

# DE MARIA DÉIA A MARIA CLODIA: AS REPRESENTAÇÕES DE MARIA BONITA NO CINEMA E NA LITERATURA

*Caroline Lima Santos*

Mestre em História Regional e Local pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

E-mail: [carolinea.lima@yahoo.com.br](mailto:carolinea.lima@yahoo.com.br)

**Palavras-chave:** Maria Bonita/Maria Clódia. Representações. Cinema. Literatura.

A pesquisadora da Fundação Joaquim Nabuco, Semira Adler Vainsencher (2009), em biografia sobre Maria Bonita apresenta uma mulher real que marcou a história do nordeste. Maria Gomes de Oliveira nasceu no dia 8 de março de 1911, na fazenda Malhada do Caiçara, próximo à localidade Santa Brígida, no Estado da Bahia, se tornando na década de 1950 personagem na produção fílmica e literária, representando a “rainha do cangaço”. Os familiares chamavam-na de Maria Déia. Seus pais, moradores de Jeremoabo, eram os fazendeiros Maria Joaquina da Conceição e José Gomes de Oliveira. Aos 15 anos, Maria Déia se casava com o sapateiro José Miguel da Silva, apelidado Zé do Neném.

Semira Adler Vainsencher (2009) apresenta outro dado interessante sobre a vida privada do casal, que permaneceu junto por apenas cinco anos, mas, como José era estéril, não tiveram filhos. As brigas entre os dois eram muito frequentes e, a cada desavença, Maria costumava se refugiar na fazenda Malhada do Caiçara, que ficava próxima à Cachoeira de Paulo Afonso, de propriedade dos seus pais. Essa instabilidade conjugal que contribuiu, possivelmente, para Maria Déia optar em viver com o cangaceiro Lampião. História que foi adaptada para o cinema e a literatura, que será utilizada como ponto de partida para analisar as representações da personagem nessas linguagens, a cinematográfica e a literária.

O cinema e a literatura são fontes possíveis na pesquisa histórica. De acordo com Marcos Napolitano (2005) vive-se um período dominado por imagens e sons. Os meios de comunicações nos trazem representações da realidade o que causa impacto e influenciam o espectador. Por conta disso, os/as historiadores/as tem o cinema, a música, a literatura e as imagens como fontes primárias, novas possibilidades na pesquisa histórica. O papel do historiador não é descrever o filme ou os eventos relatados nele, mas “perceber as fontes

audiovisuais e musicais em suas estruturas internas de linguagem e seus mecanismos de representação da realidade, a partir de seus códigos internos” (NAPOLITANO, 2005, p. 236). O filme não evidencia a “realidade”, mas sim as representações de um tempo passado, ou do presente. Diante disso,

O mais importante é entender o porquê das adaptações, omissões, falsificações que são apresentadas num filme. Obviamente, é sempre louvável quando um filme consegue ser “fiel” ao passado representado, mas esse aspecto não pode ser tomado como absoluto na análise histórica de um filme (NAPOLITANO, 2005, p. 237).

A película de Lima Barreto trouxe exatamente as representações de um passado que o país queria esquecer. A adaptação apresentou uma nova versão de Maria Bonita, um dado importante para compreender a construção do mito e dos estereótipos em torno das cangaceiras. Por isso, no momento em que o/a historiador/a decide utilizar o filme e/ou outra linguagem como fonte e/ou objeto, ele/a deve se propor a fazer leituras que o/a faça compreender o funcionamento técnico-estético da linguagem, sobre as representações sociais ou da realidade histórica. Para isso, precisa-se, também, entender a história do fenômeno social para então identificar as representações deste na linguagem cinematográfica e literária.

A história do movimento do cangaço é rica em fontes documentais e fílmicas, contudo no que se refere às cangaceiras, ainda são poucos os estudos sobre a trajetória dessas participantes. Observando e analisando os cordéis, obras de memorialistas e alguns depoimentos das ex-cangaceiras sobreviventes identificam-se duas possíveis motivações que levaram essas mulheres a entrarem no cangaço: o voluntário, em geral movido pela paixão por um cangaceiro ou a oportunidade de ascensão social e fuga do trabalho rural (ex.: Maria Bonita; Inancinha, etc.) e o rapto, resultado de uma ação violenta (ex.: Dadá) e até mesmo em circunstâncias de fuga.

Independente da ação ou a forma que levaram essas mulheres a participarem diretamente do cangaço, as mesmas em depoimento colocam de forma positiva suas experiências. Outro casal histórico do movimento do cangaço Corisco e Dadá, a qual, em seus depoimentos relata que todas as mulheres que entraram no cangaço eram de boa família e até mesmo de famílias abastadas, algumas eram “moças” quando entraram no movimento e tinham boa índole.

Sobre esses depoimentos faz-se necessário analisar como se constituiu essas memórias, pois, por exemplo, Dadá foi vítima de rapto e estuprada pelo homem que veio a ser seu companheiro. Então como não questionar essa versão positiva nas falas da ex-cangaceira? Segundo Halbwachs (2004), a formação da memória e das lembranças podem, a partir das vivências em grupo, ser reconstruídas ou simuladas. A partir delas, podem-se criar representações do passado baseadas nas visões e opiniões de outras pessoas, o que se imagina ter acontecido pela absorção de representações de uma memória histórica. A lembrança, de acordo com Halbwachs (2004, p. 76-78), “é uma imagem engajada em outras imagens”. Ou seja,

a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada (HALBWACHS, 2004, p. 76-78).

Entende-se que o envolvimento da ex-cangaceira num novo contexto e dos novos debates em torno do movimento do cangaço, possivelmente, influenciou na constituição de suas memórias, haja vista todo o trabalho por parte da família de Virgulino Ferreira – Lampião, e de alguns memorialistas de defenderem a imagem deste como a de um herói. Tendo em vista que essas lembranças, também, são fontes de pesquisa para se compreender o movimento do cangaço, apontam uma opção por parte de Dadá, a de tornar positiva a experiência do cangaço. Mas, aqui a questão é: como as memórias dessas mulheres foram representadas no cinema e na literatura? Cabe então analisar os signos e símbolos presentes nessas obras.

Inicialmente deve-se considerar que nossa sociedade trabalha com signos; “a ciência social deve tomar como objeto as operações sociais de nomeação e os ritos de instituição através dos quais elas se realizam” (BOURDIEU, 1998, p. 81). Ou seja, a ciência social, de acordo com Bourdieu, necessita investigar a parte que cabem as palavras na construção das coisas. A partir dessas construções de personagens e estereótipos criou-se uma narrativa sobre o que foi o fenômeno do cangaço, que na década de 1950, representaria o sumo da brasilidade, o mestiço.



Cena do filme *O Cangaceiro*, Lima Barreto, 1953.

Na cena apresentada temos a primeira aparição do bando de Galdino Ferreira no filme, suas roupas e seu comportamento transmitem o medo que a população tinha dos cangaceiros, Maria Clódia sempre está ao lado de Galdino. A história do filme trata de um bando de cangaceiros que semeia o terror pelo sertão nordestino, liderado pelo temido *Capitão Galdino Ferreira* (Milton Ribeiro) e sua companheira *Maria Clódia* (Vanja Orico), nomes fictícios para historiar uma aventura do famoso casal de cangaceiros Virgulino Ferreira e Maria Bonita.



Cena do filme *O Cangaceiro*, Lima Barreto, 1953.



Cena do filme *O Cangaceiro*, Lima Barreto, 1953.

A ação dessa aventura terá início com o sequestro da professora Olívia. As cenas acima retratam quando o bando de Galdino invadiu o vilarejo, raptando mulheres, dentre elas a professora. No lugarejo, forma-se, então, um grupo de voluntários para perseguir as forças do Capitão. O comandante da volante então convida a população: “É organizada a terceira volante por patriotas de coragem... a fim de destruir aquele bando de cangaceiros e castigar os que estão covardemente destruindo os foros de civilização de nossa pátria”.<sup>1</sup>

Se o movimento do cangaço representava o atraso, também significava que eram inimigos da pátria, pois impedem o processo civilizatório. Entretanto, primeiro é importante localizar esses elementos historicamente, nas décadas de 1920 a 1940. Segundo Frederico Pernambucano Mello (2004), a entrada dos sertanejos nas volantes havia se tornado uma alternativa, por uma questão de sobrevivência. Ou ele escolhia o lado dos cangaceiros ou das volantes - não existia inicialmente um sentimento patriótico, poderia ser por vingança, alternativa de vida, ou por uma questão de sobrevivência.

Nessa aventura estilo *nordestern*,<sup>2</sup> o cineasta Lima Barreto deixou evidente um discurso civilizatório e do modelo ideal de Brasil, no qual combater o cangaço significava para o espectador o avanço da civilização dentro do sertão. Essa leitura foi possível porque o

---

<sup>1</sup> Diálogo transcrito do filme, cena onde o comandante da volante organiza o grupo de voluntários para regatar a professora Olívia.

<sup>2</sup> O termo *Nordestern* foi criação do pesquisador potiguar-carioca Salvyano Cavalcanti de Paiva (1923 – 2000), Tal neologismo fora utilizado para identificar filmes com a temática rural e principalmente sobre o Cangaço feitos no Brasil. In: CAETANO, Maria do Rosário. *Cangaço: o 'nordestern' no cinema brasileiro*. Brasília, DF: Avathar, 2005.

cinema como a literatura são linguagens. Se na obra fílmica percebemos leituras de mundo, o mesmo acontece com a literatura. Isso porque a letra e a imagem encontram-se, muitas vezes, unidas por diversos motivos, sejam eles sociais, históricos e culturais, ou até mesmo como uma representação ideológica. O cinema e a obra literária podem revelar concepções de mundo de diferentes grupos sociais. A imagem e o texto nos trazem leituras de um contexto político, social, econômico e cultural, basta ler atentamente as entrelinhas.

As entrelinhas aqui serão os aspectos e elementos no discurso e no filme de Lima Barreto, que tratam de brasilidade e de originalidade, tendo como referência *Os Sertões* de Euclides da Cunha (2001).

A primeira coisa identificada é a palavra mais usada por Barreto em seus textos para identificar o homem sulino: alienígena, termo que também foi utilizado por Euclides da Cunha para identificar o estrangeiro. Na década de 1950 o termo denunciava o envolvimento dos intelectuais sulinos com a cultura estrangeira, o que os afastava da cultura brasileira, logo, tentavam implementar essa nova cultura – estrangeira – no Brasil.

Se eles estavam infectados como poderiam então produzir filmes que retratassem de temáticas originais? O projeto de Barreto foi aceito pela direção da Vera Cruz num momento que a companhia recebia críticas por conta do seu distanciamento da realidade brasileira, deve-se falar de Brasil, deve-se então falar do brasileiro original. Euclides da Cunha apontou o verdadeiro brasileiro em sua obra e Lima Barreto deu imagem a essa tese, o brasileiro então estava no mestiço.

No capítulo intitulado *O Homem*, Euclides da Cunha faz um desenho antropológico de como se formou o sertanejo, um homem que representava os nascidos no Brasil. Esse homem brasileiro seria a mistura do aborígine, que representava o nativismo; o do negro, representando a força e o português que “nos liga à vibrátil estrutura intelectual do celta...” (CUNHA, 2001, p. 153).

Mas, por questões climáticas e geográficas o homem do Norte adquiriu características que o diferenciava profundamente do homem do litoral, do homem do Sul, Euclides da Cunha explicou que a formação regional contribuiu diretamente para essas diferenças, já que:

São duas histórias distintas, em que se averbam movimentos e tendências opostas. Duas sociedades em formação, alheadas por destinos rivais – uma de todo indiferente a modo de ser outra, ambas, entretanto, envolvendo sob os influxos de uma administração única. Ao passo que no Sul se debuxavam novas tendências, uma subdivisão maior na atividade, maior vigor no povo

heterogêneo, mais vivaz, mais prático e aventureiro, um largo movimento progressista em suma – tudo isto contrastava com as agitações, às vezes mais brilhantes, mas sempre menos fecundas, do Norte – capitânicas esparsas e incoerentes, jungidas à mesma rotina, amorfas e imóveis, em função estreita dos alvarás da corte remota (CUNHA, 2001, p. 168).

Essa divisão no momento da formação regional do Brasil, as características humanas e geográficas, os dados expostos por Euclides da Cunha foram usados por outros intelectuais tanto para se criar arte, quanto para se criar políticas direcionadas ao que chamamos hoje de Nordeste. De acordo com Gerardo Arruda (2003), a partir da obra de Cunha, consolidou-se uma opinião de que os problemas econômicos e sociais no Nordeste estariam na seca, pois esse fenômeno natural destruía o solo, as plantas impedindo investimentos na agricultura e no crescimento do comércio.

Essa mesma desesperança é notada nas obras posteriores a 1928. A seca afastava a população de suas casas, conseqüentemente tivemos romances que giravam em torno das histórias dos retirantes, o desmantelamento das famílias por conta da fome, o fanatismo religioso devido à falta de uma alternativa, retratavam os movimentos messiânicos, o espaço geográfico transformava o homem em bicho, estes se tornavam os selvagens cangaceiros.

Por conta desses elementos houve a formação do imaginário em torno da seca, do cangaceiro que construiu personagens como Galdino Ferreira e Maria Clódia. Estes personagens representavam aquilo que Euclides da Cunha chamou de sub-raça. Esta sub-raça, de acordo com Lima Barreto, era responsável pelo atraso no desenvolvimento do Brasil, essa mesma sub-raça é selvagem, sanguinária e violenta, essas características no cangaceiro se repetiram na peça de teatro de Rachel de Queiroz (2005), literatura que será também objeto de análise.

A escritora que contribuiu no roteiro e nos diálogos do filme de Lima Barreto escreveu uma peça intitulada *Lampião*, que, por coincidência, estreou no mesmo ano de lançamento de “O Cangaceiro”. A peça tratou de três acontecimentos: a entrada de Maria Bonita no bando de Lampião, o envio da carta de Lampião propondo a divisão de Pernambuco ao interventor do Estado e a morte do bando em Angico, Sergipe.

Os diálogos da peça e a construção dos personagens são, em certa medida, muito parecidos com os do filme. A peça é em cinco quadros. O primeiro trata da relação de Maria Déa (que depois se tornou Maria Bonita) e o seu marido Lauro, o sapateiro. Nessa relação a autora deixa evidente que Maria Déa tem mais coragem que o marido e que nas divisões de

tarefas a esposa se sai muito melhor nas atividades de força e coragem, tanto que na primeira cena ela aparece com uma cobra cascavel que havia matado.

Maria Déa estava infeliz no casamento por conta de Lauro não ser o homem que ela esperava, já que o marido,

... não monta a cavalo, não enfia uma faca na cintura, não bota cachaça na boca, nunca deu um tiro na sua vida, não é capaz de fazer a menor estripulia, como qualquer outro homem. Vive aí, nessa banca, remendando sapato velho, ganhando um vintém miserável, trabalhando sentado feito mulher... (QUEIROZ, 2005, p. 17).

A resposta do marido trás a ideia de homem que Maria Déa sonha: bandido, desordeiro. O homem que era casado com Maria Déa antes de tudo era um forte, entretanto desengonçado e que só se movimentava quando algo inusitado acontecia. A descrição de Lauro se portava muito àquela de Euclides da Cunha, quando definiu o sertanejo.

Mas o homem que fosse forte, corajoso e tivesse ar de aventureiro não poderia ser um sertanejo. Este homem seria um bandido, no sertão um cangaceiro. Lampião não era um vaqueiro, não era um sertanejo, ele era o fruto das desigualdades do sertão, num espaço onde a seca predominava só os selvagens sobrevivem.

Na peça no auge da discussão entre Lauro e Maria Déa o bando de Lampião invade a casa. O chefe do bando estava lá por conta de um recado de Maria, que pedia que ele a levasse, pois queria viver com os cangaceiros. Abandona o marido e dois filhos. Naquele dia, Maria Déa morreu dando lugar a Maria Bonita.

Para a sociedade da época regida pelo Código Civil de 1916, o abandono da família e o adultério eram considerados crimes, essa mulher deveria ser punida, e na peça a autora a punia todos os dias: sofria maus tratos de Lampião, perdeu a sua coragem para viver na submissão, se tornou uma criminosa para o Estado, representava apenas a consciência de Lampião, pois este já estava insano.

Maria Clódia também vivia na sombra de Galdino e seu conforto estava nos braços de Teodoro. Mas, o que tem em comum as duas personagens? Mulheres que não merecem respeito e nem compaixão: as duas são adúlteras. A criminalização e a desvalorização dessas mulheres não estavam presentes apenas no cinema e no teatro. Os jornais da época contemporânea, ao auge do fenômeno do cangaço, uma possível fonte que deve ter orientado



os cineastas e os escritores/as, trazem elementos importantes para se compreender como essa cangaceira foi construída no imaginário social.

Conforme Ana Paula Saraiva de Freitas (2005), a imprensa da época contemporânea ao fenômeno do cangaço, certamente, contribuiu na construção das representações dos cangaceiros e das cangaceiras, já que se entende que os mesmos jornais foram fontes de pesquisa para os cineastas do ciclo de filmes sobre o assunto.

Nos periódicos analisados por Freitas, a autora identifica o silêncio em relação às mulheres que pertenceram ao movimento do cangaço e a falta de pesquisas e estudos que ainda são poucos na produção acadêmica. Apesar de diversos memorialistas, dentre eles, Amaury Araújo e Vera Ferreira, a neta da própria Maria Bonita, que escreveram sobre estas “mulheres de coragem”, a produção científica referente às cangaceiras ainda deixam enormes lacunas.

Esse dado torna-se importante para pensar as diversas representações que foram dadas as cangaceiras, pois os filmes sobre o movimento do cangaço partem de representações dos cineastas sobre esse fenômeno, a partir de um imaginário coletivo, Maria Bonita não seria apenas a história de uma cangaceira, mas de mulheres nordestinas, com todo o estereótipo da “mulher macho” e da estética da fome, na qual as mulheres são vítimas da miséria e do abandono do Estado e dos coronéis, além disso, essas obras não consideram o ambiente e a cultura de violência que estas mulheres foram expostas.

Freitas (FREITAS, 2005) coloca que a imprensa em geral as tratava como “simples cangaceiras ou como criminosas” (FREITAS, 2005, p. 117). A criminalidade atribuída a elas por estes periódicos não consideravam as circunstâncias que levaram estas mulheres a entrarem no cangaço. Nesse ambiente da caatinga e do medo, a construção do “ser mulher” não era algo fácil. A vaidade e o amor dividiam espaço com a dor e o medo e essa construção de sentimentos não são considerados pela imprensa e também nos filmes sobre o cangaço. As fontes jornalísticas como *O Estado de São Paulo* e o *Jornal da Manhã* apontam que essas mulheres entraram no cangaço de forma voluntária, exemplo disso Maria Bonita, entretanto muitas delas entraram no cangaço por terem sido raptadas e poucos são os periódicos que colocaram e exploraram que muitas destas mulheres foram raptadas e se adaptaram à vida no cangaço.

A socióloga Maria Isaura de Queiroz (1975) discute que as mulheres pelo status e a possibilidade de uma vida melhor entravam no cangaço por livre vontade. Para a autora, ser

cangaceira oferecia ascensão social, no entanto Freitas acredita que o posicionamento da socióloga esteja pautado na virilidade masculina dos cangaceiros, no desejo carnal dessas mulheres, provocando a inserção voluntária destas nos bandos.

Por ascensão ou por desejo carnal, essas mulheres tinham vontade própria, algumas delas entraram de forma voluntária, pois o fenômeno social foi considerado uma alternativa em relação aos trabalhos rurais e aos casamentos que selavam acordos entre as famílias e não consideravam os sentimentos dessas mulheres. Ser cangaceira pareceu algo de subversão a uma ordem social, patriarcal e clientelista, contudo devemos considerar que a violência entre volantes e cangaceiros as maiores vítimas eram as mulheres camponesas. Quando não entravam de forma forçada para os bandos eram estupradas e até mesmo mortas.

Considerando as exposições de Maria Isaura de Queiroz e de Ana Freitas, os dados levantados para a construção dessas personagens – Maria Clódia e Maria Bonita – exploraram a visão civilizatória e cristã sob a mulher cangaceira, mulheres de caráter duvidoso e que não mereciam ser amadas pelos seus companheiros.



Cena do filme *O Cangaceiro*, Lima Barreto, 1953.

Na cena descrita acima, Maria Clódia aparece entre seus dois algozes, Galdino e Teodoro. A todo momento no filme, a percebemos como algo secundário na vida de ambos. Sua vitimização por ter sido trocada pela professora Olivia, essa sim representava o modelo ideal de mocinha e de mulher civilizada, já a cangaceira adúltera não merecia a mesma admiração. Contudo, nas imagens registradas por Benjamim Abrahão, Maria Bonita aparece em pé de igualdade junto aos cangaceiros, percebe-se que era respeitada por eles, participava ativamente de todas as ações, é o que pode se entender analisando a imagem abaixo:



Maria Bonita entre o bando de Lampião.

**Fonte:** Benjamim Abrahão, *Acervo da Sociedade do Cangaço, Aracaju - SE.*

Contudo, Lima Barreto e Rachel de Queiroz de formas distintas construíram uma representação de Maria Bonita e Lampião, que respeitavam o modelo de mestiço apresentado por Euclides da Cunha, os elencaram como responsáveis pelas mazelas nordestinas e evidenciaram a importância da força do Estado para o combate ao cangaço, demonstrando que Galdino e Lampião não deveriam ser exemplos para uma nação em pleno desenvolvimento e que os mesmos deveriam fazer parte de um passado distante na história do país.

A literatura e a imprensa foram fundamentais na construção mítica do cangaço. As obras literárias que falaram de seca, cangaço, messianismo construíram elementos que deram vida a personagens como Galdino Ferreira, Maria Clódia e Teodoro, para tratar de um passado que deveria ser esquecido em prol de um projeto político e econômico, que estava inserindo o país numa cultura do consumo e de massas, a qual estaria desvinculando a imagem rural do Brasil. Lima Barreto com o seu filme apresentava a necessidade de se buscar uma brasilidade original, mas não perdendo de vista uma nova imagem para o país: urbana e industrial.

Fica perceptível o abandono do rural e a busca pela urbanização nos momentos finais do filme, no encontro entre o herói Teodoro, o cangaceiro arrependido, e o cangaceiro Galdino reforçam os estereótipos de ambos. Teodoro se sacrifica pela liberdade de professora Olívia, já que esta representaria o ideal feminino, pura, frágil e quase passiva, confiante na proteção do seu herói uma típica mocinha. A função dramática do filme seria, segundo

Bernadet e Ramalho (2005), o de despertar, trazer à tona na história as boas qualidades do herói que assim se redime. O filme *O Cangaceiro* é a matriz para quase todos os elementos dos demais filmes da linha *nordestern*.

Nesse emaranhado ideológico e fílmico não se pode perder de vista a trajetória de Maria Bonita, ou oficialmente Maria Gomes de Oliveira. Para a história das mulheres, a iniciativa de seguir o cangaço representou o rompimento com as normas da sociedade patriarcal brasileira, baseada no Código Civil de 1916, no qual a união ilegal era condenada com o apoio da Igreja Católica, rompendo com a ideia de família para ter o direito de escolher o próprio marido, no caso companheiro, Lampião. Sua inserção no cangaço a qualificou como adúltera e mulher de conduta duvidosa, tal qualificação foi resultado da ousadia de Maria Gomes, que abandonou o marido para se tornar a Rainha Maria Bonita.



Maria Bonita

**Fonte:** Benjamim Abrahão, *Acervo da Sociedade do Cangaço, Aracaju - SE*.

Entre os memorialistas e cordelistas, Maria é bonita, sedutora e apaixonada. Nas imagens do Mascate Benjamim Abrahão Botto, a exemplo da fotografia acima, as cangaceiras apareceram penteadas e bem vestidas, com postura alinhada demonstrando que havia vaidade nelas. Entretanto, para o Estado, a mulher no cangaço foi “amante”, “companheira” e dependente do marido, eram as “megeras” e “criminosas” e deveriam receber a mesma punição que os cangaceiros, suas cabeças cortadas.



## Referências

ARRUDA, Gerardo Clésio Maia. Representação do sertão miserável e dominação do sertanejo. *Revista Humanidades*, Fortaleza, v. 18, n. 02, ago/dez. 2003.

BERNADET, Lucila Ribeiro; RAMALHO JUNIOR, Francisco. Cangaço – da vontade de se sentir enquadrado. In: CAETANO, Maria do Rosário. *Cangaço: o ‘nordestern’ no cinema brasileiro*. Brasília, DF: Avathar, 2005.

BOURDIEU, Pierre. *A Economia das trocas lingüísticas: o que falar quer dizer*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1998. p. 81-126.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões: campanha de Canudos*. Edição, prefácio, cronologia, notas e índices de Leopoldo M. Bernucci. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

FREITAS, Ana Paula Saraiva de. *A presença Feminina no Cangaço: Práticas e Representações (1930-1940)*. 2005. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual Paulista, Assis, 2005.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Ed. Centauro, 2004.

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

NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005. p. 115-202.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. *Os Cangaceiros*. Rio de Janeiro: Editora Duas Cidades, 1975.

QUEIROZ, Rachel. *Lampião; Maria Beata do Egito*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

VAINSENER, Semira Adler. Maria Bonita. *Pesquisa Escolar On-Line*, Fundação Joaquim Nabuco, Recife, 17 abr. 2006. Disponível em: <<http://www.fundaj.gov.br>>. Acesso em: 10 ago. 2010.