



**COLÉGIO PEDRO II
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO, PESQUISA,
EXTENSÃO E CULTURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ENSINO DE
HISTÓRIA**

JULIANA AMORIM SILVA

**O CINEMA E A SALA DE AULA: POTENCIALIDADES – A
INVESTIGAÇÃO DO FILME LAMPIÃO E MARIA BONITA (1982) E
A CONFEÇÃO DE UM ROTEIRO DE ANÁLISES FÍLMICAS**

Rio de Janeiro

2023

JULIANA AMORIM SILVA

**O CINEMA E A SALA DE AULA: POTENCIALIDADES – A INVESTIGAÇÃO DO FILME
LAMPIÃO E MARIA BONITA (1982) E A CONFECCÃO DE UM ROTEIRO DE ANÁLISES
FÍLMICAS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Ensino de História, ofertado pela Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa, Extensão e Cultura do Colégio Pedro II, como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em Ensino de História.

Orientador(a): Dr. Wolney Vianna Malafaia

Rio de Janeiro

2023

COLÉGIO PEDRO II

PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO, PESQUISA, EXTENSÃO E CULTURA

BIBLIOTECA PROFESSORA SILVIA BECHER

CATALOGAÇÃO NA FONTE

S586 SILVA, Juliana Amorim

O cinema e a sala de aula: potencialidades – a representação do cangaço no filme Lampião e Maria Bonita (1982) / Juliana Amorim Silva. - Rio de Janeiro, 2023.

40 f.

Trabalho de conclusão de curso (Especialização em Ensino de História) – Colégio Pedro II, Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa, Extensão e Cultura.

Orientador: Wolney Vianna Malafaia.

1. História – Estudo e ensino. 2. Cinema na educação - Aspectos sociais. 3. Cangaceiros. I. Malafaia, Wolney Vianna. II. Colégio Pedro II. III Título.

CDD 907

Ficha catalográfica elaborada pela Bibliotecária Simone Alves – CRB7 5692.

JULIANA AMORIM SILVA

**O CINEMA E A SALA DE AULA: POTENCIALIDADES – A INVESTIGAÇÃO DO FILME
LAMPIÃO E MARIA BONITA (1982) E A CONFEÇÃO DE UM ROTEIRO DE ANÁLISES
FÍLMICAS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Ensino de História, ofertado pela Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa, Extensão e Cultura do Colégio Pedro II, como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em Ensino de História.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Wolney Vianna Malafaia

CPII

Orientador

Prof. Dr. Eduardo Antonio Lucas Parga

CPII

Prof. Leandro Clímaco Almeida de Melo Mendonça

CPII

AGRADECIMENTOS

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

Ao meu pai, José Luiz Soares da Silva, por todo apoio e incentivo.

Ao meu irmão, Felipe Amorim Moreira e à minha cunhada, Natacha Gomes da Costa Marins Amorim, por serem parte importantíssima da minha vida.

À minha sobrinha, Rute Gomes Amorim, por me fazer acreditar num futuro mais justo.

Ao meu namorado, Bruno Miranda Bernardes Rebouças, pelo companheirismo, lealdade, amor e por sempre me lembrar que sou capaz.

Ao meu orientador, Wolney Vianna Malafaia, pela parceria e pelos aprendizados.

Aos professores da Especialização em Ensino de História do Colégio Pedro II, que tanto contribuíram para a minha formação profissional.

Aos amigos que fiz no Colégio Pedro II, em especial, ao Marcus Vinicius Rubim Gomes e à Mariana de Medeiros Adriano, por serem parceiros de estudos e de bar e por celebrarem as pequenas conquistas da vida comigo; e ao Eduardo Ramanauskas Ratier Thomaz, pelas suas considerações neste trabalho e pelo incentivo para que eu o escrevesse.

RESUMO

SILVA, Juliana Amorim. O cinema e a sala de aula: potencialidades – a representação do cangaço no filme *Lampião e Maria Bonita* (1982). 2023. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Ensino de História) – Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa, Extensão e Cultura, Colégio Pedro II, Rio de Janeiro, 2023.

O presente trabalho tem como objetivo geral propor a utilização do cinema enquanto fonte para a história no Ensino Básico, por meio da análise do filme *Lampião e Maria Bonita* (1982), no Laboratório de História e Cinema. Tal projeto visa apresentar aos alunos o ofício do historiador que utiliza o cinema enquanto documento. Para isso, a proposta é de se abordar conceitos teórico-metodológicos do estudo do campo de História e Cinema, além das temporalidades que envolvem a fonte, assim como os conhecimentos históricos advindos dela.

Palavras-chave: cinema; ensino; cangaço; cangaceiro; cangaceira.

ABSTRACT

SILVA, Juliana Amorim. O cinema e a sala de aula: potencialidades – a representação do cangaço no filme *Lampião e Maria Bonita* (1982). 2023. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Ensino de História) – Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa, Extensão e Cultura, Colégio Pedro II, Rio de Janeiro, 2023.

The final paper presented aims to propose the uses of cinema as a source for history studies in Basic Education, through the analysis of the film *Lampião e Maria Bonita* (1982), at the History and Cinema Laboratory. This Project aims to introduce students to the craft of the historian who uses cinema as a document. The proposal is to address theoretical-methodological concepts of the study of the field of History and Cinema, in addition to the temporalities that involve the source, as well as the historical knowledge arising from it.

Keywords: cinema; teaching; cangaço; cangaceiro; cangaceira.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Vestimenta de Lampião no filme.....	p. 25
Figura 2 - Réplica da farda de combate de Lampião / Museu Cais do Sertão, PE	p. 26
Figura 3 - Cangaceiras figurantes.....	p. 27
Figura 4 – Dadá (Carmem Lu de Mendonça).....	p. 28
Figura 5 - Maria Bonita arrumada para a foto.....	p. 29
Figura 6 - Maria Bonita pegando a arma para defender-se do ataque da polícia	p. 29

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	CINEMA E SALA DE AULA POTENCIALIDADES	14
2.1	O cinema enquanto fonte histórica	14
2.2	Aprendendo sobre análise crítica com o cinema.....	16
3	O CANGAÇO E A CANGACEIRA EM LAMPIÃO E MARIA BONITA (1982) .	20
3.1	O Cangaço	20
3.2	Os anos de 1980	22
3.3	A Cangaceira	24
4	PRODUTO PEDAGÓGICO	33
4.1	Sugestão de Roteiro de análise fílmica	36
5	CONCLUSÃO	39
	REFERÊNCIAS	40

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho de conclusão de curso tem como objeto as possibilidades de se trabalhar com História e Cinema em sala de aula, partindo da análise da construção do movimento do cangaço e da mulher cangaceira em um produto da Rede Globo, do ano de 1982, durante a redemocratização, o filme *Lampião e Maria Bonita* (1982). Neste sentido, tem-se como objetivos entender como a História utiliza o cinema como fonte e as suas potencialidades para o Ensino de História; analisar a fonte deste trabalho, o filme *Lampião e Maria Bonita* (1982) de modo a identificar o tipo de cangaço retratado no produto, o seu contexto de produção – o início da década de 1980, durante a Redemocratização – e a maneira como a cangaceira é representada; e produzir uma sequência didática que abarque os temas tratados nos dois primeiros capítulos tendo como foco alunos do 3º ano do Ensino Médio de uma escola de educação básica que são membros do Laboratório História e Cinema, atividade desenvolvida na escola.

O Laboratório de História e Cinema é uma criação fictícia, já que ainda não tive a oportunidade de colocá-lo em prática na minha experiência enquanto docente. Ele foi pensado para ser um projeto que reúna os professores de Ciências Humanas – História, Geografia, Sociologia e Filosofia – e que tenha como proposta a análise de filmes com temáticas históricas e sociais, de modo que os alunos possam trabalhar os conhecimentos adquiridos nessas matérias e também desenvolver senso crítico a partir da análise de fontes audiovisuais.

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

O filme configura-se como um compilado de cenas da minissérie homônima, realizada pela Rede Globo e lançada em 1982, e foi apresentado durante o festival Luz, Câmera, 50 anos, em comemoração aos 50 anos da emissora, em 2015. A primeira temporada do especial foi

exibida entre 6 e 23 de janeiro de 2015 e contou com o compilado de doze séries e minisséries que marcaram a história da emissora¹. Dessa maneira, o filme é um recorte de cenas da minissérie, que possui oito capítulos – sendo cada um com mais ou menos 40 minutos –. Nenhuma cena foi alterada ou incluída nesta montagem, de modo que houvesse a manutenção da trama central. O compilado foi reproduzido no dia 22 de janeiro de 2015, possui 112 minutos e pode ser encontrado na plataforma de streaming da emissora, *Globoplay*.

A escolha pelo filme, ao invés da minissérie, se deu, pois, esta é uma fonte extensa e não funcionaria para o propósito deste trabalho, que é produzir uma sequência didática em que os alunos possam assistir e analisar o filme. Além disso, o filme encontra-se tanto no *Youtube* quando no *Globoplay*, enquanto que a minissérie, em sua íntegra, não se encontra disponível *on-line*.

A minissérie foi escrita por Aguinaldo Silva e Doc Comparato e é a primeira nesse formato, em oito capítulos. Segundo Comparato, numa entrevista publicada no *Jornal do Brasil*, no dia 25 de abril de 1982², a escolha do tema foi feita pelos dois autores e a elaboração do roteiro contou com um levantamento geográfico, linguístico e histórico. Houve também a preocupação de que fosse filmado nos locais originais por onde o casal passou³. Mesmo sendo uma ficção, a produção contou com um trabalho de pesquisa minucioso, o que é uma característica do formato de minissérie (PAIVA, 2007, p. 1-2).

O contexto de produção também desperta interesse na medida em que nos faz pensar na escolha da temática, o cangaço, evento este genuinamente brasileiro, presente na cultura e no imaginário popular, para encabeçar o novo formato que a Globo construía, em meio ao processo de transição política, em que a ditadura militar chegava lentamente ao seu fim, assim como os aparatos de censura.

Dessa forma, a fonte fílmica é interessante para se compreender não apenas o que ela retrata, mas também a relação entre passado e presente – momento de produção –, possibilitando a identificação das escolhas realizadas quanto a representação do passado e à construção de memória. Tal debate se torna ainda mais rico se pensarmos na sua utilização no ensino. Além de introduzir o assunto do movimento do cangaço – essencial para a formação dos alunos por se tratar, além de um movimento histórico, mas também por estar presente na

¹Alguns exemplos de filmes que também foram compilados para o festival: *O Pagador de Promessas* (1988); *Anos Dourados* (1986); *As Noivas de Copacabana* (1992); *Presença de Anita* (2001).

²COMPARATO, Doc. e SILVA, Aguinaldo. Entrevista. IN: *Jornal do Brasil*, 25 de abril de 1982, p. 9. Rio de Janeiro.

³Segundo Paulo Afonso Grisolli também em entrevista ao *Jornal do Brasil* (25/04/1982), por mais que não tenham filmado em Angicos, cidade onde Lampião e Maria Bonita morreram, por causa das cruzes dispostas no local, as cenas foram gravadas em Piranhas, cidade que se localiza em frente à Angicos.

cultura de diversos estados nordestinos –, também é possível abordar o contexto de redemocratização, quando o produto foi produzido, e as releituras que esta temporalidade criou para retratar um fato ocorrido 50 anos antes, durante os anos de 1930. Tudo isso sob a base dos estudos do campo de História e Cinema.

O trabalho se divide em três capítulos. O primeiro tem como objetivo abordar as potencialidades do cinema em sala de aula, traçando um panorama sobre o cinema enquanto fonte histórica e sobre como é possível que os alunos desenvolvam o senso crítico a partir da análise da fonte fílmica. Tal capítulo apresentará a base teórica para a confecção do roteiro de análise fílmica criado pelos alunos do laboratório. O segundo capítulo versa sobre a fonte fílmica utilizada como aparato, o filme *Lampião e Maria Bonita* (1982), tendo como tema histórico tratado na trama, o movimento do cangaço, e como contexto de produção, os primeiros anos da década de 1980 – momento em que o Brasil passava pela redemocratização –. O terceiro capítulo traz o produto pedagógico, que será realizado em três etapas, divididas entre quatro aulas, e que tem como público alvo os alunos de um laboratório de História e Cinema de uma escola de ensino básico. Desse modo, cada capítulo contempla um dos objetivos traçados.

2 Cinema e sala de aula – potencialidades

2.1 O cinema enquanto fonte histórica

Segundo Paulo Knauss (2006), a imagem é capaz de atingir todas as camadas sociais, afinal, a visão vem antes da palavra. A expressão popular “uma imagem vale mais que mil palavras” ilustra bem como a visão é uma percepção que tende a carregar um “sentido de realidade”. Ela é essencial para grupos sociais que nem sempre se identificam pela escrita. Os Estudos Visuais enquanto campo interdisciplinar de pesquisa, que teve origem nos Estados Unidos, durante a década de 1990, tem como objetivo a investigação da cultura visual, a partir do questionamento do papel das imagens na cultura, que atuam como representações visuais (KNAUSS, 2006).

Partindo do pressuposto de que a cultura é algo central para o entendimento da sociedade, Knauss afirma que a emergência do conceito de cultura visual e a projeção do novo campo de estudos visuais representam o reconhecimento de novas possibilidades de estudo da imagem e da arte.

Desse modo, desprezar as imagens como fontes da História pode conduzir a deixar de lado não apenas um registro abundante, e mais antigo do que a escrita, como pode significar também não reconhecer as várias dimensões da experiência social e a multiplicidade dos grupos sociais e seus modos de vida (KNAUSS, 2006, p. 100).

A invenção do cinematógrafo, durante o século XIX, proporcionou uma revolução no olhar, na maneira como enxergamos o mundo e também na nossa relação com a memória. Apesar disso, foi apenas ao longo do século seguinte, mais precisamente após o advento da História Nova – terceira geração dos Annales –, nos anos de 1970 (MORETTIN, 2003), que a relação entre cinema e história se tornou mais evidente, ao ponto de despertar o interesse de estudo de historiadores da cultura. Este é o caso de Marc Ferro, historiador francês que deu início ao campo de estudo sobre a relação entre cinema e história. Segundo Michèle Lagny (2009), ao longo dos anos 90, o filme passou a ser mais utilizados pelos historiadores, o que impulsionou a discussão sobre a necessidade de se pensar metodologias para se utilizar o cinema como fonte para a história.

Em seu artigo *O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro*, Eduardo Morettin (2003) afirma que, para Marc Ferro,

A exclusão da imagem cinematográfica do fazer histórico [...] ocorreria em função desta pertencer ao imaginário da sociedade que, por sua vez, também não era considerado pelo historiador. A vinculação entre cinema e imaginário é fundamental para o seu trabalho, é o seu postulado: “aquilo que não se realizou, as crenças, as intenções, o imaginário do homem, é tanto a História quanto a História” (MORETTIN, 2003, p. 22).

Logo, o cinema é capaz de proporcionar, de acordo com Ferro, reflexões acerca das escolhas de representação realizadas quanto ao objeto narrado no momento de produção de uma obra, ou seja, um filme, por mais que remonte o passado, é fruto do presente – da sociedade a qual pertence, do momento político e cultural – e carrega questões pertinentes a sua época. A respeito disso, Alexandre Valim (2012)⁴ sustenta

Prefiro o ponto de vista de que ela [a arte] é antes uma construção com vários fatores históricos intervenientes, isto é, de que o cinema não se desenvolve independentemente de forças tecnológicas, econômicas e ideológicas. Em outras palavras, o cinema é altamente mediado, mas [...] ele não é o único (VALIM, 2012, p. 286).

Para o historiador francês, o filme seria capaz de atingir as estruturas da sociedade e agir como um “contra-poder” (MORETTIN, 2003). Para ele, o filme é um documento privilegiado, pois diferente do documento escrito, ele seria capaz de trazer informações que “iriam contra as intenções de quem filma”. É importante reiterar aqui – e também durante a sequência didática proposta no Produto Pedagógico – que Marc Ferro foi um dos pioneiros no campo de História e Cinema e que desde então, os estudos desta área têm evoluído na forma como enxergam o filme como documento.

Morettin discorda de Ferro ao dizer não acreditar que a análise das relações entre cinema e história possa se dar a partir da dicotomia “aparente – latente”, “visível – não visível” e “história – contra-história”. As tensões próprias de um filme “não devem ser pensadas nos termos de sua inclusão ou no campo da ‘história’ ou de sua ‘contra-história’, tal como faces opostas de uma mesma moeda, parti-pris que define um único sentido da obra.” (MORETTIN, 2003, p. 15).

Além disso, Morettin afirma ser contraditório a possibilidade de recuperar o “não visível” pelo “visível”, visto que a análise de Ferro enxerga dois níveis de significado independentes na obra cinematográfica, ignorando o caráter polissêmico da imagem.

Pelo contrário, afirmamos que um filme pode abrigar leituras opostas acerca de um determinado fato, fazendo desta tensão um dado intrínseco à sua própria estrutura interna. A percepção desse movimento deriva do conhecimento específico do meio, o que nos permite encontrar os pontos de adesão ou de rejeição existentes entre o projeto ideológico-estético de um determinado grupo social e a sua formatação em imagem (MORETTIN, 2003, p. 15).

Segundo Michèle Lagny (2009), o cinema tem vocação para ser testemunha viva do presente e ao mesmo tempo de um passado que ele pensa reconstruir fidedignamente. Neste caso, “ao mesmo tempo, [os filmes] testemunham, evidentemente, na sua ingenuidade

⁴VALIM, Alexandre. História e Cinema. IN: CARDOSO, Ciro e VAINFAS, Ronaldo. Novos domínios da história. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

frequentemente retorcida, menos os fatos que eles narram do que uma concepção, compartilhada ou não, da história no momento em que são produzidos” (LAGNY, 2009, p. 114).

Está claro, portanto, que o cinema é fonte de história, não somente ao construir representações da realidade, específicas e datadas, mas fazendo emergir maneiras de ver, de pensar, de fazer e de sentir. Ele é fonte para a história, ainda que como documento histórico, o filme não produza, nem proponha nunca um ‘reflexo’ direto da sociedade, mas uma versão mediada por razões que dizem respeito à sua função (LAGNY, 2009, p. 110 – 111).

Nesse sentido, a fonte desta pesquisa apresenta uma recriação, na década de 1980, de um movimento que ocorreu durante os anos de 1930. “[...] por meio das imagens o diálogo com outras temporalidades se expressa com maior eloquência, ou seja, os alunos percebem com maior clareza como se davam as relações em outros contextos” (DINIZ e GUERRA, 2007, p. 135). Este fenômeno representa a criação de um cangaço novo, fruto do contexto de produção da obra (o ano de 1982) e influenciado por ele. Dessa forma, é importante que os alunos possam entender o que é a fonte fílmica e o que nós, historiadores, podemos perguntar a ela.

2.2 Aprendendo sobre análise crítica com o cinema

De acordo com o historiador Marcos Napolitano em *A História depois do papel* (2008), “a força das imagens, mesmo quando puramente ficcionais, tem a capacidade de criar uma ‘realidade’ em si mesma, ainda que limitada ao mundo da ficção, da fábula encenada e filmada” (NAPOLITANO, 2008, p. 237). As imagens podem gerar o que ele chama de “efeito de realidade” imediato no espectador, apesar de serem portadoras de tensões entre evidência e representação, como qualquer outro tipo de fonte documental.

Em outras palavras, é menos importante saber se tal ou qual filme foi fiel aos diálogos, à caracterização física dos personagens ou a reproduções de costumes e vestimentas de um determinado século. O mais importante é entender o porquê das adaptações, omissões, falsificações que são apresentadas num filme. Obviamente, é sempre louvável quando um filme consegue ser “fiel” ao passado representado, mas esse aspecto não pode ser tomado como absoluto na análise histórica de um filme (NAPOLITANO, 2008, p. 237).

É crucial apresentar este último ponto aos alunos da Educação Básica, visto que é muito comum que os jovens esperem que um filme que se propõe a realizar um retrato de uma outra época represente fielmente o passado. Mesmo se tratando de uma ficção, é possível ter o filme como fonte histórica na medida em que se saiba que tipo de perguntas o documento é capaz de responder. Para isso, é importante conhecer o momento e o espaço no qual ele foi produzido.

No caso da nossa fonte, como será discutido no próximo capítulo, é muito interessante pensar a maneira pela qual o filme constrói a mulher cangaceira.

De forma semelhante, Rosenstone (2010[2006]) afirma ser possível ver o filme histórico como parte de

[...] um campo separado de representação e discurso cujo objetivo não é fornecer verdades literais acerca do passado (como se nossa história escrita pudesse fazê-lo), mas verdades metafóricas que funcionam, em grande medida, como uma espécie de comentário, e desafio, em relação ao discurso histórico tradicional (ROSENSTONE, 2010, p. 23 – 24).

Assim como Knauss (2006) expõe que a visão vem antes da palavra, Rosenstone acredita que o cinema, assim como a televisão, se tornou o principal meio de difundir as histórias que nossa cultura elabora sobre si mesma. Logo, levar o cinema enquanto fonte histórica para a sala de aula torna-se interessante na medida em que possibilita o desenvolvimento do olhar crítico dos alunos para as fontes visuais, além de permitir que eles reflitam sobre suas próprias realidades e conheçam diferentes conjunturas.

Assistir a filmes se constitui, do ponto de vista cultural, em uma prática social tão importante quanto a leitura de obras de literatura, filosofia, ou sociologia, pois permite ao espectador refletir sobre diversos aspectos da vida em sociedade, seu passado e sua própria vida. Muito do que sabemos sobre o passado está marcado por filmes ambientados em períodos históricos. Assim como muitas das concepções veiculadas na sociedade sobre o amor, a sexualidade, a política, o respeito, se formam através das telas (FOOHS e PERETTI, 2017, p. 73).

Durante o Trabalho de Conclusão de Curso *Uma história de amor sertaneja – a representação do cangaço, do cangaceiro e da cangaceira no filme Lampião e Maria Bonita (1982)*, desenvolvido em 2021, como conclusão do curso de bacharelado em História pela UFRJ, utilizei alguns métodos de análise fílmica de teóricos como Marc Ferro (1977) e Pierre Sorlin (1977). Reitero tais métodos no presente trabalho, visto que eles são interessantes para serem apresentados aos alunos do Laboratório de História e Cinema e como metodologia.

Marc Ferro (1977) se compromete a elaborar métodos de análise fílmica, utilizando como substrato o cinema de propaganda governamental da primeira metade do século XX⁵. Ele sugere um método de análise em três etapas, sendo a primeira a apresentação do roteiro do filme. A segunda, o tratamento da direção, uma análise detalhada de elementos relevantes do filme. A terceira etapa consistiria na comparação entre as fontes escolhidas. Segundo Ferro, é preciso

partir da imagem, das imagens. Não buscar nelas somente ilustração, confirmação ou o desmentido do outro saber que é o da tradição escrita. Considerar as imagens como tais, com o risco apelar para outros saberes para melhor compreendê-las. [...] não seria

⁵Ele afirma que a utilização política do filme nasceu, praticamente, junto dele, pois desde que os governantes perceberam a função que o cinema poderia ter, passaram a apropriar-se dele e usá-lo a seu serviço.

suficiente empreender a análise de filmes, de trechos de filmes, de planos, de temas, levando em conta, segundo a necessidade, o saber e a abordagem das diferentes ciências humanas. É preciso aplicar esses métodos a cada um dos substratos do filme (imagens, imagens sonorizadas, não-sonorizadas), às relações entre os componentes desses substratos; analisar no filme tanto a narrativa quanto o cenário, a escritura, as relações do filme com aquilo que não é filme; o autor, a produção, o público, a crítica, o regime de governo. Só assim e pode chegar à compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que ela representa (FERRO, 1994, p. 86 - 87).

Somado a isso, um segundo método, sugerido por Marcos Napolitano, será acrescentado. O historiador se refere a abordagem de Pierre Sorlin ao propor a busca por elementos narrativos que podem ser sintetizados pelo questionamento: “o que um filme diz e como diz?” (NAPOLITANO, 2008, p. 245).

Segundo ele, para Sorlin, a relação cinema e história se estrutura a partir de três proposições: a relação presente/ passado, na qual o filme histórico se estrutura no presente, por meio da produção, distribuição e exibição, mas também no passado, através de datas, eventos e personagens que compõem o tema central; os filmes históricos enquanto formas de “saber histórico de base”, na medida em que, apesar deles não criarem essas bases, eles a reproduzem e a reforçam, pois estão “inseridos numa cadeia de produção social de significados que envolvem historiadores, críticos, cineastas e público” (NAPOLITANO, 2008, p. 246); e a problemática da narração fílmica da história, permeada pela tensão entre ficção e história, na qual a primeira não tem pretensão de verdade, enquanto a segunda busca efeito de realidade/ verdade (NAPOLITANO, 2008).

Tais proposições serão muito importantes para a construção desta pesquisa na medida em que nos proporciona pensar a relação passado/ presente que há na fonte. Por mais que os autores de *Lampião e Maria Bonita* (1982) deixem claro que é uma obra de ficção, há uma tensão, como elucidado por Sorlin, entre ficção e história, entre a não pretensão de verdade e a busca por um efeito de realidade.

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

Do ponto de vista mais amplo de uma "sociologia do cinema", Pierre Sorlin propõe algumas perguntas sociológicas básicas para a análise sóciohistórica do filme: como o filme representa, por meio dos seus personagens, os papéis sociais que identificam as hierarquias e lugares na sociedade representada? Quais os tipos de conflitos sociais descritos no roteiro? Quais as maneiras como aparecem a organização social, as hierarquias e instituições sociais; como se dá a seleção de fatos, eventos, tipos e lugares sociais encenados? Qual é a maneira de conceber o tempo: histórico-social ou biográfico? O que se pede ao espectador: identificação, simpatia, emoção, rejeição, reflexão, co-ação? (NAPOLITANO, 2008, p. 246).

A partir da abordagem metodológica de Sorlin, será feito um direcionamento aos alunos para que eles próprios pensem questões a serem feitas ao objeto deste trabalho, como por

exemplo, como são representados os papéis de gênero dos cangaceiros e cangaceiras no filme? Como são representadas as instituições governamentais e o bando cangaceiro? Qual tipo de cangaço o filme retrata? O que se pede ao espectador?

Tais etapas serão importantes para este trabalho na medida em que servirão como base para a elaboração do produto pedagógico, sendo este a confecção, conjunta com os alunos, de um roteiro de análise filmica para ser utilizado por eles no Laboratório de História e Cinema. Desse modo, a primeira etapa do produto pedagógico, que consiste em uma aula expositiva sobre História e Cinema, será uma forma de apresentar aos alunos o ofício do historiador e a importância de metodologias adequadas para o tipo de fonte utilizada. Além disso, dessa forma, eles terão uma base para a confecção do roteiro.

3 O Cangaço e a Cangaceira em Lampião e Maria Bonita (1982)

3.1. O Cangaço

O Movimento do Cangaço é uma temática tipicamente brasileira, mais especificamente, nordestina, que desperta a curiosidade de muitos desde o seu momento contemporâneo. Ele já foi tema de diversos cordéis e romances, principalmente nos anos de 1920, assim como para filmes, tendo sido retratado no *Nordestern* – denominado assim por Sylviano Cavalcanti de Paiva (CAETANO, 2005) –, como é chamado o ciclo do cinema brasileiro que realizou diversas produções que tinham o cangaço como referência, após o grande sucesso de *O Cangaceiro*, em 1953. O cangaço transcendeu o fenômeno histórico e permeia, até hoje, o imaginário brasileiro, sendo patrimônio da nossa cultura.

Como eu abordo no Trabalho de Conclusão de Curso *Uma história de amor sertaneja – a representação do cangaço, do cangaceiro e da cangaceira no filme Lampião e Maria Bonita (1982)*, realizado em 2021, como conclusão do curso de bacharelado em História pela UFRJ, a existência do cangaço, apesar de ter se modificado ao longo do tempo, remonta à colonização. Segundo Maria Isaura de Queiroz (1991), durante o século XVIII, nas primeiras ocupações do sertão, as famílias que migravam rumo à caatinga contratavam bandos armados para se protegerem da resistência indígena que habitava essas regiões. Esses grupos permaneceram e passaram a servir os patriarcas dessas famílias como forma de garantir o domínio dessas famílias, além de defendê-las de ataques rivais (QUEIROZ, 1991, p. 23 – 24).

Como visto, essa cultura de capangas a serviço de um senhor é algo que permeia a vida rural brasileira. Segundo Frederico Pernambucano de Mello (2004), as alianças entre cangaceiros e coronéis eram comuns e ocorriam de forma a beneficiar os dois. Mesmo após a dissolução dos partidos políticos, com a Proclamação da República, as disputas entre parentelas sertanejas – liberais e conservadoras – permaneceu e, com ela, a necessidade da proteção dos grupos cangaceiros.

Por força dessas alianças, não poucas vezes o bando colocava-se a serviço do fazendeiro ou chefe político, que se convertia, em contrapartida, naquela figura tão decisivamente responsável pela conservação do caráter endêmico [...], que foi o coiteiro (MELLO, 2004, p. 88).

Os bandos cangaceiros passam a atuar de forma independente, ou seja, sem vínculo com os coronéis, a partir do século XIX, sob a forma do “Cangaço de Vingança”. Esta modalidade tinha como objetivo resolver alguma pendência que, na maioria das vezes, era o assassinato do patriarca de uma família. Assim que a vingança contra o assassino era concretizada, o cangaceiro se retirava do cangaço.

Como abordado por Mello, a vingança era um argumento importante nessa sociedade. A moral sertaneja valorizava o homem valente, de modo que vingar-se da morte de seu pai era não só aceitável, como encorajado. Era “um direito legítimo do ofendido”, o que Mello chamou de “escudo ético”.

Ao invocar as tais razões de vingança, o bandido, numa interpretação absurdamente extensiva e nem por isso pouco eficaz, punha toda a sua vida de crimes a coberto de interpretações que lhe negasse um sentido ético essencial. A necessidade de justificar-se aos próprios olhos e aos olhos de terceiros levava o cangaceiro a assoalhar o seu desejo de vingança, a sua missão pretensamente ética, a verdadeira obrigação de fazer correr o sangue dos seus ofensores (MELLO, 2004, p. 126-127).

De fato, Lampião ingressou no cangaço para vingar-se do assassinato de seu pai, Mas diferentemente de outros bandoleiros, como Silvino Ayres, ele nunca concretizou a vingança. O argumento da vingança, mesmo que nunca concretizada, a partir do escudo ético, permitiu que o bandido permaneça nesse meio. Lampião inaugurou, então, uma nova modalidade de cangaço: o “cangaço meio de vida”. Ele transformou o banditismo na sua profissão e lucrou com isso. O cangaço lampiônico, como ficou conhecido, teve sua própria estética e angariou inúmeros adeptos, ao ponto de dividir-se em sub-grupos. Como destacado por Luiz Bernardo Pericás (2010),

O cangaço se tornará um “negócio”, um “emprego”, um “meio de vida”. Chegará a ser visto como uma “profissão”. Deixará de ser apenas uma forma de vingança ou de ser vinculado a “coronéis” locais. Os “novos” cangaceiros, em grande medida, à parte de motivos pessoais e entevessos com delegados de polícia ou com membros de outras famílias, entrarão nas fileiras do cangaço vendo nelas a possibilidade de liberdade, prestígio e fortuna. Muitos não terão a intenção de abandonar a atividade, considerando-a uma forma melhor para enriquecer (PERICÁS, 2010, p. 56).

A fonte analisada retrata o “cangaço meio de vida”, já que realiza um retrato ficcional dos últimos meses de vida de Lampião e Maria Bonita, em 1938, quando Virgulino Ferreira da Silva já havia sido consagrado o Rei do Cangaço e quando também a estética criada nesse tipo de cangaço já estava consolidada enquanto símbolo do movimento. Como enfatizado no TCC de 2021, o filme aborda um Lampião dono de um negócio bem sucedido, já que retrata sua aliança com coronéis locais e sua relação com seus subgrupos, como é o caso de Corisco. É possível perceber um Lampião visionário durante a cena em que ele sequestra um funcionário de uma grande empresa britânica, a *Great Oil Company* – que realizava pesquisas no terreno do sertão da Bahia em busca de petróleo – e enxerga ali a possibilidade de pedir um resgate ao governo baiano.

Desse modo, Virgulino não é representado como alguém que busca vingança, nem do homem que matou seu pai e nem mesmo da Volante, polícia que o persegue. Pelo contrário, ele é apresentado como alguém que apenas se defende dos ataques dos “macacos”, como ele

chamava os policiais, e que perpetua a violência estritamente nos casos onde há alguma injustiça ou covardia.

Tal fato é interessante na medida em que a “violência covarde”, digo, a violência realizada de forma arbitrária, é realizada justamente pela Volante. A narrativa se constrói de modo a colocar a polícia como vilã, não os cangaceiros. São os policiais que estupram mulheres, usam de estratégias “não honrosas”, como encurralar Maria Bonita quando o bando estava sem a presença do seu líder, para tentar chantageá-lo a se entregar; e torturam inocentes. Vale ressaltar aqui o contexto de produção da obra, os anos iniciais de 1980, durante a reabertura política.

3.2. Os anos de 1980

Como afirma Carlos Fico (2016), a ditadura militar foi violenta desde o início, logo após o golpe de 1964. Porém, foi a partir de 1968, “[...] com a instituição de aparatos institucionalizados de repressão política que criaram um sistema nacional de espionagem, uma polícia política, um departamento de propaganda e outro de censura política” (FICO, 2016, p. 62) que essa violência se expandiu, se tornando, como diz o autor, “um verdadeiro aparato de repressão política”.

Com a abertura política, no final dos anos de 1970 e início da década de 1980, se inicia um processo de afrouxamento gradual dos mecanismos de repressão⁶. Neste momento, temáticas ligadas a história recente do Brasil passam a ser abordadas, como forma de rememoração do período. Marcos Napolitano (2015) procura analisar a construção de uma “memória mutável” sobre o regime desde os anos 1970 até a primeira década do século XXI. Segundo ele, a reconstrução das instituições democráticas e dos direitos fundamentais, perdidos durante os anos de ditadura “[...] tem passado, necessariamente, pelo enfrentamento do legado e dos traumas do passado conflituoso” (NAPOLITANO, 2015, p. 12).

O campo artístico é um agente nas disputas pela memória e seus usos políticos. Napolitano diz que os meios massivos fixam a memória, em diálogo com outras instituições e com o campo intelectual. As artes foram responsáveis, segundo ele, por impedir a legitimação simbólica do regime, de modo que houve o triunfo da memória hegemônica crítica

⁶O AI-5 foi revogado em 1978, o que mostrava que o Brasil caminhava para a Redemocratização. É importante ressaltar que, apesar disso, ainda houve produções que sofreram com os aparatos de censura após esta data, como é o caso de *Pra Frente Brasil* (1982), que foi vetado pela Divisão de Censura da Polícia Federal sob o argumento de que incitava a violência contra o regime.

(NAPOLITANO, 2015).

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).

Além disso, Carla Paiva (2014) também aponta para o retorno do nordeste, mais precisamente o sertão, enquanto origem, matriz da identidade nacional a ser preservada, nas produções deste momento. “[...] 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). O sertão representa o local preservado da “pré-civilização”, o “passado” da sociedade brasileira, sendo por assim dizer, o “berço da nacionalidade”.

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

A fonte trabalhada nesta pesquisa apresenta um debate interessante quanto a este ponto. Maria Bonita deseja sair do cangaço com Lampião, mudar-se para o sul e viver o resto de suas vidas com tranquilidade. O Rei do Cangaço não aceita a proposta de aposentadoria e alega que seu destino é viver o cangaço. Como ele mesmo diz, ele foi escolhido para marcar o sertão à fogo e prefere morrer no mato, lutando, que numa cama cheirosa longe do sertão⁷. Esta cena pode ser interpretada, utilizando a lógica do sertão como origem, como a recusa de Lampião a pertencer aos “novos tempos”. Ele prefere morrer a deixar seu mundo primitivo e originário.

Maria Isaura de Queiroz (1991) afirmou que o nacionalismo urbano, durante a década de 1950, passou a ser apropriar da imagem dos cangaceiros como uma forma de afirmar a identidade nacional num período em que o processo de industrialização crescia no sudeste do Brasil. Da mesma forma, nos anos de 1980, o país passava por um cenário de intenso êxodo rural, no qual a população nordestina migrava com destino ao sudeste. É neste momento que a Rede Globo decide resgatar o cangaço como tema do seu mais novo formato, a minissérie.

Os anos de 1980 constituem, além disso, um momento de transformação nos costumes, que é refletido na forma de representação da mulher nos produtos televisivos. Desde os anos de 1970, com o movimento feminista aliado à militância contra a ditadura militar, a mulher

⁷Fala retirada do filme.

ampliou seu espaço de atuação no espaço público, o que causou impacto no cotidiano brasileiro (SARTI, 2004). Segundo Cynthia Andersen Sarti,

A presença das mulheres na luta armada, no Brasil dos anos 1960 e 1970, implicava não apenas se insurgir contra a ordem política vigente, mas representou uma profunda transgressão ao que era designado à época como próprio das mulheres. Sem uma proposta feminista deliberada, as militantes negavam o lugar tradicionalmente atribuído à mulher ao assumirem um comportamento sexual que punha em questão a virgindade e a instituição do casamento, ‘comportando-se como homens’, pegando em armas e tendo êxito nesse comportamento, o que, como apontou Garcia, “transformou-se em um instrumento sui generis de emancipação, na medida em que a igualdade com os homens é reconhecida, pelo menos retoricamente” (SARTI, 2004, p. 37).

Desse modo, no início da década de 1980, é possível notar, principalmente nos produtos televisivos, como as minisséries, que as mulheres passam a ser representadas como independentes, líderes, guerreiras, protagonistas, com opiniões fortes e voz ativa.

3.3. A cangaceira

Maria Gomes de Oliveira é pouco conhecida. Apesar de possuir nome e sobrenome, ela é mais conhecida por seu nome associado a outras pessoas. Maria de Déa, Maria de Neném, Maria do Capitão ou, posteriormente, Maria Bonita, teve sua identidade dividida com outras pessoas. Primeiro, era Maria de Déa, em referência à sua mãe, Déa. Após casar-se com Zé de Neném, passou a ser conhecida como Maria de Neném. Quando decidiu abandonar seu marido e fugir com o Rei do Cangaço, passaram a chama-la de Maria do Capitão. Por fim, após sua morte, o Brasil todo a conheceu como Maria Bonita, nome este que diz respeito apenas a ela, algo que não teve sua vida toda.

Este fato é sintomático da trajetória da Rainha do Cangaço, já que ela nunca deixou nenhuma fonte em primeira pessoa. Segundo Nadja Claudino (2017), isso fez com que tudo o que há sobre ela apenas exista por terceiros. “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, p. 73 – 74). Este mistério, que seduziu cordelistas, jornalistas e a população no geral, aguça o imaginário sobre ela mulher, ao mesmo tempo conhecida e desconhecida, até hoje.

Maria foi a primeira mulher a ingressar num bando cangaceiro, algo até então impensável, já que a própria conduta do cangaço proibia que mulheres vivessem entre os cangaceiros. Após Lampião permitir que sua companheira se juntasse a ele no cangaço, outros cangaceiros também levaram mulheres para dentro do movimento, porém tais mulheres nem

sempre entraram no bando por vontade própria, como Maria. Apesar de passar a permitir mulheres no bando, o cangaço não aceitava mulheres desacompanhadas, de modo que uma cangaceira só poderia permanecer neste meio de vida se estivesse acompanhada de um cangaceiro. Muitas delas entraram para o cangaço de maneira forçada, através dos raptos, como é o caso de Ilda Ribeiro de Souza, a Sila. Em seu livro *Sila – Uma Cangaceira de Lampião* (1984), ela conta que foi raptada aos 12 anos, quando um cangaceiro a viu e resolveu toma-la como sua companheira.

Sila relata também que haviam papéis bem definidos entre homens e mulheres, de modo que, “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 vaidade, tomada como algo feminino, não era bem vista. Estava no espectro do fútil, do inferior, do dispensável, como exposto por Claudino (2017)

A vaidade na mulher, o muito se arrumar, se alegrar não era bem visto, pois denotava futilidade. O sertão era um mundo de contenção, de rezas e de espera. O medo dos cangaceiros, medo da volante, da seca estava sempre presente na vida dos sertanejos. Ser “homem” foi um mecanismo de defesa e de sobrevivência frente a essa realidade. Os discursos formularam essa identidade para o homem nordestino na tentativa de criar um modelo de homem que atendessem os desafios dessa região (CLAUDINO, 2017, p. 46 – 47).

A ex-cangaceira destaca que as mulheres não possuíam papéis de destaque, de liderança ou de combate. Eram valentes e guerreiras, porém não costumavam participar das batalhas. De acordo com Germana Araújo (2011), a cangaceira não tinha voz ativa na resolução de problemas, nem no momento de traçar estratégias para defesa e ataque. Estava à sombra do seu companheiro.

A grande exceção foi Dadá, a primeira mulher a portar um fuzil no cangaço e liderar o bando quando Corisco, seu companheiro, ficou impossibilitado de combater, no final dos anos de 1930, após a morte de Lampião. Ela era respeitada e admirada pelos demais cangaceiros do bando, posição esta conquistada.

Dadá conquistou a admiração do bando por ser uma boa combatente, mesmo que uma mulher “masculinizada”, neste contexto, fosse vista com maus olhos. Apesar disso, é importante destacar que ela apenas assume a liderança do bando de Corisco quando ele se torna incapaz de combater, devido a paralisia que acometeu parte do seu corpo.

Mesmo das mulheres sertanejas eram exigidos comportamentos de maior bravura. Dadá, companheira do cangaceiro Corisco, orgulhava-se – e era muito elogiada por pessoas do bando, incluindo o próprio Lampião –, por ser uma mulher valente e determinada, que nunca causou transtornos a seu marido. Até mesmo grávida ou parturiente não impediu as longas caminhadas dos seus companheiros de cangaço.

Assim, era esperado que ela também tivesse características, pretensamente, ligadas à masculinidade. Os próprios tipos humanos criados pela literatura nordestina, no caso das personagens mulheres, são dotados de características ditas masculinas (CLAUDINO, 2017, p. 44).

É importante ter em mente que a produção televisiva analisada criou uma personagem baseada em uma figura histórica. A Rede Globo recriou Maria Bonita de forma ficcional, mas com facetas que rememorassem o imaginário em torno daquela que foi a Rainha do Cangaço. Como já mencionado, Maria de Déa não deixou nenhum relato em primeira pessoa, o que faz com que tudo que faça parte deste imaginário seja composto por relatos de terceiros.

Apesar de ser um retrato ficcional dos últimos meses de vida de Lampião e Maria Bonita, Doc Comparato e Aguinaldo Silva buscam um “efeito de realidade” através da adição de elementos tanto visuais quanto históricos pertencentes ao cangaço histórico, tais como a vestimenta de combate dos cangaceiros, as locações onde a minissérie foi filmada (os mesmos locais por onde passou Lampião), os principais personagens que compuseram a história do casal (como Corisco, Dadá, Expedita e Zé Rufino). Tal efeito contribuiu para que as imagens da minissérie se mesclassem com as imagens reais do cangaço, de modo que a representação que Tânia Alves faz de Maria Bonita se sobrepõe, no imaginário social, à Maria Bonita histórica. Um exemplo disso é a farda que o Lampião ficcional utiliza:

Figura 1 - vestimenta de Lampião no filme



Fonte: Juliana Amorim (2023)

Figura 2 - réplica da farda de combate de Lampião / Museu Cais do Sertão, PE



Fonte: Juliana Amorim (2019)

Ao criar a personagem Maria Bonita para a minissérie, em 1982, a Globo imprime uma protagonista típica dos anos de 1980, mesmo que retratando uma mulher da década de 1930, numa tensão entre evidência e representação, como foi abordado durante o capítulo anterior. De início, tal “embate” pode gerar estranhamento nos alunos, já que geralmente o senso comum coloca a ficção no oposto da realidade, mas a partir desta mesma fonte é possível conhecer tanto aspectos do assunto abordado – o cangaço de 1930 – quanto o contexto brasileiro de 1980.

O formato de minissérie privilegia, segundo Anna Maria Balogh (2005), a representação feminina de forma mais aprofundada que as telenovelas, que apresentam personagens femininas muitas vezes estereotipadas, além de um tipo de mocinha passiva na história.

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).

Além disso, é possível perceber esta mudança na comparação com as protagonistas de duas outras obras clássicas do cinema de cangaço. Tanto em *O Cangaceiro* (1953) quanto em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), as mulheres retratadas quase não possuem falas. Maria Bonita, além de ter presença de tela similar a Lampião, também assume um papel de liderança

dentro do bando, por meio da tomada de decisões importantes e do combate armado contra a polícia. Ela é também uma mulher vaidosa e sensual, características que não a diminuem dentro da trama, mas que acrescentam complexidade. Maria Bonita é tão protagonista quanto Lampião.

Tais características se distanciam do cangaço histórico, no qual as mulheres viviam uma vida muito diferente da dos homens. As cangaceiras do filme possuem papéis fortes, de liderança e bravura. Elas são cangaceiras combatentes ou donas de fazendas. Apesar disso, elas também possuem características femininas, o que não é utilizado para inferiorizá-las com relação aos homens. Na imagem a seguir, aparecem duas cangaceiras figurantes que aparecem sozinhas, demonstrando que dentro do universo ficcional do cangaço era possível estar no cangaço sem ser companheira de um homem.

Figura 3 - Cangaceiras figurantes



Fonte: Juliana Amorim (2023)

Dadá é representada possuindo características do masculino. Ela não possui elementos da feminilidade. A produção segue os relatos da própria Sérgia Ribeiro, nome real da Dadá, em que ela diz “não ser muito feminina”. Na imagem abaixo, ela aparece sem maquiagem ou adereços nos cabelos, como Maria Bonita utilizava. Apesar disso, ela encontra-se no mesmo patamar de Maria.

Figura 4 – Dadá (Carmem Lu de Mendonça)



Fonte: Juliana Amorim (2023)

O estigma de “mulher macho” não existe na minissérie como forma de manutenção de uma hierarquia envolvendo as mulheres da trama. Apesar disso, todas as mulheres em papéis principais possuem a valentia da “mulher macho”, o que abre precedentes para pensar na forma com que a mulher nordestina sempre é vista como uma mulher macho.

Em cordéis, segundo Durval Muniz de Albuquerque Júnior (1999), é raro a mulher aparecer como protagonista. Ela não faz a história, mas a sofre, e geralmente é utilizada como pretexto para o desenrolar da trama. Quando ocorre de serem protagonistas, elas são masculinizadas, a imagem da mulher macho: “as mulheres nordestinas que se destacam socialmente, que ocupam postos antes ocupados pelos homens, são necessariamente mulheres-machos, descendentes da estirpe de Maria Bonita e Dadá” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 185).

Ao contrário de Dadá, Maria Bonita é uma mulher retratada com traços muito femininos, como a vaidade e também a misericórdia. Porém, como dito anteriormente, ela também possui características tidas como masculinas, como a violência, o sentido aventureiro e a sede de vingança. Na primeira imagem a seguir, é possível notar o contraste entre ela e Dadá. Na cena em questão, Maria se arruma para tirar uma fotografia e exhibe suas joias de ouro. Já na cena seguinte (segunda imagem a seguir), ela pega seu rifle para se preparar para combater um ataque da Volante.

Figura 5 - Maria Bonita arrumada para a foto



Fonte: Juliana Amorim (2023)

Figura 6 - Maria Bonita pegando a arma para defender-se do ataque da polícia



Fonte: Juliana Amorim (2023)

O destaque para o papel da mulher guerreira, que possui tanto facetas do feminino quanto do masculino, sob um plano de fundo dramático, é comum no formato de minissérie. Como afirma Anna Maria Balogh (2015), diferentemente das novelas, as minisséries permitem um maior aprofundamento na psicologia e na trajetória dos personagens, o que torna possível tal representação de Maria Bonita e das outras cangaceiras.

4 Produto Pedagógico

Título:

Cinema e Ensino de História – Aprendo sobre análise fílmica a partir do filme Lampião e Maria Bonita (1982).

Assunto:

Sequência didática que tem por objetivo a confecção de um roteiro de análise fílmica a partir da análise do filme “Lampião e maria Bonita” (1982), que será realizada de forma conjunta com a turma.

Perfil da turma:

Alunos do 3º ano do Ensino Médio, de 16 a 20 anos, membros do Laboratório História e Cinema de uma escola de educação básica. O conteúdo a ser trabalhado diz respeito ao programa de História do Brasil Republicano, durante a década de 1930, a partir do Cangaço enquanto fenômeno político e social. Além disso, dos anos de 1930, tem-se outra temporalidade, já que a fonte analisada foi produzida durante a década de 1980, tendo o momento político da Redemocratização influenciado para a sua produção.

Objetivos:

- Desenvolver o pensamento crítico nos alunos por meio da análise de documento histórico (fonte fílmica);
- Praticar a capacidade argumentativa dos alunos, pois eles terão que expor seus pontos de vista com relação ao filme;
- Trabalhar conceitos teóricos do campo História e Cinema, de forma que os alunos compreendam como o cinema ficcional pode ser um documento histórico.

Aula 1:

50 min – A primeira etapa consiste em uma aula expositiva sobre História e Cinema. Neste ponto, será apresentado aos alunos os teóricos trabalhados no primeiro capítulo do TCC, de modo a ensiná-los sobre a forma como a historiografia pensa a fonte fílmica e também algumas

metodologias de análise desta tipologia de documento histórico.

Aula 2:

25 min – Aula expositiva sobre os principais elementos do cangaço lampiônico – presente no segundo capítulo do TCC –.

25 min – Os Alunos assistirão ao filme *Lampião e Maria Bonita* (1982) e serão orientados a realizar uma análise histórica do filme, com base nas aulas teóricas sobre o campo História e Cinema e também na exposição oral, realizada no laboratório, sobre os dois períodos históricos presentes na obra: o cangaço lampiônico (1938) e a redemocratização (1975 – 1985 – momento de produção do filme)⁸.

Aula 3:

25 min – Aula expositiva sobre elementos importantes do período de Redemocratização (1975 – 1985).

25 min – Continuação da exibição do filme.

Os alunos terão a tarefa de assistir os 60 minutos restantes do filme em casa, destacando os principais pontos de suas análises

Aula 4:

15 min – Na terceira etapa, os alunos apresentarão os resultados de suas análises, destacando também o caminho que percorreram durante a análise do filme proposto

35 min – A turma terá a tarefa de confeccionar um roteiro de análise fílmica para ser usado durante o laboratório em futuras exibições. É válido ressaltar que o roteiro não é algo fixo, mas uma base que oriente a turma. Nele, estará contido o percurso que os alunos fizeram em suas próprias análises, o que pode incluir perguntas como: “Quem são os diretos do filme? Em que ano e aonde foi produzido? Qual era o contexto político e/ou social desta época e lugar? Há mulheres como protagonistas? Como elas são retratadas? O filme faz referência a outro período histórico?”

⁸ Este último assunto será comentado durante a terceira aula.

Tabela com o cronograma de cada aula

Aula 1	1ª etapa: Aula expositiva sobre História e Cinema.
Aula 2	2ª etapa: <ul style="list-style-type: none"> • Exposição oral sobre o movimento do cangaço; • Exibição do filme.
Aula 3	2ª etapa: <ul style="list-style-type: none"> • Exposição oral sobre a Redemocratização; • Continuação da exibição.
Aula 4	3ª etapa: <ul style="list-style-type: none"> • Apresentação dos resultados de análise • Confecção do roteiro

Conclusões preliminares

A partir deste produto, procurou-se mostrar aos alunos do 3º ano do Ensino Médio, a partir de um exercício prático, o ofício do historiador que utiliza fontes audiovisuais. Com isso, notou-se que a turma pôde visualizar, de maneira prática, a utilização de um documento fílmico para a história, além de exercitar o senso crítico por meio de perguntas à fonte, com base em conteúdos trabalhados não só durante o laboratório, mas também no ensino regular, como o Cangaço da década de 1930 e a Redemocratização, durante os anos de 1980. Assim, os alunos puderam pôr seus conhecimentos históricos em prática e ainda aprender sobre os usos do cinema para a história.

Sugestão de Roteiro de análise filmica

Título Original: Lampião e Maria Bonita

País de origem: Brasil

Criadores: Aguinaldo Silva e Doc Comparato

Direção: Luís Antônio Piá, Paulo Afonso Grisolli

Elenco: Antonio Pompeo (Sabonete), Arnaud Rodrigues (Charles G. Leavitt), Helber Rangel (Lindolfo Macedo), Hileana Menezes (Alice), José Dumont (Tenente Zé Rufino), Lu Mendonça (Dadá), Marco Antonio Soares (telegrafista), Nelson Xavier (Lampião), Regina Dourado (Joana Bezerra), Roberto Bonfim (Sargento Libório), Tania Alves (Maria Bonita).

Exibição: TV Globo

Gênero: Biografia, Comédia, Drama

Ano de lançamento: 1982

Sinopse:

Lampião e Maria Bonita (1982) é uma minissérie em 8 capítulos produzida pela Rede Globo em 1982 e compilada em filme pela mesma emissora em 2015, para o especial *Luz, Câmera, 50 Anos*, em homenagem aos 50 anos da Globo. A produção realiza um retrato ficcional dos últimos meses de vida do casal mais famoso do cangaço, no qual sua história de amor é posta em evidência. Ao encontrar um funcionário britânico de uma empresa estrangeira realizando uma pesquisa no solo da caatinga, Lampião decide sequestrá-lo para pedir uma quantia elevada de dinheiro pelo seu resgate ao Governador da Bahia. Durante quase toda a trama, Steve Chandler permanece capturado pelo bando cangaceiro enquanto Lampião desenrola os tramites do resgate ao mesmo tempo em que se defende dos ataques da Volante, liderada pelo Tenente Zé Rufino, que busca incansavelmente capturar o Rei do Cangaço. Maria Bonita surge em cena após o sequestro e, no decorrer da história, mostra-se cansada da vida de fugas na caatinga, além de ter medo de ser assassinada. Ela pede a Lampião que os dois fujam para o sul do Brasil, para terem uma vida mais tranquila ao lado da filha, Expedita. O Capitão precisa, então, decidir entre se aposentar ou viver o resto de sua vida nas glórias e renúncias do cangaço.

Contexto de produção:

A minissérie foi ao ar no dia 25 de abril de 1982, em meio ao contexto de reabertura política, que culminou no fim da Ditadura Militar brasileira em 1985. Tal fato é interessante na

medida em que, a partir de 1979, com a revogação do AI-5, iniciasse o processo gradual de afrouxamento dos mecanismos de repressão e censura. Como exposto no Capítulo 2 deste TCC, nesse momento, temas ligados a história recente do Brasil passam a ser abordados, como forma de rememoração do período. O sertão enquanto origem e berço da identidade brasileira, já utilizado pelo cinema nacional anteriormente, é abordado por este projeto, que marca a estreia do novo formato da Globo: as minisséries.

Qual tipo de cangaço o filme retrata?

O filme retrata a modalidade “Cangaço meio de vida”, pois ele retrata os últimos meses de vida de Lampião e Maria Bonita, quando o cangaceiro já havia se consolidado como Rei do Cangaço. O filme mostra também momentos em que Virgulino realiza negócios econômicos e alianças com coronéis locais, além de se reunir com os representantes dos subgrupos do cangaço (com Corisco). Tais fatos mostram um cangaço como um “negócio bem sucedido” e, portanto, caracterizam o “cangaço meio de vida”.

Como são representados os papéis de gênero no filme?

É possível perceber que, no filme, as mulheres cangaceiras possuem os mesmos direitos que o cangaceiros. Elas, assim como eles, são combatentes e possuem voz dentro do movimento, o que fica claro nas ações de Maria Bonita e Dadá. Fora do cangaço, por meio da personagem Joana Bezerra, notamos a figura de uma mulher fazendeira, com liderança sobre a sua propriedade. Desse modo, como exposto no Capítulo 2, as personagens femininas da série são fruto dos anos de 1980.

Como são representadas as instituições governamentais e o bando cangaceiro?

O bando cangaceiro é retratado como um grupo de vingança ou como sendo perseguidor da polícia Volante, pelo contrário. Os cangaceiros apenas se defendem dos ataques da polícia e só agem com violência quando para corrigir um comportamento que consideram covarde. Desse modo, o cangaço é colocado com um grupo de heróis dentro do filme, enquanto os policiais representam os vilões da trama, já que são eles que usam da sua posição para trapacear, torturar inocentes para obter informações e até mesmo estuprar mulheres. Quanto a isso, é possível pensar sobre o contexto de produção da obra, em que a reconstrução das instituições democráticas passou pelo enfrentamento do legado e dos traumas deixados pelos militares na

ditadura.

O que se pede ao espectador?

Ao espectador, é pedido a identificação com os cangaceiros, a admiração às figuras de Lampião e Maria Bonita e o reconhecimento dos dois como heróis brasileiros. É pedido também o reconhecimento do cangaço como movimento brasileiro e pertencente a cultura não só nordestina, mas do Brasil como um todo.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa e a proposta pedagógica tiveram como finalidade abordar as possibilidades de se trabalhar com História e Cinema em sala de aula, a partir da análise histórica do filme *Lampião e Maria Bonita* (1982) e da construção conjunta dos alunos de um roteiro de análise fílmica.

Para isso, o trabalho se dividiu em três capítulos. O primeiro teve como objetivo abordar as potencialidades do cinema em sala de aula, traçando um panorama sobre o cinema enquanto fonte histórica e sobre como é possível que os alunos desenvolvam o senso crítico a partir da análise da fonte fílmica. Tal capítulo apresentou a base teórica para a confecção do roteiro de análise fílmica criado pelos alunos do laboratório. O segundo capítulo versou sobre a fonte fílmica utilizada como aparato, o filme *Lampião e Maria Bonita* (1982), tendo como tema histórico tratado na trama, o movimento do cangaço, e como contexto de produção, os primeiros anos da década de 1980 – momento em que o Brasil passava pela redemocratização –. O terceiro capítulo trouxe o produto pedagógico, que propôs três etapas de realização, divididas entre quatro aulas, e que teve como objetivo a confecção de um roteiro de análise fílmica.

A partir da construção das aulas, utilizando como base o que foi trabalhado nos dois primeiros capítulos deste TCC, foi possível atingir o objetivo de fazer com que os alunos pudessem analisar uma fonte historicamente e confeccionar um roteiro que os guiasse nesta análise. Portanto, foi possível atingir os objetivos propostos no trabalho e a experiência se mostrou muito positiva para a formação destes jovens.

REFERÊNCIAS

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

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

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

BALOGH, Anna Maria. **O perfume de mulher nas minisséries brasileiras**. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. São Paulo: Intercom, 2005.

BELTING, H. Por uma antropologia da imagem. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 8, p. 64-78, jul. 2005.

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

CASCUDO, Luís da Câmara, 1898 – 1986. **Vaqueiros e Cantadores**. São Paulo: Global, 2005.

CHARTIER, Roger. **O Mundo como Representação**. In: Estudos Avançados, São Paulo, 11(5), p. 173-191. 1991.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural**. Entre práticas e representações. 2. ed. Lisboa: DIFEL, 1990.

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

DÍDIMO, Marcelo. **O cangaço no cinema brasileiro**. Unicamp. Campinas, 2007. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp141844.pdf>. Acesso em 28 de outubro de 2020.

FACÓ, Rui. **Cangaceiros e Fanáticos, Gêneses e lutas**. 1963. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/faco/1963/03/cangaceiros.pdf>. Acesso em 27 de outubro de 2020.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

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

FOOHS, Marcelo Magalhães; PERETTI, Luís Armando. Cinema, educação e história: perspectivas em sala de aula. In: TAROUÇO, Liane Margarida Rockenbach; ABREU, Cristiane de Souza (org.). **Mídias na educação: a pedagogia e a tecnologia subjacentes –**

Porto Alegre: Editora Evangraf / Criação Humana, UFRGS, 2017.

HOBBSAWM, Eric. **Bandidos**. Rio de Janeiro: Editora Forense-Universitária., 1976.

KNAUSS, Paulo, **O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual**, ArtCultura, Uberlândia, vol.8, n.12, jan-jun 2006, p.97-115.

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

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

LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de História. In: NÓVOA, Jorge *et al* (org.). **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador: Edufba, 2009. p. 99-128.

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

MORETTIN, Eduardo. **O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro**. História: Questões & Debates, Curitiba, n. 38, p. 11-42, 2003. Editora UFPR.

NAPOLITANO, Marcos. **A História depois do papel**. IN: PINSKY, Carla Bassanezi. Fontes históricas. 2.ed., I a reimpressão. São Paulo: Contexto, 2008.

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

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

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

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

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

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

ROSENSTONE, Robert A., **A história nos filmes, os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SARTI, Cynthia Andersen. **O feminismo brasileiro desde os anos 1970**: revisitando uma trajetória. Estudos Feministas, Florianópolis, 12(12): 264, maio-agosto/2004.

SCOTT, Joan. **Uma característica útil de análise histórica**. Educação & Realidade, v.1S, n.2, jul./dez. 1990.

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

VALIM, Alexandre. História e Cinema. In: FLAMARION, Ciro; VAINFAS, Ronaldo. **Novos domínios da história**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. p. 283-300.

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