



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
CURSO DE CINEMA E AUDIOVISUAL

**A REINVENÇÃO DO CANGACEIRO
CONTEMPORÂNEO EM *CANGAÇO NOVO***

Trabalho de Conclusão de Curso em formato de Artigo

**São Cristóvão
2025**

Vinicius Nascimento da Conceição

A REINVENÇÃO DO CANGACEIRO
CONTEMPORÂNEO EM *CANGAÇO NOVO*

Trabalho de Conclusão de Curso em formato de Artigo

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Sergipe, para a obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual, sob a orientação da Profa. Dra. Ana Ângela Farias Gomes.

São Cristóvão
2025

Agradecimentos

Este artigo representa o fechamento de uma parte da minha jornada acadêmica, calcada na realização de muitos filmes, que constituíram a minha almejada experiência material com o cinema. A pesquisa, entretanto, sempre fez parte dos meus interesses mais concretos para se pensar o cinema, além de representar o futuro que desejo traçar na construção de uma carreira acadêmica.

Sou grato à professora Ana pela orientação precisa que, mediante poucos encontros, não deixou de ser extremamente relevante e construtiva para compreender como fazer a estrutura e a base teórica e metodológica deste trabalho, além do empréstimo de livros que foram essenciais para essa pesquisa.

Agradeço às professoras Kênia e Maíra por aceitarem participar e avaliar o trabalho.

Por fim, agradecimentos à Emilly e Alessandro, que entre as pessoas que surgiram e saíram de minha vida nesse período de graduação, foram aqueles que se mantiveram como amigos e prestando um suporte emocional que foi essencial para chegar ao fim de mais uma grande etapa na minha vida.

A reinvenção do cangaceiro contemporâneo em *Cangaço novo*

Vinícius Nascimento da Conceição

RESUMO

O artigo aborda a representação contemporânea do cangaceiro na série *Cangaço novo* (2023), analisando como esse arquétipo foi construído e ressignificado no imaginário brasileiro. O objetivo do estudo é compreender como a imagem do cangaceiro é ressignificada ao longo do tempo e como essa mudança reflete as disputas narrativas sobre o Nordeste. A metodologia adotada envolve a análise comparativa de produções cinematográficas e televisivas que retratam o cangaceiro, com um enfoque na série. A pesquisa se apoia em conceitos de arquétipos, identidade cultural e regionalização da produção audiovisual. As principais descobertas indicam que a série ressignifica esse arquétipo ao incluir novas perspectivas sobre a identidade sertaneja e suas lutas contemporâneas. O artigo pretende contribuir para o desenvolvimento teórico sobre identidade cultural e memória coletiva, além de dialogar com debates sobre a representação regional no audiovisual brasileiro. Como conclusão, destaca-se que a ressignificação do cangaceiro na mídia reflete mudanças sociais e políticas, sendo um espaço de disputa simbólica sobre o Nordeste.

Palavras-chave: cinema brasileiro; Nordeste; cangaço, personagem, *Cangaço novo*

ABSTRACT

This article addresses the contemporary representation of the “cangaceiro” in the series *Cangaço novo* (2023), analyzing how this archetype was built and reinterpreted in the Brazilian imaginary. The objective of the study is to understand how the image of the “cangaceiro” has been transformed over time and how this change reflects narrative disputes about the Brazilian Northeast. The methodology adopted involves the analysis of film and television productions that portray the “cangaceiro”, with a focus on the series. The research is based on concepts of archetypes, cultural identity, and regionalization of audiovisual production. The main discoveries indicate that the series reinterprets this archetype by including new perspectives on the “sertanejo” identity and its contemporary struggles. The article contributes to the theoretical development of cultural identity and collective memory, engaging with debates on regional representation in Brazilian audiovisual media. In conclusion, it is highlighted that the reinterpretation of the “cangaceiro” in the media reflects social and political changes, becoming a space of symbolic dispute over the Brazilian Northeast.

Keywords: Brazilian cinema; Brazilian Northeast; cangaço, character, *Cangaço novo*

1. Introdução

Quando pensamos nos símbolos que evocam um imaginário sobre o Nordeste, a figura histórica dos cangaceiros é uma forte referência imagética. Esse legado cultural foi criado tanto interna como externamente à região. Em relação a esse olhar de fora, o que se viu foi uma apropriação exógena a criar um imaginário que tinha na figura do cangaceiro uma confirmação do Nordeste como lugar de atraso. Ao analisar o discurso produzido pela elite paulistana, Durval Muniz Albuquerque pontua:

O próprio desenvolvimento da imprensa e a curiosidade nacionalista de conhecer “realmente” o país fazem com que os jornais encham-se de notas de viagem a uma ou outra área do país, desde a década de vinte até a de quarenta. O que chama atenção é exatamente os costumes “bizarros e simpáticos” do Norte (...). Esses relatos fundam uma tradição, que é tornar o espaço de onde se fala como ponto de referência, como centro do país. Tomar seus costumes como os costumes nacionais e tomar os costumes das outras áreas como regionais, estranhos. (Albuquerque, 1999, p. 54)

Uma das consequências desse fenômeno discursivo, é que, após o fim do cangaço com a morte, prisão ou fuga dos últimos cangaceiros até 1940, a produção cultural e midiática sobre o período passa a ser feita majoritariamente a partir de um olhar da região Sudeste para esse “Outro” - neste caso, o cangaceiro. Passa a funcionar uma tradição eurocêntrica na representação de uma cultura relativa ao Brasil no âmbito da produção cinematográfica.

As diferenças de pensamento, de modo de ser e agir, são nesse sistema rapidamente recolocadas na ordem do Mesmo. Aquilo que, no sistema de pensamento dominante, é Outro como diferença irreduzível, como alteridade que não pode ser totalmente conhecida, é tornada Outro do dominante como não-ser, não podendo ser ou existir. (Guimarães, 2019, p. 18)

Diante disso, o presente artigo busca refletir sobre a construção de narrativas em torno de símbolos da identidade cangaceira, com foco nos protagonistas de série *Cangaço novo* (Aly Muritiba e Fábio São José, 2023). Primeiramente, será contextualizado o cangaceiro como agente histórico, mostrando como historiadores abordam o conceito de banditismo social até chegar à versão nordestina deste fenômeno.

Em seguida, defendemos a ideia de cangaceiro como construção arquetípica. A partir daí, refletimos sobre as formas díspares como o cinema passou a representar o movimento liderado por Lampião, revisitando as diferentes formas de representação do tema no cinema brasileiro dos anos 50 e 60. Esse panorama a ser apresentado nos leva, então, à análise da construção narrativa na série, e em como as noções construídas pelo arquétipo do cangaceiro são resgatadas e concomitantemente repaginadas, utilizando elementos do melodrama (muitas

vezes subvertidos) na sua primeira temporada. A série está inserida no movimento de regionalização da produção cinematográfica nordestina, suscitando lutas históricas das populações sertanejas como uma de suas temáticas centrais. Esse processo de análise revela a perpetuação da violência como símbolo de poder, elemento integrante da história do cangaço brasileiro e do imaginário popular construído sobre o Nordeste.

2. O cangaceiro histórico

Em um tempo histórico em que o coronelismo se consolidava como norteador majoritário das decisões políticas que afetavam o Nordeste, a população da região cresceu, gerando novas pautas sociais em um sertão que via a construção de estradas conectando o Sudeste e Nordeste, gerando novos fluxos de mercadoria e de pessoas. Novas demandas políticas surgiam a partir da complexificação das relações de trabalho, em um contexto em que a classe trabalhadora – formada por muitos ex-escravizados – se encontrava cotidianamente refém da miséria e da fome. Esses fatores, aliados a períodos de estiagem, “não só desorganizavam a produção por períodos relativamente largos, como obrigavam a migração massiva e propiciavam a formação de bandos de assaltantes que infestavam o sertão, provocando razoável prejuízo adicional aos moradores” (Dória, 1981, p. 27).

O banditismo social é a característica central que demonstra os motivos para a inserção do cangaço no imaginário cultural brasileiro, sendo remetente à historicidade e à construção de narrativas da visão cultural do Outro, vindo a ser hegemonicamente impregnada sobre o Nordeste pelos meios de comunicação de massa. Esses meios registravam e simultaneamente fabulavam sobre o Nordeste, incrustando marcas sobre a formação cultural do sujeito nordestino, seja a partir de um olhar para esse sujeito enquanto Outro ou como o Mesmo.

Este fenômeno social está presente em muitos países como Espanha, Peru e Colômbia, e refere-se a atos de criminalidade com uma dimensão política ou social, cometidos por pessoas que exercem deliberadamente ou não papéis de defensores dos oprimidos e que buscam corrigir injustiças sociais ou pessoais, mesmo que por meios ilegais:

O ponto básico a respeito dos bandidos sociais é que são proscritos rurais, encarados como criminosos pelo senhor e pelo Estado, mas que continuam a fazer parte da sociedade camponesa, vistos por sua gente como heróis, campeões, vingadores, paladinos da Justiça, talvez até mesmo como líderes da libertação e, sempre, como homens a serem admirados, ajudados e apoiados. (Hobsbawn, 1975, p. 11)

Essa configuração dos cangaceiros como bandidos sociais se destaca mediante as três características desses sujeitos cunhadas por Hobsbawn (1975): a do ladrão nobre, que

casualmente ajudava famílias mais pobres; o haiduk, pois combatiam diretamente as forças institucionais, e o vingador, que semeia o terror e age com vingança, “e era normalmente o motivo para entrada no banditismo” (Vieira, 2007, p. 6). Os cangaceiros passam a agir aquém do sistema de oligarquias que governava a região, com a quase totalidade de seus membros vindo de origens conturbadas por conta do abandono do Estado, visto que:

O cangaço surgiu, no enquadramento social do sertão, fruto do próprio sistema senhorial do latifúndio pastoril, que incentivava o banditismo, pelo aliciamento de jagunços pelos coronéis como seus capangas (guarda de corpo) e, também, como seus vingadores. [...] Esses capangas, estimados pela lealdade que desenvolviam para com seus amos, pela coragem pessoal e até pela ferocidade que os tornava capazes de executar qualquer mandado, destacavam-se da margem sertaneja, recebendo um tratamento privilegiado de seus senhores. Acresce que cada bando de cangaceiros tinha seus coronéis coiteiros, que os escondiam e protegiam em suas terras em troca da segurança contra o próprio bando, mas também para servirem-se deles contra inimigos. Nessas condições, são condicionamentos sociais do próprio sistema que alentaram e incentivaram a violência cangaceira. (Ribeiro, 1995, p. 355)

A partir daí surgem figuras que se tornam ícones de uma historiografia do cangaço, como Manoel, que ao vingar a morte de seu pai e entrar para o cangaço, se torna Antônio Silvino, conhecido por uma grande vaidade; e posteriormente o nome mais reconhecível ao se evocar a cultura do cangaço, o de Virgulino Pereira, o Lampião. O mais famoso de todos os cangaceiros entra para essa atividade junto dos irmãos Antônio e Livino por volta de 1920, sendo apadrinhados pelo bando de Luiz Padre e Sinhô Pereira. Lampião liderou seu bando a partir de 1922, perpassando décadas com muita violência e enfrentamentos diretos aos aparelhos de repressão do Estado.

Na década de 1930, as mulheres passam a integrar o bando como esposas e cangaceiras, a exemplo de Maria Bonita e Dadá, que viveram as dificuldades do estilo de vida nômade que os cangaceiros adotaram como forma de escapar da perseguição armada de forças policiais conhecidas como volantes. O bando de Lampião viria a ser dizimado ao longo da década de 30, com o ápice desse processo sendo a morte do líder, em 1938, junto de Maria Bonita e mais nove cangaceiros, durante uma emboscada na Grota dos Angicos, em Sergipe.

Anos após a morte de Lampião, Corisco também é assassinado em outra emboscada em 1940, na qual Dadá consegue escapar viva, mas perde uma perna devido a uma gangrena ocasionada por um disparo. A era do cangaço tinha então chegado ao fim.

3. O cangaceiro como arquétipo na tradição cinematográfica

Com o passar dos anos, a imagem de Lampião como iconografia recorrente dos cangaceiros foi sendo apreendida pela cultura popular. Virgulino passou a sintetizar os conflitos das populações residentes em uma região do país abandonada pelas políticas públicas, a mercê da política interna do coronelismo. Lampião representaria uma reação de enfrentamento direto às instituições políticas e econômicas que agiam pela manutenção do poder oligárquico e da miserabilidade generalizada das populações em territórios de seca.

O ato de enfrentar a seca e a injustiça social com armas e um ímpeto libertário, vivendo fora das regras sociais, gera uma projeção em quem estava naquela mesma realidade social e, muitas vezes, entrava no cangaço como uma forma de empoderamento direto contra as injustiças sociais ao redor.

Todo o imaginário em torno do cangaço desencadeia princípios de lealdade, códigos comunicacionais, uma estética através de roupas, armas e acessórios; em suma, criava uma sensação de pertencimento em contraste com o abandono do Estado. Fazem-se presentes contradições inerentes às próprias condições de sobrevivência no contexto de ação dos cangaceiros, com muitos crimes hediondos como estupros, roubos e assassinatos cometidos contra qualquer indivíduo que se colocasse contra o bando. Esses fatos não impediam, porém, a identificação cultural da população sertaneja, que apesar de:

(...) renegando os jagunços pelo pavor que lhe infundiam, tinha neles padrões ideais de honorabilidade e de valor, cantados nos versos populares, e via, nos seus feitos mais violentos, modelos de justiça realçados e louvados. Por tudo isso, o cangaço e seus jagunços, sanguinários, mas pios e tementes a Deus, e aos santos de sua devoção, temidos mas admirados, condenados mas também louvados, constituíram um produto típico na sociedade sertaneja. (Ribeiro, op. cit, p. 355)

Até hoje é possível ver manifestações artísticas que evocam o estilo de vida particular do cangaceiro. A marca histórica dos cangaceiros no Brasil permanece a partir daquilo que pode ser definido como a construção de arquétipos pelas narrativas criadas e difundidas na agência histórica do cangaço, seja pela oralidade, pela arte ou pela imprensa. Esses arquétipos se dão no plano de um inconsciente coletivo formado pela experiência pessoal de ter vivido ou conhecido pessoas que viveram historicamente o período, sendo transmitida pelas gerações que se seguiram.

Segundo Jung (2000), o inconsciente pessoal se constitui de conteúdos que já foram conscientes, mas depois esquecidos porque de algum modo reprimidos. Situação diferente ocorre com a ideia de inconsciente coletivo:

(...) os conteúdos do inconsciente coletivo nunca estiveram na consciência e, portanto, não foram adquiridos individualmente, mas devem sua existência apenas à hereditariedade. Enquanto o inconsciente pessoal consiste em sua maior parte de complexos, o conteúdo do inconsciente coletivo é constituído essencialmente de arquétipos. (Jung, 2000, p. 53)

Aqui, busca-se entender que o arquétipo do cangaceiro somente se traduz como tal a partir da dissociação entre forma e conteúdo. Ele não é constituído por elementos formais específicos que constroem um imaginário do cangaço a se manifestar inconscientemente e de maneiras diferentes na sociedade brasileira, partindo primordialmente do recorte regional, pois “o que é herdado não são as ideias, mas as formas, as quais sob esse aspecto particular correspondem aos instintos igualmente determinados por sua forma” (Jung, 2000 p. 91).

O comportamento de construção de arquétipos é, portanto, calcado em ações instintivas, que podem aparecer materialmente em qualquer época e serem interpretados de maneiras diversas a partir do olhar estabelecido. Uma pessoa que interpreta Maria Bonita nas quadrilhas juninas, não necessariamente a faz tendo uma compreensão da cangaceira como agente histórica, mas sim a partir dos elementos simbólicos remetentes à personagem, que foram construídos e difundidos pelas narrativas populares e/ou institucionais.

Essa construção simbólica possui marcos na literatura, bem como nas artes visuais, mas se consolida enquanto reprodução vívida no imaginário cultural a partir da invenção do cinema. A impressão de realidade provocada pelo cinema acaba funcionando como um dispositivo potente de construção de imaginários sociais. “Mais do que o romance, mais do que a peça de teatro, mais do que o quadro de pintor figurativo, o filme nos dá o sentimento de estarmos assistindo diretamente a um espetáculo quase real” (Metz, 1972, p. 16).

A figura do cangaceiro foi retratada de diversas formas em diferentes épocas no cinema brasileiro. A primeira aparição noticiada foi em 1917, no Teatro Moderno, em Recife, com um filme que mostrava Antônio Silvino preso. Nesse primeiro momento, que contempla as décadas de 20 e 30, a abordagem na representação de cangaceiros é fundamentalmente documental, como nas películas *Lampião, o banditismo no Nordeste* (1927) e *Lampião, o rei do cangaço* (1936, Benjamin Abrahão).

Com o processo então inédito de industrialização no Brasil, a importação da indústria cultural norte-americana se tornou recorrente como política de Estado. Esse direcionamento tange o período da consolidação dos Estados Unidos como globalmente hegemônicos no período da Segunda Guerra Mundial, exportando seus produtos culturais para o mundo e

concomitantemente inviabilizando a existência de uma estrutura de produção cinematográfica que pudesse coexistir com a de Hollywood.

Um dos gêneros predominantes na produção americana da época foi o *western*, responsável por consolidar o mito de fundação dos Estados Unidos com a criação do arquétipo do *cowboy*, que seria responsável por desbravar e conquistar o território americano a partir do genocídio permanente dos povos nativos americanos:

O *western* clássico apropriou-se do imaginário ligado à experiência histórica das regiões de fronteira no século XIX, de modo a constituir uma epopeia do processo civilizador, transfiguração ideológica que esconde o violento processo de acumulação capitalista na América. [...] De um lado, as forças de permanência; de outro, as forças do progresso, responsável pela estabilização e pela imposição de uma ordem social que se respeita. Vitoriosas essas últimas, o imaginário do *western* promove, a posteriori, um reviver do mundo arcaico, do qual estamos separados, mundo que encarnou a idade heróica de preparação de um presente que é o lugar da justiça, estabilidade e bem-estar social, em suma, da civilização. (Xavier, 2007, p. 148)

Essa mesma lógica é aplicada posteriormente na construção do *nordestern* como gênero cinematográfico brasileiro, termo cunhado por Salvyano de Paiva na década de 60, e que aplica as características do *western* na forma e no discurso de filmes brasileiros abordando o cangaço. “A violência, o cavalo, os grandes descampados e a falta de tradição cinematográfica no Brasil: mais nada era preciso para transformar em filial do western norte-americano o filme de cangaceiro” (Bernadet, 1977, p. 60).

O filme que se torna marco para entender a inserção do *nordestern* no cinema brasileiro, é *O cangaceiro* (1953, Lima Barreto). A obra se instala como primordial para a consolidação do filme de cangaço como gênero de ficção, acompanhado por uma leva de “filmes basicamente preocupados em transformar essa forma de banditismo social e seus traços peculiares em matéria-prima para a confecção de um imaginário nacional, ajustado a uma noção dominante de filmes de aventura” (Xavier, 2007, p. 149) Surge então uma série de filmes com representações atreladas à manutenção das diretrizes morais da sociedade brasileira, imputando o cangaceiro como sanguinário e inerentemente violento, aquém de seu contexto social.

O gênero alcança grande sucesso com o público nacional, havendo nesse processo a cristalização do cangaceiro como arquétipo no cinema brasileiro, ocasionando na “constituição de um gênero de ação sensacional, despolitizado, produzido em São Paulo, que pôde acomodar bem a aventura e a ação, mas também formações preconceituosas que encontram sobre o epíteto Nordeste um lugar confortável e justificado para se desenvolver” (Schwarzman, 2010, p. 203).

O filme de Lima Barreto apresenta características em comum herdadas da tradição de filmes *western*, a exemplo de elementos formais da linguagem audiovisual como a trilha sonora com arranjos musicais muito semelhantes aos filmes *hollywoodianos* das décadas de 1940 e 1950, suscitando um caráter aventureiro à jornada; os planos polidos, bem iluminados, com muitas filmagens em estúdio, que destacam os personagens principais perante aos diferentes grupos sociais presentes no contexto do nordeste brasileiro; as atuações teatralizadas e essencialmente imbuídas na tradição do melodrama clássico; e a narrativa que suscita uma jornada do herói, principalmente com o personagem Teodoro, um cangaceiro que trai seu bando e foge com uma mulher resgatada durante a invasão de uma fazenda. Sendo este personagem aquele que teria tido mínimo acesso aos estudos e que não se reconhece ideologicamente no cangaço, se arrependendo de seus crimes e buscando a fuga em sua primeira oportunidade.

O personagem funciona como uma espécie de bússola moral na história, em contraste com o Capitão Galdino Ferreira, o líder do bando, um homem que comete violências e saques com requintes de crueldade, mas que respeita a bênção de um padre:

Galdino: Eu faço pelo menos uma boa ação no ano pra Deus lembrar de mim!

Esses protagonistas entram em conflito direto por conta da traição de Teodoro, e o que se apresenta é a estrutura fílmica de um desbravamento pelos ambientes secos e inóspitos do sertão brasileiro.

Um dos aspectos-chaves para entender como o discurso do filme é atrelado a uma representação de Brasil com um olhar colonizado é a ocultação dos sertanejos como personagens históricos que originaram um imaginário sobre o Nordeste junto com a figura dos cangaceiros. No filme, a população existe em caráter ilustrativo, e as contradições de classe são mascaradas em favor da espetacularização dos cangaceiros como violentos e vaidosos, com falas declamatórias e ação fílmica pautada em coreografia no texto e na direção de elenco.

Vindo na contramão desse discurso cinematográfico, as obras de cineastas *cinemanovistas* buscam visões contra-hegemônicas sobre a compreensão do Brasil pela ontologia da imagem fílmica. Rompendo com a lógica da produção cinematográfica colonizada, esses cineastas compreendiam a política empregada de cerceamento das ideias artísticas que tentassem ir contra os valores da hegemonia cultural americana ou que explicitassem os conflitos de classe sub-representados na tradição cinematográfica brasileira.

Enquanto a América Latina lamenta suas misérias gerais, o interlocutor estrangeiro cultiva o sabor dessa miséria, não como sintoma trágico, mas apenas como dado formal em seu campo de interesse. Nem o latino comunica sua verdadeira miséria ao

homem civilizado nem o homem civilizado compreende verdadeiramente a miséria do latino. (Rocha, 2004, p. 63).

O cinema de Glauber Rocha é o melhor exemplo na compreensão desse movimento cinematográfico, principalmente com *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), que marca uma mudança no paradigma de representação do cangaceiro, em que a luta de classes é determinante para a condução do olhar estabelecido pelo cineasta. Aqui, está em evidência o contexto socioeconômico do Brasil rural daquela época, que vivia os processos históricos de expansão urbana sertão adentro.

Há protagonismo de personagens da classe trabalhadora, e os conflitos sociais no filme evidenciam a violência praticada pelo Estado. Os personagens não são bem-vestidos, os cenários expressam desolação (clara referência à estética neorrealista), e a montagem difusa e experimental (inspiração da Nouvelle vague) evidencia a situação de errância desses personagens por um sertão abandonado pelo poder público.

Isso está presente por todo o filme, seja pela figura de Manuel, um homem que foge da perseguição do Estado após matar um coronel que explorava a ele e sua família; seja pela figura de Antônio das Mortes, um cangaceiro sem bando, característica que o torna uma espécie de figura fantasma, matando quem for preciso mediante o pagamento, tomando a figura do cangaceiro como melancólica e detentora de um fardo histórico. “É apenas uma contradição e está maculado pelos contatos com o inimigo. Ele dá a Manuel a possibilidade de fazer guerra, mas a guerra não é dele. Nada sendo, ele sendo mera contradição, a guerra nada pode ser para ele” (Bernadet, 1977, p. 97).

Embora a esperança não se concretize como materialidade para os personagens, ela é o cerne que guia a agência dos personagens, ideia imagetivamente cristalizada no final da obra, em que o mar aparece como horizonte de uma revolução social que se faz urgente para transformação da realidade, mesmo que colocada aqui como utopia inalcançável no contexto abordado. Ao dar vazão a esses conflitos latentes,

O filme de Glauber radicalizava a idéia de um isolamento do sertão como mundo autônomo, dotado de lógica própria, personagens próprias, forças próprias. Tal endogenia é condição para que tal mundo possa adquirir a qualidade do que, separado do resto e organizado como um cosmo fechado, se torne um espaço alegórico que representa a nação. (Xavier, 2006, p. 57)

Apesar de representações quase que opostas de uma realidade de banditismo social, todos os filmes que representam os cangaceiros, com exceção das comédias, têm como

elemento onipresente a dubiedade moral dos personagens, em uma dialética entre os crimes cometidos e a redenção geralmente perseguida pela via hierática.

A imagem do cangaceiro é construída nos filmes de Glauber com a evidência do messianismo presente na construção do arquétipo, colocando em pauta a farsa que se apresenta na instrumentalização da fé. As camadas populares depositam esperança em modos de resolver conflitos generalizados como a fome e a miséria, em caráter de urgência.

A partir da década de 80 e 90, tanto o *nordestern* quanto o Cinema novo já haviam perdido relevância enquanto movimentos nas posteriores produções cinematográficas sobre os cangaceiros. Apesar dessas mudanças, essas obras influenciam até hoje na forma como a linguagem e as temáticas são empregadas nos filmes e percebidas pelos espectadores em seus diferentes contextos de apreciação.

Nesse contexto, as tradições culturais que possuem o cangaceiro como parte de seu legado cultural, se vêem gradativamente mais distantes temporalmente do cangaço histórico. A expansão urbana avança de tal forma que as distâncias de sertão e mar, suscitadas por Glauber Rocha, não fariam mais sentido no contexto de recrudescimento das fronteiras geográficas entre interiores e litorais sob o prisma do neoliberalismo, mesmo que ainda estejam enraizados problemas sociais profundos nas cidades interioranas do Nordeste.

O cinema e o audiovisual de modo geral não se dissocia dessas transformações socioculturais, que levantam a possibilidade de regionalização das narrativas remetentes à construção de uma identidade nordestina contemporânea, na qual a figura do cangaceiro é uma parte essencial dessa memória, levando a representações com um novo olhar sobre o banditismo social e suas implicações materiais.

4. *Cangaço novo* e a fragmentação do arquétipo

O cinema brasileiro após o Cinema novo e o Cinema marginal, insere-se em um novo contexto de dissipação das narrativas críticas sobre as estruturas de dominação do capitalismo. Não desaparecem os filmes críticos ao sistema, mas não se vê também movimentos estéticos organizados. Criticar a ordem neoliberal e a tradição nacional de alta concentração de renda e consequente desigualdade social vai aparecer de maneiras diversas, mas sempre a partir de iniciativas individuais de diretores.

Reflexos dessa política no cinema brasileiro incluíram o fechamento da Embrafilme e a invasão maciça da indústria cinematográfica hollywoodiana através da transição dos cinemas de rua para as redes de shopping, acarretando um aumento expressivo da oferta de filmes norte-

americanos para exibição em nosso país. Nesse modelo econômico, o Estado deixa de investir diretamente na cultura para se limitar ao trabalho de gestão das agências reguladoras, e de medidas de fomento à cultura através da política de renúncia fiscal.

Isso se reflete também no fazer cinematográfico nesse cenário, onde é mais complexo conseguir distribuição e retorno comercial das produções brasileiras, o que gera uma exploração de temáticas mais comerciáveis para o público: as comédias, dramas realistas e melodramas.

Nessa tônica da formação nacional abortada, o cineasta adquiriu, entre 1970 e 1990, o senso de que perdeu o suposto mandato da comunidade imaginada de que se julgava porta-voz, quando havia fé numa vocação emancipadora do cinema e se supunha um tecido nacional muito mais coeso e já constituído do que, em seguida, a realidade veio mostrar. Conhecemos os rumos da cultura e da política nos últimos anos que resultaram, para o cineasta brasileiro, neste sentimento de perda do mandato, de fim da utopia do cinema moderno. Como decorrência, há um deslocamento da própria auto-imagem do cineasta que vive ainda a política da identidade nacional, da necessidade de um cinema brasileiro, mas não traduz em seus filmes a mesma convicção de falar em nome da coletividade. (Xavier, 2006, p. 65)

A série *Cangaço novo* surge décadas depois de todo esse processo histórico, no contexto contemporâneo de produção cinematográfica e audiovisual, que se vê agora mais intermediado pelos serviços de *video on demand*. Nessa demanda construída, as plataformas concretizam o interesse dessa fase monopolista do capitalismo que é experienciada globalmente, almejando a junção das cadeias de produção e exibição cinematográfica e televisiva em quatro grandes conglomerados que exercem influência global na oferta dos serviços de *streaming* : *Netflix*, *Max*, *Disney+* e *Amazon Prime*, sendo essa última responsável pelo financiamento da série, criada por Eduardo Melo e Mariana Bardan.

Um fator de relevância que mostra um dos diferenciais da série perante a recente produção cinematográfica brasileira é em como abraça o movimento de regionalização que tem ocorrido principalmente com produções do Nordeste. Até então, o que se viu tantas vezes historicamente, foi ou uma visibilidade marcada pela caricatura xenofóbica da região.

A série possui um elenco quase inteiramente originário ou residente de estados do Nordeste. As locações não são filmadas em estúdio, mas nos municípios da Paraíba e do Rio Grande do Norte. A narrativa trata das demandas de classe das populações sertanejas. Isso é feito com a inserção das disputas políticas evocadas pela série, mas também através da fé em figuras messiânicas, nesse caso, o arquétipo do cangaceiro como salvador perante as injustiças sociais sofridas pela comunidade residente no fictício município de Cratará, no Ceará, onde a história é ambientada.

Adiante na análise da construção narrativa da série, cabe salientar o recorrente recurso de roteiro que circunda a trama: a subversão de estruturas consolidadas do melodrama clássico, que são construídas durante a série para serem reinterpretadas a partir de um olhar do sertanejo como Mesmo e não como Outro.

No início de cada um dos oito episódios, a memória pueril dos dois protagonistas é encenada de maneira estilizada, com a imagem em preto e branco nos transportando para os símbolos do passado. As paisagens vastas do sertão preenchem essas sequências, aliado à trilha sonora que evoca cânticos de uma tradição do cordel. Na primeira vez que essas cenas do passado aparecem, a montagem, junto com a música, nos mergulha naquele cenário engrandecido pelos elementos simbólicos das sertanidades. Os habitantes de Cratará tem seus rostos postos em tela, diante do evento que rege a narrativa central da série, a morte de Amaro Vaqueiro, o último cangaceiro de Cratará, contrastantemente vivendo em uma época em que o cangaço não existe mais. Vaqueiro é tido como uma figura messiânica por sua transfiguração do banditismo social para a contemporaneidade, instrumentalizado em favor das lutas dos trabalhadores da cidade, mesmo que agindo à margem da legalidade.

A iconografia de Vaqueiro remete à vaidade que era própria do cangaceiro: o bigode, o chapéu e o coldre com a pistola são elementos visuais que marcam o personagem. Suas roupas são muito mais próximas do estilo sertanejo, mas a imponência e a pistola aparecem como elementos que remetem ao cangaço. Não sabemos de detalhes de sua atuação, mas sim a de seu legado, construído por um arquétipo e, conseqüentemente, gerando outro para o futuro.

Na trama principal, assistimos à história dos filhos de Amaro, Ubaldo e Dinorah que, por eventos desse passado com o pai, seguiram caminhos diferentes na condução de suas vidas, terminando por se reencontrar em circunstâncias que parecem atípicas, mas que revelam o elemento melodramático que permeia a narrativa: o destino inevitável, na qual a série nos apresenta paralelamente à aceitação e à negação desse dado pela dualidade dos dois irmãos. Assim, os personagens encarnam o cangaceirismo em suas ações, exercendo-os de diferentes meios, inicialmente buscando seus próprios objetivos, que acabam se integrando conforme o aprofundamento da relação entre os irmãos, que não conheciam um ao outro além das memórias de infância. A partir disso, ambos passam a lutar pela mesma razão: a emancipação política dos trabalhadores de Cratará.

A construção do melodrama na série é feita para ser recorrentemente subvertida, revelando camadas mais complexas sobre os personagens. A princípio, o uso desses artifícios serve para cativar o espectador, visto que “o que parece separar esses gêneros particulares

[melodrama] dos outros é uma aparente falta de distância estética adequada, uma sensação de envolvimento excessivo em sensações e emoções. Sentimos que somos manipulados por esses textos” (Williams, 1991, p. 5). A série, entretanto, nos conduz em uma jornada pela desconstrução dessas noções melodramáticas consolidadas.

Na história de Ubaldo acompanhamos o filho que nasceu em Cratará, mas viveu quase toda sua vida em São Paulo. No último episódio, um *flashback* nos revela que Ubaldo, ainda criança, matou pela primeira vez como forma de vingar o assassinato de seus pais, tendo levado também um tiro na barriga ao fugir daquele cenário, sendo adotado por Ernesto, um militar. Ubaldo, agora adulto, retorna ao lugar onde nasceu por conta do estado de saúde debilitado em que se encontra seu pai adotivo.

Essa atitude vem após a descoberta de um terreno registrado no sobrenome de sua família biológica, Vaqueiro. Ao chegar lá encontra uma cidade onde, entre outras questões, possui uma forte presença de bandos armados que praticam o domínio de cidades em que:

Bandos de homens, normalmente à noite, armados com armas longas, tomando cidades de assalto, fazendo a população de refém, explodindo agências bancárias, atirando para o alto com o fito de amedrontar a população e conter as forças de segurança, fugindo em vários carros de luxo, deixando as pessoas sob o manto do pânico, medo e terror. Na transmissão midiática, fala-se em “Novo Cangaço” sem se ter o cuidado de se observar minimamente o Cangaço Clássico histórico. (Feitosa, 2022, p. 11)

A série se aproveita dessa confusão de termos para fazer paralelos cinematográficos com as representações de banditismo social no cinema brasileiro e no imaginário popular.

Ubaldo se vê inicialmente focado em vender o terreno, mesmo que tentasse falsificar a assinatura da irmã, o que é facilmente percebido por Dinorah. Esse momento já introduz as complexidades morais que o personagem enfrenta em prol do bem-estar de Ernesto, agindo por meios ilegais se julgar necessário perante seu senso de justiça próprio, fator essencial no entendimento do banditismo social. Ubaldo renega o seu passado militar aliado aos valores do Estado brasileiro, pois não consegue ter condições materiais mínimas para cuidar do pai enfermo, exercendo atividades ilegais na medida em que se depara materialmente com o abandono do próprio Estado.

A construção do destino é trabalhada gradativamente, inicialmente apresentando elementos basilares da jornada do herói, que começa com o chamado para uma jornada no sertão, o encontro com uma nova perspectiva sobre sua origem, a recusa para esse futuro

inevitável, com a subsequente rendição de Ubaldo ao seu destino de repetir os feitos do pai, se tornando uma nova figura messiânica que mantém viva a herança de um líder para Cratará.

Em meio à ação frenética da série, Ubaldo redesenha sua própria identidade, a qual ele mesmo buscava negar, a fim de enterrar feridas passadas, materializada em sua cicatriz do tiro que recebeu na barriga em infância. Todavia, sua interação direta com seus laços de sangue – no pai, Amaro e nas irmãs, Dinorah e Dilvânia – é o que faz com que ele abraça uma nova realidade em favor de seus ideais expressos pela agência, de precisamente lutar pela classe trabalhadora da cidade, por meios legais ou não. O elemento dos laços familiares é outro elemento marcante do melodrama, que a série insere em uma atmosfera conflituosa que desabrocha ao aprofundarmos as razões de agir dos protagonistas.

Uma cena que exemplifica o momento chave em que Ubaldo abraça sua nova identidade, que flui entre bandido e justiceiro, acontece no início do quinto episódio. Anteriormente, Ubaldo passa a usar sua experiência militar para auxiliar o bando nos grandes assaltos, e no ponto em questão, o bando, liderado pelos irmãos, executa um domínio de cidade, bloqueando as forças policiais e realizando o assalto ao banco de um município interiorano. Os jagunços, fortemente armados, explodem o cofre e, em meio à fuga, Ubaldo se reconhece como um legítimo *cangaceiro*, ao atirar grandes quantidades do dinheiro roubado nos reféns do assalto, ele anuncia:

Ubaldo: Quem tá com boleto atrasado aí nessa porra? Isso é por conta do banco!

Durante a fuga do banco a carro, o personagem grita “Bora, cangaço!”, sendo um dos raros momentos em que o termo é citado diretamente na obra. Ubaldo é o personagem que abraça seu desígnio, transmitido narrativamente pelo elemento da hereditariedade, porém, em uma camada mais profunda de análise, esse depósito da fé dos sertanejos é o catalisador na busca de Ubaldo por seu destino inevitável, aqui tido como um fardo ancorado no elemento da tragédia iminente, que na série é rememorada pelo passado, enfrentada no presente e anunciada para o futuro do personagem, assim como a maioria das narrativas feitas sobre o cangaço no cinema.

Indo pela via oposta, a outra protagonista da série, Dinorah, é alguém que luta contra seu destino desde sua infância. A personagem manteve sempre uma admiração pelo pai e desejo de se igualar a ele, o que lhe seria cerceado por conta de seu gênero. A comunidade não veria uma mulher como sucessora do sobrenome Vaqueiro, e Amaro seria participativo em manter essas estruturas tradicionalistas, onde em um dos *flashbacks*, Dinorah é reprimida ao utilizar o

revólver do pai, que desfere um tapa em seu rosto e afirma que aquilo não era brincadeira de menina.

Anos após o incidente que a separou da maior parte de sua família, com exceção de sua irmã, Dilvânia – a protagonista passa a assumir a liderança do banditismo social presente no município. Ao se deparar com Ubaldo, o vê como um forasteiro e traidor, que escapou da cidade para viver em São Paulo, mas após certo ponto, Ubaldo passa a ganhar prestígio no bando, ameaçando a autoridade construída de Dinorah, que sempre teve de lutar pelo seu espaço. No entanto, com o aprofundamento da relação entre os irmãos, eles percebem que possuem objetivos em comum: de realizarem os assaltos e ajudarem a comunidade em que estão inseridos, suscitando novamente o dualismo entre banditismo e justiça social.

O antagonismo inicialmente expresso em Dinorah passa a se direcionar para os grupos políticos que são igualmente os grupos economicamente e politicamente dominantes no município. A partir disso, são reveladas camadas na construção de princípios justiceiros na personagem, para além da postura de violência latente em que ela é apresentada.

No segundo episódio, Dinorah agride Ameaço, um dos bandidos que abusa sexualmente de uma das reféns do bando durante uma fuga. Posteriormente, no quinto episódio, focado quase que inteiramente no aprofundamento das motivações da personagem, descobrimos que ela e sua irmã haviam sido estupradas na infância por Gastão, o atual prefeito da cidade, que está em uma ferrenha campanha pela reeleição. Em uma cena que se passa durante um palanque político, Dinorah vê Gastão acompanhado de uma menina jovem no palco, é tomada pela raiva e quase comete um atentado em público. Ela é impedida pelo namorado, Lino, que entretanto, se oferece para ajudar Dinorah no plano de assassinar Gastão em uma emboscada, plano esse que não tem sucesso e culmina com a morte de Lino nos braços de Dinorah.

São notáveis os paralelos traçados entre Dinorah e as mulheres cangaceiras na história brasileira, principalmente com a figura de Sérgia Ribeiro, conhecida como Dadá, que foi esposa de Corisco e a última cangaceira a liderar o que restou do bando de Lampião antes de seu fim, sendo também a única mulher do cangaço que pegava em armas para atirar em forças volantes e outros inimigos do cangaço. Além da sonoridade dos dois nomes, e do fardo pela morte de seus companheiros em seus braços, Dadá e Dinorah se caracterizam como a exceção à regra na ordem de banditismo social, nadando contra a maré dos empecilhos estruturais que se colocam diante de suas agências.

As ações da protagonista não irrompem com a lógica do masculinismo presente no bando, mas se apropria desse aspecto na medida em que ela se torna a personagem que conduz

grande parte da ação dramática e corporal da série, transmitidos pela interpretação de Alice Carvalho que cria uma personagem de temperamento forte, quase implacável. Sua presença hipnotiza o olhar da câmera conforme ela exerce o comando das situações através de demonstrações gestuais de força, como a entonação da voz e a postura agressiva na condução dos crimes, a fim de marcar a continuidade do sobrenome Vaqueiro enquanto símbolo de liderança.

O revólver de Amaro é passado para Dinorah e a partir daí a arma se traduz para o espectador como materialização do legado de Amaro, se constituindo como troféu do sobrenome Vaqueiro, e ligando pai e filhos pelos laços familiares inerentemente imbuídos na violência como comportamento essencial para exercer a liderança comunitária suscitada por Vaqueiro. O simbolismo evocado pelo objeto revela camadas profundas no último episódio da série, onde a ligação da arma com os três personagens símbolos dessa herança cangaceira é explicitada.

Após sofrerem uma emboscada liderada por Ameaço – um antigo integrante do bando – Dinorah e Ubaldo se vêem entre o tiroteio dos dois grupos. Em certo momento, Dinorah consegue emboscar Ameaço diretamente, mas acaba sendo desarmada por ele, que empunha o revólver para atirar em Dinorah. Ameaço, sob gargalhadas, grita para ela:

Ameaço: Vai morrer com a arma do pai!

Ao atirar, descobre-se que o tambor está vazio, e Dinorah, sintetizando seu caráter de ímpeto demonstrada durante a série, ataca Ameaço e desfere socos no bandido até desacordá-lo. Logo em seguida, com Ameaço e outros três bandidos rendidos, Ubaldo, em uma atitude de firmamento completo com a família Vaqueiro, pega o revólver do pai e mata os quatro bandidos a sangue frio.

Posteriormente, a polícia vai atrás desse revólver, buscando a ligação da família Vaqueiro com a chacina cometida durante o tiroteio. Em um esforço para se livrar da incriminação, Dinorah leva o revólver para muito longe da comunidade, indo em direção ao litoral. Em um diálogo entre Dinorah e Lino no quinto episódio, é revelado que Dinorah nunca havia conhecido o mar pessoalmente, algo que Lino ironiza pelo fato da viagem durar apenas seis horas de Cratara para Fortaleza, na qual Dinorah retruca, dizendo que seu lugar é em Cratara, sendo profundamente ligada à figura do pai como razão de existir.

Esse momento do episódio final em que a personagem joga o revólver do pai no mar, marca a superação da menina que se via na sombra do pai e do irmão, buscando na disputa pela liderança com o irmão uma forma de ser reconhecida enquanto uma Vaqueiro, mas percebe que

a verdadeira força dessa família pulsa através da união diante de propósitos comuns. Dinorah, então, se desvencilha do fardo hereditário e compreende sua identidade própria enquanto uma mulher cangaceira, que luta contra as injustiças sociais sofridas por sua comunidade, dando assim efetivamente continuidade à herança do cangaceirismo sob o prisma da contemporaneidade, em que o arquétipo sobrevive e se ressignifica diante de um novo paradigma de hegemonia neoliberal.

Os dois protagonistas se unem em torno da disputa política pela terra perante o avanço de latifundiários pertencentes ao grupo político de Gastão. Eles se aliam a Paulinho, um político aliado a causas trabalhistas, ainda que inserido em um cenário de contradições próprias da disputa eleitoral, na qual os grupos economicamente dominantes também tomam as decisões políticas sobre a cidade.

O conflito fica latente na medida em que a prefeitura leiloa terras para empresários, sem se preocupar com as populações que ali residem. Ao comprar seu terreno com o dinheiro dos assaltos, evocando mais uma vez a dualidade apresentada entre crime e justiça social, Dinorah reivindica essa comunidade como fortaleza do legado construído em torno do sobrenome Vaqueiro, vivido pelas pessoas que são abraçadas pela comunidade ao se inserirem no contexto de disputas pela terra.

Considerações finais

A partir da discussão presente nesta análise narrativa, o caráter diferenciador no roteiro da série estaria na forma como os elementos melodramáticos presentes no roteiro e na linguagem audiovisual são empregados, situando um olhar de oposição à visão de fora sobre o Nordeste. Apesar das raízes melodramáticas, a série não estereotipa os símbolos da cultura nordestina em nenhum momento. O regionalismo da produção e da narrativa suscita a potência enquanto imagem da ideia de cinema proposta pelos realizadores.

Tendo esses fatores colocados, é necessário reconhecer que a série ainda precisa se inserir no modo de produção cinematográfica direcionado para distribuição em um serviço de *streaming* como a *Prime Video*. Há uma série de adequações à composições de fotografia e som tidas como padrão da indústria. O próprio uso do melodrama é, afinal de contas, uma ferramenta para o *marketing* da série, pois convida o espectador a entrar em contato com arquétipos que são constantemente repaginados na série, trazendo questões e temáticas da contemporaneidade.

A série se utiliza criativamente dessas demandas impostas. Nas cenas de ação, por exemplo, a aposta é em uma decupagem pouco utilizada em filmes do gênero, valorizando usos

recorrentes de planos longos para decompor a ação no filme, não sendo uma maneira ordinária, entretanto, de se filmar cenas de ação.

Esses fatores, próprios das contradições entre mercantilização e produção artística, são características da produção cinematográfica brasileira e mundial contemporânea, onde:

Este desenvolvimento [de conteúdo] oferece uma direção promissora para ampliar as percepções globais do Brasil e da identidade brasileira ao apresentar narrativas que destacam aspectos negligenciados do país na ficção televisiva. No entanto, riscos inerentes acompanham esse processo, particularmente quando empresas estrangeiras empreendem a retratação de diversas identidades nacionais e culturais. (Meimaridiz; Mazur; Rios, 2024, p. 1500-1501, tradução própria)

A série apresenta uma perspectiva de resgatar os símbolos que evocam a resiliência e a pertinência do cangaceiro e do sertanejo como arquétipos basilares da memória nordestina. Apresenta ao público um olhar que cultiva as raízes do melodrama situado em um *western* como em *O cangaceiro* (1953, Lima Barreto), mas simultaneamente, pela herança do olhar empregado em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964, Glauber Rocha), cristalizando na imagem os latentes conflitos políticos entre as classes burguesas e proletárias, porém situados nos contextos de participação política na contemporaneidade.

Referências

- ALBUQUERQUE JR, Durval M de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5º edição. São Paulo: Cortez, 2011.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra. 1977.
- DÓRIA, Carlos A. **O cangaço**. São Paulo: Editora Brasiliense. 1982.
- FEITOSA, Nabupolasar A. **Não existe “Novo cangaço”**. Revista Brasileira de Inteligência, Brasília, n. 17, p. 1-20, dez. 2022.
- GUIMARÃES, Rodrigo G. **A voz do outro na voz do documentário**. 199 f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2019.
- HOBBSAWM, E. J. **Bandidos**. 5ª ed. Tradução de Donaldson M. Garschagen. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017.
- JUNG, Carl G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução de Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Perrópolis - Rio de Janeiro: Vozes, 2000.
- MEIMARIDIS, Melina; MAZUR, Daniela; RIOS, Daniel. **What brazilianness looks like: SVODs' impact on cultural representation**. Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies, Brasil, v. 30, n. 4, p. 1490-1509, 2024.
- METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MURITIBA, Aly; SÃO JOSÉ, Fábio (Dirs.). **Cangaço novo**. Brasil: Prime Video, 2023.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. 2. ed. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

ROCHA, Glauber (Dir.). **Uma estética da fome**. republicado em A revolução do Cinema Novo, CosacNaify, 2004: 63-67. Gênova, 1965.

SCHVARZMAN, Sheila. **A invenção do Nordeste no cinema**. In: MATTOS, Geísa; JAGUARIBE, Elisabete; QUEZADO, Ana (org.). **Nordeste, memória e narrativas da mídia**. Fortaleza: Edição Iris; Expressão Gráfica Editora, 2010.

VIEIRA, Marcelo D. **O cangaço no cinema brasileiro**. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2007.

WILLIAMS, Linda. **Film bodies: gender, genre, and excess**. *Film Quarterly*, Berkeley, v. 44, n. 4, p. 2-13, summer 1991.

XAVIER, Ismail. **Da violência justiceira à violência ressentida**. *Ilha do Desterro: A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*, n° 51, pp. 55-68. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Brasil, 2006.

----- . **Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.