. 16 – 17).

3. A minissérie *Lampião e Maria Bonita* (1982)

É neste período que temáticas ligadas a história recente do Brasil passam a ser abordadas, além do empenho em resgatar o sentimento de nacionalidade.

> Esse impulso de revisão sobre o passado histórico brasileiro, para Xavier (2001), muito próprio dos anos setenta e oitenta, reside na preocupação de (re)afirmar valores e mitos e iluminar experiências históricas, resgatando a memória e, sobretudo, promovendo a emergência de outras vozes que, por fazerem parte de movimentos de oposição à política oficial, não tiveram suas "informações", atuação e modos de vida representados e veiculados nas artes e na cultura (Paiva, 2014, p. 104).

A fonte utilizada nesta pesquisa, a minissérie *Lampião e Maria Bonita* (1982), que foi ao ar entre 26 de abril de 1982 e 6 de maio do mesmo ano, apresenta um relato ficcional dos últimos meses de vida do casal de cangaceiros Lampião e Maria Bonita, durante os últimos anos da década de 1930. A produção foi escrita por Doc Comparato e Aguinaldo Silva para inaugurar o mais novo produto da Rede Globo, que consistia em oito episódios, com roteiro fechado, o que o diferenciava das telenovelas e das séries. Como afirma Cláudio Paiva (2007),

> as minisséries conquistaram o seu lugar junto ao público e à crítica especializada (...) porque tece uma modulação específica de narrativa seriada, em que a espessura da realidade histórica, social e política se mescla admiravelmente com a imaginação ficcional, concedendo visibilidade aos paradoxos e complexidades regionais e nacionais; finalmente, as minisséries são relevantes porque têm assegurado o seu lugar no mercado internacional da ficção pela maneira como propicia a representação dos homens e mulheres

> reais no contexto da televisão, tocando a sensibilidade e as camadas mais intimistas dos atores sociais e forjando uma espécie de cidadania virtual que não pode ser negligenciada. (...) Desde *Lampião e Maria Bonita* (1982) até *Amazônia - De Galvez a Chico Mendes* (2007), temos a criação de um universo simbólico em que confluem a memória histórica e as mitologias regionais, estruturando o imaginário nacional, em que se mesclam as matrizes industriais e as matrizes culturais (Paiva, 2007, pp. 1 – 2).

Mônica Kornis (2003) afirma que é com as minisséries que se construirá uma história do Brasil recente. Kornis (2000), em sua tese intitulada *Uma história do Brasil recente nas minisséries da Rede Globo*, busca investigar como a Rede Globo constrói a história do país, integrando-o, como um agente de sua identidade nacional. Ao criar uma memória da história nacional, segundo Kornis (2000), as minisséries "elegem momentos específicos – o final do governo Vargas, a era JK, o período do regime militar – porque estes permitem abordar temas que se ajustam às demandas da conjuntura" (Kornis, 2000, p. 3). Além disso,

> a incursão da Rede Globo em outros produtos ficcionais, tais como os seriados na década de 1970 e as minisséries a partir de 1982, reafirmou a mesma tendência expressa pelas telenovelas, no sentido de estabelecer uma verossimilhança, procurando trazer à tona temas ligados à realidade nacional e ao cotidiano do público, em linguajar coloquial. Novos temas foram sendo absorvidos, consoantes com as transformações políticas e sociais que se processaram ao longo desses anos, entre os quais o fim do regime militar e a mudança nos costumes, além da diminuição da censura que contribuiu para uma maior liberdade no tratamento dos temas, sobretudo aqueles ligados a questões de ordem sexual (Kornis, 2003, pp. 128 - 129).

Desse modo, a minissérie apresenta um retrato interessante da polícia e dos bandidos cangaceiros. Na trama, os grandes vilões são os policiais. São eles que praticam tortura de inocentes, estupro de mulheres, são eles que estão sempre buscando capturar os cangaceiros à qualquer custo. Por outro lado, os bandos cangaceiros utilizam a violência de forma justificada, ou seja, para reparar injustiças e para se defender dos ataques, muitas vezes covardes, da polícia.

Durante a trama, é latente às referências ao período de redemocratização, quando a minissérie foi realizada. A dicotomia entre polícia Volante e bandos cangaceiros, na produção, existe ao mesmo tempo em que casos de violações dos direitos humanos pelo Estado militar vinham à tona. Esta dicotomia fica clara quando observamos um policial que exibe a suástica em seu chapéu. Esse símbolo não aparece em nenhum chapéu dos cangaceiros, apenas em alguns utilizados pelos policiais, o que marca quem são os verdadeiros vilões da narrativa.

Além das produções que retratam as últimas décadas do país, Carla Paiva (2014) aponta para o retorno do nordeste como origem, com o intuito de remeter à preservação da identidade nacional, numa lógica de resgate do projeto nacional-popular, com objetivos pedagógicos de conscientização da sociedade brasileira sobre a sua própria realidade. "O audiovisual nacional apresenta, na maioria de seus filmes de ficção, um discurso centralizado na figura do nordestino como um mártir que desenvolve sua existência trágica, que se traduz em dor, fome, miséria e morte" (Paiva, 2014, p. 115). Dessa forma, o sertão é evocado como o local berço de nacionalidade brasileira genuína e preservada, a matriz da nossa nacionalidade.

Desse modo, como temática da sua primeira minissérie, a emissora opta por trazer um tema tipicamente brasileiro, que faz parte da cultura regional nordestina: o cangaço. É interessante pensar nesta escolha como uma maneira de reafirmar elementos constituintes da identidade nacional num momento de mudança política e de reconstrução da democracia.

É preciso pontuar também que os anos de 1970 e 1980 foram marcados por um cenário de grandes migrações da população nordestina para à região sudeste. Maria Isaura de Queiroz (1991) se referia à década de 1950[1] quando falou sobre a utilização da imagem dos cangaceiros, pelo nacionalismo urbano, como forma de afirmação da identidade nacional. É num momento de intenso êxodo rural, vinte anos após Queiroz pontuar sobre a escolha da temática do cangaço, que a Rede Globo decide promover um resgate ao fenômeno ocorrido nas caatingas nordestinas como estampa de seu novo produto.

1 Momento em que o processo de industrialização no sudeste se intensificava, o que atraiu migrações de outras regiões, principalmente do nordeste.

> A ideia de nordeste como sinônimo de brasilidade envolve também, ainda segundo Célia Tolentino (2001), aspectos políticos, econômicos e culturais que nortearam a transição do Brasil rural para o Brasil urbano, debatendo projetos nacionais como modernização, industrialismo e brasilidade. O cinema nacional, portanto, privilegia o rural como uma representação da identidade brasileira, quando o Brasil precisava desenvolver outras estratégias mais eficientes do que os livros para fixar determinadas representações na sociedade (Paiva, 2014, p. 116).

4. O feminino década de 1970 e 1980 na Globo

Por meio da minissérie *Lampião e Maria Bonita* (1982), portanto, a emissora reafirma aspectos culturais presentes na identidade brasileira ao mesmo tempo em que aborda características atuais da sociedade moderna, a década de 1980, e suas questões. Um desses elementos diz respeito a uma mudança de abordagem da emissora com relação às personagens femininas, que vinha se delineando ao longo dos anos de 1970, tendo se consolidado ao final da década, com o seriado Malu Mulher (1979). A forma como a mulher é retrata sofreu uma mudança significativa nos produtos ficcionais da emissora e, de acordo com Anna Maria Balogh (2005), foram as minisséries que privilegiaram a representação feminina de uma forma mais aprofundada e menos estereotipada que pelas telenovelas.

> Assim sendo, o formato tem contribuído de forma substancial para a composição de um retrato rico, plural, o mais multifacetado possível do feminino tal como manifesto na tradição cultural brasileira. Neste sentido, este vasto caleidoscópio de representações do feminino contribui para a solidificação da identidade social da brava gente brasileira constituída de milhões e milhões de espectadores (Balogh, 2005, p. 5).

Malu Mulher (1979 – 1981) trouxe para televisão assuntos relacionados às transformações da mulher na sociedade contemporânea. Os principais temas tratados versavam sobre autonomia feminina, sexualidade, conjugalidade, divórcio e aborto. Segundo Heloísa Buarque de Holanda (2012), a escolha por essas temáticas reflete a intenção da emissora em alcançar um determinado público. Vale ressaltar que o seriado, assim como

a minissérie *Lampião e Maria Bonita* (1982), ocupava o horário das 22 horas, de forma que atingia mais a classe média que a classe trabalhadora.

Além disso, *Malu Mulher* (1979) mostrou-se próximo de algumas pautas do movimento feminista. O seriado de 1979 acompanha a mudança social e busca retratar protagonistas mulheres independentes, profissionais e com vida sexual ativa (Almeida, 2012). É interessante pontuar também que anos antes, em 1975, a ONU decretou o Ano Internacional da Mulher, sob o lema "Igualdade, Desenvolvimento e Paz", como forma de chamar atenção para o combate da discriminação da mulher e o seu avanço social.

> Considero que Malu Mulher faz parte de um movimento de transformação das construções simbólicas sobre a mulher na TV brasileira, uma vez que se desprende das 'heroínas' melodramáticas mais tradicionais para criar uma imagem de mulher 'moderna' e menos submissa (Almeida, 2012, p. 127).

Dessa forma, a partir da representação da história de amor entre Lampião e Maria Bonita, a minissérie explora também aspectos culturais da identidade brasileira, os quais é de interesse que sejam preservados e exaltados, assim como destaca características inovadoras da sociedade em transformação. Quanto a este último ponto, é interessante analisar a representação de Maria Bonita na minissérie.

5. O mundo masculino nordestino

Num mundo fechado ao feminino, como o sertão nordestino, a imagem do sertanejo, valente e viril, foi pensada como o tipo regional do Nordeste. Durante o início do século XX, ocorreram debates sobre a "feminilização da sociedade" – como era chamada a ascensão gradativa da mulher no espaço público da sociedade –, realizados pelos membros do Movimento Regionalista e Tradicionalista, grupo de intelectuais do litoral da região Nordeste, recém estabelecida. Durante essas discussões, o tipo regional sertanejo surgiu como uma forma de "resistência da masculinidade", como exposto por Durval Muniz de Albuquerque Júnior (1999), para fazer frente ao que eles acreditavam ser uma perda de espaço masculino para as mulheres.

Segundo ele, no Nordeste, a dominação masculina "é vista como algo natural, que nasceria da fragilidade da mulher e da necessidade de sua defesa e da defesa de sua honra, numa sociedade onde a disputa entre os machos pelas fêmeas parece ser muito acirrada" (Albuquerque Júnior, 1999, p. 183). Logo, esta característica sofreu tentativas de preservação pelo grupo de intelectuais do Movimento Regionalista, numa espécie de "resistência da masculinidade". Desse modo, o homem sertanejo é visto como indo de encontro ao mundo moderno, tendo sido inventado, segundo Albuquerque Júnior (2013), como o macho por excelência.

> O nordestino seria macho pela própria história da região, que teria exigido a sobrevivência dos mais fortes, dos mais valentes e corajosos. Nessa descrição do nordestino, percebemos que, embora os intelectuais que elaboravam este tipo regional estivessem ligados às elites, é no homem das camadas populares, principalmente do campo e do sertão, que se vai buscar um modelo típico de masculinidade para ser generalizado para todo ser regional (Albuquerque Júnior, 2013, p. 185).

Se a imagem do nordestino foi pensada no masculino, a imagem da mulher nordestina ficou à parte. Neste lugar, não há espaço para o feminino, e até mesmo as mulheres seriam masculinizadas. Marcela Lagarde (1997) afirma que os homens são os representantes universais dos dois gêneros, o que fica claro em palavras como humanidade, povo, país. Desse modo, é interessante pensarmos sobre a música[2] de Luiz Gonzaga, que fala da Paraíba – o estado "no feminino" – como sendo "masculina". Sendo assim, a figura da "mulher-macho", uma mulher com características masculinizadas, era atribuída à nordestina. Numa sociedade rústica e violenta, até as mulheres precisariam se masculinizar, como afirma Albuquerque Júnior (2013).

> O mundo masculino parecia bastar-se a si mesmo, ser um mundo fechado, do qual não deveriam fazer parte as mulheres, a não ser em momentos e espaços específicos e quando fossem requisitadas. Entretanto, numa sociedade rústica e agressiva como a do Nordeste tradicional, as mulheres pareciam ter que se masculinizar também. No Nordeste não era apenas

2 "Paraíba" (1946), música de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, que diz: "Paraíba masculina/ Muié macho sim sinhô" .

> o mundo masculino fechado às mulheres, mas a própria região parecia excluir o feminino. A mulher-macho era aí uma exigência da natureza hostil da sociedade marcada pela necessidade de coragem e destemor constante. Portanto, o discurso regionalista nordestino vai criando não só o homem nordestino, mas a própria mulher nordestina, como caracterizados por traços herdados do meio rural, das atividades agrícolas e pecuárias, em grande medida, traços da sertaneja (Albuquerque Júnior, 2013, p. 224).

6. A mulher cangaceira na minissérie

Maria Gomes de Oliveira não foi conhecida pelo seu nome e sobrenome original. Ao invés disso, a existência da cangaceira sempre foi atrelada a terceiros. Primeiro, ela era conhecida como Maria de Déa, pois sua mãe se chamava Déa. Após se casar, passou a ser reconhecida como Maria de Neném, em alusão ao seu marido, Zé de Neném. Quando largou sua vida de casada e decidiu viver ao lago de Lampião no cangaço, foi chamada de Maria do Capitão. Apenas após a sua morte, Maria passou a ser chamada por todo o país como Maria Bonita, algo que só remetia a ela mesma.

É interessante refletir sobre este fato, pois não há registros de fontes em primeira pessoa de Maria. Portanto, tudo o que se conhece sobre ela só existe pelos relatos de terceiros. Segundo Nadja Claudino (2017), "são discursos de ex-cangaceiros, ex-volantes, cordelistas, especialistas do cangaço, jornalistas. Essas falas dizem mais deles próprios, seus desejos, sonhos, preconceitos, paixões do que de Maria Bonita" (Claudino, 2017, pp. 73 – 74). Dessa maneira, a vida de Maria é coberta de mistérios, o que seduziu cordelistas, jornalistas e a sociedade em geral. O imaginário sobre Maria é rico, o que a torna ao mesmo tempo conhecida e desconhecida.

Segundo Albuquerque Júnior (1999), na literatura de cordel, é raro a mulher aparecer como protagonista. Geralmente, ela é utilizada como pretexto para o desenrolar da trama, de modo que ela não faz a história, mas sim a sofre. Nos raros momentos em que são protagonistas, de acordo com Albuquerque Júnior (1999), são retratadas como masculinizadas. Dessa maneira, "as mulheres nordestinas que se destacam socialmente, que ocupam postos antes ocupados pelos homens, são necessariamente mulheres-machos, descendentes da estirpe de Maria Bonita e Dadá" (Albuquerque Júnior, 1999, p. 185).

Maria Bonita foi a primeira mulher a ingressar no cangaço, o que era até então impensável num mundo tão masculino como os bandos cangaceiros, até porque a própria conduta do cangaço proibia a presença de mulheres. Por ela, Lampião extinguiu esta norma e passou a aceitar que seus companheiros de bando seguissem seu exemplo, trazendo suas companheiras para os acompanhar nas fugas pela caatinga.

Apesar de Maria ter ingressado no cangaço por vontade própria, esta não foi a realidade da maioria das mulheres cangaceiras. Grande parte das mulheres que viveram no cangaço foram raptadas por cangaceiros e tomadas como suas companheiras. Este foi o caso de Sila que, anos após ter sobrevivido ao massacre que matou Lampião e Maria Bonita, escreveu um livro com suas memórias. Em *Sila – Uma Cangaceira de Lampião* (1984), a excangaceira deixa claro que as mulheres não poderiam permanecer no cangaço sem que estivessem acompanhando um homem do bando, pois em seu relato, todas as mulheres do bando de Lampião são esposas de algum cangaceiro.

Imagem 1. Maria Bonita posando para foto



Fonte: *Lampião e Maria Bonita* (1982)

Imagem 2. Maria Bonita pegando em armas



Fonte: *Lampião e Maria Bonita* (1982)

No livro, Sila discorre sobre os papeis desempenhados pelos homens e pelas mulheres para o funcionamento do bando. "No cangaço, havia o costume de os homens cozinharem e às mulheres cabia a costura de roupas, de embornais e outras peças. No mais, davam a impressão de estar ali como adorno. Usavam bastante joias e esmeravam-se no trajar" (Souza e Orrico, 1984, p. 28).

A partir disso, Sila afirma que as mulheres cangaceiras não possuíam papeis de destaque, de liderança ou de combate. Germana Araújo (2011) destaca também que a cangaceira não possuía voz ativa na resolução de problemas, nem nas decisões concernentes às estratégias de defesa e ataque do bando.

> Ao acompanhar o grupo, elas costumavam cozinhar, costurar e cuidar dos feridos. Embora normalmente não participassem dos combates de maneira ativa – com a exceção sempre lembrada de Dadá (Sérgia Ribeiro da Silva) –, elas andavam armadas para poder se defender e usavam roupas características dos grupos cangaceiros adaptadas para as mulheres (Wolff, 2012, p. 436).

Imagem 3. Cangaceiras figurantes



Fonte: *Lampião e Maria Bonita* (1982)

Imagem 4. Dadá



Fonte: *Lampião e Maria Bonita* (1982)

As imagens a seguir (Imagem 1 e Imagem 2) mostram duas cenas protagonizadas por Maria. Na Imagem 1, Maria posa para a foto, com suas inúmeras joias, cabelo arrumado e usando maquiagem. Logo após, há uma cena de combate, e então Maria Bonita pega uma arma para armar a defesa ao lado de Lampião (Imagem 2). Desse modo, é possível perceber as duas facetas, do masculino e do feminino, abordadas no formato de minissérie, que Anna Maria Balogh (2005) destaca

> Em outras manifestações do mesmo formato, nota-se uma ênfase no papel de mulheres guerreiras que consubstanciam em suas trajetórias algumas facetas marcantes do feminino e outras facetas do masculino numa síntese rara, com alto grau de tensividade e plena carga dramática (Balogh, 2005, p. 7).

Dessa forma, há outras cangaceiras (Imagem 3) presentes na minissérie que aparecem de forma independente, sem a presença de um homem, e portando armas, o que reflete o contexto de produção da minissérie e o fato de refletir a transformação quanto aos tipos femininos das produções. Além disso, Dadá (Imagem 4) é retratada como uma "mulher-macho", ou seja, de forma masculinizada, sem vaidades, como Maria. Apesar disso, ela não é diminuída e obtém respeito, assim como Maria.

A minissérie também atribui adjetivos à Maria Bonita que se afastam do que era esperado de uma mulher sertaneja. Maria é representada como sendo uma mulher determinada, sensual, ciumenta e afrontosa, ao mesmo tempo em que é mãe zelosa, delicada, companheira fiel e leal. Ela possui traços, portanto, que se contradizem, pois é ao mesmo tempo "santa" – o que é reforçado pelo apelido pelo qual Lampião à chama, "Santinha" – e também "do mundo", despertando o desejo de outros homens, sendo amante sensual de Lampião e também tendo vivido em adultério com ele, já que ela era casada antes de fugir com Lampião.

A Maria Bonita da minissérie é respeitada tanto por causa de seu companheiro quanto independente dele. Quando ela não recebe o respeito que deseja, ela o toma a força, como foi na cena em que ela enfrenta sua rival, Joana Bezerra. Ao ser enfrentada por Joana, Maria à questiona sobre sua afronta, à qual ar rival responde que homem ela respeita, mas que Maria é uma mulher igual a ela. Maria, então, corta a orelha de Joana, mostrando,

com toda selvageria, que não está no mesmo patamar que ela, mas sim sob Joana, e ao lado de Lampião.

7. Maria Bonita no imaginário coletivo

Como exposto, a televisão é uma ferramenta fixadora de memória. Desse modo, neste trabalho, analisamos imagens produzidas em alusão a outras imagens – um fenômeno histórico –, porém que têm grande poder de fixação, graças ao sucesso da televisão no Brasil. Segundo Hans Belting (2005), a experiência e a produção visual tendem a ser confundidas com a imagem em particular. "A imagem deve ser identificada como uma entidade simbólica (portanto, também um item de seleção e memória)" (Belting, 2005, p. 67). É por isso que, no caso da minissérie em questão, afirmamos que a produção visual se confundiu com o imaginário acerca desses homens e mulheres que viveram o cangaço real.
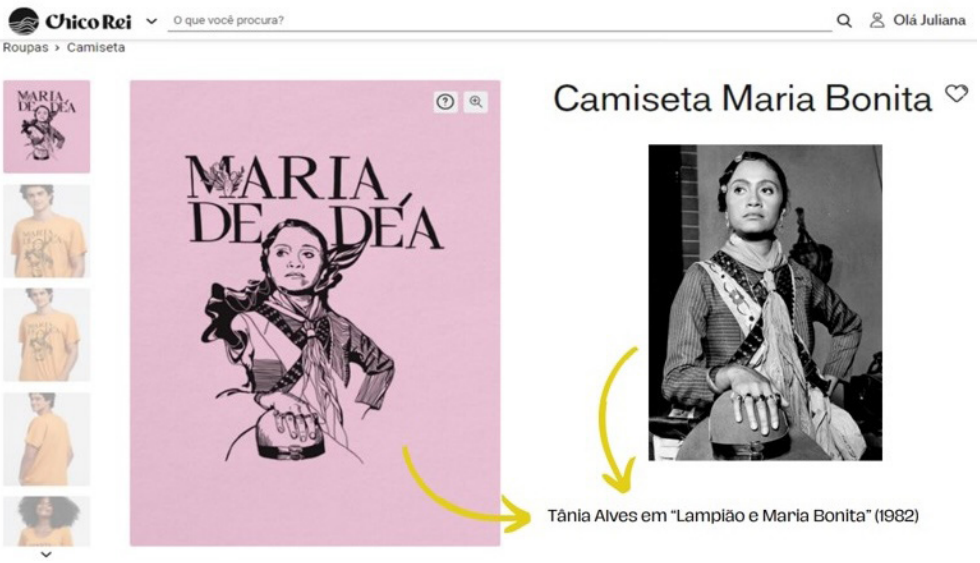
Ao discutir a contradição que caracteriza a imagem, Belting (2005) afirma que imagens fazem uma ausência visível ao transformá-la em uma nova forma de presença. As imagens necessitam de corporificação para adquirir qualquer forma de visibilidade. O corpo perdido é trocado pelo corpo virtual da imagem. É então que percebemos que, como exposto pela Imagem 5, o corpo perdido de Maria Bonita foi trocado pelo corpo encenado de Tânia Alves, de modo que, quando se pensa em Maria Bonita, é na verdade a encenação de Tânia Alves que se vêm à mente.

A imagem em questão foi retirada do site de camisetas Chico Rei, na qual é apresentado um produto inspirado em Maria Bonita, que apresenta o nome "Maria de Déa", criado por Clarice Alufam como uma homenagem à Rainha do Cangaço. Porém, não é Maria Gomes Oliveira que está estampada na camisa, mas sim Tânia Alves no papel de Maria Bonita.

Segundo Horst Bredekamp (2018), as imagens têm a capacidade de ganhar autonomia com relação ao que ela apreende, de modo que sua existência está além das intenções de quem a criou. A autonomia da imagem é justamente o que se vê na Imagem 5. A construção das personagens cangaceiras da minissérie, tendo como maior expoente, Maria Bonita, se fundiu, no imaginário coletivo brasileiro, à imagem que se tem da cangaceira

histórica. De modo que a Maria Bonita da trama se confunde com a Maria Bonita real.

Imagem 5. Camisa "Maria de Déa" da Chico Rei



Fonte: *Chico Rei* (2022)

8. Considerações finais

O cangaço é um tema riquíssimo para se pensar a construção do sertanejo e da sertaneja e faz parte da cultura e da identidade regional nordestina, sendo rememorado até os dias atuais, como símbolo de pertencimento, força e resistência. O estudo da mulher cangaceira e suas construções contribui para se compreender como é construída a mulher sertaneja no imaginário coletivo.

A Maria Bonita representada na minissérie é fruto dos anos de 1980 e "de um movimento de transformação das construções simbólicas sobre a mulher na TV brasileira" (Almeida, 2012, p. 127). A imagem de Tânia Alves interpretando Maria Bonita é, hoje, mais plausível do que a de Maria Bonita

histórica. Quando Maria Bonita é evocada como independente, guerreira, combatente e líder, é a imagem de Tânia Alves no papel da Maria Bonita ficcional que ganha vida.

A minissérie contribuiu para a manutenção do imaginário coletivo brasileiro acerca do cangaço, principalmente na visão do cangaceiro como herói justo e do policial, vilão covarde, o que faz referência ao momento vivido pelo país, a Redemocratização.

Referências

Albuquerque Júnior, D. M. de. (2013). *Nordestino: invenção do "falo" – uma história do gênero masculino (1920 – 1940)*. São Paulo: Intermeios. (Coleção Entregêneros).

Almeida, H. B. de. (2012). Trocando em miúdos: gênero e sexualidade na TV a partir de Malu Mulher. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 27, 125-137.

Araújo, G. (2011). Retratos e Relatos sobre Maria Bonita na fotografia de Benjamin Abrahão. In G. Araújo; V. Ferreira. *Maria Bonita do Capitão*. Salvador: Eduneb.

Balogh, A. M. (2005). O perfume de mulher nas minisséries brasileiras. *Congresso Brasileiro de Cinências da Comunicação*. São Paulo: Intercom.

Belting, H. (2005). Por uma antropologia da imagem. *Concinnitas*, *1*(8), 64-78.

Bredekamp, H. (2018). *Image Acts: Systematic Approach to Visual Agency.* Translated, edited and adapted by Elizabeth Clegg, Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH. Introdução, Conclusão e Postcript.

Chico Rei (2022). Camisa "Maria de Déa". Recuperado em 6 de dezembro de 2022, de https://chicorei.com/camiseta/camiseta-maria-bonita-19441.html?gender=F.

Claudino, N. C. da C. (2017). *As escritas de uma vida: discursos sobre a cangaceira Maria Bonita*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, PB, Brasil.

Fico, C. (2016). *História do Brasil Contemporâneo – da morte da Vargas aos dias atuais*. São Paulo: Contexto (História na Universidade).

Grisolli, P. A. e Piá, A. (Dirs.) (1982). *Lampião e Maria Bonita*. Brasil: TV Globo (minissérie).

Kornis, M. A. (2000). *Uma memória da história nacional recente: as minisséries da Rede Globo*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.

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

Lagarde, M. (1997). Género e feminismo: desarrollo humano y democracia. *Cuadernos Inacabados*. Madrid: Instituto de la Mujer.

Napolitano, M. (2015). Recordar é vencer: as dinâmicas e vicissitudes da construção da memória sobre o regime militar brasileiro. *Antíteses*, *8*(15), 9-44.

Negreiros, A. (2018). *Maria Bonita: Sexo, violência e mulheres no cangaço*. Rio de Janeiro: Objetiva.

Paiva, C. C. (2007). As minisséries brasileiras: irradiações da latinidade na cultura global – Tendências atuais de produção e exibição na indústria televisiva. *I Colóquio Brasil-Chile de Ciências da Comunicação.* Recuperado em 13 de março de 2023, de paiva-claudio-minisseries-brasileiras.pdf.

Paiva, C. C. da S. (2014). *Mulheres nordestinas, sujeitos ou objetos? Análise da representação feminina em quatro filmes brasileiros da década de oitenta*. Tese (Multimeios). Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, SP, Brasil.

Queiroz, M. I. P. de. (1991). *História do Cangaço*. Maria Isaura Pereira de Queiroz. São Paulo: Global.

Sarti, C. A. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. *Estudos Feministas*, *12*(12), 264.

Souza e Orrico (1984). *Sila – Uma Cangaceira de Lampião*. São Paulo: Traço Editora.

Wolff, C. S. (2012). Amazonas, soldadas, sertanejas, guerreiras. In C. Pinsky, Carla; J. Pedro. *Nova História das mulheres*. São Paulo: Contexto.