



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA  
MESTRADO EM HISTÓRIA

**ENTRE AGULHAS, PUNHAIS E CÂMERAS: CANGACEIRAS PROTAGONISTAS  
NO CINEMA (1976 - 2017)**

Maria Beatriz Rodrigues Souza

São Cristóvão  
Sergipe – Brasil  
2026

MARIA BEATRIZ RODRIGUES SOUZA

ENTRE AGULHAS, PUNHAIS E CÂMERAS: CANGACEIRAS PROTAGONISTAS NO  
CINEMA (1976-2017)

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Sergipe como requisito obrigatório para a obtenção do título de Mestre em História, na área de concentração Cultura, sociedade e poder, na linha de pesquisa Relações Sociais e Poder.

Orientador: Prof. Dr. José Vieira da Cruz

São Cristóvão

Sergipe – Brasil

2026

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SIBIUFS UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

Souza, Maria Beatriz Rodrigues

S729e Entre agulhas, punhais e câmeras : cangaceiras protagonistas no cinema (1976 – 2017) / Maria Beatriz Rodrigues Souza ; orientador José Vieira da Cruz. – São Cristóvão, SE, 2026.

123 f. : il.

Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Sergipe, 2026.

MARIA BEATRIZ RODRIGUES SOUZA

ENTRE AGULHAS, PUNHAIS E CÂMERAS: CANGACEIRAS PROTAGONISTAS NO  
CINEMA (1976 - 2017)

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Sergipe como requisito obrigatório para a obtenção do título de Mestre em História, na área de concentração Cultura, sociedade e poder, na linha de pesquisa Relações Sociais e Poder.

Orientador: Prof. Dr. José Vieira da Cruz

Aprovada em 30 de abril de 2026.

BANCA EXAMINADORA

---

**Prof. Dr. José Vieira da Cruz (Presidente da Banca)**

---

**Profa. Dr<sup>a</sup> Lina Maria Brandão de Aras (Examinadora Externa – UFBA)**

---

**Prof. Dr. Itamar Freitas de Oliveira (Examinador Interno – UFS)**

São Cristóvão

Sergipe - Brasil

2026

*Dedico este trabalho à minha avó, Maria Francisca Santos, com  
profundo amor e gratidão.*

## **Agradecimentos**

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Sergipe e a todo corpo docente. À professora Catarina Nascimento, do Programa de Pós-Graduação em Serviço Social, pelo enorme aprendizado durante a disciplina de Gênero e políticas sociais.

Agradeço a professora Lina Maria Brandão de Aras e ao professor Itamar Freitas de Oliveira, pela leitura cuidadosa e atenta do texto, pelos comentários precisos e pela gentileza durante e após o exame de qualificação. As contribuições foram fundamentais para o aprimoramento e amadurecimento da pesquisa. Meus sinceros agradecimentos!

Agradeço ao meu orientador, professor José Vieira da Cruz, pelo tempo dedicado, pelas orientações e os valiosos apontamentos. Muito obrigada!

Agradeço ao professor Gercinaldo Moura, da Universidade Federal de Alagoas, pela colaboração com a pesquisa durante a minha passagem por Paulo Afonso/BA e Delmiro Gouveia/ AL. Agradeço ao escritor João de Sousa Lima, idealizador do Museu Casa de Maria Bonita, que esteve à disposição para contar-me sobre o projeto do Museu e sobre a memória de Maria Bonita em Paulo Afonso.

Agradeço aos meus familiares. Em especial, à minha avó, a quem dedico este trabalho; à minha mãe Adna Rodrigues Santos, à minha irmã, Arícia Raquel Rodrigues Reis e aos meus irmãos, Henrico Rodrigues Reis e Henzo Rodrigues Reis. Agradeço as tias queridas e aos primos que de alguma maneira encorajaram-me.

Agradeço ao meu companheiro, Fernando Sá, pela generosidade e paciência. Um agradecimento especial pela dedicação na construção dos roteiros mirabolantes nas visitas aos lugares de memória, por compartilhar leituras e assistir incontáveis vezes os filmes do cangaço comigo.

Meus sinceros agradecimentos a Edilaine Santos Matos, cuja presença e escuta foram fundamentais neste e em outros processos.

Agradeço ao amigo Romero Rômulo da Silva Júnior, excelente pesquisador e dramaturgo, pelo companheirismo, trocas de referências e angústias antes e durante o mestrado. Minha admiração é infinita! Agradeço à pesquisadora Júlia Beatriz Vicente Chaves por me permitir ser sua colega e aprender tanto durante as nossas propostas de apresentações e trabalhos.

Agradeço, por fim, aos amigos queridos: Lucas Cariri, Leonardo Teles, Gabriela Feitosa, Louise Vasconcelos, Ítalo Fontes, Matheus Carvalho, João Victor Santana, Maria Vitória Fontes e Raul Santos pelo enorme incentivo! Obrigada, muito obrigada!

## RESUMO

A temática do cangaço encontrou terreno fértil nas produções cinematográficas. A saga de Lampião e seus ‘cabras’ invadiram a sétima arte, de modo que, cerca de cinquenta películas foram identificadas ao longo do século XX. Contudo, escassas são as obras que buscaram representar a atuação das mulheres cangaceiras. Por isso, essa investigação examina de que maneira as produções audiovisuais *A Mulher no Cangaço* (1976, de Hermano Penna); *A Musa do Cangaço* (1982, de José Umberto Dias) e *Entre Irmãs* (2017, de Breno Silveira) abordaram o protagonismo das bandoleiras. Foram selecionados, respectivamente, dois documentários e um longa-metragem. O estudo investiga como essas produções mobilizaram as memórias e os testemunhos das mulheres que participaram do cangaço. Em diálogo com a História dos sertões, os estudos de gênero e a análise social do discurso, visualiza-se, na cinematografia, espaço privilegiado para a emergência de memórias marginalizadas, o que propiciou o reposicionamento destas figuras como protagonistas de suas próprias narrativas. Ao revisitar a história do cangaço sob a ótica feminina, elementos outrora secundarizados puderam se inscrever como parte fundamental dessa experiência. Este percurso só foi possível porque o referencial teórico utilizado iluminou o nosso objeto. Desse modo, entrecruzamos o gênero enquanto categoria de análise (SCOTT, 1995); a história das mulheres (PERROT, 2007); as memórias subterrâneas (POLLAK, 1989) e a virada testemunhal do saber histórico (SELIGMANN-SILVA, 2022). A partir dessas reflexões, tornou-se fundamental pensar, também, o sertão e os discursos em torno da região Nordeste (ALBUQUERQUE JR, 1999, 2008, 2013 e ARAÚJO SÁ, 2011, 2020, 2023). Em termos metodológicos, optou-se, primordialmente, pelo exame dos testemunhos, diálogos e cenas, a partir dos princípios e procedimentos da análise social do discurso (ORLANDI 2002 e 2007), em conjunto com as contribuições e apontamentos elaborados pela historiografia sobre o banditismo. Nas produções audiovisuais, buscou-se, sobretudo, identificar a agência e o protagonismo das mulheres cangaceiras. A investigação demonstra, ainda, como os testemunhos das remanescentes, grafados nos documentários, ecoaram nas ficções contemporâneas, com destaque para as tensões entre a opressão e a liberdade, a violência e a resistência.

Palavras-chave: Mulheres do cangaço; cinema; protagonismo feminino.

## ABSTRACT

The theme of *cangaço* found fertile ground in cinematic productions. The saga of Lampião and his men entered the realm of the seventh art, resulting in roughly fifty films identified throughout the 20th century. However, only a few works have sought to portray the role of women cangaceiras. For this reason, this study examines how the audiovisual productions *A Mulher no Cangaço* (1976, by Hermano Penna), *A Musa do Cangaço* (1982, by José Umberto Dias), and *Entre Irmãs* (2017, by Breno Silveira) approached the protagonism of these female bandits. Two documentaries and one feature film were selected, respectively. The study investigates how these productions mobilized the memories and testimonies of women who took part in the *cangaço*. In dialogue with the history of the backlands (*sertões*), gender studies, and social discourse analysis, cinema emerges as a privileged space for the surfacing of marginalized memories, enabling these figures to be repositioned as protagonists of their own narratives. By revisiting the history of *cangaço* from a female perspective, elements once considered secondary could be inscribed as fundamental parts of this experience. This approach was made possible through the theoretical framework employed, which shed light on the subject. Accordingly, the analysis intersects gender as a category of analysis (Scott, 1995), the history of women (Perrot, 2007), subterranean memories (Pollak, 1989), and the testimonial turn in historical knowledge (Seligmann-Silva, 2022). Based on these reflections, it also became essential to consider the *sertão* and the discourses surrounding Brazil's Northeast region (Albuquerque Jr., 1999, 2008, 2013; Araújo Sá, 2011, 2020, 2023). Methodologically, the study primarily focused on examining testimonies, dialogues, and scenes through the principles and procedures of social discourse analysis (Orlandi, 2002, 2007), alongside contributions from historiography on banditry. In the audiovisual productions, the main objective was to identify the agency and protagonism of women cangaceiras. The investigation further demonstrates how the testimonies of surviving participants, recorded in the documentaries, resonated in contemporary fiction, highlighting tensions between oppression and freedom, violence and resistance.

Keywords: Women of the *cangaço*; cinematography; female protagonism.

## LISTA DE FIGURAS

|            |                                  |    |
|------------|----------------------------------|----|
| Figura 1:  | Filme de Benjamin Abrahão (1936) | 31 |
| Figura 2:  | Corisco e Dadá                   | 47 |
| Figura 3:  | Adília e Sila                    | 49 |
| Figura 4:  | Maria Bonita ornada              | 52 |
| Figura 5:  | A Mulher no cangaço (1976)       | 55 |
| Figura 6:  | Corisco e Dadá (1996)            | 63 |
| Figura 7:  | Cena de Baile Perfumado          | 64 |
| Figura 8:  | Paisagem do Sertão               | 70 |
| Figura 9:  | Revistas folheadas por Emília    | 72 |
| Figura 10: | O corte de cabelo                | 73 |
| Figura 11: | O encontro de Luzia e Carcará    | 75 |
| Figura 12: | A invasão                        | 76 |
| Figura 13: | O Carcará e a questão da honra   | 79 |
| Figura 14: | Luzia Homem                      | 81 |
| Figura 15: | Vestimentas iniciais             | 83 |
| Figura 16: | A Costureira                     | 84 |
| Figura 17: | O bordado                        | 84 |
| Figura 18: | O confronto                      | 85 |
| Figura 19: | A costureira armada              | 86 |
| Figura 20: | Luzia no comando                 | 88 |
| Figura 21: | A morte da costureira            | 89 |
| Figura 22: | Aulas de etiqueta                | 91 |
| Figura 23: | Amores irregulares               | 92 |
| Figura 24: | Vargas e a imprensa              | 94 |
| Figura 25: | Decapitação                      | 94 |
| Figura 26: | Luzia grávida                    | 96 |
| Figura 27: | Dadá e Corisco                   | 96 |
| Figura 28: | Maria Bonita                     | 97 |
| Figura 29: | A transformação visual de Emília | 98 |
| Figura 30: | Encontro das irmãs               | 99 |

## SUMÁRIO

|                                                                                                                            |            |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Introdução.....</b>                                                                                                     | <b>12</b>  |
| <b>1. Diálogos entre cinema, memória, gênero e testemunho.....</b>                                                         | <b>21</b>  |
| 1.1. Cinema, memória e gênero.....                                                                                         | 21         |
| 1.2. Análise de discurso: percurso metodológico.....                                                                       | 28         |
| <b>2.“É o tempo da mulher no cangaço”: cangaceiras protagonistas no cinema documental das décadas de 1970 e 1980 .....</b> | <b>30</b>  |
| 2.1. “Soldados da vingança, donos do sertão” nas lentes do cinema .....                                                    | 30         |
| 2.2. As Mulheres cangaceiras: “arrancadas da selvageria, colocadas diante do mundo” .....                                  | 42         |
| <b>3.Entre agulhas e punhais: cangaceiras protagonistas na ficção (2017) .....</b>                                         | <b>61</b>  |
| 3.1. Entre Irmãs (2017) no cinema de pós-retomada .....                                                                    | 62         |
| 3.2 Fios soltos, destinos amarrados: a trajetória das costureiras .....                                                    | 74         |
| 3.3. Entre a costura e o combate: Luzia e o cangaço .....                                                                  | 86         |
| 3.4. Entre a opressão e a liberdade: Emília e o sonho na capital .....                                                     | 100        |
| <b>Considerações finais .....</b>                                                                                          | <b>111</b> |
| <b>Referências.....</b>                                                                                                    | <b>114</b> |
| <b>FILMOGRAFIA.....</b>                                                                                                    | <b>120</b> |
| <b>APÊNDICE 1 .....</b>                                                                                                    | <b>122</b> |

## Introdução

Em sua etimologia, a palavra “protagonismo” deriva do grego *protagonistes*, cuja formação se dá a partir da junção de *protos* (principal, primeiro) e *agonistes* (ator, competidor). No teatro, no cinema e na literatura, o termo preserva o sentido de centralidade. O protagonista é, então, o sujeito que ocupa o eixo da narrativa, cujas trajetórias, embates, escolhas e conflitos estruturam o relato<sup>1</sup>.

A historiografia das mulheres foi, ao longo dos séculos, escrita sob o signo do esquecimento. Não se tratava, contudo, da inexistência de fontes, narrativas ou de sujeitas históricas, mas de uma estrutura sistemática de apagamento e de não reconhecimento desses registros. Os rastros do protagonismo feminino já estavam presente na literatura, na pintura, na escultura, nos costumes e demais dimensões da vida social. O que lhes faltavam era o gesto interpretativo que os nomeasse e os inscrevesse como parte legítima da história. É nesse sentido que Michele Perrot e Joan Scott, partindo de abordagens distintas, apontam para a necessidade de reler os silêncios da história, a partir das relações de poder que determinaram, ao longo dos séculos, o que deveria ou não ser narrado e preservado<sup>2</sup>.

O protagonismo das cangaceiras, mulheres sertanejas que integraram o fenômeno do cangaço, se inscreve na mesma lógica de silenciamento que marcou a historiografia das mulheres. Elas enfrentaram a resistência quanto à sua presença nos grupos armados e o apagamento sistemático de suas participações em tramas e disputas internas. De modo semelhante ao que ocorreu com outras mulheres em outros contextos históricos, o silenciamento em torno das mulheres cangaceiras foi organizado a partir de uma dupla marginalização. Por um lado, O cangaço foi formado, inicialmente, por homens que atuavam fora-da-lei em contraponto as elites políticas e econômicas<sup>3</sup>. Neste sentido, as cangaceiras, ao adentrarem no universo do “banditismo social”, como classificado por alguns estudiosos<sup>4</sup>, desafiaram a ordem

---

<sup>1</sup> HARPER, Douglas. **Online Etymology Dictionary**. Disponível em: <https://www.etymonline.com>. Acesso em: 13 mar. 2026.

<sup>2</sup> Ver em: PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Editora Contexto, 2007. e em: SCOTT, J. (2017). Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**, 20(2). Recuperado de <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71721>. Acesso em: 27 nov. 2024.

<sup>3</sup> Ver: PERICÁS, Luiz Bernardo. **Os cangaceiros**: ensaios e interpretação histórica. São Paulo: Boitempo, 2010; e em: MELLO, Frederico Pernambucano de. **Guerreiros do sol**: violência e banditismo no Nordeste do Brasil. São Paulo: A Girafa Editora, 2004.

<sup>4</sup> Ver: HOBSBAWM, E. J. **Bandidos**. Tradução de Donaldson M. Garschagen. 5 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017; e em: FERRERAS, Noberto O. Bandoleiros, cangaceiros e matreiros: revisão da historiografia sobre o

social e a própria hierarquia interna dos bandos. Por outro lado, sua presença contrariava as convenções de gênero da sociedade patriarcal brasileira, entre o final do século XIX e início do século XX, cujo papel de submissão estava destinado às mulheres.

Na historiografia, o destaque para a presença das cangaceiras, passa a ser mais bem recepcionada recebeu melhor recepção a partir das viradas historiográficas, durante a segunda metade do século XX e início do século XXI. Neste contexto, os estudos, debates e produções, tanto no campo da História, quanto das artes, propiciaram a incorporação de experiências, objetos e problemas outrora secundarizados. Nesta perspectiva, a partir dos anos 1970, com a emergência do movimento feminista e, mais precisamente, com a crise do estruturalismo, o protagonismo das mulheres passa a entrar em cena com maior ênfase. A imersão do campo de estudos da história das mulheres e, particularmente, dos estudos de gênero (*gender studies*), possibilitaram a reflexão histórica, a inserção e o aprofundamento da categoria "gênero" como ferramenta de análise das relações e formas de sociabilidade entre homens e mulheres, resultando em intensa ampliação deste campo de pesquisa<sup>5</sup>. Nesse cenário, o sujeito feminino passou a ocupar, ainda que de modo progressivo, os estudos e pesquisas acadêmicas, bem como o campo cultural<sup>6</sup>, demandando novas formas de representação que ultrapassassem os estereótipos e silenciamentos históricos.

Nesta perspectiva, o cinema, enquanto testemunho de seu tempo e produtor de memória, passou a inserir histórias e memórias de mulheres protagonistas. No que se refere às produções cinematográficas brasileiras sobre o cangaço, recentes investigações apontaram para o lugar comum reservado para as personagens cangaceiras na maioria das produções filmográficas<sup>7</sup>. São, de modo expressivo, romantizadas, estereotipadas e constantemente associadas à condição de amantes de seus companheiros, conforme analisa com acuidade os trabalhos da historiadora Caroline de Araújo Lima<sup>8</sup>. Mais recentemente, no campo das representações audiovisuais,

---

Banditismo Social na América Latino. **História**, São Paulo, 22 (2), p. 211-226, 2003. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-90742003000200012>. Acesso em: 13 mar. 2026.

<sup>5</sup> MATOS, Maria Izilda S. de. Estudos de gênero: percursos e possibilidades na historiografia contemporânea. **Cadernos Pagu**, n. 11, p. 67-75, 1998.

<sup>6</sup> A respeito do conceito de campo ver: BOURDIEU, Pierre. "O campo científico". Bourdieu, Pierre. (org.). **A sociologia de Pierre Bourdieu**. São Paulo, Olho d'Água, 2003, pp. 112-143.

<sup>7</sup> LIMA, Caroline de Araújo. **E as Cangaceiras?** As representações sociais e o imaginário do feminino cangaço no cinema. 2020. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/32650>.

<sup>8</sup> LIMA, Caroline de Araújo; BRITTO, Clovis Carvalho Britto; MOREIRA, Jailma dos Santos Pedreira (Org.). **Outros Olhares sobre o Sertão Nordestino: Gênero, Masculinidades e Subjetividades**. Salvador: Editora UNEB, 2020. LIMA, Caroline de Araújo. **Mulheres em movimento e sua invisibilidade: a memória e o esquecimento das cangaceiras**. Universidade e Sociedade, Brasília, DF, v. 26, n. 58, p. 92-103, 2016.

narrativas que reposicionam a mulher no universo dos bandos para além do papel de coadjuvantes têm emergido como movimento de revisão e recuperação de memórias historicamente silenciadas.

O curso do século XX foi notadamente marcado pelas reivindicações do movimento de mulheres, passando pelo sufrágio universal, liberação sexual até a inserção no mercado de trabalho. Como resultado destas pautas e disputas, as estruturas políticas, sociais e culturais foram e estão em transformação. Neste arco histórico, o cinema contemporâneo tem abordado o protagonismo feminino com maior ênfase<sup>9</sup>. O cangaço, enquanto fenômeno social representado no audiovisual, tem cerca de cinquenta produções que remontam às primeiras décadas do século XX<sup>10</sup>. Neste cenário, estão os documentários das décadas de 1970 e 1980, que evidenciaram, naquele contexto, a memória das mulheres cangaceiras.

Essas produções, imersa em meio ao cenário de transformações políticas e sociais, pode ser apreciada nos documentários *A Mulher no Cangaço* (1976), do cineasta cearense Hermano Penna e *A Musa do Cangaço* (1982), do sergipano José Umberto Dias. Os documentários se debruçaram sobre a vivência de ex-cangaceiras, através do testemunho. Transcorrida três décadas após o lançamento dessas produções, o cinema brasileiro passou por profundas transformações em relação às condições de produção, narrativas e estética. Nesta outra fase, mais próxima de nosso presente histórico, o longa-metragem *Entre Irmãs* (2017), dirigido por Breno Silveira e roteirizado por Patrícia Andrade, revisita o universo do cangaço sob a ótica feminina, adotando uma elaboração ficcional que dialoga com as demandas representacionais sobre a mulher.

O gênero documental, em regra, está associado à reconstituição da realidade, razão pela qual é compreendido a partir de investigações presentes em fontes históricas e na historiografia. Significa dizer que a noção de objetividade e captura do real transpassa a produção do audiovisual. Ao passo que, de forma lateral, a dimensão discursiva e subjetiva almeja uma narrativa de interpretação histórica o mais fidedigna possível. Nesse gênero, os detalhes quanto

---

<sup>9</sup> Ver em: CAVASSANI, Maria Fernanda. Frances e Julie: o protagonismo feminino no cinema e as questões da mulher contemporânea. **Cinema & Território**, [S. l.], v. 1, n. 8, p. 141–153, 2023. DOI: 10.34640/c.t8uma2023cavassani. Disponível em: <https://ct-journal.uma.pt/article/view/33604>. Acesso em: 31 jan. 2026, e em: SILVA, Denise de Lira. Ensino de História, cinema e representações de mulheres do Agreste: sequências didáticas para o ensino médio, Escola Estadual Professor José Quintella Cavalcanti, Arapiraca, Alagoas. 2025. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2025, p.15

<sup>10</sup> Levantamento realizado nas obras: CAETANO, Maria do Rosário (Org.). **Cangaço: o nordestern no cinema brasileiro**. Brasília: Avathar Soluções Gráficas, 2005 e DÍDIMO, Marcelo. **O Cangaço no cinema brasileiro**. São Paulo: Annablume, 2010.

à montagem, seleção das imagens e ordenamento das cenas, buscam o reconhecimento de significações e discursos do contexto histórico<sup>11</sup>.

Por outro lado, o gênero ficcional, opera por meio da dramatização e da encenação – cujos elementos são oriundos do processo criativo do diretor e/ou roteirista, embora possam, evidentemente, estabelecer diálogos com a interpretação histórica e literária da realidade inspiradora. Nesse sentido, quando tomados como fontes históricas, o filme documental e o filme ficcional, ainda que de modos diferentes, possibilitam discutir, interpelar e interpretar, o imaginário, as relações de poder e os significados dos personagens enlaçados pela trama e pelo contexto histórico<sup>12</sup>. O primeiro, registra, investiga e/ou produz uma reflexão sobre a realidade. O segundo, por sua vez, ao se inspirar na realidade conhecida ou inventada, tem a liberdade para criar uma narrativa imaginada, baseada em roteiro e na perspectiva estética, poética e política acolhida pela direção, elenco e demais membros da equipe de produção. Em síntese, a fronteira entre o gênero de ficção e o documentário se aproxima.

O corpus de fontes desta pesquisa, portanto, foi composto por três produções audiovisuais, sendo dois documentários (*A Mulher no Cangaço*, de 1976 e *A Musa do Cangaço*, de 1982) e uma ficção (*Entre Irmãs*, de 2017). A seleção destas obras considerou, em primeira instância, a centralidade das personagens femininas na trama e, em seguida, a amplitude temporal que abarca mais de quatro décadas de produção cinematográfica brasileira, o que possibilita a observação das transformações das representações em torno da figura das cangaceiras ao longo do recorte temporal selecionado.

Diante desse cenário, esta dissertação volta-se para as referidas produções, do gênero documental e ficcional, a partir do critério do protagonismo das cangaceiras. O objetivo central da pesquisa é o de compreender as representações do protagonismo das cangaceiras no cinema brasileiro entre de 1976 e 2017. Em específico, temos o objetivo de contextualizar a cinematografia do cangaço; analisar as interconexões entre cinema, memória e história no enfoque das experiências femininas associadas ao cangaço e, por fim, examinar como as narrativas documentais e ficcionais abordaram o protagonismo feminino das cangaceiras.

Em torno deste tema, objeto, fontes e recorte temporal, enquanto método, adotou-se a análise social do discurso de filiação francesa, com base nos procedimentos propostos por Eni

---

<sup>11</sup> BERNARDET, Jean-Claude; RAMOS, Alcides Freire. **Cinema e História do Brasil**. São Paulo: Ed. Contexto, 1988.

<sup>12</sup> NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção (Orgs). **Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008, p.46.

Orlandi. Segundo esta autora, as práticas discursivas de distintas naturezas englobam o interesse da análise do discurso, sejam elas sons, imagens, letras. Nesta perspectiva, privilegiamos os elementos verbais, como o diálogo e as narrações, e os visuais, como figurinos, ações e enquadramentos, para refletir sobre os discursos acerca do protagonismo das cangaceiras na cinematografia. Outras noções, como as relações de poder e gênero, as dinâmicas afetivas e a violência, englobam essa análise, à medida que circulam nos discursos sobre a temática do cangaço.

Partimos da hipótese de que o cinema, ao mobilizar testemunhos e elaborar narrativas ficcionais sobre as cangaceiras, constituiu-se como espaço privilegiado para emergência de memórias marginalizadas. Em torno desse propósito, torna-se fundamental dimensionar o protagonismo atribuído às cangaceiras pelo audiovisual brasileiro. Por isso, levantou-se a seguinte questão: de que maneira o cinema, entre 1976 e 2017, por meio de dois documentários e uma ficção, abordou o protagonismo das cangaceiras? E de que maneira o gênero de ficção dialoga com os testemunhos grafados nos documentários de 1976 e 1982 no tocante ao protagonismo?

Os caminhos que conduziram a escolha e execução desta pesquisa emergiram a partir do contato com os lugares de memória<sup>13</sup>, ainda na condição de aluna do curso de Licenciatura Plena em História e bolsista do Programa de Educação Tutorial (PET) em História, da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Durante o percurso da trilha que conduz ao local do massacre, na Grota do Angico, inquietações em torno daquele universo mítico, sedutor e violento surgiram. Ao travar relação com a bibliografia sobre o tema, era factível: as memórias estavam e permanecem em disputa.

Naquele cenário, o dito “esgotamento” da temática preocupava e, ao mesmo tempo, justificava a necessidade de aprofundar estudos sobre os elementos que nos pareciam pouco destrinchados, como a questão da presença das mulheres e sua representação no cinema. Ao encontro desta demanda, passamos a estudar a profícua conexão entre a história dos sertões e

---

<sup>13</sup> NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, v. 10, 1993.

os estudos de gênero<sup>14</sup>. Um encontro responsável por ampliar e potencializar investigações em torno dos sujeitos sertanejos, das feminilidades, masculinidades e relações entre os gêneros<sup>15</sup>.

Além da pesquisa documental e bibliográfica, incorporou-se a dimensão sensível do fazer historiográfico, com as visitas aos lugares de memória e aos espaços em que as narrativas cinematográficas se materializaram, entre os meses de julho do ano de 2024 e setembro de 2025. Neste intuito, em Sergipe, destacamos a Grota do Angico por duas razões. A primeira por ser palco do massacre de 1938 – quando Lampião, Maria Bonita e outros membros do bando foram emboscados, mortos e tiveram as cabeças cortadas. Segundo, por ser ele também o local escolhido para o cenário das filmagens de *A Mulher no Cangaço* (1976). Nesse mesmo espaço, ocorre, anualmente, a Missa do Cangaço, celebração organizada pela família Ferreira, cuja participação contribuiu para ampliação da compreensão em torno das práticas de rememoração do cangaço, bem como as disputas em torno das memórias<sup>16</sup>. Ainda em terras sergipanas, a visita ao Museu do Cangaço em Alagadiço, povoado de Frei Paulo, trouxe importantes reflexões em torno das tensões na construção da narrativa memorialística.

No estado da Bahia, no povoado Malhada da Caiçara, pertencente ao município de Paulo Afonso, encontramos o Museu Casa de Maria Bonita, inaugurado no início deste século. Local em que esta personagem ilustre, em companhia de sua família, residiu antes de sua entrada no cangaço. Na ocasião, a conversa com o escritor João de Sousa Lima, também idealizador do museu, possibilitou a compreensão sobre os desafios para instituir um espaço de memória dedicado à figura de Maria Bonita.

Na terra de Lampião, em Pernambuco, a cidade de Serra Talhada, denominada Capital do Xaxado, iluminou outros pontos desta pesquisa. Além de ser o local de origem do mencionado cangaceiro, um importante acervo encontra-se resguardado no Museu do Cangaço

---

<sup>14</sup> LIMA, Caroline de Araújo; BRITTO, Clovis Carvalho Britto; MOREIRA, Jailma dos Santos Pedreira. **Outros Olhares sobre o Sertão Nordestino: Gênero, Masculinidades e Subjetividades**. Salvador: Editora UNEB, 2020.

<sup>15</sup> Cf. MORAES, Lorena Lima; PORDEUS, Aimê Felix; SILVA, Roseane Amorim da. Um olhar de gênero sobre o cangaço. **Cadernos Pagu**, n. 67, p. e236718, 2023. DO NASCIMENTO, Aline Silva. Banditismo por questão de gênero: a inserção e criminalização da mulher no Cangaço. **Cangaço em Revista**, v. 1, p. 38-54, 2022. RODRIGUES, Ana Paula Kravczuk; NIELSSON, Joice Graciele. O protagonismo feminino e a violência de gênero em espaços de resistência: Maria Bonita e o Cangaço. 2019. DE ARAÚJO LIMA, Caroline. Cangaceiras em um click: imagens e representações do feminino no cangaço. **Ponta de Lança: Revista Eletrônica de História, Memória & Cultura**, v. 12, n. 22, p. 107-123, 2018. OLIVEIRA, Maria Regina Veras de; ALVES, Maria Clara Galdino. Direito, gênero e cangaço: uma análise da dominação/ exploração vivenciada pela mulher sertaneja durante as décadas de 20 e 30. **Revista Lampiar**, v. 1, n. 01, 2022.

<sup>16</sup> Estes elementos foram amplamente discutidos e analisados pelo historiador Antônio Fernando de Araújo Sá, nas obras *Combates entre História e memória* (2005); *O Cangaço nas batalhas da memória* (2011) e *Entre Sertões e representações: ensaios e estudos* (2020) e *Sete pontes para a (des)invenção do Nordeste: ensaios de história cultural* (2023).

da cidade, gerido pela ONG *Cabras de Lampião*, fundado em 1995, cujas apresentações reencenam a saga por meio de indumentárias e canções que remetem ao mundo cangaceiro.

A 30 km de Serra Talhada, encontramos o Museu do Cangaço da cidade de Triunfo/PE, que possui um acervo diversificado, com fotografias importantes, como as capas dos filmes do cangaço em ordem cronológica, o que possibilitou dimensionar a vasta produção cinematográfica do tema, objeto desta dissertação.

No Rio Grande do Norte, o Memorial da Resistência de Mossoró apresenta configuração singular na paisagem memorialística do cangaço por rememora o episódio de 1927, quando Lampião e seu bando tentaram invadir a cidade e foram rechaçados pela população local em confronto armado. Na memória mossoroense, esse acontecimento remonta ao heroísmo e a resistência, celebrando aqueles que se atreveram a enfrentar o bandoleiro mais temido do sertão nordestino. De modo contraditório, os protagonistas do Memorial são os próprios cangaceiros. Fotografias monumentais de homens e mulheres do cangaço foram projetadas em grandes colunas distribuídas por todo o espaço expositivo. Essa inversão evidencia a ambiguidade na construção dessa memória. Essa dimensão pode ser verificada também na cidade de Piranhas (AL) com a visita ao Museu do Sertão.

As paisagens de Piranhas e Olinda (PE), possibilitaram a compreensão em torno das escolhas estéticas e narrativas na construção do filme e minissérie *Entre Irmãos* (2017), de Breno Silveira. Piranhas, situada às margens do Rio São Francisco, pelo lado alagoano, ofereceu a ambientação necessária para recriar o agreste pernambucano da década de 1930. Olinda, por sua vez, representou o espaço urbano que foi trabalhado a partir da dicotomia sertão *versus* litoral, atraso *versus* progresso.

Ao percorrer esses espaços, foi possível estabelecer diálogo com as diferentes camadas de sentido entre diferentes temporalidades e narrativas. A experiência de campo foi fundamental para compreender as fontes visuais analisadas e os silêncios e invisibilidades que marcam os monumentos, os museus, a história e a cinematografia. Se os lugares de memória do cangaço, que foram historicamente construídos em torno de figuras masculinas, como Lampião, têm timidamente inserido o elemento feminino, de igual modo as produções cinematográficas mais recentes começaram a materializar outras narrativas, conferindo visibilidade à experiência das mulheres.

Na década de 1920, quando os bandos de cangaceiros ainda percorriam o Sertão do Nordeste, a literatura de cordel e o cinema já exploravam a temática, tornando-o, nas décadas

seguintes, um tema amplamente revisitado até os dias atuais<sup>17</sup>. Em 1936, o árabe Benjamin Abrahão Botto, embrenhou-se na caatinga para capturar cenas rotineiras do bando de Lampião<sup>18</sup>. Nestas imagens, os cangaceiros e cangaceiras fizeram poses em frente à câmera. Sorriem, rezam, dançam, empunham armas. As mulheres zelam pela aparência de seus companheiros: ajustam a camisa, arrumam os cabelos. Há, na película, um misto de documental e ficcional<sup>19</sup>. De modo particular, a repercussão dessas imagens atravessou a produção cinematográfica do cangaço, constituindo-se como uma “matriz discursiva”<sup>20</sup>, com desdobramentos, inclusive, nas recentes produções.

Há cerca de cinquenta filmes sobre a temática do cangaço produzidos entre a década de 1930 até o cinema de retomada (1995-2002)<sup>21</sup>. Nesse escopo, cinco produções centralizaram-se nas mulheres, sendo elas: uma película da década de 1960 (*Maria Bonita, rainha do cangaço*, de 1968), duas pornochanchadas (*As Cangaceiras Eróticas*, de 1974 e *A ilha das Cangaceiras Virgens*, de 1976) e dois documentários (*A Mulher no cangaço*, de 1976 e *A Musa do cangaço*, de 1982). Já no início deste século, sob novas lentes, o cangaço entra em cena novamente. Em 2013, o documentário *Feminino Cangaço* (2013)<sup>22</sup> propôs um debate em torno da presença das mulheres, balizando a perspectiva de pesquisadores (as), escritores (as) e cineastas. Em 2017, o longa-metragem e minissérie *Entre Irmãs*, baseado na obra *A Costureira e o cangaceiro* (2008), pôs em cena novas possibilidades de protagonismo. E, mais recentemente, em abril de 2025, a minissérie *Maria e o Cangaço* abordou os últimos anos de atuação dos bandoleiros a partir da personagem Maria Bonita.

Esta dissertação está dividida em três seções. Na primeira, tratamos de apresentar o referencial teórico-metodológico que orienta este estudo, a partir do diálogo entre os estudos sobre a memória, partindo das reflexões de Maurice Halbwachs, com o conceito de “memória coletiva”. O ponto central, contudo, é o entendimento de que a memória das mulheres cangaceiras está localizada no que Michael Pollak denominou “memórias subterrâneas”, isto

---

<sup>17</sup> SÁ, Antônio Fernando de Araújo. **O cangaço nas batalhas da memória**. Recife: Editora UFPE, 2011, p.121.

<sup>18</sup> Parte desse filme encontra-se disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BFnQKR0JWwQ>

<sup>19</sup> DOESWIJK, Andreas. **Vivir es muy peligroso**: Mesíánicos y cangaceiros em los sertones brasileños, 1890-1940. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: RyR, 2016, p. 169.

<sup>20</sup> SÁ, Antônio Fernando de Araújo. **O cangaço nas batalhas da memória**. Recife: Editora UFPE, 2011.

<sup>21</sup> Esses dados constam nas obras de: CAETANO, Maria do Rosário (Org.). **Cangaço: o nordestern no cinema brasileiro**. Brasília: Avathar Soluções Gráficas, 2005 e DÍDIMO, Marcelo. **O Cangaço no cinema brasileiro**. São Paulo: Annablume, 2010

<sup>22</sup> CENTRO DE ESTUDOS EUCLIDES DA CUNHA. **Feminino Cangaço**. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wsTCQ7LOeds>. Acesso em: 13 mar. 2026.

é, as recordações de grupos marginalizados. Outro pilar teórico mobilizado foi a virada testemunhal e decolonial do saber histórico, abordada por Márcio Seligmann-Silva, que possibilitou a leitura do relato grafado nos documentários como gesto testemunhal. Com a relação cinema-história, a partir de Marc Ferro, centramo-nos no debate em torno dos usos da sétima arte como fonte história e suas particularidades. A segunda seção, intitulada “*É o tempo da mulher no cangaço*”: *cangaceiras protagonistas no cinema documental das décadas de 1970 e 1980*, percorremos o panorama histórico da produção cinematográfica sobre o cangaço, e em seguida, tratamos de analisar os testemunhos grafados nos referidos documentários. A terceira seção, que tem por título *Entre agulhas e punhais: cangaceiras protagonistas na ficção (2017)*, está centrada na análise do protagonismo das cangaceiras no cinema ficcional. Ao final deste trabalho, além das considerações, também está disponível uma relação de filmes que abordaram a presença das mulheres no contexto do cangaço.

## 1. Diálogos entre cinema, memória, gênero e testemunho

Esta seção apresenta o referencial teórico-metodológico que orienta a análise proposta. A relação cinema-história e seus desdobramentos constitui o ponto de partida para pensar o filme não apenas como representação, mas como produtor de memórias. Para contemplar a especificidade desta pesquisa, mobilizamos os estudos sobre o cinema como fonte histórica, a memória e suas distintas perspectivas no interior da historiografia, a virada testemunhal e o conceito de gênero enquanto categoria analítica. Os princípios e procedimentos adotados para análise das fontes foram encabeçadas pela análise de discurso, de linha francesa, abordada pela pesquisadora Eni Pucinelli Orlandi.

### 1.1. Cinema, memória e gênero

Novas abordagens e olhares possibilitaram a integração de outras fontes à oficina do historiador. Com a renovação teórico-metodológica e a nova “representação do tempo histórico” proposta pelos *Annales*, os objetos e objetivos da historiografia foram modificados. Os diferentes vestígios e rastros da passagem humana, passaram a compor o corpo documental investigado pelos profissionais da história. No presente, elaboram-se questões que levam o historiador do seu presente ao passado<sup>23</sup>.

Ao longo do século XX, a produção historiográfica associada aos *Annales* passou por uma série de transformações, no sentido de que, as gerações que sucederam os fundadores Marc Bloch e Lucien Febvre, empreenderam continuidades e descontinuidades em relação à proposta inicial. Nesse escopo, o ponto central é que a significativa ampliação das fontes disponíveis ao historiador e a abordagem interdisciplinar são os signos máximos da revolução historiográfica iniciada no século passado<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> REIS, José Carlos. **Escola dos Annales**: a inovação em história. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

<sup>24</sup> BARROS, José D.'Assunção. A nouvelle histoire e os Annales: entre continuidades e rupturas. **Revista de História da UFBA**, v. 5, n. 1-2, 2013.

Com a abertura da história a novos campos, no final da década de 1960, o cinema foi elevado à categoria de objeto, introduzido pela *Nouvelle Historie* ou “terceira geração dos Annales” – termo aqui tomados para se referir ao grupo de historiadores franceses que, na década de 1960, assumiram a direção da revista *Annales*, fundada em 1929, por Marc Bloch e Lucien Febvre<sup>25</sup>. Naquele momento, Marc Ferro já apontava que “o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História”<sup>26</sup>.

Nesses termos, o cinema possui a potencialidade de testemunhar sobre seu próprio tempo. No laboratório do historiador, a análise da produção cinematográfica não se limita à compreensão da obra em si, mas sobretudo à realidade que ela representa. Ainda nessa problemática, o autor identificou que uma série de informações e comportamentos aparecem nas produções sem que o diretor assim deseje; são os aspectos independentes, não controlados, que revelam uma contra-análise da sociedade<sup>27</sup>.

Nesse aspecto, Ferro também analisou as produções cinematográficas realizadas com baixo orçamento, especialmente aquelas encabeçadas por grupos marginalizados, cuja “tomada de voz” se dá através do cinema. A condição de excluídos destitui esses grupos de participarem da representação social, o que implica dizer que, ao se apropriarem da produção cinematográfica, as obras que daí surgem revelam o inverso da sociedade, uma vez que os sujeitos que a produz também fazem parte desse contraposto<sup>28</sup>.

Nessas condições, localizar *A Mulher no Cangaço* (1976) e *A Musa do Cangaço* (1982) como parte integrante de uma leitura alternativa, que conferiu voz às mulheres, possibilita-nos acessar outras sensibilidades e experiências dentro da própria temática do cangaço. Por isso, a relação cinema-história nos é cara, porque em outros termos, significa dizer que a narrativa cinematográfica estabeleceu pontes para pensar o lugar das cangaceiras na historiografia, na literatura, nos projetos museográficos etc.

Os estudos de Jean-Claude Bernardet e Alcides Freire Ramos destacaram a dimensão subjetiva e discursiva do gênero documental, problematizando a crença ingênua na

---

<sup>25</sup> LE GOFF, J., NORA, P. (Orgs.). **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.

<sup>26</sup> FERRO, M. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, J., NORA, P. (Orgs.). **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976. p. 203.

<sup>27</sup> MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História: Questões & Debates**, [S. l.], v. 38, n. 1, 2003, p. 16.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 17-18.

transparência ou neutralidade dessas produções<sup>29</sup>. Os mencionados autores argumentam que todo documentário é, inevitavelmente, uma construção mediada por escolhas, sejam elas estéticas, políticas ou ideológicas. Corroborando com essa análise, o historiador Antônio Fernando de Araújo Sá, em uma investigação sobre o cinema do cangaço, enfatizou que a construção do discurso, partir de determinados pontos de vista, está imbuída no interior das produções, sejam elas ficcionais ou do gênero documental<sup>30</sup>. Significa dizer que não há olhar imparcial e toda representação cinematográfica é, por definição, uma operação de seleção, interpretação e reconstrução do passado.

Essa discussão é fundamental, tendo em vista que os documentários que também fazem parte do corpus desta pesquisa, não são janelas transparentes para a “verdade” sobre a experiência das mulheres no cangaço, mas são, sobretudo, dispositivos que constroem narrativas específicas, a partir, também, do contexto histórico, político e cultural dos anos 1970 e 1980. Essa perspectiva torna-os, assim como a ficção *Entre Irmãs* (2017), produções fundamentais à medida que buscamos compreender a articulação de memórias, testemunhos e representações para forjar visibilidade e protagonismo das mulheres que integraram e constituíram o cangaço.

Nos estudos sobre a historiografia da memória, o conceito de memória coletiva, sistematizado por Maurice Halbwachs, constitui-se como ponto de partida. Para além do puro fenômeno de lembrar, a memória, nessa perspectiva, é uma construção social elaborada a partir da relação entre o sujeito e os grupos aos quais pertence. A memória coletiva se estrutura, assim, a partir dos quadros sociais, como a família, a escola, a igreja etc., isto é, os respectivos referenciais compartilhados, responsáveis pela maneira como se recorda. Em síntese, todo grupo social possui memória coletiva, inclusive a nação, que na perspectiva halbwachiana é “a forma mais acabada de um grupo”<sup>31</sup> e, portanto, seria a memória dessa nação, a configuração mais refinada da memória coletiva. Ao mesmo tempo, o autor postula a diferença entre a memória coletiva e a memória histórica. Se a memória coletiva está ancorada na vivência e nos

---

<sup>29</sup> BERNARDET, Jean-Claude; RAMOS, Alcides Freire. *Cinema e História do Brasil*. São Paulo: Ed. Contexto, 1988.

<sup>30</sup> SÁ, Antônio Fernando de Araújo. **O cangaço nas batalhas da memória**. Recife: Editora UFPE, 2011

<sup>31</sup> POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989, págs. 3-15

referenciais que orientam a recordação, a memória histórica opera no sentido da reconstrução do passado, como uma elaboração que busca preservá-lo e organizá-lo<sup>32</sup>.

Contudo, como demonstrou Michael Pollak, a memória coletiva não é homogênea, tampouco consensual. Ao contrário, ela é atravessada por relações de poder, disputas e conflitos. É nesse sentido que o autor introduz o conceito de “memórias subterrâneas” para designar as recordações dos grupos subalternos, que circulam à margem da sociedade. As memórias marginalizadas, minoritárias e subalternas são aquelas que disputam com a narrativa hegemônica e oficial<sup>33</sup>. Por isso, assinalar a importância da memória das cangaceiras implica na admissão e inserção de experiências e sensibilidades que margearam por décadas as produções e narrativas da temática do cangaço no século XX.

Nos anos 1960, a historiografia francesa, a partir dos trabalhos da “história das mentalidades”, trouxe a memória como campo de reflexão. Ela passa, portanto, a compor o campo de reflexão da historiografia, pautada na preocupação em apreender suas configurações, formas e ação em nossa percepção sobre passado e o presente. Cabe pontuar, nessa tradição, as contribuições expressivas de Jacques Le Goff e Pierre Nora, embora não integrem o referencial central desta investigação.

Para Jacques Le Goff, a memória é uma construção coletiva e instrumento essencial na formação das narrativas históricas. É também espaço de conflito e de libertação política e simbólica. Ou seja, examinar crítica e historicamente as memórias podem desvelar silenciamentos e manipulações que, por vezes, possibilitam a recuperação de espaços e tradições de grupos historicamente marginalizados. A memória é, portanto, matéria histórica passível de análise, questionamento<sup>34</sup>.

Pierre Nora, por sua vez, no debate com M. Halbwachs, faz a distinção entre história e memória. No centro de sua reflexão, ele aponta para a fragmentação e enfraquecimento da memória viva com a modernidade. Esse esfacelamento da memória coletiva fez surgir os lugares de memória (*lieux de mémoire*), isto é, os monumentos, museus, datas comemorativas,

---

<sup>32</sup> HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Vértice, Editora Revista dos Tribunais, 1990.

<sup>33</sup> *Idem*.

<sup>34</sup> LE GOFF, Jacques;. **História e Memória**. Campinas, SP Editora da UNICAMP, 1990.

arquivos, etc. A existência desses lugares indica, para o autor, o esforço deliberado de preservação do passado, uma vez que a memória deixou de ser espontânea<sup>35</sup>.

Ao deslocarmos o olhar para a temática do cangaço, em diálogo com o estudo da memória, ponderações expressivas buscaram enveredar por esse campo. Trata-se, efetivamente, de um cenário atravessado por disputas e confrontos. Como já havia sinalizado Pollak, o que assistimos atualmente são as “verdadeiras batalhas da memória”<sup>36</sup> e o trabalho com a História Oral, assiduamente realizado por estudiosos (as) do cangaço, já bem acentuou a multiplicidade de lembranças e sujeitos no sertão de Lampião.

Nesse esboço, podemos citar o estudo da memória oral e escrita, dos Ferreiras e Nazarenos, realizado pela antropóloga Luitgarde Oliveira Cavalcanti Barros<sup>37</sup>, que buscou enfatizar a importância da memória na compreensão do conflito entre as duas famílias, mas sobretudo, nas formas com que esse fatídico episódio foi transmitido e narrado na posteridade, a partir das reflexões de M. Halbwachs, Henry Bergson e Pierre Nora.

Outra importante contribuição na percepção da memória como território de disputas foi o estudo desenvolvido pelo historiador Antônio Fernando de Araújo Sá, que mobilizou vasto conjunto documental na obra *O cangaço nas batalhas da memória* (2011) para demonstrar que a memória do cangaço se mantém viva e em constante combate, mesmo com a tentativa de unificação por meio da criação de solenidades e espaços memorialísticos. Para isso, o pesquisador partiu dos estudos de M. Halbwachs, Pierre Nora, Yosef Hayim Yerushalmi e Patrick Hutton.

Seja no embate entre a “memória dos cangaceiros” e a “memória das volantes”<sup>38</sup>, ou ainda, na análise das diversas leituras sobre o passado dos cangaceiros e do cangaço, importa considerar que a memória das mulheres pouco foi mobilizada para compreensão dessas experiências na vida em bando, conforme analisa a historiadora Caroline de Araújo Lima<sup>39</sup>. Noutros termos, tratar do cangaço, por muito tempo, significou se debruçar sobre personagens

---

<sup>35</sup> NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, v. 10, 1993.

<sup>36</sup> POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989, p. 3.

<sup>37</sup> BARROS, Luitgarde O. Cavalcanti. **A Derradeira Gesta: Lampião e Nazarenos Guerreando no Sertão**. Rio de Janeiro: Mauad, 2000.

<sup>38</sup> Cf. SÁ, Antônio Fernando de Araújo. **O cangaço nas batalhas da memória**. Recife: Editora UFPE, 2011.

<sup>39</sup> LIMA, Caroline de Araújo. **Mulheres em movimento e sua invisibilidade: a memória e o esquecimento das cangaceiras**. Universidade e Sociedade, Brasília, DF, v. 26, n. 58, p. 92-103, 2016.

masculinos e seus feitos. Evidentemente, a entrada dos estudos de gênero e das mulheres na academia (re)habilitou novas questões e objetos. Como já havia pontuado o historiador Adam Schaff: “1) a reinterpretação da história é função das necessidades variáveis do presente; 2) a reinterpretação da história é função dos efeitos dos acontecimentos do passado emergindo do presente”<sup>40</sup>. Nesse sentido, pensamos que as inquietações e preocupações dos (as) pesquisadores (as) acompanham as emergências e demandas de seu próprio tempo.

O século XX, concebido como a “era das catástrofes”, favoreceu a ascensão dos “dispositivos testemunhais”. Sendo o testemunho uma categoria fundamental da memória, a virada testemunhal do saber histórico, teorizada por Márcio Seligmann-Silva, possibilitou “novas modalidades de construção da memória, atravessada pelos corpos, pela experiência individual e coletiva”<sup>41</sup> que deslocam a centralidade das narrativas hegemônicas e oportuniza a emergência de relatos subjetivos, marcados pelo trauma, pela violência e resistência.

Por meio do testemunho, é possível que experiências reprimidas e silenciadas se inscrevam e elaborem outras (novas) narrativas. Se admitirmos pensar a memória das mulheres cangaceiras pela via do testemunho, os silêncios, esquecimentos, lacunas e a dimensão traumática incutida em seus relatos se revelam como elementos constitutivos de sua própria memória. Essas subjetividades historicamente obliteradas, em certo sentido, desafiam as configurações das narrativas oficiais que secundarizou, estigmatizou e relegou-as ao eterno papel de “amantes”, extensão de seus companheiros.

O relato fragmentado, lacunar e reelaborado a cada nova oportunidade de posar frente às câmeras ou ao gravador, são dispositivos que constroem e afirmam identidades. O escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), no conto *Funes, el memorioso* (1942), já colocava em discussão a função social da memória e a problemática da memória absoluta. O esquecimento, a seleção e o recorte são funções vitais da memória, pois “Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer”.<sup>42</sup> A memória, portanto, precisa ser mediada pelo esquecimento. E nessa disposição, pensamos as mulheres do cangaço enquanto agentes da memória e da resistência.

---

<sup>40</sup> SCHAFF, Adam. **História e Verdade**. Lisboa: Editorial Estampa, 2000, p. 100.

<sup>41</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A virada testemunhal e decolonial do saber histórico**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2022, p.19-20.

<sup>42</sup> BORGES, Jorge Luis. **Cuentos completos**. Vintage Espanol, 2019. p.171.

É nesses desdobramentos que a produção cinematográfica de Hermano Penna e José Umberto Dias (1976 e 1982) constituiu-se como espaço em que memórias marginalizadas puderam emergir. Sob essa ótica, pensamos ser possível considerar uma reconfiguração da própria escrita da história do cangaço, tendo em vista que, na última década, novos estudos têm buscado pensar o sertão e seus sujeitos a partir de outras abordagens<sup>43</sup>, e nessa esteira, inclui-se os *gender studies*. Essa investigação, também situada na confluência entre os estudos de gênero e a História dos Sertões, partilha do reconhecimento das histórias e sujeitos dos sertões nordestinos, potencialmente preocupada com a:

construção de masculinidades no mundo sertanejo, as violências e formas de resistência do sujeito humano sertanejo nordestino, o imaginário que marcou a elaboração de uma textualidade sertaneja/nordestina, de personagens como “a mulher-macho”, assim como de formas e relatos de vida que têm se colocado contra essa trama textual<sup>44</sup>.

Por isso, pensamos que, a partir dessas categorias, é possível encorajar uma escrita da história preocupada, como nos sugere Joan Scott, em “iluminar os pontos cegos”<sup>45</sup>, desgarrada da tentativa de justificar ou desacreditar dos acontecimentos passados. O que implica “abandonar o registro dos fatos e o próprio arquivo e seu poder arcônico de dizer onde está e o que é a verdade” e enfatizar a importância dos testemunhos para a construção do saber histórico, conscientes do caráter excludente da historiografia tradicional, que renegou sistematicamente a pluralidade da história<sup>46</sup>.

Admitir a construção de narrativas que possibilitem incluir discussões em torno das afetividades, resistências e violências como signo da experiência feminina no cangaço. Pensar, escrever e refletir sobre a atuação dos grupos de cangaceiros, implica considerar, também, a modificação nas relações e dinâmicas constituídas a partir de 1930, com a chegada das mulheres entre os cangaceiros.

<sup>43</sup> Ver a respeito de novas abordagens sobre os sertões: ARAS, Lina Maria Brandão de; CRUZ, José Vieira da; SANTANA, Pedro Abelardo de. O(s) Ser-tão(ões) e suas histórias: narrativas, acontecimentos e temporalidades. **Ponta de Lança: Revista Eletrônica de História, Memória & Cultura**, São Cristóvão, v. 17, n. 33, p. 10–13, 2023. DOI: 10.61895/pl.v17i33.20121. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/pontadelanca/article/view/20121>. Acesso em: 13 mar. 2026; e em: Santana, P. A., & Vieira da Cruz, J. (2023). Presentation Dossier Stories of the São Francisco River: Subjects, Territories, and Temporalities. **Revista Crítica Histórica**, 13(26). <https://doi.org/10.28998/rchv13n26.2022.0017>. Acesso em: 13 mar. 2026

<sup>44</sup> LIMA, Caroline de Araújo; BRITTO, Clovis Carvalho Britto; MOREIRA, Jailma dos Santos Pedreira. **Outros Olhares sobre o Sertão Nordestino: Gênero, Masculinidades e Subjetividades**. Salvador: Editora UNEB, 2020, p. 7.

<sup>45</sup> SCOTT, Joan et al. A escrita da história como crítica. **Revista de Teoria da História**, v. 26, n. 2, p. 121-140, 2023.

<sup>46</sup> SELIGMAN-SILVA, *Op. cit.*, p. 169.

## 1.2. Análise de discurso: percurso metodológico

A adoção da análise de discurso, de filiação francesa, a partir dos princípios e procedimentos propostos por Eni Puccinelli Orlandi, foi tomada como eixo metodológico desta investigação. Nesta abordagem, a autora compreende a linguagem atravessada por historicidade, relações de poder e pelos efeitos de sentido que os discursos produzem. Assim, analisar o protagonismo das cangaceiras no cinema trata-se de ir além da identificação do que dizem os filmes sobre essas mulheres. O ponto central é interrogar como e por que determinados sentidos foram construídos, quais foram silenciados e em que condições históricas tais discursos tornaram-se possíveis.

A teoria e o método, na AD apresentada por Orlandi, constitui-se enquanto elementos indissociáveis. Assim, o que está proposto não é a revelação de um sentido escondido ou definitivo sobre textos e imagens, mas, sobretudo, a construção de uma leitura que torna visível como os discursos funcionam e produzem efeitos de sentido. Portanto, os documentários *A Mulher no Cangaço* (1976) e *A Musa do Cangaço* (1982), bem como a ficção *Entre irmãs* (2017), são analisados como produções que constroem, selecionam e organizam determinados sentidos sobre o protagonismo das cangaceiras.

Um dos conceitos centrais abordados pela autora é o de “condições de produção”, que corresponde ao contexto sócio-histórico e ideológico em que o discurso é produzido. Nesse sentido, é fundamental assinalar que os documentários *A Mulher no Cangaço* e *A Musa do cangaço* foram produzidos num cenário marcado pela efervescência do movimento feminista e de resistência à ditadura militar no Brasil<sup>47</sup>. Enquanto a ficção *Entre Irmãs* emerge em 2017, cujo contexto caracterizava-se pelo intenso debate em torno das representatividades e protagonismo feminino tanto nas artes quanto na política. As condições de produção não são, desse modo, externas aos filmes, pois:

Os dizeres não são, como dissemos, apenas mensagens a serem decodificadas. São efeitos de sentidos que são produzidos em condições determinadas e que estão de alguma forma presentes no modo como se diz, deixando vestígios que o analista de discurso tem de apreender. São pistas que ele aprender a seguir para compreender os sentidos aí produzidos, pondo em relação o dizer com sua exterioridade, suas

---

<sup>47</sup> Ver a respeito: LIMA, Maria Gleiciane Dantas. **Mulheres sergipanas e ditadura militar**: a trajetória de resistência de Núbia Marques. São Cristóvão, 2025. Monografia (licenciatura em História) – Departamento de História, Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, SE, 2025; e em: CRUZ, José Vieira da. **Da autonomia à resistência democrática**: movimento estudantil, ensino superior e a sociedade em Sergipe, 1950-1985. 2012. 526 f. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós Graduação em História, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

condições de produção. Esses sentidos têm a ver com o que é dito ali mas também em outros lugares, assim como o que não é dito, e com o que poderia ser dito e não foi. Desse modo, as margens do dizer, do texto, também fazem parte dele.<sup>48</sup>

Outro operador analítico fundamental é a memória discursiva ou o interdiscurso. Para a autora, trata-se daquilo que permite o todo o dizer, isto é, o “já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada de palavra”<sup>49</sup>. A partir dessa noção, é possível compreender que as representações em torno das cangaceiras no cinema não partem do zero, ela são, nesta perspectiva, atravessadas por discursos anteriores, como os da literatura de cordel, dos relatos memorialísticos etc. A análise de discurso permite questionar, a partir dessa noção, de que maneira *Entre Irmãs* (2017) retoma, desloca ou significa essa memória discursiva e de igual modo, permite identificar quais elementos os documentários mobilizaram para conferir visibilidade e voz às mulheres.

Considerar os processos parafrásticos e os processos polissêmicos também fazem parte da análise de discurso, à medida que importa visualizar, no dizer, aquilo que se mantém (a paráfrase) e aquilo que se desloca e apresenta ruptura (polissemia). Compreender, assim, que o discurso se faz, justamente, na tensão entre esses dois processos.

Ainda a respeito das contribuições de Orlandi, consideramos fundamental incorporar as noções de silêncio e silenciamento, apresentadas na obra *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*<sup>50</sup>. O silêncio é tomado, na perspectiva da autora, enquanto forma específica de significar. Quando direcionado às fontes, possibilita-nos compreender que o dito apagamento das mulheres ao longo dos séculos, na cinematografia do cangaço, indica um sentido sobre o lugar do feminino em determinado contexto. Este silenciamento é, portanto, mais do que uma questão lacunar. Por outro lado, os documentários de 1970 e 1980 concedem espaço para o testemunho, o que não implica no desaparecimento imediato do silêncio histórico, mas, em alguma instância, tenciona, negocia e até o reproduz de outras maneiras.

---

<sup>48</sup> ORLANDI, Eni P. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. 4 ed. Campinas, SP: Pontes, 2002, p.30.

<sup>49</sup> *Idem*, p. 31.

<sup>50</sup> ORLANDI, Eni P. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. 6 ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

## 2. “É o tempo da mulher no cangaço”: cangaceiras protagonistas no cinema documental das décadas de 1970 e 1980

Esta seção tem por objetivo estabelecer as bases para compreensão das cangaceiras como protagonistas no cinema brasileiro. Para tanto, percorremos o panorama histórico da produção cinematográfica sobre o cangaço. Para além do mapeamento cronológico das produções, preconizou-se a identificação de quando, como e sob quais perspectivas, as cangaceiras foram apagadas ou apareceram nas telas do cinema ao longo do século XX. Em seguida, a partir da chave de leitura da cultura do testemunho e da análise de discurso, estabeleceu-se o exame dos relatos grafados nos documentários.

### 2.1. “Soldados da vingança, donos do sertão” nas lentes do cinema

Entrelaçado à história do Brasil, o cinema nacional nasceu a partir de algumas curtas filmagens da realidade. Desenvolvido sob o que Sylvie Debs, especialista em cinema brasileiro, denominou de “dependência cultural e técnica”. Sua introdução se deu a partir de imigrantes, assinalando a forte influência estrangeira<sup>51</sup>. No ano seguinte, em 1896, após a histórica produção dos irmãos Lumière, o *omniographo* chegou ao Brasil pelas mãos do italiano Afonso Segreto, responsável pelos primeiros registros da Baía de Guanabara<sup>52</sup>.

Os irmãos Segreto e Cunha Salles, no ano seguinte, inauguraram a primeira sala de projeção cinematográfica, o “Salão de Novidades”<sup>53</sup> depois denominado “Salão Paris no Rio”<sup>54</sup>. Essa primeira fase foi marcada pela precariedade, conforme analisou o crítico de cinema Paulo Emílio Sales Gomes:

Os dez primeiros anos de cinema no Brasil são paupérrimos. As salas fixas de projeção são poucas, e praticamente limitadas a Rio e São Paulo, sendo que os numerosos cinemas ambulantes não alteravam muito a fisionomia de um mercado de pouca significação. A justificativa principal para o ritmo extremamente lento com que se desenvolveu o comércio cinematográfico de 1896 a 1906 deve ser procurada no atraso brasileiro em matéria de eletricidade. A utilização, em março de 1907, da energia produzida pela usina Ribeirão das Lages teve consequências imediatas para o cinema no Rio de Janeiro. Em poucos meses foram instaladas umas vinte salas de exibição,

<sup>51</sup> DEBS, Sylvie. **Cinema e Literatura no Brasil: os mitos do sertão: emergência de uma identidade nacional**. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2010, p. 79

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 79-80.

<sup>53</sup> LABAKI, Amir. **Introdução ao documentário brasileiro**. São Paulo: Francis, 2006, p. 17.

<sup>54</sup> GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p.20.

sendo que boa parte delas na recém construída Avenida Central, que já havia desbancado a velha Rua do Ouvidor como centro comercial, artístico mundano e jornalístico da Capital Federal.<sup>55</sup>

Após a abertura de inúmeras salas de cinema, a situação de exibição e divulgação elevou-se expressivamente. Entre 1908 e 1911, de acordo com Paulo Emílio Gomes, o Rio de Janeiro presenciou um momento de crescimento vultoso do cinema brasileiro. São datadas desse período as primeiras fitas ficcionais: *Os Estranguladores* (1908), de Antônio Leal e *Nhô Anastácio Chegou de Viagem* (1908), filmado por Julio Ferrez<sup>56</sup>. Apesar das poucas informações, e da pouca precisão sobre qual das fitas foi a pioneira na ficção brasileira, o fato é que “marcam, os dois, gêneros distintos e de pleno sucesso dentro da produção nacional – o gênero policial e o matuto”<sup>57</sup>.

Aliás, ao retornarmos ao momento de origem da cinematografia nacional, deparamo-nos com o surgimento do documentário silencioso brasileiro, o *travelling* de Segreto, denominado “Brésil”. Esse tipo de registro vai ocupar as telas até a passagem para as produções sonoras dos anos 1920 e 1930<sup>58</sup>. É precisamente no cenário de passagem e mudança do cinema brasileiro que os cangaceiros entraram em cena nas telas.

A produção da cinematografia nacional nas primeiras décadas do século XX abordou assiduamente os fenômenos naturais e sociais que assolaram o sertão, mais especificamente, o sertão nordestino – espaço compreendido pela referida produção, pelas cenas de terras castigadas pela aridez, povo castigado pela seca e pela fome, como também pela violência quase “intrínseca aos seus habitantes”. O cenário no qual foram evidenciados, agregados ou estigmatizados traços humanos, sociais, religiosos e /ou culturais de cangaceiros, jagunços, beatos, penitentes e coronéis.

Esta carga de estereótipos – recortada, selecionada e manipulada política e historicamente –, forjou uma produção imagético-discursiva sobre o sertão, os sertanejos e o Nordeste. Interpretação cujos alcance e fronteiras transpassa o campo das artes, linguagens e discursos produzido sob uma determinada definição de Nordeste – inventado, estigmatizado,

---

<sup>55</sup> *Ibidem*, p.23.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p.26-27.

<sup>57</sup> VASCONCELOS, Eduardo Henrique Barbosa de; MATOS, Renata Freita. Do prenúncio ao recomeço: a história do cinema brasileiro no início e no final do século XX. *Oficina do Historiador*, [S. l.], v. 5, n. 1, p. 113–127, 2012.

<sup>58</sup> LABAKI, Amir. *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo: Francis, 2006, p. 17-18.

dependente, violento, estagnado e atrasado<sup>59</sup>. Há, entretanto, diferentes discursos, imagens e representações do Nordeste<sup>60</sup>. Desde o ideal de opulência e prosperidade dos senhores de engenho escravocrata do litoral<sup>61</sup>, a outras representações da região<sup>62</sup>.

A respeito, é importante frisar que desde o século XIX, a construção do sertão como fonte de inspiração artística já pairava no imaginário brasileiro. No período republicano, esse e outros elementos passaram a constituir a identidade nacional, principalmente com a experiência da Guerra de Canudos (1896-97) e a publicação de *Os Sertões* (1902). A narrativa de Euclides da Cunha teria posto, assim, o sertão (de Canudos) no mapa do Brasil<sup>63</sup>.

Na perspectiva historiográfica de Antônio Fernando de Araújo Sá, o sertão surge no cinema nacional como um *topos* central, de modo que a imagem do sertão nordestino foi evocada e afirmada com maior ênfase em relação às outras regiões<sup>64</sup>. Compondo, assim, um “sistema iconográfico e sonoro”, de tal forma que, a presença dos cangaceiros, beatos, retirantes e seus conflitos dramáticos tornaram-se hegemônicos nos principais filmes com temática rural<sup>65</sup>. O cangaceiro, figura forjada nos conflitos do sertão, irrompeu na cinematografia, portanto, quando o fenômeno estava em plena atividade.

O título que abre esta seção – “Soldados da vingança, donos do sertão” – remete à obra *Seara Vermelha* (1946), de Jorge Amado. Nela, o escritor baiano trabalhou, em diversas passagens, a dubiedade em torno do cangaceiro. Sua figura, marcada pela contradição, congrega, ao mesmo tempo, respeito e afeição pelos marginalizados e simpatia pelos coronéis, cujo poder cobiçam e por vezes até se sobrepõem. Eram assassinos, ladrões, estupradores, ao passo que sua outra face revelava homens “ingênuos camponeses, puros como crianças, crédulos e confiantes”<sup>66</sup>.

<sup>60</sup>SILVA, Flávio José Rocha da. Nordeste: imagem real ou fabricada?. (2018). **Revista De Ciências Sociais**, 49(2\_Jul/Out), p. 576-600. <https://periodicos.ufc.br/revcienso/article/view/11731>. Acesso em 20 de mar. de 2026.

<sup>61</sup>FREYRE, Gilberto. **Nordeste**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967. ZAIDAN FILHO, Michel. O fim do Nordeste e outros mitos. São Paulo: Cortez, 2001.

<sup>62</sup>Ver a respeito em: MENEZES, Djacir. **O outro Nordeste**. Fortaleza: UFC, 1995; e em: BARBALHO, Alexandre. O outro Nordeste: Djacir Menezes e a Sociologia do Sertão. **Albuquerque (online)**, Aquidauana, v. 15, n. 30, p. 209–226, 2024. DOI: [10.46401/ardh.2023.v15.19357](https://doi.org/10.46401/ardh.2023.v15.19357). Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/AlbRHis/article/view/19357>. Acesso em: 20 mar. 2026.

<sup>63</sup>DEBS, Sylvie. **Cinema e Literatura no Brasil: os mitos do sertão: emergência de uma identidade nacional**. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2010, p. 26.

<sup>64</sup>SÁ, Antônio Fernando de Araújo. **O cangaço nas batalhas da memória**. Recife: editora UFPE, 2011, p. 123.

<sup>65</sup>XAVIER, Ismail. “Microcosmo em celulóide”. In: Folha de São Paulo. Mais!. 01/12/2002.

<sup>66</sup>AMADO, Jorge. **Seara Vermelha**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, p.200.

Entre sanguinários e demasiadamente humanos, heróis e bandidos, vingadores e rebeldes sem causa, o aspecto paradoxal dos cangaceiros atravessou a literatura, os folhetos de cordel e o cinema. Aliás, depois da literatura de cordel, foi o cinema que tratou com maior afinco as aventuras, massacres, confrontos e disputas de Lampião e seus cabras. Nesse sentido, a análise de Araújo Sá postula que a figura do cangaceiro se tornou um símbolo “contraditório associado a múltiplas representações que vão do bandido sanguinário ao bandido social, do justiceiro ao mau-caráter sem escrúpulos, tornando-se, portanto, aberto a várias ressonâncias”<sup>67</sup>.

Desde que despontou na frente das câmeras, o fenômeno do cangaço foi retratado de diferentes formas e em diferentes fases do cinema brasileiro. Na primeira fase (1920 e 1930)<sup>68</sup>, foram identificadas cinco produções: *Filho sem Mãe* (1925), de Tancredo Seabra; *Sangue de Irmão* (1926), de Jota Soares; *Lampião: o Banditismo no Nordeste* (1927), de autor desconhecido; *Lampião, a Fera do Nordeste* (1930), de Guilherme Gáudio e *Lampião, o Rei do Cangaço* (1936), de Benjamin Abrahão<sup>69</sup>.

A grande revelação dessa primeira fase foram as cenas em que Lampião e seu bando, numa interessantíssima composição imagética, apareceram imponentes e, ao mesmo tempo, humanizados, atuando e pousando para a câmera do mascate libanês Benjamin Abrahão Botto. O filme tornou-se, inclusive, importante documento histórico para a história do cangaço, do Brasil e do cinema brasileiro. Compartilhamos da análise de *Lampião, o Rei do cangaço* elaborada por Araújo Sá<sup>70</sup>, pois a ressonância dessas imagens, nas demais produções do gênero, revelam a matriz discursiva instaurada pelas filmagens de Abrahão Botto. Cuidadoso e preocupado com sua imagem, Lampião teria conduzido, ao lado de Abrahão, as cenas e a movimentação de seu bando<sup>71</sup>. Por isso, a produção é compreendida tanto como documentário quanto ficção.

---

<sup>67</sup> SÁ, Antônio Fernando de Araújo. **O cangaço nas batalhas da memória**. Recife: editora UFPE, 2011, p. 34.

<sup>68</sup> Nesta seção, optou-se pela divisão elaborada por Maria do Rosário Caetano e Marcelo Dídimo nas obras já mencionadas.

<sup>69</sup> Levantamento retirado das obras *Cangaço: o nordestern no cinema brasileiro* e *O Cangaço o cinema brasileiro*. A primeira, datada de 2005, aponta para quatro filmes nessa fase inicial. A segunda, de 2010, complementa com a inserção do filme *Lampião: o Banditismo no Nordeste* (1927), de autor desconhecido. Ver mais em: CAETANO, Maria do Rosário (Org.). **Cangaço: o nordestern no cinema brasileiro**. Brasília: Avathar Soluções gráficas, 2005 e DÍDIMO, Marcelo. **O Cangaço no cinema brasileiro**. São Paulo: Annablume, 2010.

<sup>70</sup> SÁ, Antônio Fernando de Araújo. **O cangaço nas batalhas da memória**. Recife: editora UFPE, 2011.

<sup>71</sup> DÍDIMO, Marcelo. *Op. cit.*, p.49

FIGURA 1 - Filme de Benjamin Abrahão (1936)



Fotografia de Benjamin Abrahão (1936).  
Acervo Instituto Moreira Salles. Foto: reprodução.

A cena acima apresenta Benjamin Abrahão, posicionado à esquerda e ao seu lado Lampião e Maria Bonita. As imagens, além da particularidade de serem os únicos registros de Lampião e seu bando, também são significativas ao mostrar aspectos como as indumentárias confeccionadas no interior dos bandos, a expressiva quantidade de objetos que cada membro carregava e a rotina do grupo, a qual não se restringia apenas aos combates. Há cenas de diversão e descontração, regadas com música e forró. A devoção e religiosidade, elemento fundamental no mundo cangaceiro, também aparece em *Lampião, o Rei do cangaço*.

É a partir das produções efusivas da década de 1950 que o cangaço passa a ser compreendido como um “gênero tipicamente brasileiro”<sup>72</sup>, o *Nordestern*. A criação do termo, pelo pesquisador Salvyano Cavalcanti Paiva, faz referência ao *western* norte-americano<sup>73</sup>. Essa abordagem adota a perspectiva de que os clássicos filmes de conquista do Oeste e a constante oposição entre a civilização e selvageria, assemelham-se às estruturas narrativas que compuseram as produções fílmicas sobre o cangaço a partir das décadas de 1950/1960.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 62.

<sup>73</sup> É consenso entre Maria do Rosário Caetano e Marcelo Dídimo que o pesquisador potiguar foi responsável pelo termo *Nordestern*. Ver em: CAETANO, Maria do Rosário (Org.). **Cangaço: o nordestern no cinema brasileiro**. Brasília: Avathar Soluções gráficas, 2005 e DÍDIMO, Marcelo. **O Cangaço no cinema brasileiro**. São Paulo: Annablume, 2010.

Contudo, “não houve trabalho equivalente no sentido de aproximação entre as suas estruturas dramáticas”<sup>74</sup>.

Já na película *O Cangaceiro* (1953), de Victor Lima Barreto, vencedor do prêmio de “Melhor filme de Aventuras” no Festival de Cannes (1953), o personagem do cangaceiro foi projetado na cena cinematográfica nacional e internacional. A produção de Lima Barreto e mais outras dezenas de filmes, do período de 1950 até 1980, constituíram esse segmento nacionalista com influência direta do faroeste hollywoodiano<sup>75</sup>.

De acordo com Marcelo Dídimo, os títulos a seguir dialogam com as especificidades do gênero *Nordestern*, são eles: *Lampião, o Rei do Cangaço* (Fouad Anderaos, 1950), *O Cangaceiro* (Lima Barreto, 1953), *A Morte Comanda o Cangaço* (Carlos Coimbra, 1960), *Três Cabras de Lampião* (Aurélio Teixeira, 1962), *Nordeste Sangrento* (Wilson Silva, 1962), *Lampião, o Rei do Cangaço* (Carlos Coimbra, 1962), *O Cabeleira* (Milton Amaral, 1963), *Entre o Amor e o Cangaço* (Aurélio Teixeira, 1965), *Riacho do Sangue* (Fernando de Barros, 1966), *Cangaceiros de Lampião* (Carlos Coimbra, 1967), *Maria Bonita, Rainha do Cangaço* (Miguel Borges, 1968), *O Cangaceiro Sanguinário* (Osvaldo Oliveira, 1969), *O Cangaceiro sem Deus* (Osvaldo de Oliveira, 1969), *Meu Nome é Lampião* (Mozael Silveira, 1969), *Corisco, o Diabo Loiro* (Carlos Coimbra, 1969), *Quelê do Pajeú* (Anselmo Duarte, 1969), *A Vingança dos Doze* (Marcos Faria, 1970), *Faustão* (Eduardo Coutinho, 1971), *O Último Cangaceiro* (Carlos Mergulhão, 1971), *Jesuino Brilhante, o Cangaceiro* (William Cobbett, 1972), *O Leão do Norte* (Carlos Del Pino, 1973), *Os Cangaceiros do Vale da Morte* (Apollo Monteiro, 1978) e *O Cangaceiro do Diabo* (Tião Valadares, 1980)<sup>76</sup>.

Neste gênero, cabe destacar o filme *Maria Bonita, Rainha do Cangaço* (1968), de direção e roteiro de Miguel Borges. Dentre a vastidão de produções, essa obra, em específico, chama-nos atenção pela sua repercussão limitada. No segmento *Nordestern*, é a única película cujo ponto central versa sobre a vida de uma das dezenas de mulheres que foram para o cangaço. Apesar da novidade em retratar, pela primeira vez, a vida da rainha do cangaço, o filme repousou no esquecimento do público e da crítica da época<sup>77</sup>. Em *O cangaço no cinema brasileiro* (2010), de Marcelo Dídimo, o autor afirma que esse filme em específico, não foi

<sup>74</sup> MOSCA, Daniel Oliveira. **O bem, o mal e a polícia: o western e o filme de cangaço**, de Lima Barreto a Glauber Rocha. Natal: Sebo Vermelho, 2021, p.9.

<sup>75</sup> DÍDIMO, Marcelo. **O Cangaço no cinema brasileiro**. São Paulo: Annablume, 2010.

<sup>76</sup> DÍDIMO, Marcelo. **O Cangaço no cinema brasileiro**. São Paulo: Annablume, 2010, p. 64-65.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 100.

encontrado durante a execução de sua pesquisa<sup>78</sup>. Contudo, durante o levantamento das fontes desta dissertação, encontramos a película disponível na plataforma *YouTube*<sup>79</sup>.

No contexto do Golpe e da Ditadura civil-militar, a insatisfação com os rumos da política brasileira marcou uma nova fase do cinema brasileiro. O movimento do Cinema Novo, congregou cineastas engajados na produção de filmes de cunho social, atentos, sobretudo, à realidade nordestina. Dentro do movimento, vale um destaque aos filmes *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969), de Glauber Rocha, um dos principais articuladores do Cinema Novo. Glauber trabalhou a temática do cangaço sob um prisma distinto dos filmes classificados como *Nordestern*. Em sua releitura, “a figura do cangaceiro”, afirma Marcelo Dídimo, “não é o ponto central, mas um elemento a mais na situação social nordestina, que ainda engloba fanáticos religiosos, sertanejos e Coronéis”<sup>80</sup>.

Outro gênero que explorou a temática do cangaço foi a comédia. Os filmes desse segmento foram: *O Primo do Cangaceiro* (1955) de Mário Brasini; *Os Três Cangaceiros* (1961), de Victor Lima; *O Lamparina* (1963), de Glauco Mirko Laurelli; *Deu a Louca no Cangaço* (1969), de Nelson Teixeira Mendes e Fauzi Mansur; *As Cangaceiras Eróticas* (1974), de Roberto Mauro; *A Ilha das Cangaceiras Virgens* (1976), de Roberto Mauro; *Kung Fu contra as Bonecas* (1976), de Adriano Stuart; *Pedro Bó, o Caçador de Cangaceiros* (1977), de Mozael Silveira e *O Cangaceiro Trapalhão* (1983), de Daniel Filho<sup>81</sup>.

A pornochanchada, por sua vez, cuja característica mescla comédia e erotismo, reúne duas produções que retratam as mulheres, são elas: *As Cangaceiras Eróticas* (1974) e *A Ilha das Cangaceiras Virgens* (1976), ambas dirigidas por Roberto Mauro. Conforme o Dicionário de Cineastas brasileiros, Mauro foi um dos diretores mais característicos do cinema da Boca, misturando sexo, malícia e caricatura de comportamento na década de 1970<sup>82</sup>. Na sátira ao cangaço, na primeira película, a trama narra a trajetória de duas meninas, que juram vingança após o pai cangaceiro ter sido traído e morto. Em seu desdobramento, o filme vai apresentar as jovens que, após tornarem-se mulheres, formam um bando e “partem em sua jornada em busca de justiça e sexo”<sup>83</sup>.

---

<sup>78</sup> *Idem*

<sup>79</sup> RIO BONITO ANTIGO. *Maria Bonita, Rainha do Cangaço* (1968). YouTube, 20 jan. 2021. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=0kPwX\\_-5WBo](https://www.youtube.com/watch?v=0kPwX_-5WBo). Acesso em: 22 fev. 2026.

<sup>80</sup> DÍDIMO, Marcelo. *Op. cit.*, p.225.

<sup>81</sup> DÍDIMO, Marcelo. **O Cangaço no cinema brasileiro**. São Paulo: Annablume, 2010, p. 129.

<sup>82</sup> MIRANDA, Luiz Felipe. **Dicionário de Cineastas brasileiro**. São Paulo: Art Editora Ltda, 1990, p. 218.

<sup>83</sup> *Ibidem*, p. 151

Em *As Cangaceiras Eróticas* (1974), as personagens visualizaram no cangaço a possibilidade de forjarem sua liberdade, fugindo das opressões de possíveis matrimônios<sup>84</sup>. Nesse sentido, optar pelo cangaço é, em certa medida, optar pela transgressão. O que, de fato, pode ser observado no testemunho das ex-cangaceiras<sup>85</sup>. A análise da historiadora Caroline de Araújo Lima demonstra que a produção apresenta uma inversão de papéis, uma vez que as mulheres, além de serem sexualmente liberadas e poligâmicas, sequestram e abusam sexualmente dos homens, despertando um verdadeiro pânico moral na cidade. Apesar do caráter “revolucionário e inovador”<sup>86</sup> de *As Cangaceiras Eróticas* (1974), a câmera está centrada na objetificação dos corpos das mulheres, de modo que “Até mesmo no momento da morte do personagem de Jofre Soares, é um par de pernas que está em primeiro plano, deixando o moribundo em segundo plano”<sup>87</sup>.

Dois anos depois, Roberto Mauro roteirizou e dirigiu *A Ilha das Cangaceiras Virgens* (1976), cuja narrativa trata-se de “Um grupo de moças mantém um pequeno hotel em uma ilha, até que é invadido por um grupo de cangaceiros e completamente destruído, e alguns hóspedes são mortos”<sup>88</sup>. As mulheres decidem, portanto, confeccionar roupas e iniciar um treinamento para vingarem-se do bando. Apesar das escassas análises sobre esse filme, talvez em razão do seu difícil acesso, a filmografia de Mauro buscou tecer “crítica ao governo e à sociedade, apresentando de forma mais simples elementos da conjuntura nacional, tratando do empoderamento feminino, no entanto sem romper com o patriarcalismo”<sup>89</sup>.

Do cinema mudo até a chegada do tema do cangaço na TV, cerca cinquenta películas foram localizadas<sup>90</sup>. Escavando essa questão com maior profundidade, Caroline de Araújo Lima realizou o mapeamento das produções do “Ciclo do cangaço”, buscando identificar quais delas focalizaram as mulheres cangaceiras. Como resultado, foram encontradas, até o ano de 2017, sete produções:

Nos filmes *Nordestern*, consta uma película *Maria Bonita, Rainha do Cangaço* (1968); duas pornochanchadas “*As Cangaceiras Eróticas*” (1974) e “*A ilha das Cangaceiras Virgens*”

---

<sup>84</sup> LIMA, Caroline Araújo de. *Op. cit.*, p.140

<sup>85</sup> Ver: *A Mulher no Cangaço* (1976) e *A Musa do Cangaço* (1982).

<sup>86</sup> LIMA, Caroline Araújo de. *Op. cit.*, p.145.

<sup>87</sup> DÍDIMO, Marcelo. *Op. cit.*, p. 156.

<sup>88</sup> *Ibidem*, p.158.

<sup>89</sup> LIMA, Caroline Araújo de. *Op. cit.*, p.159

<sup>90</sup> CAETANO, Maria do Rosário (Org.). **Cangaço**: o Nordestern no cinema brasileiro. Brasília: Avathar Soluções gráficas, 2005, p.11

(1976). Nesse mesmo período, foram produzidos seis documentários sobre o cangaço, dois destes dedicados às cangaceiras: *A Mulher no Cangaço* (1976) e *a Musa do Cangaço* (1982). Nos anos 2000 produziram-se mais obras destacando essas personagens, foram elas: o documentário *Feminino Cangaço* (2013) e o longa-metragem *Entre irmãs* (2017).<sup>91</sup>

Acrescentamos, ainda, o seriado de seis capítulos *Maria e o Cangaço*, lançado em abril de 2025, baseada na obra *Maria Bonita: Sexo, violência e mulheres no cangaço* (2018), da jornalista Adriana Negreiros. A produção, dirigida por Sérgio Machado, aborda os últimos anos do cangaço sob a ótica feminina de Maria Bonita, interpretada por Isis Valverde. Totalizando, assim, oito produções que versam sobre a experiência das mulheres no cangaço de 1920 até 2025.

A produção documental desempenhou um papel fundamental para a temática do cangaço. Elevado à categoria de gênero a partir das décadas de 1910 e 1920, sua ascensão se consolidou quando o pesquisador americano Robert Flaherty (1884-1951) mesclou o *travelogue* com a reencenação em *Nanook of the North* (1922).

No âmbito nacional, conforme destacou Amir Labaki, um dos principais nomes do documentário brasileiro foi Silvino Santos (1889–1970), autor do longa-metragem *No Paiz das Amazonas* (1922). Encomendado para exaltar o potencial econômico do estado do Amazonas, o filme acabou se consolidando como uma verdadeira “enciclopédia audiovisual da vida amazônica”<sup>92</sup>.

No final da década de 1920, liderado pelo escocês John Grierson, emergiu a corrente que preconizava o documentário com finalidade educativa na Inglaterra. O movimento, que em muito influenciou as produções brasileiras na chegada do período sonoro do cinema, encontrou ampla base no governo de Getúlio Vargas. A criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), buscava realização de filmes didático-científico. Humberto Mauro e Linduarte Noronha foram os grandes produtores desse período, para além, inclusive, da vinculação ao INCE, suas produções “buscaram preservar e destacar a cultura popular”<sup>93</sup>.

Nas décadas seguintes, outros movimentos conduziram a produção não-ficcional brasileira, como o Cinema Verdade. A caravana Farkas, liderada por um dos introdutores da fotografia moderna no Brasil, Thomas Farkas, formou uma série de documentaristas, dentre

---

<sup>91</sup> LIMA, Caroline de Araújo. *Op. cit.*, p.12.

<sup>92</sup> LABAKI, Amir. **Introdução ao documentário brasileiro**. São Paulo: Francis, 2006, p. 23.

<sup>93</sup> *Ibidem*, p. 41.

eles Paulo Gil Soares e Maurice Capovilla. Entre 1964 e 1965, foram produzidas quatro médias-metragens, dentre eles o *Memória do Cangaço* e *Viramundo*, de Paulo Gil. A repercussão estimulou a produção de novos documentários, que seriam direcionados as diversas regiões do país. Contudo, a Caravana Farkas chegou somente ao Nordeste.

Posteriormente, com a criação do Globo Repórter, em 1973, o documentário brasileiro ingressou em uma nova fase, a reportagem na TV. Foi estabelecido no Rio de Janeiro um núcleo destinado a Reportagens Especiais, dirigido por Paulo Gil Soares entre 1973 e 1982. Em São Paulo outro núcleo similar formou-se, a partir de 1974. Nesta ocasião, um contrato foi assinado com a produtora Blimp Filmes, para venda de documentários produzidos por Maurice Capovilla e Hermano Penna, por exemplo<sup>94</sup>.

Para situar o cangaço no segmento documental, é necessário destacarmos, novamente, às imagens de Lampião e seu bando, registradas por Benjamin Abrahão. A recém-lançada minissérie *Maria e o Cangaço* (2025), por exemplo, apresenta uma reprodução, assim como outros filmes do “Ciclo do Cangaço”, dos movimentos, gestos e ações similares àquelas captadas por Abrahão. A noção de memória discursiva<sup>95</sup>, elaborada por Orlandi, possibilita a compreensão dessas imagens como lugar de memória sobre o cangaço, à medida que, em alguma instância, determina os ditos sobre o fenômeno nas produções audiovisuais subsequentes. O retorno aos gestos e movimentos inscrevem-se em uma rede de sentidos, cujo funcionamento é o do interdiscurso. Isto é, aquilo que foi dito e esquecido, mas que condiciona o que pode ser formulado no presente. O impacto e a repercussão das imagens capturadas por Abrahão revelaram outra faceta dos cangaceiros.

Além do registro histórico do libanês, outras cinco produções foram identificadas nesse segmento: *Memória do Cangaço* (1964), de Paulo Gil Soares; *O Último Dia de Lampião* (1975), de Maurice Capovilla; *A Mulher no Cangaço* (1976) e *No Raso da Catarina* (1977), de Hermano Penna e *A Musa do Cangaço* (1982), de José Umberto Dias<sup>96</sup>. Acrescenta-se ainda, nessa esteira, o *Feminino Cangaço* (2013), de Manoel Neto e Lucas Viana.

Significativa parte dessa produção é devedora das contribuições do memorialista e escritor Antônio Amaury Corrêa de Araújo. Odontólogo de formação, ele travou constante contato com os remanescentes do cangaço. Seu vasto trabalho propiciou o registro dessas

---

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 60-62.

<sup>95</sup> ORLANDI, Eni P. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. 4 ed. Campinas, SP: Pontes, 2002, p.31-34.

<sup>96</sup> DÍDIMO, Marcelo. *Op.cit.*, p. 179

memórias. Não por acaso, Maurice Capovilla (1936-1921), diretor de *O Último dia de Lampião* (1975) em entrevista para Maria do Rosário Caetano, afirmou que:

O tema do cangaço chegou à Blimp por acaso. Um dentista, pesquisador de cangaço, era conhecido do diretor de produção da Blimp. Por isto, ele nos deixou, para nossa avaliação, enorme texto com dados importantes dos diversos bandos de cangaceiros, especialmente do bando de Lampião. [...] Eram informações gerais e dispersas, abarcando um amplo universo dos conflitos do cangaço. Achei interessante, pois a pesquisa citava nome de cangaceiros e suas localizações no espaço geográfico do Nordeste.<sup>97</sup>

Embora os cineastas tenham percorrido locais emblemáticos e entrevistado personagens fundamentais para a história do cangaço durante a produção de seus filmes, observa-se que a obra do memorialista se constitui como uma das principais bases de sustentação dos documentários. A respeito, no trabalho de conclusão de curso<sup>98</sup>, abordei brevemente a obra *Lampião as mulheres e o cangaço* (1985), do mesmo autor, que, nas palavras do poeta Franklin Maxado, foi “o maior conhecedor do tema Cangaço no país”<sup>99</sup>.

A mencionada obra, de Antônio Amaury Corrêa de Araújo, trata de um dos primeiros estudos que procurou contemplar e preencher um quadro lacunar em torno da temática da mulher no cangaço. Apesar do esforço de produzir um trabalho que “focalizasse a figura da mulher cangaceira”<sup>100</sup>, a obra concentra uma vasta discussão da vida e feitos dos cangaceiros, companheiros das mulheres que se pretendia inicialmente priorizar. Por outro lado, as contribuições do memorialista foram fundamentais à medida que reuniu e compilou os testemunhos das (os) ex-cangaceiras (os), possibilitando novos usos desses registros.

A focalização da experiência feminina no cangaço empreendida pelos cineastas Hermano Penna e José Umberto Dias, responsáveis pelas películas tomadas como fontes neste estudo, emergiu no contexto de luta pela visibilidade das mulheres. A década de setenta, período de maior expressão do movimento feminista no Brasil, navegando contra a corrente do regime ditatorial instaurado em 1964, intensificou o debate em torno da heterogeneidade da mulher brasileira.

---

<sup>97</sup> CAPOVILLA, Maurice in CAETANO, Maria do Rosário (org.). **Cangaço: o Nordeste no cinema brasileiro**. p. 59

<sup>98</sup> SOUZA, Maria Beatriz Rodrigues. **A reprodução da dominação masculina na escrita sobre o cangaço: uma análise histórica e crítica da obra "Lampião, as mulheres e o cangaço" de Antônio Amaury (2012)**. 2024. 21 f. TCC (Graduação) - Curso de História, Departamento de História, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2024

<sup>99</sup> ARAÚJO, Antônio Amaury Corrêa de. **Lampião: as mulheres e o cangaço**. São Paulo: Traço, 2012, p.9.

<sup>100</sup> *Idem*.

Na cena historiográfica, além da influência do feminismo, a terceira geração dos *Annales*, a chamada *Nouvelle Historie*, possibilitou “maior receptividade dos historiadores quanto à presença da dimensão sexuada no interior da evolução histórica”<sup>101</sup>. A expansão do discurso historiográfico foi uma consequência direta da abertura a novos problemas, objetos e abordagens. Isso permitiu o desenvolvimento de temas variados, incluindo a investigação sobre a mulher em diferentes contextos: no período colonial, no império, na república, como operária, no meio rural e nas esferas urbana – do cabaré ao lar <sup>102</sup>.

Neste ponto, torna-se fundamental destacar que a breve incursão pelo desenvolvimento do cinema brasileiro e sua estreita relação com a temática do cangaço permite evidenciar, com maior clareza, a reduzida visibilidade das mulheres nas produções cinematográficas. Contudo, é justamente no cinema, e mais especificamente no documental, que foi gerado o processo de construção do protagonismo feminino. Tal ressonância ultrapassou os limites da tela, reverberando, inclusive, na escrita da história.

O percurso pelas primeiras produções cinematográficas do cangaço evidencia um processo de apagamento e de invisibilidade das mulheres – mesmo nos contextos e ocasiões em que elas já se faziam presentes no bando. Neste sentido, partindo dos registros de Benjamin Abrahão, em 1936, às produções no gênero *Nordestern*, do Cinema Novo, passando pelas comédias e pelas pornochanchadas, a personagem da cangaceira permaneceu relegada aos papéis secundários, sexualizadas e com narrativas pouco evidenciadas, coadjuvantes ou apagadas. Foi a partir dos documentários *A Mulher no Cangaço* (1976) e *A Musa do Cangaço* (1982) que essas personagens foram reposicionadas enquanto narradoras de suas próprias trajetórias.

---

<sup>101</sup> SILVA, Tânia Maria Gomes da. Trajetória da historiografia das mulheres no Brasil. **Politeia-História e Sociedade**, v. 8, n. 1, 2008, p. 224.

<sup>102</sup> Cf. RAGO, Margareth. As mulheres na Historiografia Brasileira. In: SILVA, Zélia Lopes (Org.). **Cultura Histórica em Debate**. São Paulo: UNESP, 1995.

## 2.2. As Mulheres cangaceiras: “arrancadas da selvageria, colocadas diante do mundo”

Os versos que abre esse subtópico foram tomados de empréstimo da historiadora Beatriz Nascimento (1942-1995), contidos no poema *Sonhos* (1989)<sup>103</sup>, dedicado às mulheres pretas e as demais mulheres espalhadas pelo mundo. O poema inspira e se relaciona com as questões que aqui se desdobram, porque, em primeiro lugar, mobilizar a memória e o testemunho das mulheres cangaceiras corresponde à necessidade de confrontar discursos que as classificaram como facínoras, bárbaras, exóticas, primitivas. Estigmatização que também foi estendida às (aos) sertanejas (os), associadas (os) ao fanatismo, “endurecida(o)s pela seca”, “violenta (o)s por natureza”.

A desqualificação em torno das cangaceiras foi tema da pioneira pesquisa de Ana Paula Saraiva de Freitas<sup>104</sup>, cuja análise aponta para ocultação dos elementos que faziam parte da vivência das mulheres nos bandos. Nesta perspectiva, a visualização, a partir da análise de discurso proposta por Orlandi, de termos como “facínora, criminosa, primitiva, exótica”, externadas na literatura e reportados no cinema, ressaltam uma memória discursiva colonial, de cunho patriarcal, constituída ao longo do tempo sobre os ditos em torno das(os) sujeitas(os) sertaneja(o)s<sup>105</sup>.

O fenômeno do cangaço, retratado nas telas, tem sido marcado por episódios de combates, massacres, emboscadas, degolas e outras formas de violências – presentes na literatura e em vasta bibliografia, atravessada por contribuições nacionais e do estrangeiro<sup>106</sup>. Portanto, múltiplas são as interpretações e os discursos que incidem sobre os combates, disputas, confrontos e negociações entre personagens inseridos no contexto do banditismo e do coronelismo na esfera do sertão nordestino.

O entrecruzamento entre os testemunhos e a produção historiográfica do tema, viabiliza um exame que contempla e, ao mesmo tempo, coloca em contraste, o que dizem às mulheres e

<sup>103</sup> RATTs, Alex; GOMES, Bethania (Orgs.). **Todas (as) distâncias**: poemas, aforismos e ensaios de Beatriz Nascimento. Salvador: Editora Ogum's Toques Negros, 2015, p. 30.

<sup>104</sup> FREITAS, Ana Paula Saraiva de. **A presença feminina no cangaço: práticas e representações (1930-1940)**. [S.l.]: Universidade Estadual Paulista (Unesp), 2005.

<sup>105</sup> Ver a respeito em: MAIA, Mateus de Novaes. A colonialidade e a literatura na construção discursiva do sertão. **Via Atlântica**, São Paulo, v. 25, n. 1, p. 632–674, 2024. DOI: [10.11606/va.v1.197865](https://doi.org/10.11606/va.v1.197865). Disponível em: <https://revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/197865>. Acesso em: 21 mar. 2026.

<sup>106</sup> WIESEBRON, M. L. Historiografia do cangaço e estado atual da pesquisa sobre banditismo em nível nacional (Brasil) e internacional. **Ciência & Trópico**, [S. l.], v. 24, n. 2, 2011.

as interpretações historiográficas (ou não) desses ditos. Neste sentido, compartilhamos da perspectiva de que foi tardio o atentamento para “onde estavam as cangaceiras na historiografia, em questionar onde suas histórias estavam no cinema e como essas mulheres foram representadas, tardou-se em pensar as mulheres como objeto de pesquisa”<sup>107</sup>.

Nesse aspecto, a política do silêncio explica o processo de apagamento de alguns sentidos para que outros possam, então, circular. O que implica dizer, neste caso, que a ausência das cangaceiras na historiografia e no cinema garantiu a manutenção de formações discursivas dominantes, centradas na figura do cangaceiro. Sob esta perspectiva, lastreada no diálogo da análise de discurso fundamentada em Eni Orlandi, observamos que o silêncio se constitui como produção de sentido por apagamento, isto é, a cangaceira e sua figura/personagem existiam e falavam, mas esses dizeres não evidenciavam protagonismos e, em regra, foram relegados à margem dos acontecimentos, representações e narrativas<sup>108</sup>.

A obra cinematográfica, enquanto documento /monumento, segundo Le Goff, precisa ser desestruturado para podermos entrever, tanto o testemunho quanto a documentação historiográfica (a própria historiografia) devem ser cuidadosamente examinados, uma vez que buscam tanto impor uma imagem como dizer uma verdade sobre esse passado. Nesses termos, o cinema não é uma apropriação neutra do passado, mas uma construção, mediada e disputada intencionalmente<sup>109</sup>. Ele, o documento, seja qual for sua natureza, enquanto registro das ações humanas no tempo, não “fala por si”, pois é produzido, preservado e interpretado dentro do campo dos “ditos” e “interditos” do fazer histórico<sup>110</sup>. Neste caso, uma relação de confronto e coesão entre o que foi dito e o que está escrito ressaltam, rejeitam, silenciam e evidenciam distintos elementos.

De tradição masculina desde o final do século XIX, o cangaço possuía, em seu interior, expressas proibições quanto à presença de mulheres, conforme aponta a historiografia do

---

<sup>107</sup> LIMA, Caroline de Araújo. **E as Cangaceiras?** As representações sociais e o imaginário do feminino cangaço no cinema. 2020. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021, p.18

<sup>108</sup> ORLANDI, Eni P. **As formas do silêncio:** no movimento dos sentidos. 6 ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007, p.81.

<sup>109</sup> Ver a respeito: LE GOFF, Jacques. “Documento/monumento”. In: *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1990 e em LE GOFF, Jacques. “A História Nova”. in: Fernando Novais e Rogério F. da Silva (Orgs.), **Nova História em perspectiva**, São Paulo, Cosac & Naify, 2011. (original: 1978).

<sup>110</sup> BARROS, José D’ Assunção Barros. **Teoria da História:** princípios e conceitos fundamentais. V.I, Petrópolis: Vozes, 2011.

tema<sup>111</sup>. A fase lampiônica (1922-1938) – período que Virgulino Ferreira da Silva (Lampião) esteve à frente do comando dos grupos e subgrupos –, é constantemente revisitada exatamente pelas inovações e divergências em comparação aos líderes que o precedeu. Além da permissão para incorporação das mulheres, havia uma produção artística e estética com o colorido das indumentárias e bornais, elementos esses que também se expressavam em termos de poder<sup>112</sup>.

O romance entre Lampião e Maria, assiduamente retratado na literatura de cordel e nas artes, teria sido o grande motor de uma sucessão de modificações nas dinâmicas dos grupos. No final da década de 1920, Maria abandonou o conturbado casamento com o sapateiro José Miguel da Silva, o Zé de Neném, para acompanhar Lampião em suas andanças<sup>113</sup>. A ação da rainha do cangaço, na historiografia, aparece sob dois prismas divergentes. A perspectiva da historiadora Marianne Wiesebron aponta para uma fuga das obrigações, a negação da vida dura “ao lado de um sapateiro humilde”<sup>114</sup>. Em contraposição, Ilsa Queiróz, compreende que a rejeição da moça ia de encontro aos códigos sociais estabelecidos no seio da sociedade patriarcal sertaneja, e que contrariava as “regras bastante fortes do mundo sertanejo e cangaceiro, pois, numa época em que a virgindade da moça era vista como condição primeira para sua honra, o fato de ser casada já a colocava em excepcionalidade diante de um novo relacionamento”<sup>115</sup>.

As distintas interpretações acerca da atuação de Maria Bonita transcendem a mera diferença de perspectiva historiográfica. Se considerarmos a noção de formação discursiva, cuja definição se caracteriza como “aquilo que, em uma dada formação ideológica — ou seja, a partir de uma posição determinada em uma conjuntura sócio-histórica específica —, determina o que pode e deve ser enunciado”<sup>116</sup>, é possível inferir que o caso acima revela o funcionamento de distintas formações discursiva. Ou seja, enquanto uma formação discursiva lê o gesto de Maria como fuga amparada pelo desejo de conforto, a outra compreende-o enquanto ruptura estrutural com a ordem patriarcal. O que está em disputa são, nesse sentido, os sentidos que

---

<sup>111</sup> Ver em: WIESEBRON, Marianne L. **A família no cangaço**. São Paulo: CEDHAL/USP, 1997 (Série Seminários de Pesquisa); QUEIRÓZ, Ilsa Fernandes. **Mulheres no cangaço: amantes e guerreiras**. Ceilandia: Idéa Editora, 2005; e em: PERICÁS, Luiz Bernardo. **Os cangaceiros: ensaios e interpretação histórica**. São Paulo: Boitempo, 2010.

<sup>112</sup> ARAÚJO, Germana. **Aparência cangaceira: um estudo sobre a intimidade como aparência de poder**. 2013. 209 f. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

<sup>113</sup> Ver em: ARAÚJO, Antônio Amaury Corrêa de. **Lampião: as mulheres e o cangaço**. São Paulo: Traço, 2012. E ARAÚJO, Antônio Amaury Corrêa de. **Maria Bonita a mulher de Lampião**. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2011.

<sup>114</sup> WIESEBRON, Marianne L. **A família no cangaço**. São Paulo: CEDHAL/USP, 1997 (Série Seminários de Pesquisa), p. 20.

<sup>115</sup> QUEIRÓZ, Ilsa Fernandes. **Mulheres no cangaço: amantes e guerreiras**. Ceilandia: Idéa Editora, 2005, p. 38.

<sup>116</sup> ORLANDI, Eni P. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. 4 ed. Campinas, SP: Pontes, 2002, p.43.

podem ser produzidos a partir da ação, que também é uma disputa por poder sobre a memória, conforme discussão tratada na obra *O cangaço nas batalhas da memória*<sup>117</sup>.

O filme *A Mulher no Cangaço* (1976), rodado em Sergipe, sob a direção do cineasta cearense Hermano Penna, “resume a saga de cerca de cinquenta mulheres que se uniram, voluntariamente ou não, ao duro cotidiano de andanças, fugas e confrontos dos cangaceiros no sertão nordestino dos anos 30”<sup>118</sup>. Os depoimentos de Sila, Dadá, Adília, Balão e Deus-te-Guie se entrelaçam à dramatização em *slow motion*, a qual é protagonizada por indivíduos nascidos em Poço Redondo, Sertão de Sergipe, às margens do rio São Francisco, município onde se localiza a grota do Angico – cenário do massacre que culminou nas mortes de Maria Bonita, Lampião e de outros nove membros do cangaço, em julho de 1938<sup>119</sup>.

Já *A Musa do Cangaço* (1982), de direção e pesquisa de José Umberto Dias é um curta-metragem sobre Dadá, cujo objetivo era registrar “a memória de sua experiência após tantos anos de extermínio do cangaço”<sup>120</sup>.

As sertanejas chegaram ao cangaço por pelo menos três vias. Fala-se em rapto, amor e busca por aventura. As práticas de raptos estavam espalhadas por todo o sertão, desde o século XIX. Assim, as “fugas e ‘sequestros’ de noivas, muitas vezes com o consentimento da mulher, ocorriam até mesmo entre os membros da elite”<sup>121</sup>, não sendo prática exclusiva dos cangaceiros. Outro aspecto, refere-se a tensão e a instabilidade da ordem patriarcal já bastante minada na década de 1930. Além do rapto, haveria, portanto, espaços para os atos de “rebeldia”, como os de Maria Bonita.

A ex-cangaceira Sêrgia Silva Chagas, a Dadá, relatou a experiência do rapto para José Umberto Dias, em *A Musa do Cangaço* (1982). Nas palavras de Dadá, que na época do rapto estava com treze anos, seu pai fora acusado de delatar um conhecido do “Diabo Louro”, o Corisco:

Ai, mandaram eles ir me carregar que era a vingança que poderia ter de meu pai, era carregando a mim (...) Então ele veio e quando chegou, me carregou (...) Ai viajou comigo, foi pra casa de uns parente dele e me escondeu numas casas (...) Eu tinha

<sup>117</sup> SÁ, Antônio Fernando de Araújo. **O cangaço nas batalhas da memória**. Recife: editora da UFPE, 2011.

<sup>118</sup> LABAKI, Amir. *Op. cit.*, p.63.

<sup>119</sup> SANTOS, Gilfrancisco dos. **Lampião no Diário Oficial**. Aracaju: Edições GFS, 2020, p. 103.

<sup>120</sup> Trecho do letreiro de *A Musa do Cangaço* (1982), disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=DW7H\\_b1KIAQ](https://www.youtube.com/watch?v=DW7H_b1KIAQ)

<sup>121</sup> PERICÁS, Luiz Bernardo. **Os cangaceiros: ensaios e interpretação histórica**. São Paulo: Boitempo, 2010, p.43.

horror quando aquele homem chegava. Com aquela continuação fui tomando amor a ele<sup>122</sup>.

Já em depoimento para o filme anterior, *A Mulher no Cangaço* (1976), Dadá relata esse episódio com as seguintes palavras:

Um dia de terça-feira amanheceu pra se lavar roupa, então peguei uma trouxa de roupa e fui pra fonte lavar, quando eu terminei de lavar (...) ouvi o mundo estremecer, aqueles cavalos (...) eles eram seis, parece. Ai, chegou e disse “eu vim lhe buscar”. Fiquei com medo, fui pra casa, quando cheguei lá tava a demanda com meu pai. Na hora que fui chegando eles tomaram a trouxa de roupa, botaram lá e me arrastaram pelo braço e me botaram na garupa de um cavalo. (...) parecia um mundo se acabando.<sup>123</sup>

Essa contraposição serve para assinalar a complexidade do trabalho com a memória, que, por vezes, esbarra na “relação entre a história vivida e o esforço científico para descrevê-la, analisá-la e explicá-la”<sup>124</sup>. A diferença entre os dois relatos, na perspectiva da análise de discurso, assinala que o sujeito não é a origem de seu dizer, ele é, também, afetado pela ideologia, pela formação discursiva, pela história e pela língua, que determinam o que dizer, como dizer e o que manter silenciado. Entre um relato e outro, encontra-se diferentes projetos documentais, com diferentes interlocutores<sup>125</sup>. E, por isso, o sentido do rapto se reconfigura.

Neste caso das ex-cangaceiras, é curioso observar como essas memórias passaram, pouco a pouco, a sofrer uma série de interferências à medida que travaram contato com pesquisadores, cineastas, jornalistas e escritores. Um exemplo disso é a evidente influência da corrente marxista da década de 1960, que visualizava nos cangaceiros uma potência revolucionária. Na obra memorialística *Angicos, eu sobrevivi*, de Ilda Ribeiro Sousa (Sila), em um dos trechos, a ex-cangaceira afirma:

Entendo o cangaço como um movimento revolucionário. É o movimento dos oprimidos, dos camponeses, dos injustiçados, dos marginalizados pela lei, tomada esta expressão em relação à lei que não os abrigava, não os protegia, porque era feita pelos poderosos exclusivamente para proteger os seus próprios interesses.<sup>126</sup>

O contato de Sila, com a pesquisadora Maria Christina da Matta Machado, incidiu significativamente em sua perspectiva sobre o cangaço. Em um breve artigo sobre as

<sup>122</sup> Transcrição da autora. Ver: **A MUSA DO CANGAÇO**. Direção de José Umberto Dias. 1982 (16min). Youtube. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=DW7H\\_b1KIAQ](https://www.youtube.com/watch?v=DW7H_b1KIAQ)

<sup>123</sup> Transcrição da autora. Ver: **A MULHER NO CANGAÇO**. Direção de Hermano Penna. 1976 (46 min). Youtube. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xqZE-uWMiU8>

<sup>124</sup> SÁ, Antônio Fernando de Araújo. *Op.cit.*, p.13.

<sup>125</sup> ORLANDI, Eni P. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. 4 ed. Campinas, SP: Pontes, 2002, p.45-47.

<sup>126</sup> SOUSA, Ilda Ribeiro de. **Angicos: eu sobrevivi**. São Paulo: Oficina Cultural Monica Buonfiglio Ltda, 1997, p.11.

contribuições de Machado, o historiador Luiz Bernardo Pericás, ressaltou a influência de Eric Hobsbawm e de Rui Facó nos trabalhos da pesquisadora e o destaque do “caráter irredentista do cangaço” em suas interpretações<sup>127</sup>. Também em análise a obra de Machado, o pesquisador Fernando Sá apontou para a defesa da “tese de que a violência do cangaço era uma resposta à violência do coronelismo”<sup>128</sup> nas obras da autora.

No filme de Penna, poeticamente ecoa na voz de Sérgio Chapellin: “A mulher surge no cangaço, porque assim decidi”<sup>129</sup>. Com a entrada voluntária de Maria Bonita, que naqueles tempos era conhecida como “Maria de Déa” ou “Maria do Capitão”, outras sertanejas visualizaram no cangaço a possibilidade de se desvencilhar daquela vida limitante e enfadonha. A configuração da sociedade sertaneja, centrada na figura do homem, que exercia tanto autoridade legal sob sua propriedade, como também sob sua família, as mulheres “representavam o elo mais fraco, a parte mais frágil desse arranjo”<sup>130</sup>. Talvez a acentuação mais expressiva seja o ingresso voluntário. Sobre sua ida para o cangaço, Maria Adília de Jesus, relatou que:

Eu entrei no cangaço porque namorava com ele e meus pais não queria. E eu tinha muita amizade a ele aí ele chegou disse que ia pro Sul, aí falou assim: “Cumade, eu vou embora pro Sul, com seis meses eu venho lhe buscar, você vai?” Eu falei assim: “se você for pro inferno eu vou quanto mais pro Sul”. Mas eu não sabia pra onde era que ele ia.<sup>131</sup>

Este testemunho também introduz aspectos subjetivos e afetivos do universo feminino, que, por vezes, escapam às narrativas hegemônicas. O desejo de liberdade estava para além da rejeição do matrimônio e dos cuidados domésticos.

Meu pai não deixava eu me pintar, não deixava eu dançar de jeito algum. Aí depois que eu saí, aí eu dançava, penteava meu cabelo do jeito que eu queria, me pintava da melhor forma que eu queria, que ele [Canário] não me empatava eu fazer nada disso. Pintava as unhas, pintava os beijos, o rosto, era toda pintadinha né.<sup>132</sup>

A polissemia, compreendida enquanto “deslocamento, ruptura de processos de significação”<sup>133</sup> emergem no testemunho de Adília, a medida em que desloca o sentido da

<sup>127</sup> PERICÁS, Luiz Bernardo. Uma intérprete do cangaço: Maria Christina Russi da Matta Machado. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 72, p. 200-210, 2019.

<sup>128</sup> SÁ, Antônio Fernando de Araújo. **O cangaço nas batalhas da memória**. Recife: editora UFPE, 2011, p. 52.

<sup>129</sup> **A MULHER NO CANGAÇO**. Direção de Hermano Penna. 1976 (46 min). Youtube. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xqZE-uWMiU8>

<sup>130</sup> PERICÁS, Luiz Bernardo. **Os cangaceiros**: ensaios e interpretação histórica. São Paulo: Boitempo, 2010, p.44.

<sup>131</sup> Transcrição da autora. Retirada de: **A MULHER NO CANGAÇO**. Direção de Hermano Penna. 1976 (46 min). Youtube. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xqZE-uWMiU8>

<sup>132</sup> Transcrição da autora. Retirada de: **A MULHER NO CANGAÇO**. Direção de Hermano Penna. 1976 (46 min). Youtube. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xqZE-uWMiU8>

<sup>133</sup> ORLANDI, Eni P. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. 4 ed. Campinas, SP: Pontes, 2002, p.36

feminilidade organizado pela formação discursiva do patriarcado, isto é, o corpo feminino outrora regulado pelo olhar masculino, do pai, torna-se espaço de enunciação de si. Contudo, a complexidade dessas experiências ultrapassa as tentativas de enquadramento. Por um lado, a vontade de emancipar-se e a sedução que aquela vida aparentava, conduziu dezenas de sertanejas, em sua maioria, de família pobre, às fileiras do cangaço. A vida em bando possibilitava certo desprendimento dos papéis já pré-estabelecidos, delegados às mulheres e fundamentado legalmente pelo código de 1916, que consolidava “o papel dos homens e das mulheres, estruturado na heteronormatividade, no casamento e na família, ambos submetidos aos códigos morais e religiosos”<sup>134</sup>.

No testemunho de Adília, esboça-se uma certa permissividade dos cangaceiros em relação às suas companheiras, aspecto que os diferencia dos demais homens do sertão dos tempos de Lampião. Por isso, Pericás aponta que:

o ingresso de mulheres, após Lampião começar sua relação com Maria Bonita, em torno de 1930, de certa forma, “domesticou” muitos daqueles homens. Sua presença fez com que se tornassem certamente menos violentos, de maneira geral”<sup>135</sup>.

Corroborando com essa perspectiva, outros apontamentos seguem no sentido de perceber que quando “estavam acompanhados de suas mulheres, os cangaceiros evitavam as aventuras extraconjugais, o que contribuía para diminuição da ocorrência de estupros”<sup>136</sup>.

O cordel *As Mulheres cangaceiras humanizaram o cangaço* (2019) de Kydelmir Dantas, trabalha com a ideia de abrandamento das violências cometida pelos cangaceiros: “A presença feminina/ O cangaço humanizou/ A mulher por ser mais fina/ Logo ele transformou/ Ficando menos sangrento/ E muitas vidas poupou”<sup>137</sup>.

A elaboração do cordel opera a partir de um processo parafrástico, que “são aqueles que pelos quais em todo dizer há sempre algo que se mantém, isto é, o dizível, a memória”<sup>138</sup>. Ele retoma o sentido de que o feminino possui em sua natureza o elemento suavizador, doméstico e civilizador. Essa articulação pode ser relacionada, ainda, com a análise do sociólogo Pierre Bourdieu sobre a forma com que a diferença biológica entre os sexos produziu e justificou a diferença socialmente construída entre os gêneros. No esquema sinóptico das

<sup>134</sup> LIMA, Caroline de Araújo. *Op. cit.*, p.20.

<sup>135</sup> PERICÁS, Luiz Bernardo. *Op. cit.*, p. 46.

<sup>136</sup> NEGREIROS, Adriana. **Maria Bonita: sexo, violência e mulheres no cangaço**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018, p. 52.

<sup>137</sup> DANTAS, Kydelmir. **As mulheres cangaceiras humanizaram o cangaço**. Mossoró: Queima bucha, 2019 (Folheto de cordel)

<sup>138</sup> ORLANDI, Eni P. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. 4 ed. Campinas, SP: Pontes, 2002, p.36.

oposições entre os sexos, o feminino aparece ao lado da natureza, do sagrado, do dominado e da casa. Enquanto o masculino aparece relacionado ao dominante, ao público, ao direito e ao oficial<sup>139</sup>.

Nesses desdobramentos, a historiadora Caroline Araújo de Lima entende que conceituar o “feminino no cangaço” é pensar “a humanização dos homens e mulheres tratados (as) como gado, marcados(as) pelo abandono do Estado e pelo autoritarismo e violência do latifúndio”<sup>140</sup>. O sentido deixa, então, de ser atributo do feminino essencializado e passa a corresponder a uma condição política e histórica.

Ainda sobre esse elemento, Ilsa Fernandes Queiróz, no resultado de sua dissertação de mestrado, que culminou no livro *Mulheres no Cangaço: amantes e guerreiras* (2005) adota a perspectiva de que:

Antes da entrada das mulheres, nas práticas cangaceiras prevalecia o trato violento contra a mulher. Especialmente no bando de Lampião, era tratada basicamente como objeto de uso e prazer sexual, o que é indicado pelos constantes episódios de estupros, espancamentos e assassinatos de mulheres, até mesmo de senhoras casadas, esposas e mães<sup>141</sup>

A corriqueira violência sexual que permeava a vida das mulheres sertanejas não era prática atribuída exclusivamente aos cangaceiros. Os soldados das tropas volantes, adotaram ações tão sádicas quanto as dos bandidos. Em testemunho, Dadá ressaltou que toda “desgraça do mundo quem trouxe foi a polícia. Matar, roubar, queimar, deflorar, fazia tudo”<sup>142</sup>. Sobre isso, Júlio José Chiavenato destacou que:

A maldade dos cangaceiros tinha um contraponto no apreço pelas suas mulheres. Já os “macacos” acrescentam ao sadismo uma espécie de necrofilia agressiva no tratamento dos cadáveres femininos. Massacravam impiedosamente as inimigas e tratavam suas próprias mulheres como escravas, de acordo com o costume do sertão.<sup>143</sup>

No embate entre esses dois grupos, as famílias sertanejas pagavam alto preço, e talvez de maneira mais drástica, as mulheres. Uma vez que a violência dirigida a elas operava sob a lógica da punição para com seus pais, maridos e irmãos. A dimensão do terror empreendido pela força volante, tornava preferível a morte para as cangaceiras do que a captura pela tropa.

<sup>139</sup> BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**: a condição feminina e a violência simbólica. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020.

<sup>140</sup> LIMA, Caroline de Araújo. *Op. cit.*, p. 48.

<sup>141</sup> QUEIRÓZ, Ilsa Fernandes. **Mulheres no cangaço**: amantes e guerreiras. Ceilandia: Idéa Editora, 2005, p. 47.

<sup>142</sup> Transcrição da autora. Ver: **A MUSA DO CANGAÇO**. Direção de José Umberto Dias. 1982 (16min). Youtube. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=DW7H\\_b1KIAQ](https://www.youtube.com/watch?v=DW7H_b1KIAQ)

<sup>143</sup> CHIAVENATO, Júlio José. **Cangaço**: a força do coronel. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990, p.109.

FIGURA 2 – Corisco e Dadá



Fotografia de Benjamin Abrahão (1936).

Acervo Instituto Moreira Salles. Foto: reprodução.

Em contrapartida, a vida como bandida era uma “vida miserável, dormindo no molhado, andando no espinho, subsaltada, correndo, tomando tiro”<sup>144</sup>, como relatou Dadá. Adília e Sila também não pouparam palavras para tentar traduzir os “aperreios” daquela vida.

Eu vinha muito cansada, vinha arrependida, depois que entrei nessa vida de bandida. Pedia a Canário: “vamos se assentar aqui”. Ele falou: vamos caminhar que a volante acompanha nós. E eu tão cansada, com tanta raiva, para esconder o rastro e não escondia (...) só caminhando e não escondendo o rastro e eles atrás brigando com eu. Com fome, com sono, cansada e eu avexada para me entregar e ficar livre do sofrimento.<sup>145</sup>

Adília, no relato acima, expressa as dificuldades que os bandos enfrentavam com a constante “persiga”. Uma vez dentro do cangaço, as integrantes acolhiam e sobretudo alertavam outras jovens a não se aventurarem nessa vida conflituosa. Após a entrada forçada de Dadá, sua família passou a viver em constante opressão com a violência ostensiva da força volante.

Muitas vezes eu chegava via meninas bonitinhas, tudo influídas com eles, namorando. Eu digo “minha filha, não se meta com esse povo não. Isso é uma vida miserável (...) A ruína a sua família, porque você vai embora agora seu pai e sua mãe vão sofrer o que eu tenho passado, que minha família sofreu. Meu pai cortaram a orelha, minha

<sup>144</sup> Transcrição da autora. Retirada de: **A MULHER NO CANGAÇO**. Direção de Hermano Penna. 1976 (46 min). Youtube. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xqZE-uWMiU8>

<sup>145</sup> Transcrição da autora. Retirada de: **A MULHER NO CANGAÇO**. Direção de Hermano Penna. 1976 (46 min). Youtube. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xqZE-uWMiU8>

mãe presa cinco dias com minhas irmãs sem água e sem pão. Meus irmãos pequenos de sete anos, de seis, tudo as unhas arrancadas de ponta de faca. Tudo porque Corisco me levou sem que nem pra que, sem eu ser culpada, meus irmãos pagaram<sup>146</sup>.

A dureza da vida e as trágicas consequências se mostravam logo após a integração nos grupos. A maternidade, o aborto e a obrigação em doar seus filhos tomaram conta de quase todo o relato dessas mulheres. Esses aspectos potentes e sensíveis descortinam o íntimo desse universo feminino.

Gestar em um espaço marcado pela incerteza e pela morte iminente tomou contornos bastante drásticos. Apesar de se configurar enquanto um movimento essencialmente jovem, abrigando meninas e meninos, a hostilidade do ambiente e a itinerância forçada tornava inviável a presença de recém-nascidos. Sob a situação de interromper as gestações, tanto Adília quanto Sila (figura 3), relataram suas experiências. Adília relatou: “Para não ter menino, para abortar, eu bebi juazeiro, pereiro, anis, marcela, só esses remédios. E não abortei, o menino teve que nascer”<sup>147</sup>. Sobre o parto, Sila relatou:

O meu parto foi uma coisa muito triste. Na minha gravidez, eu até que não sofri muito. Correndo muito, muito sol, muita chuva, às vezes. (...) eu não lembro o dia que o menino nasceu, mas foi à tardezinha, eu senti as dores, quando foi mais ou menos uma hora, o menino nasceu. Depois de dois dias que o menino tinha nascido, chegou um coiteiro, disse assim: a força está na fazenda aqui perto”. José disse: “então, nós vamos mandar entregar o menino”. Inclusive, nós não pudemos dar o filho a nossa família. Aí eu mandei o Galdinho, que era cunhado do coronel Liberato. (...) mas pra mim foi a maior tristeza que eu tive na minha vida de ter o primeiro filho e dar para os outros criar. Mas eu não podia criar, foi o jeito, foi dar<sup>148</sup>.

---

<sup>146</sup> Transcrição da autora. Retirada de: **A MULHER NO CANGAÇO**. Direção de Hermano Penna. 1976 (46 min). Youtube. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xqZE-uWMiU8>

<sup>147</sup> Transcrição da autora. Retirada de: **A MULHER NO CANGAÇO**. Direção de Hermano Penna. 1976 (46 min). Youtube. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xqZE-uWMiU8>

<sup>148</sup> Transcrição da autora. Retirada de: **A MULHER NO CANGAÇO**. Direção de Hermano Penna. 1976 (46 min). Youtube. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xqZE-uWMiU8>

FIGURA 3 – Adília e Sila



Fotografia de Benjamin Abrahão (1936).

Acervo Instituto Moreira Salles. Foto: reprodução.

Para preservar a sobrevivência do grupo e o bem-estar da prole, a doação das crianças tornou-se prática corriqueira. A perseguição acirrada das tropas volantes tornava o cenário ainda mais caótico, incerto e perigoso. Em outra passagem, no seu livro de memória, Sila afirma:

A força policial seguia nosso rastro, o qual, na pressa de nos colocarmos a salvo, não tivéramos tempo de apagar corretamente. Achava-se, agora, a um passo de nós. Do local em que me encontrava vi dois soldados a menos de três metros da entrada da gruta. Maria Bonita tapava-me a boca, para que meus gemidos não fossem ouvidos.<sup>149</sup>

Como compreender a presença dessa mulher que gestou e pariu, mas não criou e aparece dissociada das tarefas do lar? A teórica nigeriana Oyèrónkẹ Oyèwùmí, em sua obra *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*<sup>150</sup>, traz

<sup>149</sup> SOUSA, Ilda Ribeiro de. *Op. cit.*, p. 79.

<sup>150</sup> OYÈWÙMÍ, Oyèrónkẹ. *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

uma nova contribuição para os *gender studies*, no sentido de pensar a categoria “gênero” como uma construção colonial, ocidental, judaico-cristã, europeia e americanizada.

Sob esta perspectiva, a noção de família nuclear euro-americana e a definição da mulher a partir da vinculação à casa e a condição de esposa, apresenta limites e desvela outras realidades dentro da própria experiência ocidental-cristã. Por isso, a família no cangaço, embora apresente aspectos da família nuclear patriarcal, é também imbuída de outros elementos que desestabilizam a própria noção de mulher, mãe e esposa, reclusa ao espaço privado da casa.

A ruptura afetiva é uma das marcas traumáticas dessa experiência. Não se tratava, portanto, de uma “escolha livre”. Contudo, inevitavelmente, a decisão de entrar, permanecer e integrar o cangaço, na condição de mulher, significava um “ato de rebeldia para aquelas que escolheram e para aquelas que permaneceram. As cangaceiras entraram em um não lugar, pois a mulher que não é mãe e rompe com o modelo burguês de família não existe como cidadã<sup>151</sup>.

Quando examinamos certo ar de “liberdade” conferida a essas mulheres com a entrada no cangaço, não se deve desconsiderar o contrapondo e o contexto histórico, social e econômico do país na década de 1930. Interpretar cuidadosamente esses elementos possibilitam o desvio das romantizações ou condenação absoluta.

A título de exemplo, Júlio J. Chiavenato na obra *Cangaço: a força do coronel*<sup>152</sup>, conferiu, no capítulo “Mulheres: o tesão da liberdade”, uma distinta compreensão das motivações que levaram as mulheres ao cangaço. Destacando o caráter revolucionário e emancipador, a sua narrativa pressupõe uma certa consciência que conduziu a busca pela liberdade, que, para a mulher sertaneja das décadas de 1920 e 1930, concretizava-se na vida em bando, ao tornar-se cangaceira. Evidentemente, uma “revolução feminista” não explica e nem dá conta da multiplicidade de memórias e experiências na vida em bando. E, nesse sentido, observar como se constituíram as relações de gênero e de poder nesse espaço é fundamental.

Pensar a categoria gênero de maneira relacional, como propõe Joan Scott<sup>153</sup>, permite compreender que as estruturas que organizam essas relações produzem significados históricos sobre o que é ser homem e o que é ser mulher em determinados contextos e espaços. Nesses termos, quando adotamos o gênero como ferramenta de análise, é possível constatar que a presença de mulheres no cangaço subverteu papéis, mas também reafirmou outros. Nessa seção, nos limitamos apenas a uma categoria, mas examinar outros marcadores sociais de diferença,

<sup>151</sup> LIMA, Caroline Araújo de. *Op. cit.*, p.244.

<sup>152</sup> CHIAVENATO, Júlio José. *Cangaço: a força do coronel*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

<sup>153</sup> SCOTT, Joan Wallach; LOURO, Guacira Lopes; SILVA, Tomaz Tadeu da. Gênero: uma categoria útil de análise histórica de Joan Scott. *Educação & realidade*. Porto Alegre. Vol. 20, n. 2 (jul./dez. 1995), p. 71-99, 1995.

como classe e raça, poderiam ampliar as discussões da influência destes fatores na formação da identidade dos sujeitos sertanejos.

A reafirmação desses papéis e a subserviência aparecem no testemunho de Dadá. Ao ser interrogada sobre os procedimentos da vida da mulher no cangaço, ela afirma:

A vida da mulher do cangaço primeiramente respeito, ao marido, pra se sair bem. A segunda, como eu vivia, era dirigir tudo, chamar atenção, seguir como uma dona de casa. Eu não cozinhava, eles cozinhavam, na hora da comida eu ia dividir, se precisar arrumar uma camisa eu endireitava. Uma vida como uma mulher, uma dona de casa vive. (...) Respeito, ali não se dá um nome, ali não se briga, ali não se fala um com outro com rojão. Tudo como uns filhos educados pra uma mãe, foi assim que eu vivi doze anos<sup>154</sup>

Por isso, as relações entre homens e mulheres, aparecem, simultaneamente como elementos de repressão e de agência, no interior da vida em grupo. Significa dizer que o aparato moral que imperava e ordenava as relações da sociedade sertaneja também estavam presentes no cangaço. Outro caso permite visualizar com maior clareza esses aspectos. A entrada de mulheres, no espaço de atuação do cangaço o tornou também sensível a discussões, brigas, episódios de ciúmes e traição. No caso das mulheres, o adultério não só era somente condenado como também possuía consequências mortais.

O casal Zé Baiano e Lídia protagonizaram um dos episódios mais violentos da história “interna” do cangaço. Ao descobrir a traição de Lídia, o cangaceiro Bem-te-vi, matou-a com cacetadas. A violação do código moral e de honra só poderia ser lavada com sangue. A traição é paga com a vida. A legitimação dessa prática aparece no testemunho de Dadá, quando se refere à morte de Lili, também assassinada pelo companheiro Moita-Brava<sup>155</sup>.

Nas palavras da ex-cangaceira: “A Lili deu pra discaradinha, o Moita-Brava matou. Deu um tiro na cabeça e pronto”<sup>156</sup>. O que implica dizer que as demais mulheres partilhavam da legitimidade da punição. Esse aspecto remete-nos àquilo que Pierre Bourdieu nomeou violência simbólica.

A violência simbólica se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (e, portanto, à dominação) quando ele não dispõe, para pensa-la e para se pensar, ou melhor, para pensar sua relação com ele, de mais que instrumentos de conhecimento que ambos têm em comum e que, não sendo mais que a forma incorporada da relação de dominação, fazem esta relação ser vista como natural; ou, em outros termos, quando os esquemas que ele põe em ação para se ver e avaliar, ou para ver e avaliar os dominantes (alto/baixo, masculino/ feminino,

<sup>154</sup> Transcrição da autora. Retirada de: **A MULHER NO CANGAÇO**. Direção de Hermano Penna. 1976 (46 min). Youtube. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xqZE-uWMiU8>

<sup>155</sup> ARAÚJO, Antônio Amaury Corrêa de. **Lampião: as mulheres e o cangaço**. São Paulo: Traço, 2012.

<sup>156</sup> Transcrição da autora. Ver: **A MUSA DO CANGAÇO**. Direção de José Umberto Dias. 1982 (16min). Youtube. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=DW7H\\_b1KIAQ](https://www.youtube.com/watch?v=DW7H_b1KIAQ)

branco/negro etc.), resultam da incorporação de classificações, assim naturalizadas, das quais seu ser social é produto.<sup>157</sup>

Em outra passagem, Adília menciona às agressões que sofreu de seu companheiro Canário.

O que eu mais sofria era ele que era muito ruim com eu. Teve um dia que ele ciuando de meus parentes mesmo, pegou em minhas guelmas, disse que pra me matar. Aí eu gritei: “me acuda, Xexeu” e Xexeu não compreendeu. Aí eu gritei: “me acuda Delicado”. Aí Delicado viu ele pegado aqui em minhas guelmas. Aí quando chegou, eu já com a língua de fora, chega já tava roxa.<sup>158</sup>

Apreciadas também como demonstração de poderio econômico, as cangaceiras eram ornadas e enfeitadas para exibir ouros, pratas e tecidos refinados. Quanto mais bem arrumada a mulher, maior a riqueza de seu parceiro. Portanto:

É na lógica da economia de trocas simbólicas – e, mais precisamente, na construção social das relações de parentescos e do casamento, em que se determina às mulheres seu estatuto social de objeto de troca, definidos segundo os interesses masculinos, e destinados assim a contribuir para a reprodução do capital simbólico dos homens – que reside a explicação do primado concedido à masculinidade nas taxionomias culturais.<sup>159</sup>

Com a intensificação da caçada aos cangaceiros, certos “luxos”, como outrora apontou Dadá, ficaram insustentáveis. Por isso, de acordo com seu testemunho, Lampião havia comunicado ao grupo que as mulheres que desejassem retornar para casa de seus pais, que assim fizessem. Do contrário, acompanhassem seus companheiros para a luta.

---

<sup>157</sup> BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**: a condição feminina e a violência simbólica. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020, p.62-63.

<sup>158</sup> Transcrição da autora. Retirada de: **A MULHER NO CANGAÇO**. Direção de Hermano Penna. 1976 (46 min). Youtube. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xqZE-uWMiU8>

<sup>159</sup>. BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.*, p.77.

FIGURA 4 – Maria Bonita ornada



Fotografia de Benjamin Abrahão (1936).

Acervo Instituto Moreira Salles. Foto: reprodução.

Em *A Mulher no Cangaço* (1976), dois ex-cangaceiros aparecem para expor suas opiniões sobre a presença das mulheres nos grupos. Balão e Deus-te-guie possuem perspectivas opostas. Nas palavras de Balão:

O senhor acha que um homem de batalha, na situação que nós andava, um homem pode andar ligado com uma mulher toda hora? Eu acho que não. Porque além de a mulher deixar o homem que nem uma melancia, às vezes o homem tem coisa que defende ele, porque nós a maioria tinha. Mas se o homem, por exemplo, não cumpre com o dever dele, com o que carrega, abrindo o corpo, só tem que ir de água abaixo, meu amigo.<sup>160</sup>

Em contrapartida, a fala de Deus-te-guie envereda por outro caminho:

Não, não, de problema? Não, não criava, não senhor. Problema normal, a mulher viajava normal com o homem. A não ser que ela tivesse doente, ou tivesse problema de gestação. A não ser isso era normal. A mulher é com um homem qualquer, pra andar, andar como um homem qualquer. Principalmente a mulher sertaneja, né? A mulher sertaneja é um homem. Anda aí dez légua, quinze légua, aquela coisa toda.

<sup>160</sup> Transcrição da autora. Retirada de: **A MULHER NO CANGAÇO**. Direção de Hermano Penna. 1976 (46 min). Youtube. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xqZE-uWMiU8>

(...) Agora um problema no caso de gestação, aí é outra coisa. Mas mesmo assim, acontecia isso tudo e Dadá teve vários filhos e essa coisa toda (...) ela não se sentia prejudicada e nem o marido também.<sup>161</sup>

Convém assinalar que o testemunho de Balão acentua bem a disparidade entre homens e mulheres. Para ele: “a mulher não tinha a resistência do homem, e muitas vezes atrapalhava ao ficar doente ou em gestação”<sup>162</sup>, optando, assim, por seguir sem a companheira. Contudo, o ex-cangaceiro “acalentado pela cultura do macho e protegendo-se, constantemente, do sexo “devorador” das mulheres (...) era um moralista sem moral. Pai de 23 filhos, de cinco mulheres diferentes, tinha a fama de garanhão”<sup>163</sup>. Pouco interessa-nos fazer “juízo de valor” das ações e falas de Balão, mas suas colocações exemplificam bem o atestado de virilidade fragilizado com a chegada das mulheres. Além disso, o testemunho também toca nas crenças e “orações”:

Todos os cangaceiros tinham muita fé, e carregavam um patuá no bolso para se defenderem. Às vezes esse patuá era mandado pela mãe, por algum parente ou algum amigo (...) Lampião e os cangaceiros rezavam todas as noites. Só se dormia e se levantava depois das orações.<sup>164</sup>

Retomando os aspectos apontados por Balão e Deus-te-guie, compreende-se que a divergência é reveladora de uma pluralidade de opiniões e interpretações sobre essa presença, ora responsável pelo declínio do movimento, ora colaborativa com a manutenção de seus companheiros na vida bandida. Por isso, já havíamos indicado que enquadramentos e generalizações não dão conta da multiplicidade de vivências. Para todo aspecto positivo, há um contraponto negativo, que se manifesta, por vezes, no mesmo testemunho. É nesse sentido que adotar uma perspectiva única para esse evento é limitante. O sentido, para análise de discurso, não é único. Ele está sempre atravessado por formações discursivas distintas e em disputa.

O elemento estético também demonstra importância e se intensificou com a chegada das mulheres, pois:

Por mais que se possa tentar, por exemplo, do ponto de vista funcional, equiparar a roupa de cangaceiro com a de outro ator do cenário e, nesse paralelismo, identificar que realmente existem peças semelhantes –tais como as sandálias de couro chamadas de alpercatas e os punhais –, não se pode perder de vista o quanto inusitados os objetos

<sup>161</sup> Transcrição da autora. Retirada de: **A MULHER NO CANGAÇO**. Direção de Hermano Penna. 1976 (46 min). Youtube. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xqZE-uWMiU8>

<sup>162</sup> ARAÚJO, Antônio Amaury Corrêa de. **Lampião: as mulheres e o cangaço**. São Paulo: Traço, 2012, p. 98

<sup>163</sup> LINS, Daniel Soares. **Lampião: o homem que amava as mulheres**. São Paulo: Annablume, 1997, p. 26.

<sup>164</sup> Sousa, Ilda Ribeiro. *Op. cit.*, p. 96.

passaram a ser depois da entrada de Lampião, ainda mais depois da entrada das mulheres no Cangaço.<sup>165</sup>

Dadá toma para si, em depoimento, a inauguração dos bordados nos bandos. Sila, de igual modo. Contudo, tanto as mulheres quanto os homens praticavam a arte da costura. Lampião, por exemplo, elaborava os desenhos e se punha a costurar, como evidenciou Dadá<sup>166</sup>. Desobrigadas das tarefas propriamente domésticas, é curioso notar que, internamente, havia uma divisão de atividades, não havendo, portanto, separação entre “tarefas de homens” e “tarefas de mulher”.

Após o massacre na Grota do Angico, que resultou na morte e decapitação de Lampião, Maria Bonita e outros nove cangaceiros e cangaceiras, o grupo de Corisco deu segmento as atividades até 1940. Foi precisamente nesse período que Dadá, que já possuía postura belicosa, tomou à frente do bando em razão dos ferimentos de seu companheiro. Em seu testemunho, fez questão de acentuar sua diferença em relação às outras mulheres. O manuseio com fuzis e o período que ficou sob a liderança do bando, a colocam em excepcionalidade.

Evidentemente, todas as cangaceiras portavam armas, mas durante os combates eram afastadas, não atuando diretamente nos conflitos. Não à toa, Dadá, por sua belicosidade e atuação nos combates, recebeu destaque de “Musa do Cangaço”, uma vez que rainha é destinado à Maria Bonita. Em seu testemunho, ela relata:

As moças muitas carregavam pistolinha de brincadeira. Agora eu, a minha arma era um revólver 38 Colt Cavalinho, cartucheira de duas camadas e balas, que eu carregava numa panelinha, as caixas de bala, eu gastava muito. E tinha um punhalzinho bonitinho, que por sinal, está escondido aí no mato. Meu punhal, era uma bonequinha, cabinho de prata, cinco aliancinhas, banhado com ouro, e era para enfeite, o punhalzinho era para enfeite, porque eu não ia furar ninguém. Agora a arma era pra me diverti.<sup>167</sup>

Para o enunciado acima, retornarmos à definição etimológica da palavra protagonismo, porque a ex-cangaceira se coloca na cena e ao mesmo tempo, organiza o sentido daquilo que é objeto e o que é ação. Em *A Musa do cangaço*, Dadá comenta sobre a dinâmica dos grupos, mas coloca-se no centro da trama ao enfatizar a sua liderança em relação as demais cangaceiras. Ela reconhece e acentua a sua particularidade em manusear armas de grande porte. Esse

<sup>165</sup> ARAÚJO, Germana. **Aparência cangaceira**: um estudo sobre a intimidade como aparência de poder. 2013.209 f. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013, p. 164.

<sup>166</sup> **A MUSA DO CANGAÇO**. Direção de José Umberto Dias. 1982 (16min). Youtube. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=DW7H\\_b1KIAQ](https://www.youtube.com/watch?v=DW7H_b1KIAQ)

<sup>167</sup> Transcrição da autora. **A MUSA DO CANGAÇO**. Direção de José Umberto Dias. 1982 (16min). Youtube. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=DW7H\\_b1KIAQ](https://www.youtube.com/watch?v=DW7H_b1KIAQ)

elemento foi explorado de maneira significativa pelas produções ficcionais para, exatamente, contrapor a perspectiva de passividade das mulheres.

FIGURA 5 – A MULHER NO CANGAÇO (1976)



Cena de *A Mulher no Cangaço* (1976).

Foto: reprodução.

Nos últimos minutos de *A Mulher no Cangaço* (1976), a narração comunica: “O cangaço terminaria sua longa, muitas vezes alegre, muitas vezes triste carreira. E por ironia, ou não, terminava nas mãos de uma mulher, Sérgia Ribeiro, a valente Dadá”<sup>168</sup>. O que se tenta destacar, nesta seção, não é a eterna condição de oprimida da mulher. Ao contrário, é exatamente a sua agência, e a importância dessas memórias como possibilidade de compreender o universo feminino do cangaço, como de inscrevê-las, pouco a pouco, na historiografia do tema. Em outras palavras, debruçar-se sob a história ou a história da memória do cangaço, perpassa, também, pela discussão das modificações de seus últimos dez anos, o que fatalmente toca na presença da mulher.

É precisamente a partir do cinema de Hermano Penna e José Umberto Dias que visualizamos o esboço do protagonismo dessas mulheres, aspecto que continua a reverberar nas produções cinematográficas e literárias até hoje, como a película *Entre Irmãs* (2017), que discutiremos na seção a seguir. Significa dizer que para além do registro, *A Mulher no Cangaço*

---

<sup>168</sup> Transcrição da autora. Retirada de: **A MULHER NO CANGAÇO**. Direção de Hermano Penna. 1976 (46 min). Youtube. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xqZE-uWMiU8>

(1976) e *A Musa no Cangaço* (1982), foram responsáveis, em nossa perspectiva, pela concessão de vez e voz ao elemento feminino, que foram desdobrados, aprofundados e debatidos nas décadas seguintes – cujo nítidos reflexos na produção cinematográfica das primeiras décadas do século XXI.

### 3. Entre agulhas e punhais: cangaceiras protagonistas na ficção (2017)

O mundo não é bom para as mulheres não, moça.  
(Entre Irmãs, 2017)

Um breve passeio pela história é revelador das significativas transformações na condição e dos papéis ocupados pelas mulheres. Sua herança anterior é silêncio e um conjunto de relações desfavoráveis. Na Grécia antiga, a liberdade contemplava aqueles que fossem, em primeira instância, homens. O cidadão ateniense eram os não escravos, os não estrangeiros, e sobretudo, o não-mulher. Num salto temporal chegamos à década de 1960. Nesse momento nasce uma historiografia sobre a história das mulheres. A isto Michelle Perrot atribui diversos fatores: os científicos, sociológicos, culturais e políticos<sup>169</sup>. A presença e a quantidade de mulheres que passaram a ter acesso às universidades, a crise dos estruturalismos e o avanço do movimento feminista estremeceram os saberes ditos “universais”<sup>170</sup>.

Abordados na seção anterior, os filmes *A Mulher no Cangaço* (1976) e *A Musa do Cangaço* (1982) foram produzidos num contexto de mobilização do movimento feminista brasileiro, especialmente na associação à luta pela redemocratização do país<sup>171</sup>. A partir da década de 1990 e com a virada do século, as discussões passaram a receber outros contornos. No campo da história, para além de reconhecer que as mulheres possuíam uma história, tornou-se fundamental compreender como se constituiu histórica, econômica e politicamente as relações entre os gêneros<sup>172</sup>.

No pós-ditadura, o cenário político e social do Brasil passava por significativas transformações. Essa mudança também acompanhava a produção cinematográfica. Se nas produções de 1976 e 1982 havia o esboço de um movimento de resgate do elemento feminino,

<sup>169</sup> PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007, p. 19.

<sup>170</sup> PINSKY, Carla Bassanezi. Estudos de gênero e história social. **Rev. Estud. Fem.**, Florianópolis, v. 17, n. 01, p. 159-189, abr. 2009. Disponível em: < <http://educa.fcc.org.br/pdf/ref/v17n01/v17n01a09.pdf> > . Acesso em 21 mar. de 2026.

<sup>171</sup> LEMOS, Silse Teixeira de Freitas. Mulheres em movimento: das bruxas europeias às militantes brasileiras até a época da redemocratização. **Revista de Políticas Públicas**, vol. 22, 2018, pp. 815-830. Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/3211/321158844041/321158844041.pdf> . Acesso em 21 de mar. de 2026.

<sup>172</sup> SCOTT, Joan Wallach; LOURO, Guacira Lopes; SILVA, Tomaz Tadeu da. Gênero: uma categoria útil de análise histórica de Joan Scott. **Educação & realidade**. Porto Alegre. Vol. 20, n. 2 (jul./dez. 1995), p. 71-99, 1995

nas quatro décadas seguintes o que se assistiu foi uma ampliação expressiva do protagonismo de mulheres nas telas do cinema nacional<sup>173</sup>.

Nesta seção, portanto, o foco é analisar o filme *Entre Irmãs* (2017), uma obra inspirada no livro *A Costureira e o Cangaceiro* (2009), de Frances de Pontes Peebles. Essa análise é constituída como um ponto de diálogo com as narrativas e depoimentos grafados na seção anterior dos documentários *A Mulher no Cangaço* (1976) e *A Musa do Cangaço* (1982).

### 3.1. Entre Irmãs (2017) no cinema de pós-retomada

O princípio que orienta a possibilidade de identificar uma continuidade entre os filmes documentais, abordados na seção anterior, e a produção *Entre Irmãs* (2017) é exatamente a postulação de que o ficcional também testemunha, isto é “a escritura fílmica não deixa de ser, ao mesmo tempo, poética e documental”<sup>174</sup>. Embora a montagem do roteiro passe inegavelmente pela leitura da obra *A Costureira e o cangaceiro* (2009), o filme “apresenta-se como obra independente, vive por si só”<sup>175</sup>.

Para delinear as fronteiras e aproximações entre literatura e cinema e produções cinematográficas que “recriam” obras literárias, a terminologia “adaptação” para designar esse tipo de filme não dá conta de expressar, com precisão, os mecanismos e linguagens que compõem os processos de transformação do literário ao cinematográfico, ou da palavra em imagem.

Nesses termos, Renato Cunha, pesquisador das relações literatura-cinema, discute o termo “cinematização” para conceituar produções que fazem uso de texto literários para elaboração de sua narrativa<sup>176</sup>. O processo que resulta na cinematização, isto é, na feitura do filme de inspiração literária, é caracterizado como “tradução literocinematográfica”, cujos procedimentos parte da:

leitura + roteirização + leitura + filmagem + leitura + montagem = cinematização.  
Seis parcelas imbricadas. Três referentes à execução propriamente dita, materializações da imagem, e mais três à preparação, fases implícitas no fazer fílmico:

<sup>173</sup> KREUTZ, Kátia. **A jornada das heroínas: protagonismo feminino no cinema contemporâneo brasileiro**. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, University of São Paulo, São Paulo, 2021. doi:10.11606/D.27.2021.tde-23082021-223227. Acesso em: 2026-03-21.

<sup>174</sup> CUNHA, Renato. **Cinematizações: ideias sobre literatura e cinema**. Brasília: Círculo de Brasília, 2007, p. 27.

<sup>175</sup> CUNHA, Renato. *Op. cit.*, p. 73.

<sup>176</sup> *Idem*

a inicial, a leitura do livro; a intermediária, a leitura do roteiro; a final, a leitura do material filmado.<sup>177</sup>

Como tradução literocinematográfica da obra *A Costureira e o Cangaceiro* (2009), o filme *Entre Irmãos* (2017), dirigido por Breno Silveira e roteirizado por Patrícia Andrade, está localizado no pós-retomada do cinema brasileiro<sup>178</sup>. Antes da retomada, na década de 1990, durante o governo do presidente Fernando Collor (1990-1992), a produção cultural cinematográfica brasileira entrou em crise, ou quase morte como asseveram os críticos, com a extinção da Embrafilmes, Fundação Nacional das Artes (Funarte) e do Conselho de Cinema (Concine)<sup>179</sup>. As medidas, ancorada na política neoliberal, buscavam transformar o cinema e a cultura em mercadoria<sup>180</sup>. Ainda em 1990, Jean-Claude Bernadet publicou na *Folha de São Paulo* um comentário sobre as medidas de esfacelamento da produção cinematográfica, implementadas no governo do presidente Collor, que além de extinguir a política pública e as instituições de suporte, “fez pouco mais do que colocar uma pá de cal no moribundo. A pá de cal foi violenta, interrompendo projetos cinematográficos, teatrais etc. que já estavam em andamento e com perspectivas positivas”<sup>181</sup>.

Em meio a desestruturação, desestímulo e precarização, algumas produções mostraram-se resilientes e foram lançadas entre 1990 e 1994, dentre elas, Luiz Zanin Oricchio menciona os títulos: *Barrela*, *Beijo 2348/72*, *Boca de Ouro*, *Césio 137*, *Conterrâneos velhos de guerra*, *O escorpião escarlata* e *Stelinha* (em 1990). Já no ano de 1991 apareceram: *ABC da greve*, *O corpo*, *O fio da memória*, *A grande arte*, *A maldição de Sanpaku*, *Não quero falar sobre isso agora*, *Matou a família e foi ao cinema*, *Rádio Auriverde*, *Sua excelência, o candidato* e *Vai trabalhar vagabundo 2*. O ano de 1992 desponta com os títulos: *Oswaldianas*, *Perfume de gardênia* e *O vigilante*. Em 1993: *Alma corsária*, *Capitalismo selvagem*, *A dívida da vida*, *A saga do guerreiro alumioso* e *Vagas para moça de fino trato*. Por fim, em 1994: *Carmen*

<sup>177</sup> CUNHA, Renato. *Op. cit.*, p. 67.

<sup>178</sup> BARROS, E. P. (2014). O cinema brasileiro na Pós-Retomada: entre o imaginário autoral e a realidade figurativa. *Esferas*, (4). Disponível em: <https://doi.org/10.31501/esf.v0i4.5485>. Acesso em 22 de mar. De 2026.

<sup>179</sup> CAETANO, Maria do Rosário. Cinema brasileiro (1990-2002): da crise dos anos Collor à retomada. *Alceu* - v.8 - n.15 - p. 196 a 216- jul./dez. 2007. Disponível: [https://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu\\_n15\\_Caetano.pdf](https://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Caetano.pdf). Acesso 22 de mar. De 2026

<sup>180</sup> ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

<sup>181</sup> BERNADET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 183.

*Miranda: banana is my business, A causa secreta, Lamarca, Louco por cinema, Mil e uma e Veja esta canção*<sup>182</sup>.

Sylvie Debs destaca a emergência do cinema no Nordeste em meio à diversidade, mencionando o ressurgimento do audiovisual com o lançamento de filmes. Ela cita especificamente *A saga do guerreiro aluminoso*, de Rosenberg Cariry, como "um filme realizado em condições das mais precárias por um autodidata apaixonado por cinema"<sup>183</sup>. A partir de 1995, com a implementação da Lei do Audiovisual, o cenário começou a melhorar. Naquele mesmo ano, o filme *Carlota Joaquina*, de Carla Camurati, é considerado o "marco zero da Retomada do cinema brasileiro". Este sucesso é notável porque a produção de Camurati marcou o retorno do cinema ao gosto popular, atraindo mais de um milhão de espectadores<sup>184</sup>. A "pluralidade de temáticas" é talvez o aspecto mais marcante desse período, cujo ciclo se encerrou entre 2002 e 2003.

Conforme aborda Oricchio, podemos enquadrar as produções desse período em sete categorias. A primeira, diz respeito aos filmes de representações históricas, que, aliás, mantém, desde a entrada do cinematógrafo no Brasil, certa constância nas produções. Nessa categoria, títulos como *Carlota Joaquina: uma princesa do Brasil* (1995), *O que é isso, companheiro?* (1997), de Bruno Barreto; *Guerra de Canudos* (1998), de Sérgio Rezende; *Hans Staden* (1999), de Luís Alberto Pereira; *Tiradentes* (1998), de Oswaldo Caldeia; *Barra 68* (2000), de Vladimir Carvalho; *Brava gente brasileira* (2000), de Lúcia Murat; *Caramuru: a invenção do Brasil* (2001), de Guel Arraes, dentre outros. Na segunda categoria, intitulada "Eu e o Outro", agrega produções que abordaram a complexa relação com os EUA. Os filmes *Carmen Miranda: bananas is my business* (1995), de Helena Solberg, *For All: o trampolim da vitória* (1997), de Luiz Carlos Lacerda; *Como nascem os anjos?* (1996), de Murilo Salles e, novamente, *O que é isso, companheiro?* (1997) exemplificam essa relação.

A esfera privada também passa a compor as produções da Retomada, abordando, especialmente, as relações familiares e amorosas no íntimo da complexidade. Nessa lista aparecem: *Amores Possíveis* (2000) e *Pequeno dicionário amoroso* (1996), de Sandra Werneck; *Amores* (1997), de Domingos de Oliveira; *Bicho de Sete cabeças* (2000), de Laiz Bodanzky; *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles etc. A esfera pública, de igual modo, desponta com

<sup>182</sup> ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo**: um balanço crítico da retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 26.

<sup>183</sup> DEBS, Sylvie. **Cinema e Literatura no Brasil**: os mitos do sertão: emergência de uma identidade nacional. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2010, p. 113.

<sup>184</sup> ORICCHIO, Luiz Zanin. *Op. cit.*, p. 26-27.

filmes que tocam, em alguma instância, na reflexão política, como *Doces Poderes* (1996), de Lúcia Murat; *Sertão das memórias* (1996), de José Araújo; *O que é isso, companheiro?* (1997) e outros.

O Sertão e a Favela, “duas ambientações míticas do cinema brasileiro”<sup>185</sup> e que foram pensadas a partir da Guerra de Canudos, são recuperados no cinema da Retomada, com *Baile Perfumado* (1997), de Paulo Caldas e Lírío Ferreira; *Corisco e Dadá* (1996), de Rosemberg Cariry; os já citados *Guerra de Canudos* e *Sertão das memórias*. Temáticas sobre a desigualdade social encabeçam a categoria “Classes em choque”. Os títulos: *Quem matou Pixote* (1996), de José Joffily; *Como nascem os anjos?* (1996), de Murilo Salles e *16060* (1996), de Vinicius Mainardi, ilustram bem esse cenário. Por fim, os filmes de crime são enquadrados na categoria da “arte da violência”, cujos títulos fazem referência ao gênero *noir*. *Terra estrangeira* (1995), de Walter Salles e Daniela Thomas é um dos apontados nesse segmento. Evidentemente, algumas produções acabam por transitar entre as diversas categorias.

A problemática da diversidade é amplamente debatida por críticos e estudiosos do cinema. Porque embora houvesse uma robusta variedade de gêneros e temas, a “típica fragmentação mental do homem dos anos 1990”<sup>186</sup> reflete o mal-estar e o cenário difuso que imperava na virada do século. O público, cada vez mais plural, exige a produção de filmes que atendam, de alguma maneira, suas expectativas<sup>187</sup>. Ou seja, as produções priorizaram “não só ao prestígio artístico, como também o sucesso comercial, ele precisa adaptar-se ao público que já não enxerga o cinema apenas como um espetáculo de massa, mas como expressão estética, estilo, fonte de informação etc.”<sup>188</sup>.

A busca pela identidade nacional atravessou as fases do cinema brasileiro, inclusive a retomada. Os filmes de fundo histórico continuaram presentes na cena cultural. O retorno a personagens e eventos passados apresentam, conforme aponta o historiador Fernando Sá “retratos mais plásticos e minuciosos do Brasil”<sup>189</sup>. Nesse escopo, o cangaço retorna às telas, após quase uma década de hiato, com os títulos *Corisco e Dadá* (1996), de Rosemberg Cariry;

---

<sup>185</sup> ORICCHIO, Luiz Zanin. *Op. cit.*, p. 122.

<sup>186</sup> *Idem*, p. 30.

<sup>187</sup> ORICCHIO, Luiz Zanin. *Op. cit.*, p. 30-31

<sup>188</sup> CABRAL, Bárbara de Pina. **Protagonismos femininos no cinema brasileiro de pós-retomada: os desvios do engendramento**. 2018. 195 f., il. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2018, p.19.

<sup>189</sup> SÁ, Antônio Fernando de Araújo. **O cangaço nas batalhas da memória**. Recife: Editora UFPE, 2011, p. 122.

*Baile Perfumado* (1997), de Paulo Caldas e Lírío Ferreira e *O Cangaceiro* (1997), de Aníbal Massaíni Neto. Com o renascimento do cinema nacional, o banditismo social ressurgiu com uma nova roupagem, “cuja característica é uma leitura plural e menos condicionada à visão social presente nos idos da década de 1960”<sup>190</sup>. Isto é, a temática aparece “de uma maneira diferenciada, com novas imagens e novos pontos de vista sendo propostos”<sup>191</sup>.

Embrenhar-se nas especificidades da vida dos personagens históricos do cangaço caracterizou algumas produções desse período. O privado e o íntimo, como categorizou Oricchio, permeou produções como *Corisco e Dadá* (1996). Inspirada no depoimento de Sêrgia da Silva Chagas, a *Dadá*, a narrativa incorpora elementos significativos, tanto no que se refere à trajetória do famoso casal, quanto as adversidades da vida em bando. Os pesquisadores (as) Marcelo Dídimo<sup>192</sup>, Maria do Rosário Caetano<sup>193</sup>, Caroline de Araújo Lima<sup>194</sup>, Antônio Fernando de Araújo Sá<sup>195</sup> e Luiz Zanin Oricchio<sup>196</sup>, examinaram com rigor uma série de aspectos que caracterizam esta e as demais produções. Contudo, desperta-nos o interesse a sensibilidade com que o sofrimento diante da perda de três filhos recém-nascidos é partilhado pelo casal de cangaceiros. Ao revisitarmos os testemunhos das mulheres registrados nos filmes de Hermano Penna e José Umberto Dias, torna-se quase unânime à menção à entrega das crianças e a alta taxa de mortalidade entre elas. Em *Corisco e Dadá*, o sentimento de revolta e tristeza atravessa ambos os protagonistas:

Com a morte de seu primeiro filho, Corisco passa a crer que orações mais fortes devem ser feitas para isto não ocorrer novamente, e decide batizar seu segundo filho. O leva até um grupo de fanáticos, comandados por um santo que possui vários beatos como seguidores. O santo batiza a criança com sangue que é retirado de um bode morto na hora e faz uma oração para o bebê. Corisco acredita que dessa forma, a criança sendo abençoada por um “enviado de Deus”, seu destino possa ser diferente do outro. [...] O destino dessa criança, entretanto, não poderia ser outro senão a morte. Esta segunda fatalidade revolta o cangaceiro, que passa a ficar descrente de suas convicções. Descrença esta que culmina na morte de seu terceiro filho. **Dadá chora desesperadamente. Corisco rompe definitivamente com Deus**, fala que o Senhor quer sangue dos inocentes, de seus inocentes filhos, pois o primeiro foi para o Pai, o

<sup>190</sup> SÁ, Antônio Fernando de Araújo. **O cangaço nas batalhas da memória**. Recife: Editora UFPE, 2011, p. 121.

<sup>191</sup> DÍDIMO, Marcelo. **O cangaço no cinema brasileiro**. São Paulo: Annablume, 2010, p. 246.

<sup>192</sup> DÍDIMO, Marcelo. **O cangaço no cinema brasileiro**. São Paulo: Annablume, 2010.

<sup>193</sup> CAETANO, Maria do Rosário (Org.). **Cangaço: o Nordeste no cinema brasileiro**. Brasília: Avathar Soluções gráficas, 2005.

<sup>194</sup> LIMA, Caroline de Araújo. **E as Cangaceiras?** As representações sociais e o imaginário do feminino cangaço no cinema. 2020. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/32650>

<sup>195</sup> SÁ, Antônio Fernando de Araújo. **O cangaço nas batalhas da memória**. Recife: Editora UFPE, 2011.

<sup>196</sup> ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo: um balanço crítico da retomada**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

segundo para o Filho, e o terceiro para o Espírito Santo. **O cangaceiro se vê na condição de homem condenado a viver em sofrimento e solidão, e com o poder de julgar a Deus, que foi injusto ao levar as vidas de três pobres crianças, o renega e o condena.**<sup>197</sup>

Em continuidade, a dissertação de mestrado intitulada *Na trilha do cangaço: as representações das relações de gênero nos filmes Corisco e Dadá e Baile perfumado* (2012), de Dalila Carla Santos, visualiza esse aspecto da película (figura 6), nos seguintes termos:

As mortes dos filhos (as) de Corisco e Dadá são trazidos pelo autor para mostrar o lado sofrido do cangaço que, assim como toda e qualquer sociedade e/ou meio de vida, é repleto de momentos bons e ruins. Como a narradora afirma: “O cangaço possuía seus sofrimentos desmedidos, mas também tinha lá suas bondades. Lampião é que gostava de dizer: “Cangaço, meu cumpadi, é meio de vida”. De vez em quando o grupo de Lampião e de Corisco se encontravam. Eles levavam uma vida boa sem o desassossego da guerra”.<sup>198</sup>

FIGURA 6 – Corisco e Dadá (1996)



Cena do filme *Corisco e Dadá* (1996), de Rosenberg Cariry.  
Foto: reprodução

<sup>197</sup> DÍDIMO, Marcelo. **O cangaço no cinema brasileiro**. São Paulo: Annablume, 2010, p. 255-256. Grifos da autora.

<sup>198</sup> SANTOS, Dalila Carla. **Na trilha do cangaço: as representações das relações de gênero nos filmes Corisco e Dadá e Baile perfumado**. Dissertação (mestrado) – PPGNEIM. Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – Salvador, 2012, p. 83.

Outro aspecto de destaque nas produções da retomada é o cenário do sertão. Em *Baile perfumado* (1997), esse espaço é revisitado sob uma ótica distinta em comparação aos filmes da década de 1960. Oricchio discute a reatualização elaborada por Paulo Caldas e Lírrio Ferreira. O que se visualiza é um sertão que “parece próspero, fértil, feliz. Como se o litoral (de onde vêm os diretores do filme) abraçasse a terra seca e a fertilizasse”<sup>199</sup>.

A inversão confronta, em certo sentido, a paisagem acinzentada, desértica, iluminada por um sol escaldante. O historiador Durval Muniz de Albuquerque Jr, ao analisar o filme *Baile perfumado*, aponta para a elaboração de outra visibilidade e representação da paisagem sertaneja, uma vez que:

os cineastas optaram por mostrar a caatinga tomada pelo verde, a caatinga renascida na época das chuvas, uma caatinga salpicada de flores. Toda a movimentação do bando de cangaceiros, as escaramuças militares contra as tropas volantes se passam no interior de uma caatinga esverdeada, tornada ainda mais intrincada e de difícil acesso pela presença das folhas, dos ramos, dos cipós e plantas rasteiras renascidas com as chuvas. Se o filme tem como personagem principal um fotógrafo e cinegrafista, a questão da imagem, a problematização em torno da imagem aparece de forma clara no filme<sup>200</sup>.

FIGURA 7 – Lampião e seu bando



Cena de *Baile Perfumado* (1997).

Foto: reprodução.

<sup>199</sup> ORICCHIO, Luiz Zanin. *Op. cit.*, 134.

<sup>200</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Vede sertão, verdes sertões: cinema, fotografia e literatura na construção de outras paisagens nordestinas. *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*, [S. l.], v. 13, n. 1, 2016, p.12.

Distante da figura de vingador e oprimido de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1969), Lampião em *Baile perfumado* “se sustenta da fama e do capital acumulados anteriormente vive próximo dos rios, cercado por uma vegetação luxuriante”<sup>201</sup>. A figura do cangaceiro adquire marcas de sofisticação, o gosto por “perfume francês *Fleur d’Amour* e uísque *White Horse*”<sup>202</sup> dá a tônica de sujeito aburguesado e vaidoso. Contudo, outras produções, como *O Cangaceiro* (1997), de Aníbal Massaini, remontam, conforme aponta o historiador Fernando Sá, as películas das décadas anteriores, pois:

resgata o *nordestern* e o imaginário do sertão sob a luz da experiência cinematográfica da Vera Cruz nos anos 50, cuja atualidade se manifesta tanto no domínio da técnica (som e cor), quanto na narrativa mais clássica, tentando condensar temas locais ou históricos dentro de uma estética “internacional” numa busca de público e mercado<sup>203</sup>.

O percurso pelo cinema de retomada, auxilia-nos no sentido de localizar, no interior da cinematografia nacional, a ampliação de temas que passaram a frequentar as telas. Mas, sobretudo, observar do ponto de vista investigativo, o aumento significativo da representação feminina diante e por trás das câmeras.

Os dados evidenciados nas dissertações de mestrado *O cinema brasileiro de 1961 a 2010 pela perspectiva de gênero* (2011), de Paula Alves e *Protagonismos femininos no cinema brasileiro de pós-retomada: desvios do engendramento* (2018), da pesquisadora Bárbara de Pina Cabral, revelam que, entre os anos 1991 e 2000, nos longas-metragens produzidos/lançados no Brasil, apenas 13,80% apresentavam protagonistas do sexo feminino. Neste mesmo período, os números apontaram para 63,5% de protagonistas do sexo masculino. Entre 2001 e 2010, a quantidade de mulheres protagonistas aumentou para 18,18%. As pesquisadoras mapearam, ainda, a porcentagem nas categorias de direção, roteiro, fotografia etc.<sup>204</sup>.

---

<sup>201</sup> ORICCHIO, Luiz Zanin. *Op. cit.*, 134

<sup>202</sup> *Ibidem*, p. 133.

<sup>203</sup> SÁ, Antônio Fernando de Araújo. *Op. cit.*, p. 125.

<sup>204</sup> ALVES, Paula. **O cinema brasileiro de 1961 a 2010 pela perspectiva de gênero**. 2011. Dissertação (Mestrado em Estatística) – Escola Nacional de Ciências e Estatísticas do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, Rio de Janeiro, 2011 e CABRAL, Bárbara de Pina. **Protagonismos femininos no cinema brasileiro de pós-retomada: os desvios do engendramento**. 2018. 195 f., il. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

Ao se debruçar sob certas produções cinematográficas da retomada (1995-2002), centradas no protagonismo de mulheres, Bárbara de Pina Cabral, identificou a prevalência de representações que podem ser visualizadas a partir de algumas categorias. A primeira diz respeito às personagens que retratam o imaginário da mulher brasileira numa perspectiva histórica, como exemplo, a autora menciona os filmes *Carlota Joaquina* (1995), *Banana is my business* (1995) e *Tieta do agreste* (1996), de Cacá Diegues. Elas ilustram, respectivamente, “a rainha escandalosa, a cantora que representa a imagem do Brasil nos EUA e a personagem sensual de Jorge Amado”<sup>205</sup>.

Na categoria “Simetria gênero nos afetos”, as personagens da trama são protagonizadas mulheres distintas, mas que possuem vontades em comum: serem donas de seus próprios narizes. Os filmes *Um céu de estrelas* (1997), de Tata Amaral e *Eu tu eles* (2000), de Adrucha Waddington exemplificam bem, conforme aponta a autora, a construção desse tipo de enredo, uma vez que “Dalva mora na periferia de um grande centro urbano, Darlene vive no sertão e pretende manter o relacionamento com três homens. As duas precisam saber subverter a perspectiva patriarcal desses ambientes para conseguir o que almejam”<sup>206</sup>.

Convém apontar, ainda, a similaridade entre as personagens citadas e as protagonistas do filme *Entre Irmãs* (2017). Ao traçarem caminhos distintos para suas vidas, seja se embrenhando na caatinga ou tomando chás da tarde com a elite do centro urbano do Recife, se esbarram com um cenário inescapável: a lógica patriarcal que ainda imperava na sociedade brasileira dos anos 1930.

Por fim, a terceira categoria trata da questão de classes, cujas protagonistas se veem diante do abismo da desigualdade social. Como exemplo, a autora aponta as seguintes produções:

*Central do Brasil* (1998), de Walter Salles, apresenta Dora, uma mulher de caráter controverso: trabalha escrevendo cartas (quase nunca enviadas) para analfabetos na Central do Brasil. Uma das clientes de Dora morre, e o filho, Josué, acaba ficando sozinho no mundo. Em um primeiro movimento, Dora pensa em traficar o menino e tirar vantagem da situação, mas depois decide ajudá-lo, levando-o ao encontro do pai. De início, Dora encarna o papel de charlatã, transformando-se posteriormente em mãe, professora e amiga do garoto. Em *Amélia* (2000), de Ana Carolina, Amélia é camareira de uma famosa atriz francesa, Sarah Benhardt, que vem ao Brasil, no início do século XX, com intuito de restabelecer sua carreira. Ao chegar ao país, Sarah convive com as irmãs de Amélia. O longa-metragem divide o protagonismo entre mulheres que precisam aprender a lidar com as diferenças culturais e de classe. *O casamento de Louise* (2001), de Betse de Paula, também aponta para as questões de

---

<sup>205</sup> CABRAL, Bárbara de Pina. *Op. cit.*, p. 35

<sup>206</sup> *Idem*

classe. O filme retrata a relação da patroa, Louise, e da empregada doméstica, Luzia, com certas caricaturas comuns às comédias de costumes; *Domésticas* (2001), de Fernando Meirelles, conta a história de cinco empregas domésticas: Cida, Roxane, Quitéria, Raimundo e Créo. Na abordagem, no entanto, algumas críticas afirmam que a narrativa preconiza a perspectiva dos patrões. Em *Madame Satã* (2002), Karim Aïnouz desenvolve uma personagem complexa e cheia de personas.<sup>207</sup>

O que se constata, em diálogo com as contribuições de Bárbara de Pina Cabral, é precisamente o momento em que a temática da intimidade, do feminino, da vida privada, passa a frequentar as telas do cinema de retomada, relegando a busca por uma identidade nacional para o segundo plano das tramas. O pós-retomada ou “novíssimo” cinema que emergiu nas últimas duas décadas, está imbricado ao crescimento exponencial das tecnologias audiovisuais e do “hibridismo, tanto nos suportes quanto das estéticas”.<sup>208</sup>

O prefixo *pós*, sugere certo movimento de superação com o que foi precedido. Se considerarmos, por exemplo, o “*pós*-estruturalismo, *pós*-modernidade, *pós*-vanguarda, *pós*-industrialismo, *pós*-autoria, *pós*-colonialidade [...] como ‘espaços reflexivos’ que têm em comum uma tentativa de desconstruir, deslocar e transgredir sólidas categorizações”. Assim, o cinema de pós-retomada, “leva em conta questões sociais que poderíamos observar, entre outros pontos, na ideia de um eu fluido e na de uma sociedade que já não se enxerga mais nos valores de um estruturalismo rígido”<sup>209</sup>.

Nesse sentido, a seleção do filme *Entre Irmãs* (2017) perpassa, justamente, por esse momento, que, a participação feminina, conforme discute a pesquisadora Eliane Vieira, torna-se razoavelmente expressiva na produção de filmes, isto é, com a emergência de um cinema de mulheres feito por mulheres, a valorização de temáticas em torno dessas personagens passa a interessar as (os) cineastas. Em entrevista para Yale Gontijo, no site Metrôpole, Breno Silveira (1964-2022) comenta que após a produção do filme *Gonzaga: de pai para filho* (2012), sobre Luiz Gonzaga e seu filho Gonzaguinha, passou a buscar temáticas relacionadas ao “universo de Lampião”. Ao investigar o sertão dos cangaceiros, o cineasta identificou a pouca atenção dada a figura de Maria Bonita<sup>210</sup>.

---

<sup>207</sup> *Idem*

<sup>208</sup> CABRAL, Bárbara de Pina. *Op. cit.*, p. 38.

<sup>209</sup> BARROS, E. P. O cinema brasileiro na Pós-Retomada: entre o imaginário autoral e a realidade figurativa. *Esferas*, n. 4, 23 nov. 2014, p. 187.

<sup>210</sup> SILVEIRA, Breno. “Entre irmãs” é sobre mulheres fortes e machismo. Entrevista cedida a Yale Gontijo. *Metrôpole*, 15 out. 2017, disponível em: <https://www.metropoles.com/entretenimento/cinema/breno-silveira-entre-irmas-e-sobre-mulheres-fortes-e-machismo>. Acesso em: 28 ago de 2025.

Em sua tese de doutoramento intitulada *Duas Irmãs: literatura, cinema e relações de gênero no espaço familiar* (2023), Eliana Vieira trabalha cuidadosamente a entrevista do autor, no sentido de identificar elementos presentes na produção, que dialogam com temas emergentes no debate social. Conforme aborda a autora, o cineasta deixa expresso, na mesma entrevista, que a película *Entre Irmãs* trata de elementos como machismo, “cura gay” e empoderamento feminino<sup>211</sup>. Por isso, convém analisar a maneira com que o filme constrói possibilidades de um protagonismo das mulheres do cangaço, tendo em vista que, na coletânea de películas sobre a temática, é um dos poucos que trata, de maneira enfática, das vidas, desejos, afetos, lutas e mortes de mulheres.

Lançado em outubro de 2017, a película *Entre Irmãs* (2017), inspirada na obra *A Costureira e o Cangaceiro* (2009), concorreu ao Grande Prêmio de Cinema Brasileiro de 2018, nas categorias de Melhor Atriz, com Marjorie Estiano; Melhor Atriz Coadjuvante, com Letícia Colin; Melhor Ator Coadjuvante, com Cláudio Jaborandy; Melhor Roteiro Adaptado, com Patrícia Andrade; Melhor Direção de Arte, com Claudio Amaral Peixoto e Melhor Figurino, com Ana Avelar. Produzido pela Conspiração Filmes, com coprodução da Globo Filmes, distribuição da Sony Pictures e codistribuição da H20 Films.

O filme de Breno Silveira e Patrícia Andrade foi estruturado para exibição no cinema e na TV, com a elaboração, portanto, de dois roteiros. Na TV, ajustado para minissérie, *Entre Irmãs* conta com cerca de 30 minutos a mais de material, permitindo maior exploração da trama de alguns personagens. As filmagens duraram cerca de sete semanas, Piranhas, Alagoas, e em Olinda, Pernambuco.

Em entrevista concedida ao *iG Gente*, no mesmo ano de lançamento do filme, a escritora Frances de Pontes Peebles, nascida na cidade do Recife, e radicada em Chicago, comentou sobre o filme de Breno Silveira e o processo de criação de seu livro com mais de seiscentas páginas. A autora afirmou que o cangaço a interessava desde muito jovem, mas que gostaria de escrever uma história que tratasse do feminino, do lado humano, mas também violento do cangaço<sup>212</sup>. Em nota na edição de 2017, Peebles afirma:

Esta é uma obra de ficção inspirada em fatos históricos. Ao escrever este romance, tomei algumas liberdades criativas: mudei o nome das pessoas e lugares; condensei

<sup>211</sup> VIEIRA, Eliana Sales. **Duas irmãs: literatura, cinema e relações de gênero no espaço familiar**. 243 f. Tese (doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2023, p.75

<sup>212</sup> PEEBLES, Frances de Pontes. Autora do livro “Entre Irmãs” aprova filmes baseado em sua obra. Entrevista cedida a IG São Paulo. **IG Gente**, 14 de out. 2017, disponível em: <https://gente.ig.com.br/colunas/2017-10-14/entre-irmas-bastidores.html>. Acesso em 25 ago de 2025.

eventos; simplifiquei a política, reduzindo a miríade de partidos políticos reais. Vários personagens deste livro são ficcionais. Os cangaceiros existiram entre meados do século XIX e o início do século XX no Nordeste do Brasil. O Carcará, a Costureira e seu bando foram inspirados em vários bandos reais de cangaceiros surgidos ao longo da história. Mas os detalhes do cotidiano dos personagens são os mais autênticos possíveis. Tentei representar de forma precisa a moda e os costumes dos anos 1930, a flora e a fauna da caatinga, bem como os rituais, os métodos de cura naturais, as armas e os trajes dos cangaceiros. A maioria dos fatos históricos e das circunstâncias que o cercam também é verídica: a Revolução de 1930, a seca de 1932 e os acampamentos de retirantes que se construíram então; o voto das mulheres no Brasil; o movimento frenológico e a prática comum de se decapitarem os cangaceiros para estudar seu crânio.<sup>213</sup>

Após o lançamento do filme, a obra de título original *The Seamstress* (2008), publicada no Brasil em 2009 como *A Costureira e o cangaceiro*, recebeu nova edição com o título *Entre Irmãs* (2017). A análise assertiva da pesquisadora Eliana Vieira destaca que a mudança foi, sobretudo, positiva, uma vez que posicionou para o leitor/espectador o protagonismo compartilhado entre as personagens:

No que se refere ao processo de adaptação do romance de Peebles para as telas, a primeira modificação notada por um espectador que assiste ao filme como uma adaptação é a mudança do título para *Entre irmãs*. Uma alteração que este estudo considera acertada, pois o título do romance *A costureira e o cangaceiro* dá a impressão de que a história é protagonizada Luzia e Antônio, o que não ocorre. Tanto no romance quanto no filme, as protagonistas são as duas irmãs, que possuem o mesmo espaço em ambas as narrativas. A preposição “entre”, presente no título do filme *Entre irmãs*, evoca o elo fraterno que entrelaça as vidas das irmãs, que são conduzidas pela sororidade, um sentimento de irmandade, solidariedade, empatia e companheirismo entre as mulheres.<sup>214</sup>

Patrícia Andrade, roteirista de *Entre Irmãs* (2017), em entrevista para Isabela D’Ercole, publicada na revista Claudia, relata o processo de escrita do roteiro. Há algum tempo, afirmou a roteirista, Breno Silveira havia manifestado a ideia de fazer um filme sobre Maria Bonita, contudo, as múltiplas histórias e boatos em torno da cangaceira dificultaram a execução. A obra de Frances de Pontes Peebles abriu, então, a possibilidade de construir o roteiro com certa liberdade criativa. Nesse processo, afirmou Andrade: “Mudei bastante coisa, acrescentei cenas, dei outra índole a personagens. Roteiros só funcionam quando temos autonomia”. Ao ser interrogada, a roteirista comentou que as protagonistas do filme são “mulheres sonhadoras, mas

<sup>213</sup> PEEBLES, Frances de Pontes. **Entre irmãs**. São Paulo: Arqueiro, 2017.

<sup>214</sup> VIEIRA, Eliana Sales. **Duas irmãs**: literatura, cinema e relações de gênero no espaço familiar. 243 f. Tese (doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2023, p.81.

empoderadas, que mudam o destino traçado para elas”<sup>215</sup>. Em abril de 2024, a produção entrou para catálogo da Netflix, dividida em quatro episódios, com cerca de quarenta minutos cada<sup>216</sup>.

### 3.2 Fios soltos, destinos amarrados: a trajetória das costureiras

Ambientado em Taquaritinga do Norte, agreste pernambucano, nas décadas de 1920 e 1930, a narrativa centrada na trajetória das irmãs Luzia (Nanda Costa) e Emília (Marjorie Estiano), conduz o espectador ao passeio entre as veredas do sertão e os centros urbanos de Recife. Do cotidiano simples, marcado pelas longas tardes de costura para a família do coronel, à vida incerta do cangaço. Do deslumbre com a moda, os costumes e o ideal de progresso às noites insones e solitárias na capital pernambucana.

A película reúne, em seu plano de fundo, dois espaços que se opõem e se interligam. Se o sertão é palco de relações reguladas pela violência e pelo medo, as vivências dos personagens na capital se estruturam sob os mesmos signos. Nos primeiros segundos, deparamo-nos com o terreno árido, montanhoso e salpicado pelo verde das árvores. A canção “mulher rendeira” é entoada por duas crianças que correm e cantam saltitantes: são elas, Emília e Luzia, explorando no meio do mato.

---

<sup>215</sup> ANDRADE, Patrícia. “Entre irmãs”: Patrícia Andrade e a força feminina no cinema. Entrevista concedida a Isabella D’Ercolle. Cláudia, 17 out de 2017, disponível em: <https://claudia.abril.com.br/famosos/entre-irmas-patricia-andrade/>. Acesso em 28 de ago de 2025.

<sup>216</sup> Os *frames* utilizados nesse estudo seguem a divisão dos episódios disponíveis na plataforma de *streaming* Netflix.

FIGURA 8 – Paisagem do sertão



Fonte: *Entre Irmãs* (2017). Episódio 1 (16s)

Após a morte de seus pais, as irmãs “dos Santos” passaram a viver sob os cuidados de Tia Sofia (Cyria Coentro), que tratou de ensinar para as meninas a arte da costura. Nas brincadeiras de criança, a pequena e destemida Luzia costumava trepar nas árvores com sua irmã, até o acidente que por pouco não lhe custou a vida. Neste dia, na presença do padre, tia Sofia e Emília imploravam pela intercepção de Santo Expedito para devolver o sopro de vida àquele corpo pequeno e desfalecido. Entre preces e lágrimas, Luzia retorna da morte. Como sequele, seu braço ficou torto e encolhido, o que lhe ocasionou o apelido de “braço de vitrola”. A devoção ao santo haveria de acompanhá-la por toda vida.

Costureiras da esposa do Coronel Pereira, Sofia e suas sobrinhas bordam e confeccionam as indumentárias de Dona Conceição (Lívia Falcão). A costura é um ofício que exige atenção, mãos firmes, olhar preciso, paciência, corte calculado e medida exata, mas que também possui uma dinâmica que possibilita o desmanche, o recomeço, o remendo, o ajuste. Se uma boa costureira precisa de coragem para recomeçar, como alertava Tia Sofia, com a chegada dos cangaceiros, as três mulheres precisariam de força para enfrentar mudanças drásticas: a partida, o luto e a solidão.

Antes da chegada dos cangaceiros a Taquaritinga do Norte, o burburinho de que andavam por aquelas terras se alastrou por todo povoado. O Carcará (Júlio Machado), líder do bando, carregava consigo uma reputação tenebrosa. Arrancar os olhos das vítimas, desvirginar moças e assaltar cidades eram apenas os primeiros da lista. Construído a partir da junção de

elementos dos líderes que se destacaram no cangaço, como Jesuíno Brilhante, Antônio Silvino, Lampião e Corisco, o personagem Antônio Teixeira, de vulgo Carcará, congrega, ao mesmo tempo, traços do cangaceiro bandido e herói do povo.

Se tomarmos como comparação os cangaceiros de Jorge Amado, tão bem apresentados em *Seara Vermelha* (1946), veremos que na trama de Breno Silveira, esses sujeitos atravessados pela contradição mostram a sua face. São “puros como crianças” e, ao mesmo tempo, capazes de cometer terríveis atrocidades.

Através da palavra, Frances de Pontes Peebles, incorporou, como parte de sua narrativa, a pluralidade de elementos do cangaço; com o roteiro de Patrícia Andrade e Breno Silveira, a carga dramática na construção dos personagens expõe as contradições, dúvidas, medos e os desejos mais simplórios dos temidos cangaceiros. Em certo sentido, os elementos que compõem a película *Entre Irmãos* (2017), dialoga com a cinematografia do cangaço. Contudo, na contramão dos clássicos filmes de banditismo, as mulheres, na trama de Silveira, encabeçam a narrativa.

Embora criadas sob o mesmo teto, carregando nas veias o mesmo sangue, as irmãs Luzia e Emília, possuíam anseios diametralmente opostos. As orações e preces ao santo casamenteiro ocupavam os pensamentos da romântica e sonhadora Emília. Enquanto esperava pela chegada do príncipe encantado, se interessava pelos cortes de cabelo e vestidos que as moças da capital usavam. As revistas doadas por Dona Conceição, permitiam-na sonhar com o dia em que seria uma dama: a Dona Emília.

A historiadora Miridan Falci<sup>217</sup>, no estudo sobre as mulheres do sertão nordestino durante o século XIX, aponta para o apreço pelos longos cabelos cultivado pelas sertanejas. Símbolo de feminilidade, os cabelos possuem uma série de representações que variam conforme o tempo, o lugar, a cultura, o contexto histórico. Já em fins do século XIX e início do XX, os cabelos, assim como as saias, foram encurtados. A libertação do corpo, advinda com a expansão do movimento feminista, projetou uma nova mulher. E com a modernização, novas tendências se afirmaram. No cenário europeu, como discute Michelle Perrot, as revistas (como a *Minerva* e *Vogue*) abordaram novos tipos de vestuários e práticas para mulheres, como “o chapéu sem

---

<sup>217</sup> FALCI, Miridan Knox. Mulheres no sertão nordestino. In: PRIORE, Mary del. **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2002, p. 241-277

aba, o *tailleur* (Chanel), a saia-calça, a calça comprida” e “fumar, dirigir automóveis, ler jornal em público, frequentar cafês”<sup>218</sup>.

FIGURA 9 – Revistas folheadas por Emília



Fonte: *Entre Irmãs* (2017). Episódio 1 – (11min04s)

As transformações sociais e históricas no Brasil com a chegada da República e a abolição da escravatura, foram compreendidas pelas elites nordestinas, conforme aborda o historiador Durval Muniz Albuquerque Jr, como um processo de “feminização do social”. Por essa razão, diz o autor, “Gilberto Freyre descreve este processo como sendo aquele que levou ao declínio do que chamou de patriarcalismo”<sup>219</sup>.

É só então, com a frouxidão dos valores e sociabilidades patriarcais, e sobretudo, com o processo de urbanização e industrialização, que novos grupos emergem na cena social, inclusive, também, as mulheres.

A emergência o movimento feminista e as mudanças de comportamentos atribuídas às mulheres, trazida pela vida urbana e pelo mundo que se modernizava, pareciam ameaçar a dominação masculina de forma insuportável para homens que teriam sido educados numa “ordem patriarcal”. Estes discursos falam, portanto, não apenas de mutações que ocorriam nas estruturas econômicas e sociais, como o advento do capitalismo industrial em nosso país, mas tratam, também, de mutações subjetivas. [...] Os lugares e identidades de sujeitos estavam em processo de mutação. Os territórios existenciais tradicionais sofriam um processo de desterritorialização, de

<sup>218</sup> PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007, p. 60.

<sup>219</sup> ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. **Nordestino**: invenção do “falo” - uma história do gênero masculino (1920-1940). 2ª ed. São Paulo: Intermeios, 2013, p.29.

destraditionalização. O que parecia ordenado, estático, imóvel, certo, inquestionável, começava a se mover para contestar a ordem anterior.<sup>220</sup>

O conceito de patriarcado, no interior dos estudos feministas, especialmente aqueles encabeçados por Carole Pateman, Silvia Walby e Heleieth Saffioti, contribuiu expressivamente para demarcar a presença desse sistema para além das sociedades pré-capitalistas. Para as autoras, suas configurações estão presentes em todas as esferas e espaços da sociedade, marcado, principalmente, pela constituição de relações hierárquicas, através de um sistema de dominação e exploração das mulheres que ultrapassam o núcleo familiar<sup>221</sup>.

Nas revistas folheadas por Emília, as mulheres surgiam como donas de si, exibindo autonomia sobre seus corpos e cabelos. Inspirada pela “moda da capital” das décadas de 1920 e 1930, ela decide cortar os próprios cabelos e passa a se preocupar com sua aparência e com a possibilidade de conquistar um casamento além dos limites de Taquaritinga do Norte. Essa trajetória individual, carregada do típico dramatismo das produções de Silveira, refletem as transformações e instabilidades daquele momento da história do Brasil. A crise da Primeira República, a ascensão de Getúlio Vargas e a formação de uma classe média urbana são aspectos que atravessam o filme e constituem o plano de fundo dessas mudanças. Desse modo, nos interessa visualizar, também, de que maneira as protagonistas negociam e agenciam as tensões entre o tradicional e o moderno.

Com o novo corte, semelhante ao das moças retratadas nas revistas, a jovem costureira ostenta um visual marcado pela sensação de liberdade e desprendimento. Não tardou, contudo, a ser repreendida por Tia Sofia, que a associou às “rameiras”. Nesse sistema em decadência, a prostituição também cresceu exponencialmente, a medida em que as jovens defloradas deixaram de ter a proteção dos senhores de engenhos. Aliás, desde a invasão colonial, mulheres indígenas e escravizadas, experienciaram a ostensiva violência contra seus corpos, sendo mantidas como propriedade de seus algozes. Desse modo, as novas configurações sociais que se delineavam, findou por levar as meninas e mulheres que “caíram em desgraça” aos grandes centros urbanos.

---

<sup>220</sup> *Ibidem*, p. 30-31.

<sup>221</sup> AZEVEDO, Fernanda Maria Caldeira de. O conceito de patriarcado nas análises teóricas das ciências sociais: uma contribuição feminista. **Revista Três Pontos**, 2016.

FIGURA 10 - O corte de cabelo



Fonte: *Entre Irmãs* (2017) – Episódio 1 (11min56s)

Importa considerar, ainda, que a consolidação do casamento romântico, em oposição às relações matrimoniais motivadas pelos arranjos políticos e econômicos da família patriarcal, passa a operar a partir do “crescente individualismo, que levava a um desejo crescente dos jovens de fazerem suas próprias escolhas, decidirem seu próprio caminho”<sup>222</sup>. Ainda seguindo as análises de Albuquerque Jr., a crise da sociedade patriarcal, se deu, nos termos freyrianos, com a prevalência da cidade sobre o campo.

A cidade, portanto, “passa a ditar modas, a difundir ideias, a alterar a própria sensibilidade social, cada vez mais volitada [*sic*] para o novo, para o moderno, para o artificial, para o não familiar”<sup>223</sup>. Por isso, a trajetória de Emília contempla, em diversos trechos, o tensionamento entre o sertão como espaço do atraso, da rudeza, dos costumes arcaicos e da seca em oposição ao litoral, espaço do moderno, do crescente progresso, a liberação do corpo, da moda, da importação de novos costumes e práticas. Ao mesmo tempo, Luzia tece um caminho inverso ao encontrar no sertão o que sua irmã buscava na capital. O amor se apresenta como possibilidade e o cangaço como espaço de autonomia e luta. Embora haja, nessa trama, profundas oposições, a construção das protagonistas conflui para um ponto de coesão: as diferentes maneiras de forjar a emancipação.

Seja na luta armada ou na ascensão social, Emília e Luzia trazem consigo a representação das mulheres invisibilizadas ao longo da história, sobretudo no que diz respeito

<sup>222</sup> ALBURQUERQUE JR, Durval Muniz de, *Op. cit.*, p.63.

<sup>223</sup> ALBURQUERQUE JR, Durval Muniz de, *Op. cit.*, p.95.

ao fenômeno histórico do cangaço. Na dissertação de mestrado intitulada *O cangaço no Sertão D'os Desvalidos*, a pesquisadora Aldair Smith Menezes, reflete sobre a importância fulcral de se debruçar sob narrativas ficcionais, sejam elas literárias ou cinematográficas, para compreender “o universo simbólico em que a mulher se permite ser sujeito”<sup>224</sup>. No rastro da personagem do escritor sergipano Francisco Dantas, a Maria Melona, que também debanda para o cangaço, a autora discute a representação de uma mulher que “quebra as amarras sociais para, a partir das fissuras que a estrutura social lhe permite, encontrar seu percurso”<sup>225</sup>, assim como ocorre com as personagens Luzia e Emília, em *Entre Irmãos* (2017).

O encontro de Luzia com os cangaceiros ocorrera antes mesmo do “rebuliço” causado na fazenda do coronel. Um coiteiro do Carcará havia o encarregado de “dar cabo” do ladrão que andava roubando os passarinhos da região. Contudo, o larápio em questão, usava vestido e uma trança encorpada e longa. Luzia rotineiramente abria a gaiola dos passarinhos e deixava com que percorressem livremente o céu do sertão.

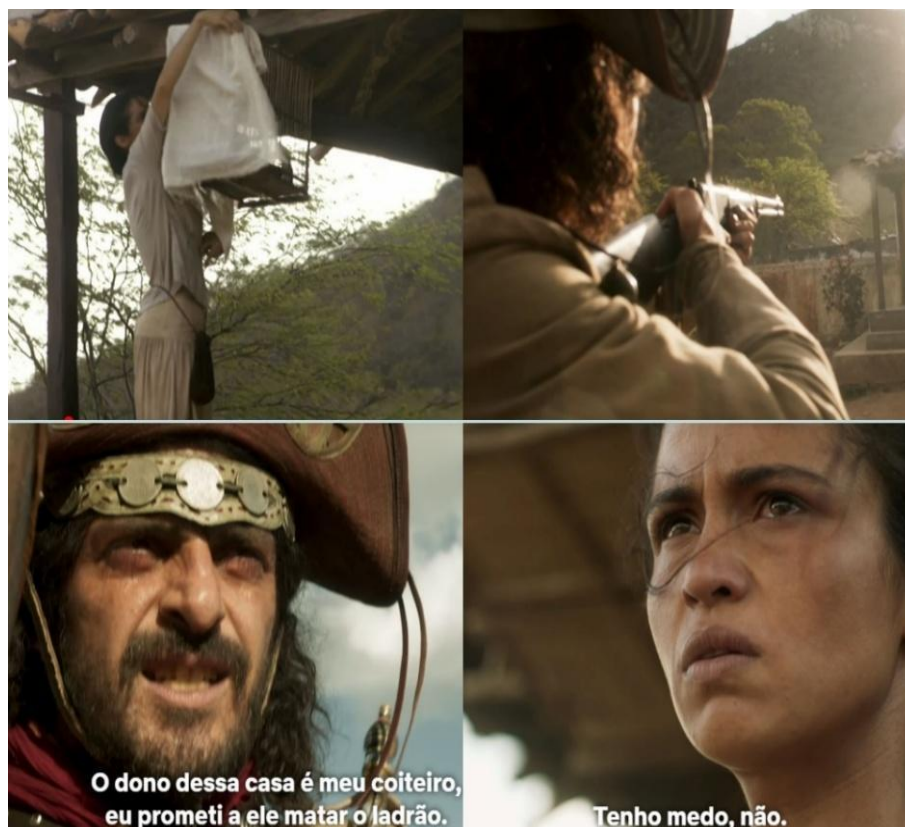
A construção desta personagem engloba elementos que se referem tanto à Maria Gomes de Oliveira, a Maria Bonita; quanto a Sérgia Ribeiro, a Dadá. Neste trecho e nos seguintes, a ambiguidade moral que imperava no cangaceirismo mostra sua complexa face. Ao permitir que Luzia fosse poupada da punição, sob o pretexto de profundo “respeito as damas”, o Carcará demonstra traços de um código de honra atrelado a um certo “cavalheirismo”, que, no entanto, não o limitava ao exercício da coerção. No dia seguinte ao encontro com Luzia, o líder do bando invade as terras do coronel Pereira, tornando seus subordinados e sua família reféns. Na infeliz ocasião, o cangaceiro mandou buscar as costureiras do coronel, para que elas, sob vigilância de seus homens, costurassem toda a indumentária do bando (figura 11).

FIGURA 11 – O encontro de Luzia e Carcará

---

<sup>224</sup> MENEZES, Aldair Smith. *O cangaço no sertão d'Os Desvalidos*. 2010. Dissertação (Mestrado em Letras) – Núcleo de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2010. p. 100.

<sup>225</sup> MENEZES, Aldair Smith. *O cangaço no sertão d'Os Desvalidos*. 2010. Dissertação (Mestrado em Letras) – Núcleo de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2010. p. 100.



Fonte: *Entre Irmãos* (2017). Episódio 1 – (12min30s; 13min02s; 13min48s; 13min54s)

As disputas e negociações entre cangaceiros e coronéis faziam parte da realidade sertaneja, cuja interdependência permitia a alternância entre a cooperação e o embate, fundamentando, assim, a sobrevivência dos dois grupos. Contudo, ao invadir a propriedade e render o coronel Pereira, que naquele contexto era símbolo máximo de autoridade, os bandoleiros invertem a lógica de poder, se sobrepondo ao mando e desmando da elite local (figura 12).

FIGURA 12 – A invasão a propriedade do Coronel Pereira



Fonte: *Entre Irmãos* (2017). Episódio 1 – (20min39s; 20min50s; 21min18s; 22min06s)

Em análise sobre a relação entre esses dois grupos, o historiador Luiz Bernardo Pericás, na obra *Os cangaceiros: ensaio de interpretação histórica*, aponta para a estreita relação estabelecida entre líderes dos bandos e chefes políticos regionais. Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião, manteve, em seu período de atuação, relações próximas com sujeitos afortunados, com ampla influência política, uma vez que os bandidos:

preferiam se relacionar com as elites locais, com quem se sentiam mais à vontade e com quem poderiam se associar nos negócios. [...] É conhecido o caso do encontro, em dezembro de 1928, de Lampião com o “coronel” João Gonçalves de Sá, importante chefe político de Jeremoabo, Bahia, naquela época exercitando seu mandato de deputado estadual. Depois de uma longa e proveitosa conversa, ocorreu uma aliança entre os dois, ou seja, uma típica “troca de favores”. O “coronel” se transformaria num dos protetores de maior confiança do bandoleiro, enquanto Lampião respeitaria sempre suas vinte fazendas e ainda intercederia em favor do líder político em compras de propriedades que este cobiçasse.<sup>226</sup>

---

<sup>226</sup> PERICÁS, Luiz Bernardo. *Os cangaceiros: ensaios e interpretação histórica*. São Paulo: Boitempo, 2010, p.35.

Contudo, a postura assumida pelo Carcará é motivada por um profundo desprezo pelos Coronéis, sobretudo porque seu pai era um deles. O bandido, apesar de praticar sucessivas ações violentas, assim o faz somente contra os sujeitos afortunados e seus subordinados. Munido do que o historiador Frederico Pernambucano de Mello denominou “escudo ético”, o cangaceiro só assim o é porque fora vítima das injustiças. E desse modo, sua aura de vingador o diferencia dos bandidos comuns para a sociedade sertaneja. Conforme o autor:

o escudo ético destinava-se a preservar ambas as imagens, estabelecendo uma causalidade ética que, sendo embora simples produto de elaboração mental, lograva o efeito por assim dizer mágico de convencer a seu próprio construtor, aplacando-lhe os reproches da consciência, além de lhe fornecer excelente justificativa no plano social. Essencialmente, tratava-se de artifício mental orientado no sentido de dar vida, presença e atualidade a causas inexistentes ou que perderam seu valor, com o fim de encobrir moralmente a permanência de efeitos<sup>227</sup>.

O Carcará não apenas alega ser uma vítima do poder dos coronéis como também é motivado pelo resgate da honra de sua mãe, que foi abusada e morta por um chefe local, seu pai. Ele então mata e arranca os olhos do assassino de sua mãe. Em diálogo com a historiografia do tema, fala-se em fases e tipos de cangaço, são eles 1) Cangaço-Meio de Vida; 2) Cangaço de Vingança e 3) Cangaço-Refúgio. O primeiro, diz respeito a um “tipo de maior frequência e expressão como modalidade criminal dentro do quadro geral do cangaço nordestino. É o banditismo de profissão, que tem como principais representantes Lampião e Antônio Silvino”<sup>228</sup>. Já o Cangaço de Vingança refere-se as ocorrências “menos frequente, embora as suas características de banditismo sertanejamente ético tenham emprestado à imagem genérica do cangaço grande destaque, especialmente literário. Seus principais representantes são Jesuíno Brilhante e Sinhô Pereira”<sup>229</sup>.

Por fim, o Cangaço-Refúgio é aquele expressa, de modo diferente aos

tipos anteriores, este se caracteriza pela riqueza da estratégia defensiva. Como representante máximo, poderíamos apontar o cangaceiro Ângelo Roque, na fase inicial puramente defensiva em que manteve grupo próprio, e naquela imediatamente posterior à sua adesão ao grupo de Lampião. Quanto a bandidos que não tenham chegado a ser chefes de grupo ou subgrupo, todos os que arrolamos acima, ao

---

<sup>227</sup> MELLO, Frederico Pernambucano de. **Guerreiros do sol**: violência e banditismo no Nordeste do Brasil. São Paulo: A Girafa Editora, 2004, p.132.

<sup>228</sup> MELLO, Frederico Pernambucano de. **Guerreiros do sol**: violência e banditismo no Nordeste do Brasil. São Paulo: A Girafa Editora, 2004, p.140.

<sup>229</sup> *Idem*

comentar a modalidade, podem figurar aqui como protagonistas desse cangaço de vigor mediano.<sup>230</sup>

Este percurso, em particular, serve-nos para estabelecer um comparativo entre o personagem Antônio Teixeira, de vulgo Carcará e o personagem histórico Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião. Num dos diálogos entre o líder e Luzia, o bandido afirma que: “Às vezes, Deus faz a gente largar a enxada, pegar numa arma, não importa se é o que a gente quer ou não quer. É o destino” (ENTRE IRMÃS, 2017). A historiadora Élise Jasmin, em *Lampião, Senhor do Sertão: vidas e mortes e um Cangaceiro* (2016), nos diz que em princípio, “Lampião provém da tradição do banditismo de honra. Segundo versões geralmente admitidas, ele teria entrado para o cangaço com dois dos seus irmãos para vingar o assassinato de seu pai, assim como seu ilustre antecessor Antônio Silvino”<sup>231</sup>.

Nesse sentido, o mito do vingador, do bandido que tem suas ações compreendidas e validadas a medida em que age pela honra, constitui-se como aspecto central da trama do Carcará. Suas ações violentas e perversas ocupam segundo plano em detrimento da benevolência em vingar a honra das jovens defloradas, extorquindo os mais ricos para “fazer chover” moedas para os pobres. Esses ecos do mito ressoam fortemente nas produções culturais. A obra *Lampião acessos: o cangaço na memória coletiva* (2009) de Marcos Edilson de Araújo Clemente, discute com acuidade os diversos sentidos sociais de Lampião a partir do grupo folclórico “Os cangaceiros” de Paulo Afonso, município da Bahia. Em sua análise, o historiador aponta para a maneira com que a imagem do “Lampião vingador” é exaltada e reelaborada pelo grupo, em detrimento de sua outra face, o bandido<sup>232</sup>.

A construção do Carcará segue o mesmo eixo narrativo. Seus atos, embora marcados pelo requinte da crueldade e da violência, são justificados à medida que as motivações se mostram honrosas e necessárias, como a cena a seguir, cujos acontecimentos brutais protagonizados pelos bandidos são mediados pelo resgate da honra de uma jovem violentada pelos jagunços de um coronel. Reiteramos, nesse sentido, a análise do historiador Antônio

---

<sup>230</sup> *Idem*

<sup>231</sup> GRUNSPAN-JASMIN, Élise. **Lampião, senhor do sertão**. São Paulo: Edusp, 2016, p. 27.

<sup>232</sup> CLEMENTE, Marcos Edilson de Araújo. **Lampião acessos: o cangaço na memória coletiva**. São Cristóvão: Editora UFS; Aracaju: Fundação Oviêdo Teixeira, 2009, p. 168.

Fernando de Araújo Sá, ao identificar as diversas ressonâncias incutidas na figura do cangaceiro<sup>233</sup>.

FIGURA 13 – O Carcará e a questão da honra



Fonte: *Entre Irmãos* (2017). Episódio 2 (9min50s)

Mas retornemos às costureiras. Após a invasão às terras do coronel, Luzia, interpretada por Nanda Costa, recebe do chefe do grupo, a intimação para que se junte ao bando. Frente ao desmembramento familiar que se seguirá (a partida de Luzia para o cangaço, a morte de tia Sofia pela amargura de perder a sobrinha, o casamento e a mudança de Emília para o Recife), parece-nos oportuno retomar a questão central deste estudo: o protagonismo feminino.

A construção das personagens e suas trajetórias opostas (cidade *versus* sertão; moda *versus* arma) coloca em cena a representação de espaços em transformação, cuja resistência pode ser forjada de diferentes maneiras, de modo que, as novas configurações familiares e territoriais são capazes de produzir outras possibilidades de agência.

Se, conforme apontou a historiadora Cristina Scheibe Wolff, a “participação direta de mulheres em lutas violentas é geralmente esquecida, dificilmente reconhecida”<sup>234</sup>,

<sup>233</sup> SÁ, *Op. cit.* 119-131.

<sup>234</sup> WOLFF, Cristina Scheibe. Amazonas, soldadas, sertanejas, guerrilheiras. In: BASSANEZI, Carla Pinsky; PEDRO, Joana Maria. **Nova História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2012, p. 423.

compreendemos que a narrativa de Breno Silveira, enquanto tradução literocinematográfica da obra de Frances de Pontes Peebles, resgata, de diferentes maneiras, à memória feminina sobre o cangaço.

### 3.3. Entre a costura e o combate: Luzia e o cangaço

Em muitos aspectos, a saída de Luzia mescla elementos que transitam entre a vida e trajetória de Maria Gomes de Oliveira e Sérgia Ribeiro Chagas. Antes de se tornar a rainha do cangaço, a jovem Maria Bonita, à época conhecida como Maria Déa, mantinha um matrimônio conturbado com o sapateiro José Miguel da Silva<sup>235</sup>, o Zé de Neném. Nestes tempos, a fama de Lampião, assim como a do Carcará, o precedia. Em fins da década de 1920, o cangaceiro e Maria Déa travaram contato na residência dos pais da jovem. Há, entretanto, múltiplas versões sobre o encontro e os desdobramentos desse episódio. Interessa-nos, ressaltar que, em 1930 Lampião passa a viver maritalmente com Maria, conforme discute a escritora Adriana Negreiros:

nos primeiros meses de 1930, Maria Gomes de Oliveira se tornaria a primeira cangaceira da história do Brasil. Antes dela, nunca, em momento algum, uma mulher acompanhara o grupo de bandoleiros. Muitos tinham suas companheiras, mas não permitiam que os seguissem<sup>236</sup>.

Como síntese ficcional que evoca tanto Maria Bonita quanto Dadá, Luzia abraça o mundo cangaceiro para nele construir, de maneira complexa, a representação do protagonismo da mulher no sertão. Ao incorporar elementos das figuras femininas mais emblemáticas do cangaço, a personagem ora se mantém na vida nômade em nome do amor ao líder do bando, ao mesmo tempo que, para negociar sua posição num ambiente predominantemente masculino, desenvolve habilidades de combate, liderança e estratégia. A repercussão de seu ingresso dispara nos jornais da capital, agora com um novo vulgo, a “Costureira”. De fato, sua atuação pouco a pouco recorta e costura novas possibilidades de existência num espaço de “cabras-machos”.

---

<sup>235</sup> Essa informação foi retirada da obra *Maria Bonita: diferentes contextos que envolvem a vida da Rainha do Cangaço* (2010), organizada por João de Sousa Lima e Juracy Marques. Nas demais obras consultadas, menciona-se apenas “Zé de Nenê” para designar o primeiro companheiro de Maria Bonita.

<sup>236</sup> NEGREIROS, Adriana. **Maria Bonita: sexo, violência e mulheres no cangaço**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018, p. 45.

A relação literatura-cinema possui múltiplas confluências. Em ambas as expressões artísticas, estamos diante da obra de um criador. Sylvie Debs recorda-nos que dentre as produções cinematográficas mais importantes do Brasil, há a presença de adaptações literárias, pois “alguns cineastas encontram na literatura uma convergência de ideias ou uma cumplicidade de personagens que eles desejam representar”<sup>237</sup>. Como discutido anteriormente, o processo de cinematização implica leitura e releitura do texto literário, sem, no entanto, se prender a ele. Embora o roteiro de *Entre Irmãos* (2017) estabeleça diálogo com a obra de Peebles, a construção das personagens se relaciona com uma longa tradição literária brasileira, que, de algum modo, já representava a figura da mulher transgressora.

No caso da personagem Luzia, rememoramos, por exemplo, *Luzia-Homem* (1903), mulher sertaneja, de personalidade “arredia”, cuja força superava a dos homens, do romancista Domingos Olímpio. O filme homônimo, dirigido por Fábio Barreto, aborda uma série de semelhanças apresentadas na construção narrativa de *Entre Irmãos* (2017). Após a morte de seus pais, Luzia homem, criada por um vaqueiro, aprendeu a atirar e a manejar o gado. Em busca de vingar seus pais, a trama destaca a postura belicosa da protagonista, associando seu comportamento ao dos homens. A postura de Luzia, em *Entre irmãos*, se assemelha a personagem de Fábio Barreto, à medida que incorpora elementos comumente associados ao universo masculino.

FIGURA 14 – “Luzia Homem”




---

<sup>237</sup> DEBS, Sylvie. **Cinema e Literatura no Brasil**: os mitos do sertão: emergência de uma identidade nacional. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2010, p. 116.

Fonte: Luzia homem (1988)

Nessa esteira, a já mencionada personagem Maria Melona, do escritor Francisco Dantas, na obra *Os Desvalidos* (1996), também estabelece diálogo com a Luzia de Breno Silveira. Ao tratar do papel da mulher do cangaço no romance de Francisco Dantas, Aldair Smith Menezes tece uma análise fundamental para traçarmos a comparação entre elas:

torna-se importante perceber como Maria Melona respondeu à demanda de sobreviver em um mundo patriarcal que se sustentava sob a égide da violência. A morte simbólica dessa mulher e o nascimento de um novo personagem, Zé Queixada, foram para ela uma alternativa plausível. Ela, diante do mundo dos coronéis e cangaceiros, despiu-se de sua condição de mulher e assumiu a única alternativa que lhe restara: tornar-se um cangaceiro. De modo geral, a decisão foi tomada a partir de um sentimento de opressão. Ela se sentindo oprimida pela vida e por seus pares tinha agora poucas opções, dentre as quais se encontrava a prostituição. Entretanto, para desviar-se dessa opção e sobreviver, ela se traveste de cangaceiro, já que naquele momento a atuação no cangaço era proibida para as mulheres<sup>238</sup>.

Noutra passagem, Menezes discute a forma que Maria Melona “desliza entre a postura feminina antes de fazer parte do bando de Lampião, e a masculina, postura que ela assume dentro do bando”<sup>239</sup>. A necessidade de adquirir uma postura belicosa e masculinizada para se manter no cangaço perpassa pela construção de ambas as personagens. Contudo, Luzia negocia de maneira mais complexa, a manutenção de alguns marcadores de feminilidade ao passo que incorpora posturas e práticas ditas masculinas.

Em direção a vida no cangaço, diferente da personagem de Francisco Dantas, que precisou travestir-se de homem, a Costureira mergulha no mundo dos fora-da-lei mantendo certo equilíbrio: não era uma mulher comum nos moldes tradicionais, tampouco renunciou aos marcadores de feminilidade. A costura, nesse cenário, desempenha um papel fundamental, pois ao longo da trama, as roupas, bornais e chapéus se modificam com a implementação de formas, cores e tecidos que conferiu aos cangaceiros uma nova aparência.

Sob a perspectiva da Análise de discurso, as aproximações e os distanciamentos entre as personagens Maria Melona e Luzia, podem ser compreendidas a partir da tensão constitutiva entre a paráfrase e a polissemia. Para habitar no cangaço, Maria Melona precisou apagar os traços daquilo que remetia ao feminino, isto é, a repetição das normas que interditaram,

<sup>238</sup> MENEZES, Aldair Smith. *O cangaço no sertão d’Os Desvalidos*. 2010. Dissertação (Mestrado em Letras) – Núcleo de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2010. p. 106.

<sup>239</sup> *Ibidem*, p. 107.

historicamente, a presença de mulheres nos bandos. Por outro lado, no processo polissêmico, Luzia ocupa um espaço masculinizado sem, contudo, renunciar aos elementos associados à feminilidade, produzindo um deslocamento de sentido. Conforme os apontamentos de Eni P. Orlandi, todo discurso se constitui na tensão entre o mesmo e o diferente<sup>240</sup>, e é precisamente nessa tensão que a construção narrativa de Luzia se torna significativa, uma vez que ela ressignifica os sentidos de violência e masculinidade extrema que organizam esse espaço discursivo.

Breno Silveira e Patrícia Andrade atribuem a tônica desse processo de sofisticação a chegada de Luzia. A análise profícua da designer e pesquisadora Germana Gonçalves de Araujo, na obra *Lampião em cena: criatividade na cultura visual do cangaço*<sup>241</sup>, demonstra que é somente no período lampiônico (1922-1938), momento corresponde a atuação de Virgulino Ferreira da Silva, que foi construída uma identidade visual do cangaço. É então a partir desse personagem histórico que a autora visualiza e desvela a criatividade, a arte e a inventividade na produção das indumentárias e acessórios:

faz-se fecundo pensar que, diferentemente da defesa comum encontrada na bibliografia cangaceirista, os elementos que formam os construtos da aparência do cangaceiro configuram uma identidade visual inusitada, única, sem precedentes. Neste sentido, pode-se refletir sobre o quanto Lampião foi artista, pois, na operosidade da aparência cangaceira, utilizou-se da matéria comum de um contexto sociocultural para configuração de uma inovadora e inusitada imagem de cangaceiro<sup>242</sup>.

A atuação das mulheres contribuiu profundamente para o auge estético do cangaço. Sendo esse aspecto destacado em *Entre Irmãs* (2017), com a sequência de cenas que demonstram os elementos que foram, pouco a pouco, enfeitando Luzia e os cangaceiros. Lembra-nos Daniel Lins que: “A moda existia, evidentemente, antes da chegada de Maria Bonita. Mas seu orgulho e sua beleza fizeram dela não só uma figura central da estética cangaceira, como também uma deusa-viva amorosa”<sup>243</sup>.

Assim, a costura, que outrora estava associada ao trabalho desempenhado para a elite local, transforma-se em elemento que comunica poder, em *Entre Irmãs* (2017). Nos primeiros

<sup>240</sup> ORLANDI, Eni P. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. 4 ed. Campinas, SP: Pontes, 2002, p. 37-38.

<sup>241</sup> ARAUJO, Germana Gonçalves. **Lampião em cena: criatividade na cultura visual do cangaço**. Aracaju: Códice, 2020.

<sup>242</sup> ARAUJO, Germana Gonçalves. **Lampião em cena: criatividade na cultura visual do cangaço**. Aracaju: Códice, 2020, p. 71.

<sup>243</sup> LINS, Daniel Soares. *Op. cit.*, p. 61.

episódios, deparamo-nos com cenas em que as vestimentas de Luzia são iguais aquelas utilizadas pelos cangaceiros, com tons em ocre e bege.

FIGURA 15 – Vestimentas iniciais



Fonte: *Entre Irmãos* (2017). Episódio 1 – (28min7s)

Pouco a pouco, o bordado e os detalhes em colorido vão enfeitando-a, assim como a expressiva quantidade de anéis, colares de ouro e lenços de seda. Como discutido anteriormente, a partir do estudo de Germana Gonçalves Araujo, sobre a cultura visual do cangaço, os objetos e a própria vestimenta se traduzem enquanto elementos constitutivos da própria identidade cangaceira. Por isso, Luzia torna-se peça fundamental nesse contexto, o que condiz com seu vulgo na imprensa: a Costureira. Significa dizer que, de maneira sutil, a trama evidencia a transformação estética do grupo a partir do desenvolvimento da protagonista, como demonstram as figuras 16 e 17.

FIGURA 16 – A Costureira



Fonte: *Entre Irmãos* (2017). Episódio 2 – (26min24s)

FIGURA 17 – O bordado



Fonte: *Entre Irmãos* (2017). Episódio 2 – (15min5s)

A integração de Luzia ao bando do Carcará se deu, em grande medida, por meio de tensões. Nesse cenário, a jovem costureira transita entre momentos de negociação e resistência. Quando nos debruçamos sob a historiografia (e nesta investigação, consideramos àquela realizada por historiadores profissionais e não profissionais), encontramos certo consenso em relação ao ingresso da Maria de Déa, porque sendo esta entrada positiva ou negativa, fundamentalmente se tratava de uma modificação nas regras que regiam o cangaço.

A película coloca em cena a tensão que permeou o grupo com a presença de Luzia, sobretudo porque a mulher simbolizava má sorte. Esse elemento se relaciona, também, com o testemunho do ex-cangaceiro Balão, no documentário *A Mulher no Cangaço* (1976), analisado na seção anterior, cuja fala está centrada, justamente, no aspecto negativo da inserção de mulheres nos grupos.

Diferente da figura histórica de Maria Bonita, para se manter, a Costureira negocia sua permanência no bando. Para isso, ela aprende a manejar armas, cavalgar, esconder os rastros e adotar estratégias para sobreviver de possíveis emboscadas. A violência de gênero se apresenta para a cangaceira de maneira ostensiva dentro e fora do cangaço. O personagem Orelha (Fábio Lago), cangaceiro que nutre profunda desaprovação ao Carcará por integrar uma mulher ao bando, trava sucessivos conflitos com a recém-chegada. Suas falas e ações relacionam-se com a posição de Balão no documentário de Hermano Penna. Para pensar o impacto subjetivo e simbólico da presença de mulheres em um reduto singularmente masculinizado, Daniel Lins analisa que:

O medo da mulher, marcado muitas vezes pelo repúdio radical do homem ao feminino, é um signo da cultura ocidental bem presente no imaginário brasileiro e nordestino. A tradição portuguesa, que via na mulher a “porta do diabo”, trouxe para o Brasil um rosário de superstições sobre a mulher e o sexo feminino, algumas beirando o medo patológico, ou a demência. Historicamente, porém, a sociedade nordestina era, como a brasileira no seu conjunto, “libertina”, alheia ao casamento e ancorada de preferência, nas relações livres. A sociedade parecia marcar uma diferença entre o sexo da mulher – receptáculo de gozo e de jogos amorosos rápidos, precoces – e o ser da mulher<sup>244</sup>.

FIGURA 18 – O confronto entre Luzia e Orelha

---

<sup>244</sup> LINS, Daniel Soares. **Lampião**: o homem que amava as mulheres. São Paulo: Annablume, 1997, p.123-124.



Fonte: Entre Irmãs (2017). Episódio 2 – (2min8s)

A cena acima demonstrar a insubmissão da Costureira frente aos afrontes e ameaças. O discurso do cangaceiro Orelha (Fábio Lago), que mobiliza a superstição, o medo do feminino e a hierarquia de gênero, é o eco de uma “memória discursiva” que historicamente associou a presença da mulher ao infortúnio. Ao se manter irreverente, Luzia enfrenta, uma formação discursiva historicamente construída<sup>245</sup>, cuja ênfase central é o seu apagamento enquanto sujeito. No documentário *Feminino Cangaço* (2013)<sup>246</sup>, de Lucas Viana e Manoel Neto, uma série de pesquisadores (as) pousaram frente às câmeras para apresentar suas respectivas posições frente à presença da mulher no cangaço. Frederico Pernambucano de Mello, ao mencionar um de seus encontros com Dadá, diz que a ex-cangaceira afirmava ser uma pessoa “de cara fechada” para não “dar ousadia aqueles homens”. Além disso, o pesquisador menciona, ainda, o abandono de alguns cangaceiros do bando de Corisco, em razão dos afrontamentos de Dadá. Assim como Dadá, para adquirir respeito, Luzia se mantém insubmissa.

O “braço de vitrola” que outrora servia para assinalar a incompletude de Luzia, passa por uma ressignificação no universo cangaceiro. Nos limites da Taquaritinga do Norte representada por Breno Silveira, a deficiência física acompanhava uma espécie de excepcionalidade ao sujeito, no sentido de conduzi-lo cada vez mais à margem. A querela entre

<sup>245</sup> ORLANDI, *Op. cit.* p. 42-43.

<sup>246</sup> NETO, Manoel; VIANA, Lucas. **Feminino Cangaço**. [S. l.]: Centro de Estudos Euclides da Cunha, [s. d.]. 1 vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wsTCQ7LOeds&t=110s>. Acesso em: 16 set. 2025.

as irmãs no primeiro episódio já traçava o rascunho do futuro solitário da “aleijada”, como a própria Luzia se autodenomina. Ficaria solteirona, pois ninguém haveria de escolher, por livre e espontânea vontade, casar-se com ela.

Retomamos aqui o debate empreendido por Albuquerque Jr., pois ainda que se tratasse de uma sociedade em transformação, algumas figuras como a da solteirona continuaram, conforme aponta o autor, a causar estranhamentos. Instaurava-se, naquele contexto, uma nova concepção de casamento, aquele que se concretiza a partir da anuência dos pares e não mais sob a tutela da figura patriarcal. Apesar da “vitória do sentimento”, o destino da mulher permanecia associado ao casamento, a vida doméstica, no cuidado e dedicação com os filhos. Para a mulher solteirona direciona-se, portanto, olhares de estranhamento<sup>247</sup>.

Nesse sentido, a protagonista traça sua emancipação no cangaço, de modo que, sua “limitação” é transformada em potencialidade. O braço encurtado e sem aparente serventia é responsável pela confecção dos trajes, e se torna, ao longo da trama, marca de sua identidade, parte constitutiva de seu protagonismo.

FIGURA 19 – A Costureira armada



Fonte: *Entre Irmãs* (2017). Episódio 3 – (36min42s)

---

<sup>247</sup> ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de, *Op. cit.*, p.72-74

Na trama também visualizamos a relação de companheirismo entre a Costureira e o Carcará. Nesse aspecto, o roteiro de Patrícia Andrade e a direção de Breno Silveira convergem para a representação de uma certa hierarquização dos gêneros no interior do cangaço. Noutros termos, implica dizer que a trama oferece uma representação da cangaceira que extrapola os limites da condição de amante do líder do bando.

A historiadora Élise Jasmin, analisa que:

Com exceção de Dadá, nenhuma das mulheres no cangaço tomava parte nos combates, mas elas se afirmavam como companheiras de um cangaceiro. Segundo seu depoimento, as mulheres dos cangaceiros só muito raramente participavam das tarefas materiais. A presença delas não mudou em nada nem a organização do grupo nem a distribuição de tarefas que se estabeleceu antes: eram os homens que, em regime de revezamento, cuidavam da cozinha.<sup>248</sup>

Com a chegada de Luzia, a fera facínora incutida na figura do Carcará, passa para o segundo plano, fazendo surgir a face humana de Antônio Teixeira. Se a chegada das mulheres em nada modificou o ordenamento das atividades cangaceiras, é certo que simbolicamente uma desordem foi instaurada. Para Daniel Lins:

A abertura do cangaço às mulheres modificou a ordem masculina e integrou a apologia do movimento enquanto desordem dos signos e dos sentidos. Uma nova economia amorosa guerreira se instaurou. As mulheres, conhecedoras ímpares do feminino no masculino, vão impor uma práxis, uma contabilidade amorosa na qual o ideal de vida vai prevalecer substituindo-se ao espectro da morte, feito espetáculo de violência sem objetivo, sem direção. Como os homens, elas sabiam que o cangaço não era uma brincadeira ou um passatempo; acreditavam, porém, na possibilidade de construir vida a partir da morte. Era como se, doravante, a morte não devesse ser apenas a morte do outro, mas a morte do inimigo, a morte calculada, pensada; a morte como produto da cultura de honra e não movimento esquizofrênico de uma violência esvaziada de conteúdo, uma violência desesperada. Ao contrário da violência dos homens, as mulheres pareciam optar pela agressividade, enquanto movimento, ação e reação, alavanca necessária à autonomia dos sujeitos – uma violência positiva, quem sabe? – produtora de novos conceitos, novos saberes, numa nova sociedade.<sup>249</sup>

É por isso que a saga da Costureira se desdobra num campo de profundas tensões, porque em grande medida, ela é responsável, também, pela desvirilização do Carcará. O sujeito que outrora causava assombro nos quatro cantos do sertão, se “desmancha” de amor e amolece. No universo dos “cabras-machos”, o homem de batalha, como afirmou Balão em seu testemunho, que se aventurasse no amor, em nada se beneficiaria. Acontece que:

Amar uma mulher desviriliza simbolicamente o cangaceiro. Uma vez dessacralizado, sua epiderme não mais protegida, ele ficará marcado com uma nódoa, tatuagem

<sup>248</sup> GRUNSPAN-JASMIN, Élise. **Lampião, senhor do sertão**. São Paulo: Edusp, 2016, p. 133.

<sup>249</sup> LINS, Daniel Soares. **Lampião: o homem que amava as mulheres**. São Paulo: Annablume, 1997, p. 66.

abrindo o corpo às balas, numa penetração sem controle nem proteção. Penetrado, o cangaceiro perdia sua virilidade, e seu corpo “ficava como uma melancia”, flácido, fertilizado como uma mulher pelo “sumo” das balas, e entregue a uma “moleza” que o deixaria passivo, efeminado: uma alma feminina num corpo fálico, guerreiro!<sup>250</sup>

Desvirilizado, o cangaceiro morre – física e simbolicamente – em confronto com seu subordinado Orelha. A inadequação do Carcará com a manutenção da presença de mulheres e suas respectivas consequências, como a gravidez e o nascimento da criança, ocasionou insurgência e revolta contra o líder. É Luzia que assume e comanda as emboscadas com a morte do Carcará. Como uma espécie de “santa” guerreira, ela e o bando vagam vingando as injustiças que assolavam a população pobre do sertão.

FIGURA 20 – Luzia no comando



Fonte: *Entre Irmãs* (2017). Episódio 4 – (14min9s)

Do ponto de vista da produção da memória, o momento narrativo ilustrado acima (figura 20) é central. Ao tomar o comando do bando para si, ancorada na figura de Dadá, a personagem produz outros sentidos sobre a atuação das mulheres. Em *A Musa do cangaço* (1982), a ex-cangaceira enfatizou:

Eu lutava, eu assumi o comando depois que ele [Corisco] ficou sem os braços. Ficou sem os dois braços, um tinha firmeza e o outro ficou seco. A arma dele, eu tomei

<sup>250</sup> LINS, Daniel Soares. *Op. cit.*, 25-26.

conta. Passei quase um ano nessa peleja. Eu era quem seguia tudo. Tudo pelo amor que eu tinha por ele.<sup>251</sup>

O arco narrativo de Luzia resgata o protagonismo de Dadá, ao destacar o comando da cangaceira o interior de um subgrupo formado majoritariamente por homens. Para Orlandi, há um fator fundamental no interior da análise do discurso, que toca naquilo que diz respeito a estabilização do discurso e ao deslocamento, a ruptura. Nesse processo, interessa-nos o destaque que a autora faz a sobre a diferença entre produtividade e criatividade na mídia:

As novelas obedecem, em geral, um estrito processo de produção, dominado pela “produtividade”: assistimos a “mesma” novela contada muitas e muitas vezes, com algumas variações. Para haver criatividade é preciso um trabalho que ponha em conflito o já produzido e o que vai-se instituir.<sup>252</sup>

Essa distinção é basilar para compreensão das narrativas que reiteram fórmulas cristalizadas ao passo que outras instauram fissuras que possibilitam a emergência de novos sentidos e, portanto, novos sujeitos discursivos. Por isso, entendemos que *Entre irmãs* (2017), na contramão de boa parte da filmografia do cangaço, realiza um movimento significativo ao deslocar o eixo narrativo da figura do cangaceiro para as experiências das mulheres. Ao fazê-lo, a obra confronta o imaginário consolidado e produz um espaço de disputa simbólica. Além de revisitar o passado, a narrativa atua na produção da memória ao reinscrever o cangaço a partir da ótica dos conflitos, resistências e protagonismos historicamente subalternizados.

O testemunho, nesse contexto, assume um papel fundante na construção narrativa do filme. Ao evocar a memória de Dadá para configuração do arco de Luzia, a obra recupera o relato individual e o reinsere em um circuito de significação mais amplo, em que a memória, história e a ficção se entrecruzam<sup>253</sup>. O relato lacunar, atravessado por afetos e disputas de sentido, torna-se relevante na produção ficcional, à medida que possibilita o tensionamento entre versões e ao mesmo tempo, concede visibilidade as vozes e memórias subterrâneas.<sup>254</sup>

---

<sup>251</sup> **A MUSA DO CANGAÇO**. Direção de José Umberto Dias. 1982 (16min). Youtube. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=DW7H\\_b1KIAQ](https://www.youtube.com/watch?v=DW7H_b1KIAQ)

<sup>252</sup> ORLANDI, *Op. cit.* p. 37-38.

<sup>253</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A virada testemunhal e decolonial do saber histórico**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2022, p. 171-184.

<sup>254</sup> POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989, págs. 3-15.

Por fim, a impossibilidade de maternar, elemento assiduamente ressaltado nos testemunhos das ex-cangaceiras, aparece na trama com um foco especial. As cenas em que a gestação, o parto e a entrega da criança acontecem são carregadas de dramaticidade. A câmera foca nas expressões e gestos de dor, tristeza e sofrimento da Costureira. Ao parir no meio de um confronto, há uma ênfase significativa no fator resistência. Diante da tela, nos é apresentada uma mulher que trava conflitos, enfrenta a polícia, planeja emboscadas, amamenta sua cria e guerreira.

FIGURA 21 – A morte da costureira



Fonte: *Entre Irmãos* (2017). Episódio 4 – (35min12s)

A Costureira tece sua trajetória sob o signo da luta ao abandonar a família, enfrenta os desafios da vida nômade, gesta, ama e comanda. Ela encontra, no universo do cangaço, a possibilidade de se emancipar e forjar uma nova identidade. Se a ficção também testemunha, é certo pressupor que o arco narrativo de Luzia reposiciona, de maneira emblemática, os afetos, desafetos, mortes e lutas das cangaceiras.

Ao entregar seu filho Expedito para Emília, a Costureira assume a continuidade da missão do Carcará. Se entregar não é uma opção, e por isso, ela segue no confronto até sua

morte. Convém retomar, novamente, o documentário *Feminino Cangaço* (2013), porque neles, os pesquisadores e pesquisadoras enfatizam a influência de Dadá na manutenção do cangaço mesmo após a morte de Lampião e Maria Bonita, em 1938. Corisco, seu companheiro, se mantém como sucessor de Lampião, em razão, também, das pressões da cangaceira para continuar a luta. No arco final da Costureira, ela se vê encurralada pelas forças volantes e ainda assim, não se rende.

### 3.4. Entre a opressão e a liberdade: Emília e o sonho na capital

Se Luzia forjou sua emancipação através das armas, Emília percorreu o caminho inverso. Os limites da pequena Taquaritinga pareciam cada vez mais estreitos para os sonhos e planos da jovem costureira. As longas tardes, folcando as revistas sobre os costumes e modas da década de 1930, fascinavam-na. O progresso, a moda, os automóveis e os cavaleiros da capital contrastavam com a seca, a pobreza e os homens rudes e matutos do sertão. A predominância da cidade sobre o campo, e as “formas de sociabilidade urbanas sobre as rurais” conforme discute Albuquerque Jr., passa a modificar, desde a segunda metade do século XIX, os modos de vestir, falar e se portar. A partir da trajetória de Emília, a trama de Breno Silveira se encarrega de demonstrar de que maneira a dita modernidade tratou de oprimir as mulheres utilizando-se de configurações mais sofisticadas, porém não menos violenta.

Após a partida de Luzia e a morte de tia Sofia, Emília casou-se com Degas Duarte Coelho (Rômulo Estrela), moço abastado da capital pernambucana, amigo da faculdade de direito do filho do coronel Pereira, que, naqueles tempos, estava de passagem pela pequena Taquaritinga. A jovem costureira aceita de prontidão a proposta, casando-se não apenas com Degas, mas com a possibilidade de se tornar uma dama: a dona Emília. Ainda imersa no sonho do matrimônio, a jovem costureira abandona a vida pobre e solitária no agreste, para ingressar nos círculos da elite pernambucana.

O contraste visual estabelecido entre o sertão e a capital é simbólico na construção da trajetória das protagonistas. Ao pensarmos a oposição entre o sertão e o litoral, retornamos, fundamentalmente, a Euclides da Cunha, em *Os Sertões* (1902). A perspectiva euclidiana resultou na consolidação de um imaginário coletivo que associa o sertão-árido a partir da diferença com os espaços de amplo desenvolvimento econômico e social. Contudo, ocorre que:

os discursos sobre o sertão, ou a “não-cidade” são volúveis por lidarem com conceitos essencialmente ideológicos, e não espaciais ou climáticos, e que, pouco a pouco, se associam ao semiárido nordestino de maneira peremptória, consolidando uma leitura específica do vocábulo “sertão”, atribuído não só a qualquer área interior e distante do litoral, mas à aridez<sup>255</sup>.

---

<sup>255</sup> ANDRADE, Ana Carolina Negrão Berli de. A representação do sertão no imaginário nacional. **Cad. Letras UFF**, Niterói, v. 29, n. 58, p.77-93, 1º número, 2019.

Nesse sentido, a trama comporta a oposição entre esses espaços, ao passo em que tensiona a ideia de progresso, modernidade e liberdade associada à cidade. A divisão de tela entre as protagonistas faz-nos transitar entre o sertão dos cangaceiros e a vida urbana da elite pernambucana. Esse movimento revela o contraste da paisagem e dos modos de sociabilidade. Se, por um lado, a violência ostensiva dos cangaceiros escancara as práticas de tortura dos bandidos, a burguesia recifense parece adotar práticas tão sádicas quanto a dos fora-da-lei.

A adequação de Emília a família Duarte Coelho exigia não apenas o aprendizado de um vasto código de etiquetas, mas também a extinção de sua origem, de seu passado. Para nascer dama, era necessário a morte simbólica da matuta, costureira do coronel, irmã de cangaceira. O casamento com o educado e gentil Degas, logo mostrou profundas instabilidades. O rapaz jamais havia sequer demonstrado interesse em consumir o matrimônio com moça. Sempre ocupado, optava por passar tempo com Felipe Pereira (Gabriel Stauffer). Enclausurada ao espaço doméstico, e diante das expectativas sociais de Dona Dulce, Emília se vê como objeto decorativo: controlada e vigiada.

FIGURA 22 – Aulas de etiqueta



Fonte: *Entre Irmãs* (2017). Episódio 2 – (13min33s)

Na análise da cena acima, Eliane Vieira destaca a questão de classe e raça em evidência na trama de Breno Silveira:

A única personagem negra da narrativa fílmica, Raimunda, interpretada pela atriz Jussara Mathias, é a empregada que serve a uma mulher branca e rica, que está ensinando a mulher não branca (sertaneja) a comportar-se como uma mulher da alta sociedade. Nesse sentido, bell hooks (2019) lembra que, mesmo quando a representação das mulheres negras está presente nos filmes, seus corpos e seres estão lá para servir, aprimorar e manter as mulheres brancas como objeto do olhar falocêntrico<sup>256</sup>.

Lembra-nos Michelle Perrot que as empregadas domésticas:

[...] recebem “retribuições” que lhes são passadas irregularmente, e sujeitas a descontos caso quebrem a louça ou estraguem a roupa. Sua jornada de trabalho é quase ilimitada. O domingo não é garantido como folga, mesmo quando a prática se torna mais frequente. Além de seu tempo e de sua força, sua pessoa e seu corpo são requisitados, numa relação pessoal que ultrapassa o compromisso salarial<sup>257</sup>.

O sonho com a capital, a moda e o casamento começam a frustrar a jovem de Taquaritinga. A descoberta da homossexualidade de seu marido acentua ainda mais o seu sofrimento. Para conter as pressões do Dr. Duarte (Cláudio Jaborandy), Degas decidiu casar-se com Emília. Aproveitou-se da ingenuidade da moça, e durante sua temporada na casa do coronel Pereira, fingiu ter “manchado a honra” da costureira, para assim levá-la a capital sem qualquer resistência de seus pais.

O silêncio diante da relação entre Degas e Felipe, pode ser compreendida a partir do que Albuquerque Jr. denominou “história dos homens tristes”. Para o historiador, os “amores irregulares” estavam fatalmente condenados à clandestinidade. No início do século XX, a questão da homossexualidade no Nordeste aparece timidamente no discurso médico e literário. A crise da sociedade patriarcal findou por implicar, de acordo com Gilberto Freyre, numa espécie de desvirilização dos homens. Por isso:

O silêncio em torno das práticas homoeróticas parece estar associado, pois, ao próprio fato de que as elaborações discursivas em torno do nordestino excluem de forma sistemática qualquer referência ao feminino. O nordestino é definido como o macho por excelência, homem rude, viril, forte, destemido, violento, que se forma à imagem e semelhança de sua terra inóspita, seca, difícil, a qual só os homens de verdade, os homens de fibra podem enfrentar.<sup>258</sup>

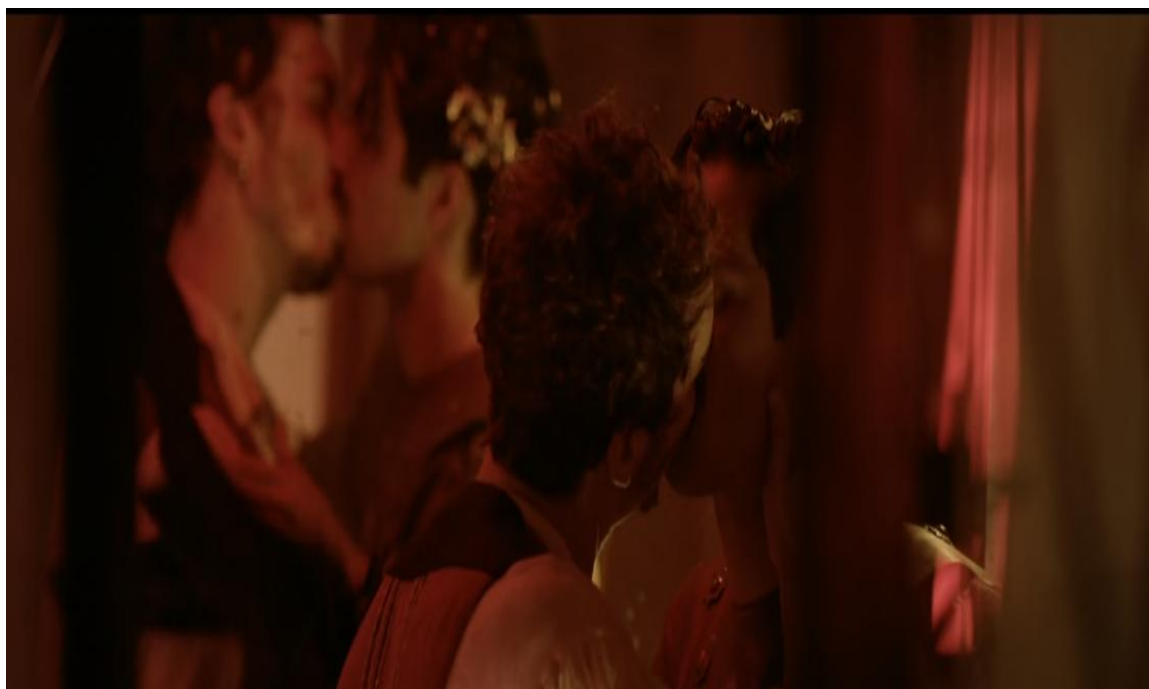
---

<sup>256</sup> VIEIRA, Eliana Sales. **Duas irmãs**: literatura, cinema e relações de gênero no espaço familiar. 243 f. Tese (doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2023, p.120

<sup>257</sup> PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007, p. 117

<sup>258</sup> ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. **Nos destinos de fronteiras**: história, espaços e identidade regional. Recife: Bagaço, 2008, p.445.

FIGURA 23 – Amor irregular



Fonte: *Entre Irmãs* (2017). Episódio 2 – (43min55s)

O laboratório do Dr. Duarte Coelho funciona como metáfora da racionalidade científica. Dedicado ao estudo da frenologia e a dissecação de corpos, o discurso médico do patriarca atravessa toda a trama. A partir da descoberta do segredo de Degas, Emília e ele passam, então, a viver sob um pacto de silêncio. Para continuar na casa dos Duarte Coelho, a identidade de Luzia precisava ser mantida em absoluto segredo, já que o Dr. Duarte não só abominava os cangaceiros, como também estudava a criminalidade e os meios para acabar com ela.

O conturbado e complexo cenário político da década de 1930 constitui elemento central na trama. Os antecedentes do golpe articulado pela Aliança Liberal e os tenentistas tiveram origem nas eleições daquele mesmo ano. A disputa entre Júlio Preste, candidato apoiado pelo então presidente Washington Luís, e o então presidente do Rio Grande do Sul, Getúlio Vargas, resultou na vitória do primeiro. Contudo, a insatisfação com o resultado eleitoral, desencadeou a Revolução de 1930, rebelião que pôs fim à Primeira República (1889-1930) e inaugurou uma nova ordem política, econômica, social e cultural no país.

Em *Entre Irmãs* (2017), a figura do Tenório Vargas desperta tanto admiração quanto repulsa, espelhando as divisões e tensões daquele período histórico. Para o Dr. Duarte Coelho, Vargas representava uma peça fundamental no projeto de unificação do país. Degas e Felipe,

por sua vez, sustentavam visões distintas acerca da nova liderança política que emergia naquele contexto. Embora filho de um coronel, Felipe aderiu aos ideais varguista, rejeitando os valores das oligarquias tradicionais.

Retornamos aos apontamentos de Albuquerque Jr., pois, em termos freyrianos, o bacharelismo “era mais uma forma de desvirilização”<sup>259</sup>. Enquanto estudante de Direito da Faculdade do Recife, Felipe nutria profundo desinteresse pelos assuntos do campo. A ficção, de maneira sutil, representa justamente as transformações nas dinâmicas das relações sociais com a decadência do patriarcalismo. Assim, as convicções políticas de Felipe são postas em xeque por Degas, que explicita a contradição das escolhas do amado. Afinal, parecia incoerente que o filho de um “coronelzinho do interior” se colocasse contra a própria estrutura de poder que sustentava a posição de seu pai.

Já no sertão, a força repressiva se intensificou com as ameaças de Tenório Vargas [figura 24] ao Carcará e seu bando, o que despertava fúria e ações cada vez mais violentas. Através da imprensa, Luzia tomava ciência do que se passava na capital e quais notícias estavam sendo ditas a respeito do bando. Utilizando a fotografia, mandavam uma espécie de recado às autoridades.

FIGURA 24 – Vargas e a Imprensa



Fonte: *Entre Irmãos* (2017). Episódio 2 – (15min35s)

<sup>259</sup> ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. **Nordestino**: invenção do “falo” - uma história do gênero masculino (1920-1940). 2ª ed. São Paulo: Intermeios, 2013, p.57

Em resposta, o temido cangaceiro manda publicar uma fotografia, com a seguinte mensagem: “Caro Tenório Vargas, é uma pena homens perderem a cabeça nos dias de hoje. Mantenha a sua no litoral, manterei a minha na caatinga. Com todo respeito, Governador Antônio Teixeira, vulgo Carcará.”<sup>260</sup>

FIGURA 25 – A decapitação



Fonte: *Entre Irmãs* (2017). Episódio 3 – (12min38s)

Conforme analisa a historiadora Élise Jasmin:

Publicadas na imprensa, as fotografias de Lampião e de seus cangaceiros constituíam verdadeiras provocação, e certamente foram interpretadas pelas autoridades policiais e governamentais como um desafio que pedia uma resposta. Em uma disputa que passava pela imagem, a imprensa passou a ser um novo campo de batalha, em que a imagem fotográfica passava a ser uma arma.<sup>261</sup>

Ocorre que, nesta época, a fama de Lampião corria todo o país. De tal modo que: “Na imprensa do Recife, especialmente, poucos lhe ameaçavam a primazia como ocupante de espaços nobres nos jornais”<sup>262</sup>. Como signos do atraso e do arcaico, os cangaceiros são alvos de grande preocupação pela elite representada na trama. Inteirado de todos os movimentos dos

<sup>260</sup> ENTRE IRMÃS, 2017, ep. 3, 12min38s

<sup>261</sup> JASMIN, Élise. **Cangaceiros**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2006, p. 29

<sup>262</sup> MELLO, Frederico Pernambucano de. **Guerreiros do sol: violência e banditismo no Nordeste do Brasil**. São Paulo: A Girafa Editora, 2004, p.193.

bandidos, o Dr. Duarte celebra a encomenda das metralhadoras que vão tratar de “varrer” os sertões da praga do banditismo.

O vínculo afetivo entre as irmãs mantinha-se, inclusive, por intermédio dos jornais, que funcionavam como mediadores simbólicos de sua relação. Por meio dessas publicações, uma podia acompanhar os acontecimentos da vida da outra. No escritório do sogro, Emília encontrava periódicos que noticiavam as movimentações dos cangaceiros. Em uma das edições, uma fotografia apresentava Luzia grávida e ornamentada diante da câmera. A matéria despertava o interesse do leitor ao enfatizar a imagem da cangaceiros e os elementos que compunham sua aparência.

Quem é essa tal Costureira? Em seus pertences é possível encontrar um toque de feminilidade. As bolsas e cantis são enfeitados de cores espalhafatosas. Poderia se dizer que é apenas uma mulher, mas ela usa calças de um homem. Seria apenas uma mulher comum, não fosse ainda pelo seu braço aleijado e o fato de ter se casado com um bandido<sup>263</sup>.

FIGURA 26 – Luzia grávida



Fonte: *Entre Irmãs* (2017). Episódio 3 – (24min30s)

A fotografia de Benjamin Abrahão, de acordo com o historiador Araújo Sá, se inscreve, “inquestionavelmente, na história iconográfica do Brasil, tornando-se mesmo em documento/

<sup>263</sup> ENTRE IRMÃS, 2017, Ep. 3, 24min54s

representação mais utilizado/a pelas produções iconográficas posteriores sobre o cangaço”<sup>264</sup>. Nesse sentido, recuperamos duas fotografias para estabelecer paralelo com a imagem da Costureira.

FIGURA 27 – Dadá e Corisco



Fotografia de Benjamin Abrahão (1936).  
Acervo Instituto Moreira Salles. Foto: reprodução.

A primeira [figura 27], Dadá pousa grávida ao lado de Corisco. A seriedade no semblante de Luzia (Nanda Costa) e de Dadá traduz a personalidade da personagem histórica, representada no ficcional. A segunda [figura 28] Maria Bonita aparece ornada com adereços similares aos da Costureira. A análise de Araújo Sá corrobora, portanto, com a perspectiva que tentou-se demonstrar também neste trabalho. Porque, de certo modo, a “matriz discursiva” estabelecida por Abrahão, conforme aponta o autor, encontrou ressonância nas demais produções sobre o cangaço. Na Costureira, pode-se visualizar não apenas a síntese ficcional de

<sup>264</sup> SÁ, Antônio Fernando de Araújo. **Entre Sertões e representações**: ensaios e estudos. São Paulo: Editora Liber Ars, 2020, p. 172.

Maria Bonita e Dadá, como também os gestos, comportamentos, temperamentos e ações das cangaceiras, capturadas pelo sírio-libanês.

FIGURA 28 – Maria Bonita



Fotografia de Benjamin Abrahão (1936).  
Acervo Instituto Moreira Salles. Foto: reprodução.

Retornemos a Emília. A solidão da nova vida recebe um acalento com a amizade de Lindalva (Letícia Colin). Com ela partilha as amarguras de viver na casa dos Duarte Coelho, a frustração de seu casamento e a sensação de ser uma eterna estranha. Com incentivo de Lindalva, Emília volta a costurar, apesar da desaprovação de Dona Dulce. A transformação e a busca por autonomia no Recife acompanham as vestimentas da moça.

Conforme analisa Eliane Vieira, durante o processo de mudança, Emília passa a usar: “sapatos, acessórios e vestidos de cores mais fortes e vibrantes, seguindo a tendência veiculada pelas revistas femininas da época, apresentando-se como uma mulher mais forte e menos

apática”<sup>265</sup>. Assim como Luzia bordou e costurou sua indumentária, colorindo a si e o cangaço, Emília tece liberdade e autonomia através da agulha.

FIGURA 29 – A transformação visual de Emília



Fonte: *Entre Irmãos* (2017). Episódio 3 – (28min02s)

A situação matrimonial, entretanto, permanecia inalterada. Ao encontrar o bilhete amoroso enviado por Felipe ao filho, o Dr. Duarte prontamente decide interná-lo em um sanatório próximo a cidade de São Paulo, acreditando que “não há nada que força e disciplina não curem”<sup>266</sup>. Antes de partir, Degas tenta se despedir de Felipe, mas é surpreendido pelo fim abrupto da relação. Dominado pelo desespero e o peso das pressões e violências sofridas, ele provoca um acidente de automóvel que culmina em sua morte. A homossexualidade para Dr. Duarte tratava-se de uma fraqueza mental, passível de correção. O contexto e as dinâmicas sociais representadas por Silveira, não permitiam qualquer possibilidade de existência de identidades homossexuais, uma vez que:

A nordestinidade exclui e silencia a homossexualidade. Nas fronteiras que traçam os limites do ser nordestino não está inscrita a possibilidade de ser homossexual. Esta tensão entre nordestinidade e homossexualidade só vai se explicitar quando nos anos setenta a problemática emerge e o conceito se generaliza. Se acompanharmos a produção discursiva dos órgãos de imprensa voltada para o público homossexual, nestes anos, podemos notar o quanto é tensa a relação existente entre a identidade regional nordestina e a identidade homossexual. Não é mera coincidência que o cantor que melhor encarnou a identidade regional nordestina, que se assumiu como porta voz da região, elevado a símbolo da nordestinidade, tenha gravado uma música, nos anos

<sup>265</sup> VIEIRA, Eliana Sales. **Duas irmãs**: literatura, cinema e relações de gênero no espaço familiar. 243 f. Tese (doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2023, p.135.

<sup>266</sup> ENTRE IRMÃS, ep. 4, 1min0s.

sessenta, em que fala “que no Ceará tem disso não” e que no Nordeste, “cabeludo tem vez não”.<sup>267</sup>

Após a morte de Degas, Emília recebe um chamado de Luzia, que, naquele momento, já assumia a liderança do bando. No reencontro entre as irmãs, encerra-se o percurso de ambas. Luzia confia o filho Expedido aos cuidados de Emília e retorna ao cangaço para concluir sua trajetória de luta. Emília, por sua vez, deixa a casa dos Duarte Coelhos acompanhada do sobrinho, partindo em busca de um novo destino.

FIGURA 30 – Encontro das Irmãs



Fonte: *Entre Irmãs* (2017). Episódio 4 – (28min06s)

Ao longo da narrativa, Emília e Luzia constroem, de modos distintos, estratégias para resistir às imposições sociais que as oprimem. No cangaço, Luzia afirmou-se enquanto guerreira: ama, gesta e dá à luz, ressignificando um corpo historicamente condenado. Sua experiência no espaço da resistência lhe permite construir um protagonismo próprio, que, de diferentes maneiras, congrega elementos das memórias das cangaceiras. Embora inseridas num contexto hostil às mulheres, como sugere a epígrafe que abre esta seção, as irmãs se voltam para a arte de “costurar”, isto é, unir fragmentos, criar vínculos, traçar novos rumos e, assim, forjar possibilidades de emancipação.

---

<sup>267</sup> ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. **Nos destinos de fronteiras**: história, espaços e identidade regional. Recife: Bagaço, 2008, p.447.

## Considerações finais

No percurso dessa investigação, tornou-se evidente que, pensar o protagonismo das cangaceiras no cinema implica, necessariamente, o confronto com os silenciamentos instaurados tanto no campo historiográfico quanto nas artes. Diante das fontes analisadas, o protagonismo feminino mostrou-se como um processo em construção, atravessado por disputas, permanências e deslocamentos de sentidos.

O contexto histórico da década de 1970 e 1980 apresentava novas demandas sociais e intelectuais que tensionaram os limites da narrativa histórica tradicional. Nesse cenário, os documentários *A Mulher no Cangaço* (1976) e *A Musa do Cangaço* (1982), ao incorporarem os testemunhos das ex-cangaceiras, constituíram-se como espaço de enunciação em que essas mulheres, ainda que de forma mediada, puderam inscrever suas experiências até então relegadas à margem. Nessas obras, a palavra emerge como gesto político e memorialístico. Contudo, os relatos se apresentam de maneira fragmentada, lacunar, permeado de esquecimentos e reelaborações, evidenciando que a memória se constitui como campo de disputas.

Quatro décadas depois, na ficção contemporânea, observa-se a rearticulação dessas memórias em um outro molde narrativo, no qual o protagonismo das cangaceiras passa a ser elaborado por meio de estratégias que confrontam, simultaneamente, os discursos anteriores e as demandas atuais por representatividade. Nesse movimento, o cinema recupera trajetórias femininas e as reinscrevem sob novas perspectivas, ampliando suas possibilidades de agência, sem, contudo, romper integralmente com as estruturas simbólicas que historicamente enquadraram essas personagens.

O percurso analítico aqui desenvolvido permite-nos afirmar que o cinema brasileiro, ao mobilizar memória, testemunho e ficção, constituiu-se como espaço privilegiado para o surgimento de outras narrativas sobre o cangaço. A obra *Entre Irmãs* (2017) deslocou o eixo de uma história centrada em figuras masculinas para uma abordagem que reconhece as cangaceiras enquanto sujeitos históricos que participaram ativamente do universo do cangaço.

Ao trazer para o centro da narrativa essas trajetórias, os filmes analisados possibilitaram a ampliação dos horizontes de interpretação sobre o sertão, suas memórias e sujeitos. Entre a violência e a resistência, entre o silêncio e a palavra, as cangaceiras reivindicam, ainda que tardiamente, o lugar de protagonista em suas histórias.

As contribuições desta dissertação se situam em diferentes planos. No âmbito da historiografia, a pesquisa contribui para o aprofundamento dos estudos sobre o cangaço, ao deslocar o foco analítico, com destaque para figuras historicamente secundarizadas no interior da escrita da história sobre o cangaço. As cangaceiras experienciaram, de modo particular, as tensões entre resistência, violência e sobrevivências. É a partir dessas memórias marginalizadas que podemos compreender, mais profundamente, as negociações, disputas, lutas, mortes e vidas no cangaço.

A articulação entre o ficcional e o documental demonstram como abordagens distintas se aproximam, se contradizem e se complementam na construção da memória do cangaço. Ao comparar produções de diferentes décadas, a pesquisa aponta para a reconfiguração das representações de acordo com as demandas sociais e políticas de seus respectivos contextos históricos.

Do ponto de vista metodológico, a delimitação de um corpus orientado especificamente pela presença do protagonismo feminino possibilitou um aprofundamento qualitativo de análise dessas produções. Contudo, a inserção das fontes dentro dos quadros de referências da filmografia do cangaço enfatizou tanto suas singularidades quanto suas tendências estéticas e narrativas.

No plano social e cultural, ao reposicionar as cangaceiras enquanto protagonistas de suas tramas, a dissertação se insere em um movimento mais amplo de revisão crítica das narrativas sobre o sertão e seus sujeitos, associando-se aos debates recentes acerca das representatividades de gênero na cultura brasileira. Além disso, recupera as memórias dos sujeitos que circulam nas margens.

Embora a filmografia do cangaço já tenha sido amplamente catalogada por estudos anteriores<sup>268</sup>, conforme apontamos ao longo desse trabalho, esta dissertação adota um recorte específico ao se concentrar, exclusivamente, nas obras que evidenciaram, em alguma instância,

---

<sup>268</sup> Ver em: CAETANO, Maria do Rosário (Org.). **Cangaço: o Nordeste no cinema brasileiro**. Brasília: Avathar Soluções gráficas, 2005; DÍDIMO, Marcelo. **O Cangaço no cinema brasileiro**. São Paulo: Annablume, 2010; LIMA, Caroline de Araújo. **E as Cangaceiras? As representações sociais e o imaginário do feminino cangaço no cinema**. 2020. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/32650> e LIMA, Caroline de Araújo; BRITTO, Clovis Carvalho Britto; MOREIRA, Jailma dos Santos Pedreira (Org.). **Outros Olhares sobre o Sertão Nordestino: Gênero, Masculinidades e Subjetividades**. Salvador: Editora UNEB, 2020.

a representação do protagonismo das cangaceiras. Nesse sentido, mais do que reiterar levantamentos já consolidados, buscou-se delimitar um corpus orientado por uma problemática precisa, voltada à visibilidade e à agência das mulheres no interior dessas narrativas.

Com o intuito de oferecer ao (à) leitor (a) um panorama atualizado dessas produções, elaboramos um levantamento apresentado no Apêndice I, cujo objetivo é situá-lo (a) nesse universo cinematográfico. Nele, constam os filmes analisados nessa pesquisa e outras produções que, embora não tenham sido objeto de exame aprofundado, contribuem para compreender a amplitude, as recorrências e as modificações nas formas de representação das cangaceiras ao longo das últimas décadas. Desse modo, o apêndice funciona como instrumento complementar, permitindo visualizar continuidades e rupturas na construção imagética dessas personagens no cinema brasileiro.

## Referências

- ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. **Nos destinos de fronteiras: história, espaços e identidade regional**. Recife: Bagaço, 2008.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: FJN, Massangana, São Paulo: Cortez, 1999.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Vede sertão, verdes sertões: cinema, fotografia e literatura na construção de outras paisagens nordestinas. **Fênix - Revista de História e Estudos Culturais**, [S. l.], v. 13, n. 1, 2016.
- ALBURQUERQUE JR, Durval Muniz de. **Nordestino: invenção do “falo” - uma história do gênero masculino (1920-1940)**. 2ª ed. São Paulo: Intermeios, 2013.
- ALVES, Paula. **O cinema brasileiro de 1961 a 2010 pela perspectiva de gênero**. 2011. Dissertação (Mestrado em Estatística) – Escola Nacional de Ciências e Estatísticas do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, Rio de Janeiro, 2011.
- AMADO, Jorge. **Seara Vermelha**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- ANDRADE, Ana Carolina Negrão Berlim de. A representação do sertão no imaginário nacional. **Cad. Letras UFF**, Niterói, v. 29, n. 58, p.77-93, 1º número, 2019.
- ANKERSMIT, Frank. **A escrita da história: a natureza da representação histórica**. Londrina: EDUEL, 2012.
- ARAS, Lina Maria Brandão de; CRUZ, José Vieira da; SANTANA, Pedro Abelardo de. O(s) Ser-tão(ões) e suas histórias: narrativas, acontecimentos e temporalidades. **Ponta de Lança: Revista Eletrônica de História, Memória & Cultura**, São Cristóvão, v. 17, n. 33, p. 10–13, 2023. DOI: 10.61895/pl.v17i33.20121. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/pontadelanca/article/view/20121>.
- ARAÚJO, Antônio Amaury Corrêa de. **Lampião: as mulheres e o cangaço**. São Paulo: Traço, 2012.
- ARAÚJO, Antônio Amaury Corrêa de. **Maria Bonita a mulher de Lampião**. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2011.
- ARAUJO, Germana Gonçalves. **Lampião em cena: criatividade na cultura visual do cangaço**. Aracaju: Códice, 2020.
- ARAÚJO, Germana. **Aparência cangaceira: um estudo sobre a intimidade como aparência de poder**. 2013. 209 f. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.
- AZEVEDO, Fernanda Maria Caldeira de. O conceito de patriarcado nas análises teóricas das ciências sociais: uma contribuição feminista. **Revista Três Pontos**, 2016.

BARROS, E. P. O cinema brasileiro na Pós-Retomada: entre o imaginário autoral e a realidade figurativa. **Esferas**, n. 4, 23 nov. 2014.

BARROS, José D.'Assunção. A nouvelle histoire e os Annales: entre continuidades e rupturas. **Revista de História da UFBA**, v. 5, n. 1-2, 2013.

BARROS, Luitgarde O. Cavalcanti. **A Derradeira Gesta: Lampião e Nazarenos Guerreando no Sertão**. Rio de Janeiro: Mauad, 2000.

BERNADET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BORGES, Jorge Luis. **Cuentos completos**. Vintage Espanol, 2019.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020.

CABRAL, Bárbara de Pina. **Protagonismos femininos no cinema brasileiro de pós-retomada: os desvios do engendramento**. 2018. 195 f., il. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

CAETANO, Maria do Rosário (Org.). **Cangaço: o Nordeste no cinema brasileiro**. Brasília: Avathar Soluções gráficas, 2005.

CHIAVENATO, Júlio José. **Cangaço: a força do coronel**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

CLEMENTE, Marcos Edilson de Araújo. **Lampiões acessos: o cangaço na memória coletiva**. São Cristóvão: Editora UFS; Aracaju: Fundação Oviêdo Teixeira, 2009.

CUNHA, Renato. **Cinematizações: ideias sobre literatura e cinema**. Brasília: Círculo de Brasília, 2007.

DANTAS, Kydelmir. **As mulheres cangaceiras humanizaram o cangaço**. Mossoró: Queima bucha, 2019 (Folheto de cordel)

DEBS, Sylvie. **Cinema e Literatura no Brasil: os mitos do sertão: emergência de uma identidade nacional**. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2010.

DOESWIJK, Andreas. **Vivir es muy peligroso: Mesianicos y cangaceiros em los sertones brasileiros, 1890-1940**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: RyR, 2016.

FALCI, Miridan Knox. Mulheres no sertão nordestino. In: PRIORE, Mary del. **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2002, p. 241-277.

FERRO, M. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, J., NORA, P. (Orgs.). **História: novos objetos**. Trad.: Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.

FREITAS, Ana Paula Saraiva de. **A presença feminina no cangaço: práticas e representações (1930-1940)**. [S.l.]: Universidade Estadual Paulista (Unesp), 2005.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

GRUNSPAN-JASMIN, Élise. **Lampião, senhor do sertão**. São Paulo: Edusp, 2016.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Vértice, Editora Revista dos Tribunais, 1990.

JASMIN, Élise. **Cangaceiros**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2006.

KREUTZ, Kátia. **A jornada das heroínas: protagonismo feminino no cinema contemporâneo brasileiro**. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, University of São Paulo, São Paulo, 2021. doi:10.11606/D.27.2021.tde-23082021-223227. Acesso em: 2026-03-21.

LABAKI, Amir. **Introdução ao documentário brasileiro**. São Paulo: Francis, 2006.

LE MOS, Silse Teixeira de Freitas. Mulheres em movimento: das bruxas europeias às militantes brasileiras até a época da redemocratização. **Revista de Políticas Públicas**, vol. 22, 2018, pp. 815-830. Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/3211/321158844041/321158844041.pdf> . Acesso em 21 de mar. de 2026

LIMA, Caroline de Araújo. **E as Cangaceiras?** As representações sociais e o imaginário do feminino cangaço no cinema. 2020. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/32650>

LIMA, Caroline de Araújo; BRITTO, Clovis Carvalho Britto; MOREIRA, Jailma dos Santos Pedreira (Org.). **Outros Olhares sobre o Sertão Nordestino: Gênero, Masculinidades e Subjetividades**. Salvador: Editora UNEB, 2020.

LINS, Daniel Soares. **Lampião: o homem que amava as mulheres**. São Paulo: Annablume, 1997.

LUSTOSA, Isabel. **De olho em Lampião: violência e esperteza**. São Paulo: Claro Enigma, 2011.

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

MENEZES, Aldair Smith. **O cangaço no sertão d'Os Desvalidos**. 2010. Dissertação (Mestrado em Letras) – Núcleo de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2010.

MORETTIN, Eduardo Victorio. O CINEMA COMO FONTE HISTÓRICA NA OBRA DE MARC FERRO. **História: Questões & Debates**, [S. l.], v. 38, n. 1, 2003.

MOSCA, Daniel Oliveira. **O bem, o mal e a polícia: o western e o filme de cangaço**, de Lima Barreto a Glauber Rocha. Natal: Sebo Vermelho, 2021.

NEGREIROS, Adriana. **Maria Bonita**: sexo, violência e mulheres no cangaço. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018, p. 52.

ORLANDI, Eni P. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. 4 ed. Campinas, SP: Pontes, 2002.

ORLANDI, Eni P. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. 6 ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ. **A invenção das mulheres**: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PEEBLES, Frances de Pontes. **Entre irmãs**. São Paulo: Arqueiro, 2017.

PERICÁS, Luiz Bernardo. **Os cangaceiros**: ensaios e interpretação histórica. São Paulo: Boitempo, 2010.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Editora Contexto, 2007.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989, págs. 3-15.

QUEIRÓZ, Ilsa Fernandes. **Mulheres no cangaço**: amantes e guerreiras. Ceilandia: Idéa Editora, 2005.

RAGO, Margareth. As mulheres na Historiografia Brasileira. In: SILVA, Zélia Lopes (Org.). **Cultura Histórica em Debate**. São Paulo: UNESP, 1995.

RATTS, Alex; GOMES, Bethania (Orgs.). **Todas (as) distâncias**: poemas, aforismos e ensaios de Beatriz Nascimento. Salvador: Editora Ogum's Toques Negros, 2015.

REIS, José Carlos. **Escola dos Annales**: a inovação em história. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

SÁ, Antônio Fernando de Araújo. **Entre Sertões e representações**: ensaios e estudos. São Paulo: Editora Liber Ars, 2020.

SÁ, Antônio Fernando de Araújo. **O cangaço nas batalhas da memória**. Recife: Editora UFPE, 2011.

Santana, P. A., & Vieira da Cruz, J. (2023). Presentation Dossier Stories of the São Francisco River: Subjects, Territories, and Temporalities. **Revista Crítica Histórica**, 13(26). <https://doi.org/10.28998/rchv13n26.2022.0017>

SANTOS, Dalila Carla. **Na trilha do cangaço: as representações das relações de gênero nos filmes Corisco e Dadá e Baile perfumado**. Dissertação (mestrado) – PPGNEIM. Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – Salvador, 2012.

SANTOS, Gilfrancisco dos. **Lampião no Diário Oficial**. Aracaju: Edições GFS, 2020.

SCHAFF, Adam. **História e Verdade**. Lisboa: Editorial Estampa, 2000.

SCOTT, Joan et al. A escrita da história como crítica. **Revista de Teoria da História**, v. 26, n. 2, p. 121-140, 2023.

SCOTT, Joan Wallach; LOURO, Guacira Lopes; SILVA, Tomaz Tadeu da. Gênero: uma categoria útil de análise histórica de Joan Scott. **Educação & realidade**. Porto Alegre. Vol. 20, n. 2 (jul./dez. 1995), p. 71-99, 1995.

SILVA, Tânia Maria Gomes da. Trajetória da historiografia das mulheres no Brasil. **Politeia-História e Sociedade**, v. 8, n. 1, 2008.

SILVEIRA, Breno. “Entre irmãs” é sobre mulheres fortes e machismo. Entrevista cedida a Yale Gontijo. **Metrópole**, 15 out. 2017, disponível em: <https://www.metropoles.com/entretenimento/cinema/breno-silveira-entre-irmas-e-sobre-mulheres-fortes-e-machismo>. Acesso em: 28 ago de 2025.

SOUSA, Ilda Ribeiro de. **Angicos: eu sobrevivi**. São Paulo: Oficina Cultural Monica Buonfiglio Ltda, 1997.

SOUZA, Maria Beatriz Rodrigues. **A reprodução da dominação masculina na escrita sobre o cangaço**: uma análise histórica e crítica da obra "Lampião, as mulheres e o cangaço" de Antônio Amaury (2012). 2024. 21 f. TCC (Graduação) - Curso de História, Departamento de História, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2024.

PEEBLES, Frances de Pontes. Autora do livro “Entre Irmãs” aprova filmes baseado em sua obra. Entrevista cedida a IG São Paulo. **IG Gente**, 14 de out. 2017, disponível em: <https://gente.ig.com.br/colunas/2017-10-14/entre-irmas-bastidores.html>. Acesso em 25 ago de 2025.

PINSKY, Carla Bassanezi. Estudos de gênero e história social. **Rev. Estud. Fem.**, Florianópolis, v. 17, n. 01, p. 159-189, abr. 2009. Disponível em: < <http://educa.fcc.org.br/pdf/ref/v17n01/v17n01a09.pdf> > . Acesso em 21 mar. de 2026.

VASCONCELOS, Eduardo Henrique Barbosa de; MATOS, Renata Freitas. Do prenúncio ao recomeço: a história do cinema brasileiro no início e no final do século XX. **Oficina do Historiador**, [S. l.], v. 5, n. 1, p. 113–127, 2012.

VIEIRA, Eliana Sales. **Duas irmãs**: literatura, cinema e relações de gênero no espaço familiar. 243 f. Tese (doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2023.

WIESEBRON, M. L. Historiografia do cangaço e estado atual da pesquisa sobre banditismo em nível nacional (Brasil) e internacional. **Ciência & Trópico**, [S. l.], v. 24, n. 2, 2011.

WIESEBRON, Marianne L. **A família no cangaço**. São Paulo: CEDHAL/USP, 1997 (Série Seminários de Pesquisa).

WOLFF, Cristina Scheibe. Amazonas, soldadas, sertanejas, guerrilheiras. In: BASSANEZI, Carla Pinsky; PEDRO, Joana Maria. **Nova História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2012.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1928.

XAVIER, Ismail. “Microcosmo em celulóide”. In: Folha de São Paulo. Mais!. 01/12/2002.

## FILMOGRAFIA

1. **A MULHER NO CANGAÇO** / direção de Hermano Penna. Produção Blimp Film, Quindó, José Antônio Silva. Brasil, 1976. Disponível em: [Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xqZE-uWMiU8](https://www.youtube.com/watch?v=xqZE-uWMiU8). Acesso em 30 de out. 2025

Sinopse: Documentário (com cenas reconstituídas) sobre algumas das mais de 50 mulheres que estiveram no cangaço. Destaque para Dadá (mulher de Corisco), Cila (mulher de Zé Sereno) e Adília (mulher de Canário). Maria Juriti se recusou a participar do filme. Dadá relembra o dia em que foi raptada por Corisco. Cila conta que teve que doar o filho, cujo parto foi feito por Maria Bonita, pois não dava para criar um bebê devido a peregrinação do bando pelas caatingas e sertões. Adília conta que encontrou na companhia do marido, Canário, a liberdade que o pai lhe negava.

Extraído do site da cinemateca brasileira.

2. **A MUSA DO CANGAÇO** / direção de José Umberto Dias. Produção José Umberto Dias e Marta Vergne. Brasil, 1982. Disponível em: [Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=DW7H\\_b1KlAQ](https://www.youtube.com/watch?v=DW7H_b1KlAQ). Acesso em 30 de out. 2025

Sinopse: Dadá, mulher de Corisco, fala de sua vivência entre os cangaceiros de Lampião, destacando sua forma de organização enquanto grupo, seus hábitos e comportamentos, além da luta pela sobrevivência, os códigos de honra, as táticas de guerrilha e os amores. (Baseado em Embrafilme/Catálogo 1986)

Extraído do site da cinemateca brasileira.

3. **ENTRE IRMÃS** / Direção de Breno Silveira. Produção Conspiração Filmes, com coprodução da Globo Filmes, distribuição da Sony Pictures e codistribuição da H2O Films. Brasil, 2017. Série televisiva (4 episódios). Exibida em: GloboPlay e Netflix (2018).

Sinopse: Nos anos 30, duas irmãs separadas pelo destino enfrentam o preconceito e o machismo, uma por parte da alta sociedade na cidade grande, e a outra de um grupo de

renegados no interior. Apesar da distância, elas sabem que uma só tem a outra no mundo e cada uma, à sua maneira, vai se afirmar de forma surpreendente.

## APÊNDICE 1

|                                 |
|---------------------------------|
| FILMOGRAFIA FEMININA DO CANGAÇO |
|---------------------------------|

*Maria Bonita, Rainha do Cangaço*. 1968. São Paulo. Cor 35 mm. 100 min. Direção: Miguel Borges. Produção: Alexandre Neto. Roteiro: Miguel Borges, Rubens Babosa. Fotografia: Konstantin Tkaczenko. Edição: Glauco Mirko Laurelli. Música: Remo Usai. Elenco: Celi Ribeiro, Milton Moraes, Roberto Bataglin, Sônia Dutra, Jofre Soares.

*As Cangaceiras Eróticas*. 1974. São Paulo. Cor. 35 mm. 100 min. Direção: Roberto Mauro. Produção: Alfredo Palácios, Antônio Pólo Galante. Roteiro: Marcos Rey. Fotografia: Eliseu Fernandes. Edição: Mauro Alice. Música: Ariovaldo Pires. Elenco: Jofre Soares, Matilde Mastrangi, Sônia Garcia, Ariane Arantes, Carmem Angélica.

*A Ilha das Cangaceiras Virgens*. 1976. São Paulo. Cor 35 mm. 96 min. Direção: Roberto Mauro. Produção: Alfredo Palácios, Antônio Pólo Galante. Roteiro: Roberto Mauro, Benmyara Vidal. Fotografia: Pio Zamuner. Edição: Lúcio Braun. Música: Arrigo Barnabé. Elenco: Carlos Imperial, Wilza Carla, Helena Ramos, José Paulo, Cinira Camargo.

*A Mulher no Cangaço*. 1976. Rio de Janeiro. P&B. 35 mm. 46 min. Direção: Hermano Penna. Produção: Blimp Films, Quindó, José Antônio Silva. Roteiro: Hermano Penna. Fotografia: José Francisco. Edição: Helder Titto. Música: José Luiz Penna, Thiago Araripe, Paulo Costa. Elenco: Dora, Ewerton Motta, Maria Inês Passos.

*A Musa do Cangaço*. 1982. Bahia. P&B. 35 mm. 16 min. Direção: José Umberto Dias. Produção: José Umberto Dias, Marta Vergne. Roteiro: José Umberto Dias. Fotografia: Otto Diniz. Som direto: Alcyvando Luz. Edição: José Umberto Dias. Música: Zé do Norte, Marlui Miranda.

*Feminino Cangaço*. 2013. Bahia. 75 min. Direção: Manoel Neto e Lucas Viana. Produção: Centro de Estudos Euclides da Cunha.

*Entre Irmãs*. 2017. 160 min. Direção: Breno Silveira. Roteiro: Patrícia Andrade.

*Maria e o Cangaço*. 2025. 234 min. Direção: Sérgio Machado.