UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM CULTURA E SOCIEDADE

APARÊNCIA CANGACEIRA: UM ESTUDO SOBRE A APARIÇÃO COMO ASPECTO DE PODER

por

GERMANA GONÇALVES DE ARAUJO

Orientador: **Prof. Dr. RENATO JOSÉ AMORIM DA SILVEIRA**

SALVADOR, 2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM CULTURA E SOCIEDADE

APARÊNCIA CANGACEIRA: UM ESTUDO SOBRE A APARIÇÃO COMO ASPECTO DE PODER

por

GERMANA GONÇALVES DE ARAUJO

Orientador: **Prof. Dr. RENATO JOSÉ AMORIM DA SILVEIRA**

Tese apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências como parte dos requisitos para obtenção do grau de Doutor.

SALVADOR
2013

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

Araujo, Germana Gonçalves de
A663a Aparência cangaceira : um estudo sobre a aparição como aspecto de poder / Germana Gonçalves de Araujo ; orientador Renato José Amorim da Silveira. – Salvador, 2013.
208 f. : il.

Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal da Bahia, 2013.

1. Cangaceiros. 2. Aparência. 3. Poder. I. Lampião, 1900-1938. II. Silveira, José Amorim da, orient. III. Título.

CDU 391

GERMANA GONÇALVES DE ARAUJO

APARÊNCIA CANGACEIRA:

UM ESTUDO SOBRE A APARIÇÃO COMO ASPECTO DE PODER

Tese apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências como parte dos requisitos para obtenção do grau de Doutor.

Aprovada em 08 de abril de 2013.

BANCA EXAMINADORA

Renato José Amorim da Silveira – Orientador
Doutor em Antropologia – *École des Hautes Études en Sciences Sociales*.
Universidade Federal da Bahia - UFBA.

Renata Pitombo Cidreira
Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas – Universidade Federal da Bahia.
Universidade Federal do Recôncavo Baiano - UFRB.

Maurício Matos dos Santos Pereira
Doutor em Cultura e Sociedade - Pós Cultura - Universidade Federal da Bahia.
Universidade Federal da Bahia - UFBA.

Sônia Lúcia Rangel
Doutora em Artes Cênicas – Universidade Federal da Bahia.
Universidade Federal da Bahia - UFBA.

Durval Muniz Albuquerque Júnior
Doutor em História – UNICAMP.
Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN.

Para minha mãe, Clara Germana S. Gonçalves do Nascimento.
Para meu pai, Telmo Silva de Araujo, eterna saudade.

AGRADECIMENTOS

Para tornar realidade esta pesquisa de doutorado durante quatro anos de minha vida, tive que envolver diretamente e indiretamente pessoas do âmbito familiar, amigos, alunos e aqueles que me forneceram informações ou compartilharam sabedoria ao longo da caminhada. Percebo-me grata a um número significativo de pessoas e, por isso, não posso deixar de memorá-las com o meu singelo agradecimento.

Agradeço primeiramente ao Edgard Augusto Silva Rocha, meu esposo e companheiro, que nunca hesitou em me apoiar nesta jornada. O apoio dele foi imprescindível para fortalecer a minha autoestima e o credo que mantive constantemente vivo para alcançar o ponto de chegada desta tese.

Mantendo-me no âmbito familiar, não posso deixar de agradecer o suporte de meus filhos, Vitor de Araujo Rodrigue e Túlio de Araujo Rocha, que mesmo sem terem a dimensão do quanto foi necessário para mim, suportaram as minhas ausências e falta de atenção.

À minha mãe querida, que me proporciou fecundos debates sobre indivíduo e sociedade. Sempre afetuosa, ela se manteve atenta ao processo de construção da tese durante os quatro anos e, juntamente com minha irmã, Paula Gonçalves de Araujo, me manteve estimulada. É importante também agradecer à Paula, por ser uma irmã-amiga, parceira, uma pessoa que ao existir me faz lembrar o quanto a vida é importante.

Ao meu pai, Telmo Silva de Araujo (*in memoriam*), que participa constantemente das minhas buscas mentais e reflexões, já que as ideias e visão de mundo dele me proporcionaram capacidades de construir, aprender e gerar conhecimento.

Agradeço imensamente a Renato da Silveira, pela orientação dedicada e atenciosa, por acreditar na pesquisa e na minha capacidade de desenvolver o trabalho que tinha sido enunciado. O acompanhamento dele foi de extrema importância para alcançar os devidos avanços.

Aos amigos, parceiros de viagens, companheiros de estudo e incentivadores assíduos, em especial ao historiador baiano Manoel Neto, pela sua generosidade em compartilhar conhecimentos sobre a história do Nordeste.

Em particular à família Ferreira, especialmente a Vera Ferreira, neta de Lampião e Maria Bonita, que esteve presente durante toda a minha trajetória de estudo, fornecendo-me raras obras literárias sobre o tema Cangaço, acompanhando-me nas viagens a lugares que fizeram parte do cenário, ajudando-me na investigação de documentos. Sem o envolvimento de Vera, algumas informações jamais teriam sido alcançadas e tratadas nesta tese.

Aos meus colegas do Núcleo de Artes e Design da Universidade Federal de Sergipe – NADE/UFS, assim como à equipe da Editora UFS, por um convívio agradável e a compreensão de que em alguns momentos foi preciso me ausentar na execução de algumas tarefas.

E, finalmente, ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e sociedade – PÓS-CULTURA, pela oportunidade de me colocar de frente com o conhecimento multidisciplinar indispensável para o desenvolvimento desta pesquisa de doutoramento. Em especial aos professores Paulo Cesar Borges Alves, Antônio Albino Canelas Rubim, Lídia Maria Pires Soares Cardel e Renata Pitombo Cidrera, pelos conteúdos administrados em sala de aula e as valiosas recomendações de leitura. À Delmira, pela aprazível convivência e o auxílio nas tarefas administrativas junto ao Programa.

Trata-se de um modo de ser ilusório, no qual a extravagância, a loucura e o valor mercantil e simbólico das coisas zombam das maneiras ordinárias e dos hábitos plebeus e vulgares.

DANIEL ROCHE (2007)

ARAUJO, Germana Gonçalves de. *Aparição Cangaceira*: subtítulo. 208 f. il. 2013. Tese (Doutorado) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

ABSTRACT

The present research entitled Cangaceira appearance: a study on the appearance of the cangaceiro as an aspect of power aims, through a multidisciplinary approach, to concatenate the fundamentals of fields of disciplinary knowledge - such as Sociology, History, Philosophy and Anthropology - with non-disciplinary knowledge in nature - such as testimonies and experiences - to provide the analysis of the public image configuration of the cangaceiro individual with the proposition of inserting himself in the power game immanent from the cultural scenario. Therefore, this study was developed through reading literature; research papers in the collection of the Historical and Geographical Institutes of the State of Sergipe, Bahia and Ceará, and coexistence with people who have been in Cangaço or started to live with the theme through researches and arts. Assuming conceptions of Sociology that favor for a flexible way of thinking - that understands both the individual as the result of a complex network of relationships in a socio-cultural context, as regards the aspects of individuality in collective existence - it is understood that the cangaceiro, in order to make her role convincing before other actors of the scenario begins to develop with authenticity - from the end of the 1920s – an own style of dressing and behaving, leading authority before his lush appearance. The style of the cangaceiro shows signs of symbolic influence of corporations, such as the Army and the Church, but also makes clear how the choices about the use of certain objects are part of the intimate feeling of pleasure and distinction struggle inside and outside the group. In this sense, the cangaceiro changes from primitive and wild to be considered a creative individual, purposeful and conscious of his choices, unlike how he is understood by the regionalist literature and traditionally cangaceirista. We conclude that Lampião had no idea that he was a player that generated results in the face of competition and enemies and that when he prosecuted creative practices to have the configuration of the appearance of his group as part of the mechanisms of struggle, made him the protagonist of the Cangaço history.

Keywords: Cangaço, Appearance, Power.

ARAUJO, Germana Gonçalves de. *Aparição Cangaceira*: subtítulo. 208 f. il. 2013. Tese (Doutorado) - Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

RESUMO

A presente pesquisa, intitulada *Aparência Cangaceira:* u*m estudo sobre a aparição como aspecto de poder,* visa, por intermédio de uma abordagem multidisciplinar, a concatenar fundamentos de campos do conhecimento disciplinar – como a Sociologia, a História, a Filosofia e a Antropologia – com saberes de caráter não-disciplinar – tais como depoimentos, vivências e fotografia – para propiciar o estudo da configuração da imagem pública do indivíduo cangaceiro com a proposição de inserir-se no jogo de poder imanente da cultura do cenário. Para tanto, este estudo foi desenvolvido por meio da leitura bibliográfica; da pesquisa em jornais do acervo dos Institutos Históricos e Geográficos dos Estados de Sergipe, Ceará e Bahia; e da convivência com pessoas que estiveram no Cangaço ou passaram a conviver com o tema por intermédio de estudos e das artes. A partir da observação descritiva e das concepções da Sociologia que favoreceram para um modo flexível do pensar – que tanto entende o indivíduo como sendo fruto de uma complexa rede de relações em um contexto sociocultural, quanto considera os aspectos da individualidade na existência coletiva –, compreendeu-se que o cangaceiro, com o intuito de tornar seu papel convincente perante outros atores do cenário, passou a elaborar com autenticidade – a partir do final dos anos de 1920 – um estilo próprio de vestir-se e comportar-se, provocando autoridade diante de sua aparência exuberante. O estilo do cangaceiro apresenta sinais da influência simbólica de corporações, tais como o Exército e a Igreja, mas, também, deixa evidente o quanto as escolhas sobre o uso de determinados objetos fazem parte da íntima sensação de prazer e da luta pela distinção dentro e fora do grupo. Neste sentido, o cangaceiro cambia de primitivo e selvagem para ser considerado um indivíduo criativo, propositivo e consciente de suas escolhas, diferentemente de como ele é compreendido pela bibliografia regionalista e tradicionalmente cangaceirista. Conclui-se que Lampião tinha noção de que era um jogador que gerava resultados em face da concorrência e que exercia práticas criativas para ter a configuração da aparência cangaceira como parte dos mecanismos de luta, tornando-se um protagonista diferenciado da história do Cangaço.

Palavras-chave: Cangaço, Aparência, Poder.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA	**01**	Roupa de vaqueiro *estampada* no couro, **38**
FIGURA	**02**	*Retirantes* de Cândido Portinari, **78**
FIGURA	**03**	Roupa de Vaqueiro, **105**
FIGURA	**04**	Princípio compositivo do ornamento, **107**
FIGURA	**05**	Desenho do Cangaço, **108**
FIGURA	**06**	Objeto do Cangaço, **109**
FIGURA	**07**	Revista *Noite Ilustrada,* **113**
FIGURA	**08**	Recorte de Jornal, **120**
FIGURA	**09**	Lampião e Maria Bonita, **124**
FIGURA	**10**	Traje de padre Cícero, **133**
FIGURA	**11**	Cantil original, **133**
FIGURA	**12**	Farda do cangaceiro, **138**
FIGURA	**13**	Bornal original, **140**
FIGURA	**14**	Tenente Bezerra, **143**
FIGURA	**15**	Volante travestida, **144**
FIGURA	**16**	Chapéu de Lampião (antes de 1930), **169**
FIGURA	**17**	Chapéu de Lampião (depois de 1930), **169**
FIGURA	**18**	Trajes da cangaceira, **173**
FIGURA	**19**	*Cangaceiros e Mulheres* de Cândido Portinari, **175**

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	**12**	O CANGAÇO REVISITADO
CAPÍTULO I	**32**	A APARÊNCIA NO CANGAÇO
	39	1.1 **A noção sócio-histórica de indivíduo no contexto do Cangaço**
	47	1.1.1 Vítima social, revolucionário ou bandido – uma perspectiva sobre o papel social do cangaceiro
	53	1.2 **Sobre a cultura das vestes do cangaceiro**
	60	1.2.1 Descrição da cultura cangaceirista: método de estudo
	68	1.2.2 A indumentária sertaneja dos anos de 1930
CAPÍTULO II	**84**	A POÉTICA DA IDENTIDADE CANGACEIRA
	100	2.1 **Aparência como resultado da atividade formativa**
	106	2.1.1 O objeto no contexto do Cangaço
	114	2.2 **Identidade e estilo das vestes do cangaceiro**
	129	2.2.1 Influência das corporações na aparência do cangaceiro
CAPÍTULO III	**145**	LAMPIÃO "SCENA": A APARIÇÃO DO PROTAGONISTA COMO ASPECTO DE PODER
	164	3.1 **À moda do rei do Cangaço**
	176	3.2 **A roupa de cangaceiro como jogo de cena e poder**
CONCLUSÃO	**188**	UM OLHAR MULTIDISCIPLINAR SOBRE A APARÊNCIA CANGACEIRA
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	**196**	
ANEXOS	**201**	

INTRODUÇÃO

O Cangaço revisitado

A questão primeira a ser explicitada neste estudo é com relação às concepções sobre o tema Cangaço que podem ser evocadas para favorecer a compreensão da cultura das aparências como parte fundamental do processo de interação social de grupos de cangaceiros. Não se pode perder de vista que a maneira como o tema é abordado nesta pesquisa – referindo-se às vertentes teóricas e metodológicas necessárias para o cumprimento de um percurso intelectual que possibilitasse ao entendimento da imagem pública como aspecto de poder na realidade sociocultural do cangaceiro – tem caráter renovador em relação ao que tem sido produzido cientificamente, nos séculos XX e XXI. Neste sentido, para fundamentar esta tese, faz-se necessário apresentar, em primeira instância, um histórico das abordagens ideológicas que sustentaram as escrituras sobre o Cangaço a partir de 1930.

Sem perder de vista que a cada época a história do conhecimento se configura por novas formas de delimitar conteúdos sobre determinados temas, parece inevitável ter que construir um repertório de como o Cangaço tem sido observado. Vale salientar que a questão desenvolvida nesta pesquisa – ressaltando que se trata de uma abordagem sobre este tema que ainda não foi cogitada – é a possibilidade de estabelecer relação do papel social desempenhado pelos cangaceiros com a atividade criativa da produção de objetos, construtos de um estilo manifestado na aparência, necessários para a configuração de uma imagem pública autêntica. E isso quer dizer que se pensa na possível rela-

ção da aparição de um cangaceiro com a função de propiciar uma interação social singular propulsora de distinção social e autoafirmação de identidade com o intuito de interferir na política do cenário e estabelecer poder.

Faz-se valer, então, da narrativa do historiador regionalista; das interpretações da história contada pelo escritor cangaceirista; da reflexão do sociólogo sobre a noção de indivíduo e sociedade e o debate sobre as lutas de poder do indivíduo oprimido diante de um cenário político autoritário; do modo de especulação do filósofo para alcançar a dimensão estética da atividade criativa do cangaceiro na produção e uso de objetos; do discurso da mídia como produtor de senso comum; dos estudos socioculturais sobre moda e, por fim, dos sistemas de significação encontrados na representação do modo de vida do cangaceiro pelas artes (artes visuais, moda, música, literatura, teatro, artesanato, etc.). Além dessas exemplificações do fôlego sobre o tema, as quais serviram para construir um panorama das formas existentes do conhecimento gerado sobre o Cangaço, foi imprescindível debruçar-se nos depoimentos de pessoas que viveram o movimento, ou de estudiosos que vivenciaram as histórias dos sobreviventes do cenário. Para tanto, concomitantemente às leituras e pesquisas realizadas nos Institutos Históricos dos estados de Sergipe, Bahia e Ceará, foram realizadas algumas caminhadas no rastro árido de cangaceiros, obtendo-se o fortuito de adentrar em alguns territórios e conviver com pessoas e a natureza do contexto. Nessa caminhada, surge a oportunidade de realizar entrevistas com o ex-cangaceiro Vinte e Cinco, com Dr. Lamartine Lima, um dos médicos que no final dos anos de 1930 era residente do Instituto Nina Rodrigues e, em 1938, foi um dos que receberam as cabeças e objetos dos cangaceiros mortos no combate da Grota do Angico – onde Lampião, Maria Bonita e outros nove cangaceiros foram mortos e decapitados. Foram contactadas também pessoas que mantêm a memória da vivência com o cenário, tais como historiadores e estudiosos sobre o Cangaço.

É importante não perder de vista que a conformidade do arcabouço teórico e metodológico desenvolvido pelas áreas de conhecimento é regida por concepções que se engendram no tempo e em determinados territórios. Grande parte dos livros publicados sobre o Cangaço até a década de 1950, por exemplo, foi escrita por pessoas que de al-

guma maneira tiveram como observar ou conviver com o Cangaço, tais como, por exemplo: ex-volantes, ex-coiteiros, coronéis e ex-cangaceiros ou jornalistas e curiosos sobre o tema. E nessa realidade, os primeiros escritos sobre o Cangaço foram amparados pela ideia de que se estava tratando de pessoas oriundas de um primitivismo social, caracterizando, assim, uma concepção determinista sobre o modo de vida no sertão considerado conservadoramente arcaico. Quer dizer que, às primeiras escrituras sobre o tema – as quais podem ser datadas do início do século XX até a década de 1960 – propunham uma descrição minuciosa do cenário (realismo paisagista) e, como já foi explicitado anteriormente, enalteciam a narrativa oral das histórias contadas por pessoas que de alguma maneira observaram ou participaram do movimento. Dizendo de outra maneira, ex-volantes, ex-coiteiros, ex-cangaceiros e autores que realizaram suas pesquisas *in loco* constroem uma perspectiva que determina a injustiça social como sendo a causa primordial para a existência do Cangaço, naturalizado o movimento como circunstancial. Como desenvolve o historiador Fernando de Araujo Sá, tratando sobre os "ecos da tradição oral na historiografia do cangaço", é recorrente a "[...] presença da história oral e da literatura de cordel na produção da memória sobre a história do cangaço" e, sendo assim, sem o devido rigor metodológico, "a composição narrativa" de historiadores fica à mercê de julgamentos morais (SÁ. 2011, p. 46).

Pode-se verificar que já existem inúmeras tentativas de estudo que relacionam o cangaceiro com a ideia de indivíduo primitivo que tem um estilo de vida rudimentar em consequência das circunstâncias de um contexto árido. De maneira geral, não há preocupação dos autores em perceber o quanto a atividade criativa era empreendida na produção de uma aparência peculiar com o propósito de interferir no processo de interação social do cangaceiro.

Um exemplo de escritura da época é a literatura de cordel, que, apesar de ser uma escritura ficcional, focava no realismo das histórias vividas pelos personagens do contexto do Cangaço. Entretanto, mesmo admitindo que o fator ficcional seja o que diferencia o apelo da história do cordel para o leitor, o poeta cordelista e xilógrafo J. Borges também compreende a existência do folheto que pretende narrar os acontecimentos históricos: "É o cordel feito jornalismo" (J. BORGES apud FERREIRA, 2006, p. 41). A

respeito disso, o jornalista e pesquisador no assunto Jeová Franklin discorre que, no período inicial do século XX, "os versos rimados e estruturados em linguagem simples, impressos de forma rudimentar, representavam para o sertanejo de pouca ou nenhuma leitura a única fonte atualizada de informação e entretenimento" (FRANKLIN, 2006, p. 96). Isso quer dizer que, com o foco nos combates e artimanhas do cangaceiro, principalmente de Lampião, o Cangaço tem sido relatado em cordéis desde o início do século XX. Em uma miscelânea de "verdades", a história se engendra com o imaginário popular, e a narrativa dessa literatura cumpre o papel de familiarizar a sociedade com o estilo do modo de vida do Cangaço. Por fazer parte de um momento histórico espetacular – barbarismo, mas também romance, arcaísmo e sofisticação –, o Cangaço torna-se relevante, seja lá em qual esfera da realidade for narrado. Neste sentido, o historiador Albuquerque Júnior desenvolve que a narrativa contida em um cordel "produz uma realidade nascida de reatualização de uma memória popular entrelaçada com acontecimentos das mais variadas temporalidades e espacialidades. [...] uma prática discursiva que inventa e reinventa a tradição [...]" (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p. 130).

Entrando em outro âmbito de estilo literário, e mesmo considerando que o cordel gera ressonância para outros tipos de discurso, a escritura produzida pelos autores considerados regionalistas, nesse início do século XX, era desenvolvida sob a visão pessimista da época sobre uma região e apresentava, como ponto central à justificativa das causas do Cangaço, a combinação da negação à injustiça de questões sociais e políticas engendradas com as características territoriais castigantes do árido território onde o movimento se desenvolvia. O historiador Durval Muniz de Albuquerque Jr., em sua obra intitulada *A invenção do Nordeste: e outras artes (*2009), desenvolve a relação das ideias regionalistas com a caracterização dos escritos da época. Segundo o autor, no Brasil, que desde a metade do século XIX se concentrava na afirmação do discurso regionalista – inicialmente com o intuito de firmar questões provincianas e locais e, posteriormente, rompendo com as fronteiras dos estados e promovendo a ideia de uma identidade nacional –, a literatura apresenta um discurso em que "determinadas práticas diferenciadoras dos diversos espaços são trazidas à luz, para dar materialidade a cada região" (Ibid.,

p. 61). Com relação à narrativa realista dessa época, Albuquerque Júnior complementa dizendo que

> a escolha de elementos como o cangaço, o messianismo, o coronelismo, para temas definidores do Nordeste, se faz em meio a uma multiplicidade de outros fatos, que, no entanto, não são iluminados como matérias capazes de dar uma cara à região (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p. 61).

Em outras palavras, o discurso regionalista apresentava-se conservador e criava uma essência para a identidade do Nordeste pautada na afirmação de um espaço de natureza pobre, onde as características, territoriais e de "raça incivilizada", não eram favoráveis ao progresso socioeconômico ou mesmo ao desenvolvimento intelectual das populações nativas tidas, lamentavelmente, como primitivas ou como antimodernização do sistema.

Mesmo hoje, não há clareza dos motivos que impossibilitaram um olhar frutífero dos primeiros escritores para os elementos constructos de uma identidade visual autêntica da aparência do cangaceiro. A estética da seca e da fome era o que estabelecia vínculo imagético da identidade visual do Nordeste nos escritos e nas artes do período e, por isso, pouco foi compreendido sobre a inventividade da exuberância das vestes do cangaceiro – já que se estava tratando de um movimento sociocultural considerado arcaico, que rompia com todas as formas de progresso estabelecidas pelo poder público da época. A imagem gerada do cangaceiro, por intermédio, inclusive, da narrativa presente nos jornais do sul do país, reforçava a questão de que o homem do norte era incivilizado, irracional e violento. Corroborando com esse pensamento, o médico legista e escritor Nina Rodrigues (1862-1906) reforçava a ideia de que o nordestino era uma raça inferior.

> Portanto, seja na imprensa do sul, seja nos trabalhos de intelectuais que adotam os paradigmas naturalistas, seja no próprio discurso da seca, o Norte aparece como uma área inferior do país pelas próprias condições naturais, ainda que no discurso da seca essa deficiência de meio e de raça deveria ser compensada pela atuação do estado, investindo na modernização da área, numa política de imigração, numa série de medidas para solucionar o problema das secas (ALBUQUERQUE JÚNIOR, p. 75)

Salienta-se que nas ciências humanas do início do século XX a aparência do indivíduo era compreendida como algo superficial, e, por isso, o olhar sobre ela deveria ser de ocupação dos interesses do campo da moda. Convém frisar que a moda, desde o século XVIII, era geralmente considerada como um movimento de reprodutibilidade do objeto – geralmente ao que seria apropriado para vestir – pertencente apenas à classe socioeconômica privilegiada, da qual o indivíduo sem posses e sinônimo de criminoso como o cangaceiro não poderia fazer parte. Entretanto, pensar sobre o Cangaço pelo ponto de vista da aparência dos indivíduos pode requerer esforços de estudos por no mínimo três princípios que permeiam o campo da moda ou da história cultural da vestimenta[1]: afirmação (poder social), personalização (identidade estética) e simbolização (cultura).

Desenvolvendo a questão por intermédio da história da indumentária, Daniel Roche, em sua obra intitulada *Cultura das aparências: uma história da indumentária – séculos XVII-XVIII* (2007), fornece um aporte teórico para compreender as regras de encadeamento por intermédio de vínculos e códigos, tanto do ponto de vista das restrições – quando se trata de elementos sancionados pela sociedade que revelam práticas sociais – quanto da extensão das transgressões, na qual o indivíduo estabelece a singularidade do gesto de vestir e revela o anseio da aparência distintiva (ROCHE, 2007, p. 59). Ou seja, Daniel Roche busca desenvolver os dois lados da questão: do indivíduo que se veste objetivamente sob a indicação normativa, mas, também, ao mesmo tempo, tem a autonomia de gerar algo novo que transgrida as normas com a função de se distinguir. Nesta perspectiva, a reflexão sobre a aparência cangaceira pode ser desenvolvida considerando dois universos: a imagem pública (a aparição) construída tanto por intermédio de uma cultura material dos objetos – fruto das culturas que deram origem ao indivíduo cangaceiro – quanto pela imagem reconfigurada a partir das necessidades sociais de um indivíduo que se desenvolve na cultura do Cangaço.

---

[1] O sociólogo Frédéric Godart, em seu livro intitulado Sociologia da Moda, propicia o estudo da história social da moda por intermédio de seis princípios (afirmação, convergência, autonomia, personalização, simbolização, imperialização) que são compreendidos como aspectos específicos da moda (GODART, 2010).

Outra questão que pode ter tornado invisível a possibilidade de relacionar a identidade visual com uma aparência é a ideia de que o cangaceiro, sertanejo de origem, jamais poderia compreender e se beneficiar com a noção de beleza e bem-estar, já que ele habita um árduo contexto submetido às características territoriais severas associado a um Estado que negligencia os direitos legais para os que são considerados desvalidos. Entretanto, estranho é olhar para a elaborada fachada do cangaceiro e comungar com o pensamento do pesquisador Luís da Câmara Cascudo (1898-1986), que, ao falar da intelectualidade do sertanejo, enuncia que "a noção da beleza para ele é a utilidade, o rendimento imediato, pronto e apto a transformar-se em função" (CASCUDO, 2009 apud FERREIRA; ARAUJO, 2011, p.51). Em outras palavras, Cascudo defende a ideia de que a arte é inútil para o sertanejo, já que este precisa resolver problemas cotidianos de maneira imediata. Segundo esse pesquisador:

> Basta ver a ornamentação dos oratórios, os enfeites pintados por um 'curioso local nas fachadas, os frisos dos cemitérios e a cimalha dos frontões das igrejas antigas. É tudo rapidamente sentido e expresso num estilo nervoso e simples, sem subjetivismo, sem mundo interior, sem querer dizer coisa alguma além das linhas materiais (CASCUDO, 2009 apud FERREIRA; ARAUJO, 2011, p.51).

A partir da década de 1960 as produções escritas sobre o Cangaço apresentam nova configuração: um olhar que, apesar de ainda narrar a história oral como verdade extrema da realidade (história única), tenta relacionar à história reflexões teóricas sobre os fatos socioculturais. O historiador Rui Facó (1913-1963) lançou em 1963 a obra intitulada *Cangaceiros e fanáticos.* A pesquisadora Christina da Matta Machado lançou em 1969 a primeira edição do livro *As táticas de guerra de um cangaceiro*[2].

Adentrando nos anos de 1970, o padre-escritor Frederico Bezerra Maciel (1912 – 1980), após 30 anos de pesquisa, iniciou a publicação da coleção, em seis volumes, intitulada *Lampião, seu tempo e seu reinado*. O volume 6, que possui o título *Lampiônidas,*

[2] As táticas de guerra de um canga ceiro, uma das primeiras publicações sobre o tema que foi resultado de uma pesquisa científica (Tese de Doutorado da pesquisadora Christina da Matta Machado – USP).

a imagem de Lampião – complementar e analítico (1988), inaugura a tentativa de relacionar a aparência de Lampião com a possibilidade de sua sensibilidade artística diferenciada da dos demais que habitavam o contexto dos sertões. Entretanto, a exuberância da aparência do cangaceiro, agora no sentido de uma identidade, foi pensada como sendo uma beleza estranha composta por alguns elementos desconexos. Neste sentido, passa a existir uma possível associação de uma afetação na composição visual das vestes (roupa e acessórios) como o ímpeto de vaidade natural de um sertanejo.

Outra questão, que também precisa ser desdobrada nesta pesquisa, é a omissão da existência dos profissionais que produziam artesanalmente os objetos para o cenário, não somente os próprios cangaceiros, mas também os ferreiros, ourives e coureiros da região. O silêncio em relação à capacidade criativa do artesão que atendia às necessidades de produção de objetos do cenário pode dar vazão à vertente que tenta naturalizar a aparência do cangaceiro. A ideia que se fomenta é de que o modo como o cangaceiro se apresentava era resultado de práticas artesanais comuns ao sertanejo da época, ignorando a alternativa de que de alguma maneira a aparência cangaceira constituía um sentido, proporcionava sensações, mesmo que, *a priori*, parecesse pouco racional.

Ressalta-se que a literatura cangaceirista dessa época, de modo geral, apresentava um discurso pautado no que os autores nomeiam de verdade histórica e, por conta disso, as narrativas orais são, geralmente, consideradas como fonte única na composição das ideias que são escritas e publicadas.

De modo geral, os discursos acerca do Cangaço geraram, desde sempre, perspectiva história e sociológica sobre o tema, mais do que qualquer outra forma de olhar. Pode-se dizer que, a despeito disso, a leitura dos escritos cangaceiristas, apesar do caráter conservador, foi de grande valor para essa pesquisa. Todavia, existem poucas tentativas para tratar a questão das escolhas dos construtos da imagem do cangaceiro por intermédio dos fundamentos filosóficos. Neste âmbito, o que se tem visto, por exemplo, é que atualmente a palavra estética tem sido utilizada juntamente com o Cangaço na tentativa de traduzir as palavras desenho, beleza ou mesmo padrão figurativo. Por isso, para o arcabouço teórico desta pesquisa de doutorado foi necessário recorrer ao filósofo estético; e no lugar de tentar cambiar a palavra à de outros sentidos, a estética é tratada como um

modo de perceber (experimentar) determinados elementos que, ao mesmo tempo, são produtos da atividade artística e produtores da experiência que instala a sensação de beleza e bem-estar na aparência cangaceira. Neste sentido, especula-se que a aparência cangaceira torna-se um objeto estético-figurativo. Tal concepção sobre a aparência é, antes de tudo, relevante para compreender os elementos (sinais gráficos) que compõem visualmente um cangaceiro e direcionar o olhar para o quanto o modo de vida no Cangaço teve como necessidade a configuração de uma imagem pública singular e apropriada para a interação social do cangaceiro – uma identidade visual com estilo singular capaz de gerar diferenciação e afirmar poder.

Considerando, então, que a configuração dos elementos que constituem a aparência cangaceira é parte da inventividade criativa do cangaceiro, busca-se no filósofo italiano do século XX, Luigi Pareyson (1918-1991), em sua obra intitulada *Problemas da estética* (2001), compreender a relação da forma com o conteúdo no exercício da arte. Para esse autor, a atividade "[...] artística implica em processos: um processo de formação de conteúdo e um processo de formação da matéria", assumindo que os dois processos são simultâneos, coincidindo a expressividade com a produtividade (PAREYSON, 2001, p.61-62). Nesta perspectiva, a "formação de uma matéria", por intermédio de técnicas de pensar e fazer, só pode ser arte quando a matéria formada é em si a expressão de um conteúdo e esse conteúdo não é necessariamente um discurso, mas revela algo visualmente valorado pelo artista e por outros, a ponto de criar uma afetação tanto intelectual quanto emocional. Outra questão apontada por Pareyson é que do ponto de vista da "inseparabilidade da forma e conteúdo", ou seja, entre a espiritualidade do artista e o seu modo de fazer arte, há precisamente identidade. Portanto, considera-se como arte cangaceira todo objeto que foi configurado para compor a identidade social do cangaceiro, sendo ele considerado essencialmente o estilista, mas não necessariamente o artista – já que também eram utilizados outros produtores para configurar e produzir objetos. Configura-se, então, uma vertente que se encarrega de desenvolver o caráter dúbio do conceito de aparência – que ora revela e ora omite informações sobre o indivíduo – assumindo, de certa maneira, a dicotomia entre aparência e essência da imagem que o indivíduo constrói de si para relacionar-se com outros. Pareyson (2001)

ressalva que não se tem como separar as características pessoais do artista (como gosto, expressividade e emoção) dos gestos operativos do fazer a obra (poética), e que a comunhão entre o artista, a matéria e a técnica resulta em um estilo revelador.

A partir da relação entre forma e conteúdo de Pareyson, pode-se ampliar a reflexão do quanto os estudos tradicionais sobre a imagem do cangaceiro parecem fugir dos propósitos da estética, já que determinam que o objeto concebido por ele – ou por intermédio dele – é essencialmente *conteúdo* e, por estar atrelado obrigatoriamente a um discurso, a *forma* é compreendida em segundo plano. Tal concepção enfatiza que a semântica dos elementos existe independentemente da atividade artística formadora da matéria (atividade formativa). Quer dizer que o objeto é observado exclusivamente por uma possibilidade de significado. Neste sentido, é compreensível o porquê de historiadores normalmente descreverem a vestimenta do cangaceiro dando importância à significação singular atribuída a cada um dos elementos de adorno. Esse ponto é crucial para a segunda parte da tese, porque se a atividade artística do cangaceiro, ou do sertanejo que também é o artesão que produz os objetos do Cangaço, não é consideravelmente relevante, ignora-se a possibilidade de que existia uma relação estética entre o objeto e o indivíduo e se assume a vertente de que os elementos construtos da aparência do cangaceiro são essencialmente universais e só chegaram a ele por uma herança histórica. Contudo, para desenvolver a ideia de que o cangaceiro pode ser um indivíduo criativo capaz de propor novos usos – práticos, simbólicos e estéticos – para os elementos figurativos que compõem sua aparência, a reflexão sobre a estética é imprescindível para esta tese.

Nesse direcionamento, a leitura nos escritos do sociólogo francês Pierre Francastel (1905-1970), que desenvolve a ideia de que o objeto figurativo tem lógica própria e é irredutível à linguagem verbal, foi fecunda para a construção de uma vertente teórica que fundamenta a possibilidade de que a imagem provoca uma experiência estética em plano distinto ao juízo de valor. Francastel, em seus estudos sobre a Sociologia da Arte, desenvolve que a arte figurativa, diferentemente do que se pensa nas civilizações ocidentais, é uma das faculdades fundamentais do espírito humano que serve como veí-

culo para "algumas das mais altas e mais eficientes formas do pensamento" (FRANCASTEL, 1967, p. 14). Para esse autor, a arte é um modo de compreensão e um modo de ação ao mesmo tempo; "é uma atividade material e simbólica que não se limita à elaboração de objetos não-usuais, mas que se associa às modalidades mais diversas de ação. Não podemos reduzi-la nem ao personalismo nem ao simbolismo" (Ibid., p. 20). E é neste sentido que a atividade artística do cangaceiro está sendo observada aqui: como algo que é responsável pela construção da imagem, mesmo que não pertença exclusivamente à subjetividade de Lampião nem tampouco a uma pura herança de símbolos cultuados por povos anteriores.

A partir do pensamento de Francastel pode-se alcançar a compreensão de que não basta reunir imagens, entrevistar pessoas que conviveram no Cangaço e narrar as características do poder sócio-político do coronelismo marcante na história dos sertões do Nordeste no período de final do século XIX e início do século XX. Deve-se desvendar algo que transcenda a prática de agrupamento de informações para se chegar ao entendimento da razão pela qual os cangaceiros chefiados por Lampião tinham uma aparência demasiadamente particular para aquela região e época. Como explicita o autor, "o pensamento estético é, sem dúvida, um desses grandes complexos de reflexão e de ação em que se manifesta uma conduta que permite observar e exprimir o universo em atos ou em atos particulares" (Ibid., p.5).

Ressalta-se que Lampião, que era nômade e não integrante de um bando de sedentários, afirmava-se como um ator que não hesitava em exercer seu papel de poder – comandava ações de extermínio em função de acentuar sua autoridade[3] onde quer que estivesse –, assim como também empreendia esforços na construção de uma impressão de pessoa amena para conseguir dialogar com outros atores constituintes do poder, tais como padres e coronéis no cenário do Cangaço. Para compreender essa questão, evoca-

[3] Em 1929, Lampião comandou um ataque ao quartel da cidade de Queimadas (Bahia). Na ocasião, soldados foram mortos a sangue frio sem nenhum motivo aparente que justificasse a ação de extermínio (FERREIRA; AMAURY, 2009, p. 213). Como desenvolve em sua fala, o historiador Frederico Pernambucano, em entrevista realizada na casa dele em 27 de agosto de 2010, só poderiam existir duas maneiras para que Lampião estabelecesse poder: por intermédio da força de ocupação, no caso de o bando ser composto por um grande número de cangaceiros; ou pelo terror.

se a concepção da "segregação do auditório", proposta por Erving Goffman (1922-1982) – em *A representação do eu na vida cotidiana* (2004) –, para pensar que Lampião prezava pelo seu desempenho e, por isso, planejava uma faceta diferente de si mesmo a cada um dos diversos públicos com que ele interagia. Lampião estrategicamente singularizava-se num jogo de poder e entrega, de lutas e conciliações.

Adentrando os anos de 1980, ainda que sejam poucos os estudos sobre a estética do Cangaço, historiadores e pesquisadores cangaceiristas inclinam-se na identificação de significados que podem ser atribuídos ao elemento gráfico utilizado para compor a imagem cangaceira. Na perspectiva desses autores, os atributos, tais como estrelas, rosáceas e moedas, tornam-se resultados de um universo de significados que já foram pretendidos por determinados povos e são assumidos pelo cangaceiro como se fossem herança simbólica dessas outras culturas. Tentando obedecer a uma coerência histórica, essa concepção de estudo evidencia que há intencionalidade semântica do cangaceiro como autor de sua imagem; e, sendo assim, inclina-se para a compreensão sobre o que ele pretendia dizer (significado imutável) em vez daquilo que foi realmente dito (recebido e interpretado).

Certamente, não se pode negar que havia uma intenção de sentido pretendido por Lampião a partir do momento em que ele passou a reunir cada elemento como necessário para a composição de sua aparência. Lampião pode ser considerado como sendo um estilista na história das aparências do Cangaço, pois foi ele quem propôs estilo singular para os bandos sob seu comando. Todavia, ignorar os possíveis significados gerados no processo de recepção da aparência cangaceira pode pôr em risco a compreensão sobre o quanto Lampião era visionário e constantemente criativo.

O problema, aqui, não está em reconhecer que um elemento figurativo também já pôde ter pertencido a culturas anteriores, mas sim em excluir a possibilidade de que Lampião propõe uma ressignificação a esses elementos, seja por não ter consciência do sentido que foi atribuído ao elemento anteriormente seja por ter a capacidade e necessidade de reinventar novos significados. Desta maneira, não é necessário ter como pretexto um significado pronto aliado ao conteúdo do adorno em si aparente na veste do cangaceiro, mas sim considerar que a aparência cangaceira é também uma composição

visual que revela algo e, sendo assim, ora pode ser percebida como uma representação semântica – tem significado objetivo –, ora como uma expressão – provoca vínculos emocionais. Nesse sentido, foi estabelecido um estilo como resultado dos gestos operativos no processo de configuração da imagem pública. Abre-se espaço para o debate que problematiza uma questão primordial para a defesa desta tese: o quanto Lampião é fruto de uma estrutura social ou o quanto se pode observá-lo como indivíduo propositivo (contribuições individuais) dentro dessa estrutura.

O sociólogo Marcel Mauss (1872-1950) – em seu pensamento que fundamenta a ideia de sociedade a partir da ótica funcionalista, explicitada em seus estudos constituintes na obra intitulada *O sacrifício* (2005) – desenvolve que um fato social é a síntese da lógica das relações sociais. Nesta perspectiva, apesar de se acreditar que a aparência cangaceirista, proposta durante o tempo em que Lampião chefiou o movimento (1920 a 1938), é inusitada e, por isso, deixa de ser parte da herança simbólica de outras culturas, não se pode perder de vista que a lógica fundamental que rege o uso dos elementos gráficos é observada em outros grupos localizados em culturas diversas – como se a necessidade de estabelecer o credo em determinados desenhos como representantes de significados religiosos, políticos, econômicos e sociais fosse realmente igual para toda a humanidade na configuração da comunicação em suas relações sociais. Neste sentido, pesquisadores optam por uma linha de pensamento universalista que conduz o entendimento de que o homem, desde sua origem, constrói sinais gráficos gerais com a intenção de se comunicar e tornar tangíveis conceitos sociais abstratos.

Um autor que aborda esse tipo de enfoque é o pesquisador e *designer* de tipografia Adrian Frutiger (1928-2011), que, em sua obra intitulada *Sinais e Símbolos: desenho, projeto e significado* (2001), diz que na história da humanidade há possibilidade de significação objetiva e imutável aplicada a elementos visualmente representados como forma de comunicação entre culturas. Exemplificando o pensamento de Frutiger – no qual o sinal gráfico pode percorrer os tempos e movimentos com o mesmo significado –, a rosácea que Lampião usava no centro superior da aba batida de seu chapéu pode ser interpretada como um elemento que transmitia atividade contínua – já que, segundo Frutiger, o círculo, para os primitivos, tinha uma simbologia ligada ao sol (energia) e

pode, atualmente, estar associado à ideia de movimento contínuo das rodas e engrenagens (energia). É, também, associado a outros elementos circunscritos que geram a impressão de irradiação no sentido do centro invisível para o meio exterior, gerando o significado de vida ativa (FRUTIGER, 2001, p. 26-27). Ou seja, para Frutiger, o sinal gráfico, simples ou composto, tem uma função semântica e jamais pode ser contextualizado de modo específico (Ibid., p. 4). Para esse autor, sinais gráficos primários com formas idênticas podem ter "significados semelhantes para as diversas populações de épocas diferentes" (Ibid., p. 23). Ou seja, os sinais gráficos têm significação fixa independente do contexto cultural onde estão inseridos.

O historiador Frederico Pernambucano, mantendo-se dentro dessa concepção que considera a significação das coisas acima de qualquer outra importância, não reluta em enaltecer o valor simbólico dado à estrela que ornamentava o chapéu utilizado pelo cangaceiro Corisco, a partir de uma possível relação dessa à estrela de Salomão ou à de Davi. O que se está tentando dizer é que a identidade formadora da aparência do Cangaço, nessa perspectiva da universalidade das significações culturais, é posicionada na continuidade da identidade visual de grupos anteriores, como sendo uma forma sintética constituída de regras e evoluções fixas, por mais que possam existir outros sentidos (práticos, estéticos e simbólicos) para o cangaceiro.

Essa questão ilustra o quanto o conceito de identidade visual pode estar sendo entendido como um discurso ideológico utilizado para a descrição de um grupo e não por um grupo – mesmo considerando que o grupo "veste" e consolida as formas propostas pelas expectativas de outros para se tornar visível. É como se a identidade visual da imagem de um cangaceiro estivesse sendo compreendida por um movimento de fora para dentro do grupo, sendo algo não negociável e, sim, desenvolvido por imposição das forças de poderes externos.

Propõe-se compreender também o que está sendo dito por intermédio do olhar da mídia e das artes em geral. A imagem midiática do cangaceiro foi construída de modo arbitrário em relação ao que se considerava justo em função dos valores morais de cada época. Ilustrando a questão, a mulher cangaceira feita de barro pelo artesão pernambucano Mestre Vitalino é, por exemplo, considerada pelo sociólogo José Souza Martins

– em sua obra *Sociologia da fotografia e da imagem* (2009) – como uma imagem transgressora, pois se trata do retrato de uma mulher fora do patamar que o artesão entendia ser natural da mulher:

> As cangaceiras de Vitalino, no geral, são feias, grosseiras, robustas. Uma condenação da mulher que abandona o seu universo feminino, tão claro e tão passivo em suas esculturas, e se masculiniza nos adereços e armamentos. A mulher que se embebeda, outra expressão desse feminino abandonado, dessa transgressão da ordem, aparece assediada pelo demônio numa de suas esculturas (MARTINS, 2009, p. 144).

Outra maneira de exemplificar o que está sendo dito em relação ao quanto a identidade visual da aparência no Cangaço pode ter sofrido influências de normas sociais é o fato de que Lampião era devoto de Santo Expedito e, sozinho ou em grupo, exercia cotidianamente práticas religiosas – orações e rezas eram constantes no dia a dia dos cangaceiros. Isto implica que, desde sempre, mesmo antes de iniciar a configuração exuberante de suas vestes, Lampião exercia a prática de apreciar imagens e símbolos gráficos representantes de significações de natureza religiosa. O padre Maciel, em sua obra já citada, apresenta uma detalhada narrativa sobre tais práticas religiosas de Lampião e expõe que elementos místicos e religiosos faziam parte da aparência de um cangaceiro: medalhas com imagens de santos, Nossa Senhora, São Jorge, assim como patuás e outros objetos de mandinga. Ou seja, existe, de fato e em alguma medida, influência da corporação na configuração da aparência do cangaceiro. O que será desenvolvido no decorrer do segundo capítulo desta tese é o quanto a significação dos sinais gráficos religiosos pode ter sido ou não também incorporada pelo cangaceiro.

Nessa perspectiva, sobre a possibilidade da influência de uma corporação para a construção da aparência do cangaceiro, dá-se relevo que após receber uma pseudopatente militar do governo federal em exercício na época, em 1926, Lampião passa a vestir-se uniformizado. Desde então, novos sinais gráficos passaram a incorporar as vestes do cangaceiro influenciando, assim, na imagem interna e externamente ao Cangaço. Ressalta-se, entretanto, que representar hierarquia sociopolítica por intermédio de elementos gráficos – prática identificada na aparência dos cangaceiros – era parte, de fato,

de natureza comum de um indivíduo quando este tenta estabelecer relação de poder, confiança e riqueza.

Segundo depoimento do ex-cancageiro Vinte e Cinco (gravação e transcrição realizada em junho de 2008), somente os chefes de bandos possuíam alguns tipos de adornos; e o patriarca Capitão Lampião tinha sua roupa diferenciada da de todos. Vinte e Cinco também se lembrou de dizer que a roupa do jovem iniciante parecia com a farda simples do soldado raso (um reco); e, com o tempo de atuação, o cangaceiro recebia de seu chefe veste mais elaborada, de tecidos mais resistentes e adornos mais extravagantes, tal qual a farda de um oficial subalterno ou intermediário (tenente ou capitão). O que se está tentando dizer é que embora exista uma incógnita com relação ao que está sendo representado pelo desenho em si de cada um dos elementos usados para compor a aparência cangaceira, parece factível considerar que há uma lógica do uso de sinais gráficos típicos de determinadas instituições.

Ressalta-se que não se está negando as possibilidades da origem histórica dos significados atribuídos aos adornos dos cangaceiros. Entretanto, para gerar suporte teórico na defesa desta tese, faz-se necessário compreender duas outras questões do problema acerca da aparência no contexto do Cangaço. A primeira, que pode ser preferencialmente compreendida no capítulo II, diz respeito à aparência cangaceira artisticamente executada, sendo analisada não somente como produtora de sentido, mas também como produto de um universo criativo do homem, ou melhor, de pessoas com habilidades artísticas, tais como o ferreiro, o artesão de couro, o ourives, entre outros. Essas pessoas também tiveram uma história de vida sociocultural que lhes propiciou experiências estéticas e, que, a partir do momento em que passaram a confeccionar objetos para o cangaceiro, passaram a compartilhar constructos de uma identidade cultural. A segunda questão refere-se ao quanto Lampião esteve consciente, a partir de seus ideais ou de suas referências, no processo de configuração de sua identidade visual, priorizando assim a configuração de uma moderna aparência que faz todo um sentido no processo de interação social e não somente do uso de um significado fixo pretendido para cada um dos elementos constituintes de sua imagem.

Voltando-se para o lado da questão que compreende o cangaceiro como um sujeito propositivo, a leitura realizada nas escrituras do sociólogo Georg Simmel (1858-1918) foi fundamental para discorrer sobre o fato de que o homem é naturalmente um indivíduo que busca a diferença. Em *Questões fundamentais da sociologia* (2006), Simmel desenvolve questões que podem auxiliar na compreensão de que para a sociologia, a importância não está nos grupos sociais em si, mas sim no que torna os grupos com características determinadas. Isto quer dizer que a ideia de indivíduo para, esse autor, é fecunda para fortalecer a observação do quanto o sujeito cangaceiro foi propulsor de mudanças e responsável por possíveis especificidades socioculturais para a história do arcaico Nordeste brasileiro. Na visão de Simmel, a sociologia passa a ser uma ciência particular não quanto ao conteúdo (o fato em si) – já que todo tipo de conhecimento parece pertencer ao mundo do homem que é naturalmente social – mas a partir de uma maneira particular de observar a forma em que os conteúdos se realizam. E é neste sentido, para a realização do estudo da aparência do indivíduo no Cangaço em uma perspectiva multidisciplinar, que se torna importante o uso da história como complemento para a compreensão das relações sociais em determinado momento e espaço.

Desse modo, a aparência do cangaceiro pode ser vista, diferentemente do usual, como fruto das relações sociais em um contexto cultural onde a sensibilidade para a diferença constitui naturalmente o espírito do indivíduo. O autor explicita que "a diferença nos garante a vantagem ou desvantagem perante os demais indivíduos" (SIMMEL, 2006, p. 46). Surge, pois, a hipótese de que talvez esse significado prático da diferença existente na relação do indivíduo com os demais possa ser explorado para se obter a compreensão de que existiu em Lampião a razão do apreço por uma aparência nova com o foco na distinção social, independentemente da possibilidade de que ele valorava a herança simbólica de cada um dos elementos gráficos utilizados em sua fachada.

Inserindo a observação sobre o contexto cultural, busca-se o conceito de *habitus* extraído do pensamento do sociólogo francês Bourdieu (1930-2002). Segundo este autor, há uma dialética entre o indivíduo social e a estrutura social e, sendo assim, o *habitus* não se reproduz duramente numa realidade existente, mas como resultado de uma

negociação, renovando a ideia de indivíduo com a realidade construída. Ou seja, o *habitus* é uma matriz de percepção que, por exemplo, pode fazer com que o gosto de indivíduos iguais – pessoas de um mesmo contexto – sobre determinadas coisas possa ser diferente. E por esta razão é que em Bourdieu o estudo dos caminhos efetivamente percorridos pelos indivíduos (formas) é mais importante do que o entendimento das regras abstratas da sociedade. O discurso tradicional reproduz as regras como receituários, e que a força está na relação dos grupos com essas regras. Desenvolve-se, então, que o *habitus* renova a regra. Mais uma vez surge a ideia de que observar a maneira singular das relações sociais do cangaceiro pode ser um caminho para se compreender os construtos identitários do modo de vida do Cangaço. Deve-se pensar em um cangaceiro como indivíduo que se relaciona além dos modos de um sertanejo criminoso para poder caracterizá-lo de forma singular. Neste sentido, recorre-se ao método descritivo de análise sobre aspectos da cultura onde o Cangaço se desenvolveu para possibilitar compreender questões essenciais das relações sociais.

No âmbito da representação social do indivíduo, vale-se do pensamento de Erving Goffman, em sua obra citada anteriormente, para refletir sobre o quanto a aparência de Lampião, enquanto aspecto cênico da fachada – "equipamento expressivo" – foi construída em função de se criar uma identidade social singular, uma impressão cangaceira. Goffman desenvolve que "quando o indivíduo desempenha um papel, implicitamente solicita de seus observadores que levem a sério a impressão sustentada perante eles" (GOFFMAN, 2008, p. 25). É, portanto, relevante pontuar que "aparência" é um termo usado nesta pesquisa não somente para referir-se aos atributos que constituíam a veste, mas, inclusive, pelo engendramento da singularidade da veste com os demais equipamentos expressivos do cangaceiro, tais como o comportamento, o aparato gestual tipificado e os modos de interagir com os demais fora e dentro dos bandos. Segundo Goffman, a aparência é um termo que se refere a um estímulo que, juntamente com a maneira como ela se revela, configura a fachada social de um indivíduo (Ibid., p. 31). Pode-se, pois, acreditar que a imponência da veste cangaceira é parte dos esforços que Lampião canalizava para dramatizar sua representação; e isto pode ser compreendido como uma de suas estratégias de diferenciação sociocultural e poder.

Esta tese foi construída em três partes, que estão entre a Introdução e a Conclusão da pesquisa. No Capítulo I, intitulado *Aparência do Cangaceiro,* foi desenvolvida a noção histórica do indivíduo no contexto do Cangaço. Por intermédio de uma abordagem sócio-histórica, nessa primeira parte foram realizadas leituras de autores cangaceiristas, de recortes da mídia da época[4] , dos depoimentos de pessoas que viveram no Cangaço, concomitantemente com o estudo dos autores da História, Sociologia e Antropologia, tendo como os principais: Eric Hobsbawm, Nilton Frexinho, Antônio Fernando Sá, Frederico Pernambucano de Melo, Durval Muniz de Albuquerque Júnior, Georg Simmel, Ervin Goffman, Peirre Bourdieu, Marcel Mauss, Daniel Roche, Norbert Elias e Bronislaw Malinowski. Nesse capítulo, utilizou-se dos preceitos das ciências sociais para o estabelecimento da noção de indivíduo, de grupo, de subgrupo, de cultura e sociedade, assim como para localizar os conceitos de aparência, estigma e fachada social. A primeira parte desta tese teve o propósito de delimitar e clarificar o conceito de aparência relacionado à noção de indivíduo cangaceiro, relevando a história cultural das aparências para compreender o diálogo entre cultura e indumentária. Dá-se relevo que desde o início, esta pesquisa parte do pressuposto de que existe uma identidade social no Cangaço, e que, portanto, a percepção sociocultural do indivíduo que se torna cangaceiro é importante para a investigação da formação do gosto e do que ele possa estabelecer como belo.

O Capítulo II, intitulado *A poética da identidade cangaceira*, trata de como a busca por uma referência estética pode interferir na atividade criativa de um grupo. Para desenvolver essa segunda parte da pesquisa foi necessário realizar leitura sobre a Estética, e, para tanto, autores contemporâneos como Pierre Francastel e Luigi Pareyson foram os principais expoentes teóricos que auxiliaram na compreensão do pensamento sobre arte e estética. O complexo arcabouço existente hoje sobre o conceito de identidade também foi evocado com o propósito de compreender qual das concepções sobre a formação dos

[4] Em 2009 foram realizadas pesquisas em jornais do período de 1920 a 1940. No Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe foram catalogadas e fotografadas 152 manchetes do Jornal de Sergipe e 67 manchetes do Correio de Sergipe. No Instituto Histórico e Geográfico da Bahia foram catalogadas e fotografadas 32 manchetes do jornal A Tarde. No Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas foram fotografadas peças originais que pertenceram a Lampião e a outros cangaceiros.

constructos identitários de indivíduos e grupos sociais poderia ser mais plausível com a ideia de aparência delimitada no capítulo I desta tese.

O Capítulo III, que recebeu o título de *Lampião 'scena'*, desenvolve a perspectiva de que a aparência proposta por Lampião é, na realidade, uma "aparição" – termo utilizado nesta tese para designar um valor cênico na atuação pública de Lampião –, o que parece ser uma proposição cabível para se pensar que a aparência desse cangaceiro mítico era, antes de qualquer coisa, parte do seu jogo de distinção social perante os demais jogadores-atores do cenário. Corrobora-se com a ideia de Norbert Elias sobre a relação indivíduo-sociedade para desenvolver o quanto um cangaceiro tanto reproduz as regras de contexto sociocultural como também é capaz de criar novos elementos que interferem no processo de recepção de sua imagem pública, contabilizando, assim, o caráter ambíguo da aparência. Defende-se a ideia de que o indivíduo-cangaceiro em busca de poder exerce a prática criativa de construção de sua própria imagem.

CAPÍTULO I
Aparência do cangaceiro

[...]conhecer é libertar-se da aparência.
[...]conhecer é confiar na aparência.
(ABBAGNANO, 2007, p. 78)

Aparência é um conceito com estatuto ambíguo. Ao mesmo tempo, é indício de algo que se revela, mas também que se oculta em contradição ao que se pensa sobre ser verdade. É dessa maneira, cambiando entre sentidos opostos, ora para o lado da incógnita, ora afirmando a realidade, que o *Dicionário de Filosofia* de Nicola Abbagnano explicita o significado da palavra aparência; tratamento semântico que será relevante para a defesa desta tese.

> Essas duas concepções de aparência intricaram-se de várias formas na História da filosofia ocidental. De um lado, esta nasceu do esforço de atingir saber mais sólido transpondo os limites das A., isto é, das opiniões, dos sentidos, das crenças populares ou míticas. De outro, procurou, com igual constância, ter em conta a aparência ("salvar os fenômenos"), reconhecendo assim que nela se manifesta, em alguma medida, a própria realidade (ABBAGNANO, 2007, p. 78).

Segundo consta no *Dicionário de Filosofia*, o pensamento aristotélico reconhece a neutralidade da aparência sensível, que, "[...] tanto como sensação quanto como imagem, pode ser tão verdadeira quanto falsa" (ABBAGNANO, 2007, p. 78.). Assumir os significados, a *priori* opostos, é relevante para compreender, por exemplo, o quanto Lam-

pião teve apreço pelos objetos artesanalmente bem elaborados – anunciando particularidades de seu gosto, sensivelmente perceptível dentro de um universo sociocultural determinado –, mas, também, deixa por refletir o que ele intencionalmente (ou conscientemente) estava querendo construir sobre sua identidade pessoal por intermédio de uma imagem inusitada. Quer dizer que existem coisas que podem ser percebidas e outras refletidas sobre a aparência de Lampião. Neste sentido, para manter a aparência sensível como verdade, torna-se razoável que se adote a ideia de que Lampião era um sertanejo que externalizava sua vaidade extrema, apresentando sua habilidade artística e sensibilidade à simbologia culturalmente herdada. Todavia, permite-se também a transcendência do que é visivelmente perceptível para ressaltar o quanto a aparência pode fazer parte do jogo das interações sociais. Abbagnano expõe que "em outros termos, a aparência é o ponto de partida para a busca da verdade, que, porém, só é reconhecida em sua necessidade mediante o uso dos princípios do intelecto" (Ibid., p. 78).

O autor desse dicionário explicita, em seu verbete sobre aparência, que somente a filosofia moderna (a partir do século XVII), numa perspectiva que ele chama de revalorização empirista do conceito, reconhece o caráter real da aparência, já que aparecer se torna um fenômeno sensível. O modo como se apreende (recepção de) um objeto é o que distingue sentido e intelecto. Não se pode perder de vista que, neste momento, o fenômeno é considerado o princípio que possibilita conhecer as coisas (Ibid., p. 79). O termo fenômeno, nesse Dicionário de Filosofia, é denotado, em primeira instância, como tendo o mesmo sentido da palavra aparência – um significado comum entre essas duas palavras pode ser "encontrado em Bacon (em De Interpretation naturae proeminum, 1603), em Descartes (Princ. Phil.,III,4), em Hobbes (De corp., 25, § 1) e em Wolff (Cosm., § 225)" (Ibid., p. 510).

> De todos os fenômenos que nos circundam o mais maravilhoso é justamente o parecer. É certo que entre os corpos naturais alguns possuem os exemplos de todas as coisas e outro, de nenhuma. Consequentemente, se os fenômenos são os princípios para conhecer as outras coisas, é preciso dizer que a sensação é o princípio para conhecer os próprios princípios e que dela deriva toda a ciência. Para indagar as causas da sensação não se pode, portanto, partir de outro fenômeno

> que não seja a própria sensação [De corp., 25, §1] (ABBAGNANO, 2007, p. 79).

Para o desenvolvimento desta tese, não se pode perder de vista a relevância de desenvolver um conceito de aparência que é fruto da complexidade das relações nas quais o indivíduo está imerso. As ideias nesse Capítulo I discorrem sobre a aparência de um indivíduo percebida por elementos que configuram a dualidade entre revelar e omitir.

Para fortalecer o que se pensa sobre a aparência do indivíduo, como princípio fundamental no processo de interação social, faz-se necessário trazer o pensamento do sociólogo Erving Goffman (1922-1982). Goffman, oriundo da Escola de Chicago[5] – intelectual que é parte do grupo dos estruturalistas do período Pós-Segunda Guerra Mundial, entre 1940 e 1950 –, utiliza-se da fenomenologia como método científico em seus estudos e, por intermédio da observação das interações sociais (interacionista), desenvolve a chamada sociologia formal. Pierre Bourdieu (1930-2002), sociólogo francês contemporâneo, desenvolve que Goffman olhava de perto eventos da realidade social que normalmente não eram observados pela sociologia e, assim, constatava que "[...] é sensível à teatralidade da vida social [...]" (BOURDIEU, 2004, p. 12). No desdobramento dessa teatralidade da vida social é que Goffman traz à tona os elementos que compõem o universo das interações sociais, onde se pode encontrar uma ideia de aparência aplicada ao indivíduo. Reforçando, Bourdieu coloca que:

> Através dos indícios mais sutis e mais fugazes das interações sociais, ele capta a lógica do trabalho de representação; quer dizer, o conjunto das estratégias através das quais os sujeitos sociais esforçam-se para

[5]"Assim como todo o grupo de sociólogos de Chicago que teve seu PhD na virada da metade do século, Goffman desenvolveu de fato uma certa disposição para com o mundo, que guiou suas percepções, apreciações e ações ao longo de suas carreiras dali em diante, à qual se pode chamar de habitus de Chicago " (WINKIN apud. GASTALDO, 2004, p. 28). Yves Winkin Deste modo, pode se dizer que existem três princípios gerativos que regem a produção intelectual dos "chicagoanos" contemporâneos de Goffman: 1. Vera para Crer – a atitude básica de Goffman era orientada pelos dados (um homem a serviço da observação do campo); 2. Há sempre uma ponta de ironia no modo Chicago de ver o mundo – "[...] não é apenas uma questão de acuidade crítica, é uma postura epistemológica, uma maneira de "quebra o espelho da ilusão"[...] "serve como fonte de resistência à simples incorporação das definições dos atores sobre seus papéis e visões de mundo ao trabalho do sociólogo"; 3. Ele não é benfeitor, nem assistente social (WINKIN, 2004, p. 28-29).

> construir sua identidade, moldar sua imagem social, em suma, se produzir: os sujeitos sociais são também atores que se exibem e que, em um esforço mais ou menos constante de encenação, visam se distinguir, a dar a "melhor impressão", enfim, a se mostrar e a se valorizar (BOURDIEU, 2004, p. 12).

Em sua obra intitulada *A representação do Eu na vida cotidiana* (2008), Goffman desenvolve que quando um indivíduo desempenha um papel deve ser percebido de maneira convincente para sustentar uma impressão pretendida por ele perante o outro e, por isso, "[...] de um modo geral as coisas são o que parecem ser" (GOFFMAN, 2008, p. 25). Quer dizer que, aqui, para que o indivíduo convença sobre a realidade em cena, deve manter uma aparência condizente com a "verdadeira realidade".

Não há exatamente uma ideia dualística com relação ao conceito de aparência em Goffman. Para este autor, a aparência e outros aspectos cênicos, que podem ser encontrados em um processo de representação e interação social, formam os construtos do que ele trata como fachada social. Desde modo, a aparência em Goffman tende a significar mais revelação e realidade do que algo que se oponha a isso. Contudo, o que não está aparente também faz parte da construção de uma "realidade".

Em Goffman, alguns termos são importantes e necessários para que se possa compreender, posteriormente, o que ele define como aparência. O primeiro é o de "representação" como sendo "[...] toda atividade de um indivíduo que se passa num período caracterizado por sua presença contínua diante de um grupo particular de observadores e que tem sobre estes alguma influência"; e o segundo é a palavra "fachada", que é entendida como "[...] o equipamento expressivo de tipo padronizado intencional ou inconsciente empregado pelo indivíduo durante sua representação" (Ibid., p. 29). Como parte da fachada, o autor também define o "cenário" – o pano de fundo, o palco geográfico para a representação (ação humana) –; a "aparência" – de acordo com a informação que se queira transmitir, é definida por estímulos que funcionam no momento da interação social e tem a função de revelar status social do ator –; e a "maneira" – também no momento de interação, são estímulos que informam sobre o papel que está sendo desempenhado (GOFFMAN, 2008, 31). Aparência e maneira devem ser estímulos compatíveis para uma representação convincente.

Utilizando os conceitos definidos por Goffman, pode-se chamar de cenário cangaceiro o sertão do Nordeste brasileiro, compreendendo que este é um palco cultural marcado pela complexidade da relação entre os fatores ambientais com os socioeconômicos e políticos – tratados mais a fundo no próximo item deste capítulo I. Nesta perspectiva, a maneira como a aparência cangaceira se revela, pode ser consideradas como resultado da combinação de vários elementos – constructos – que servem como estímulos ao processo de percepção da sociedade sobre um cangaceiro, considerando tanto o elemento fixo ou natural (etnia, gênero, entre outros), como o elemento móvel ou cultural (vestuário, gesticulação, por exemplo).

Uma questão interessante é sobre como a agressiva aparência sensível do cangaceiro foi socialmente construída sendo associada a determinados valores morais, portanto conservadores, considerados plausíveis pela sociedade da época (entre os anos de 1920 a 1938). Além do mais, a mídia teve um papel imprescindível para que a percepção do papel social de Lampião acontecesse conforme o discurso que pudesse favorecer os poderes do cenário. Matérias de jornais interferiam em como a sociedade deveria perceber Lampião com a função de estabelecer uma opinião popular de negação ao trânsito de cangaceiros pelo horizonte da caatinga. Intrigante é saber como o sertanejo, pelo menos até 1936 – já que somente depois deste ano, com as fotografias do libanês Benjamim Abrahão, foi que os jornais tiveram a oportunidade de publicar a imagem dos cangaceiros –, formulava a aparência de Lampião que era apenas descrita de maneira verbal, seja pela fala ou pela escrita. Jornais e cordéis esmiuçavam a barbárie dos combates entre cangaceiros e polícia volante com a função de construir uma imagem pública cangaceira fundada no horror. Desta maneira, o imagético configurado acerca do cangaceiro era de “bicho”, “monstro” e irracional.

Outra questão que será aprofundada ainda neste capítulo I é a influência da aparência de outros atores que também fazem parte do cenário cangaceiro, tal como o vaqueiro. Por problemas de natureza funcional, ou devido ao que se pensa sobre o uso prático das vestes de um sertanejo – relevando que ele exercia uma atividade pecuária em ambientes naturais áridos de extrema aspereza; a caatinga –, associado ao significativo fator simbólico de riqueza, poder e proteção, existia um culto ao couro, e a pele de

gado era usada para a confecção das vestes do vaqueiro. É certo que não há semelhança entre as aparências do vaqueiro e do cangaceiro. O couro não faz parte da representação do cangaceiro e, mesmo que essa matéria possa ser mantida no cenário por seu valor simbólico, deu passagem para a trama de algodão, mescla azul-acinzentada, para compor a aparência do cangaceiro. Entretanto, no imaginário coletivo, mesmo fazendo parte de pequena quantidade de artefatos da aparência cangaceira, peças de couro são fortes referências do cenário.

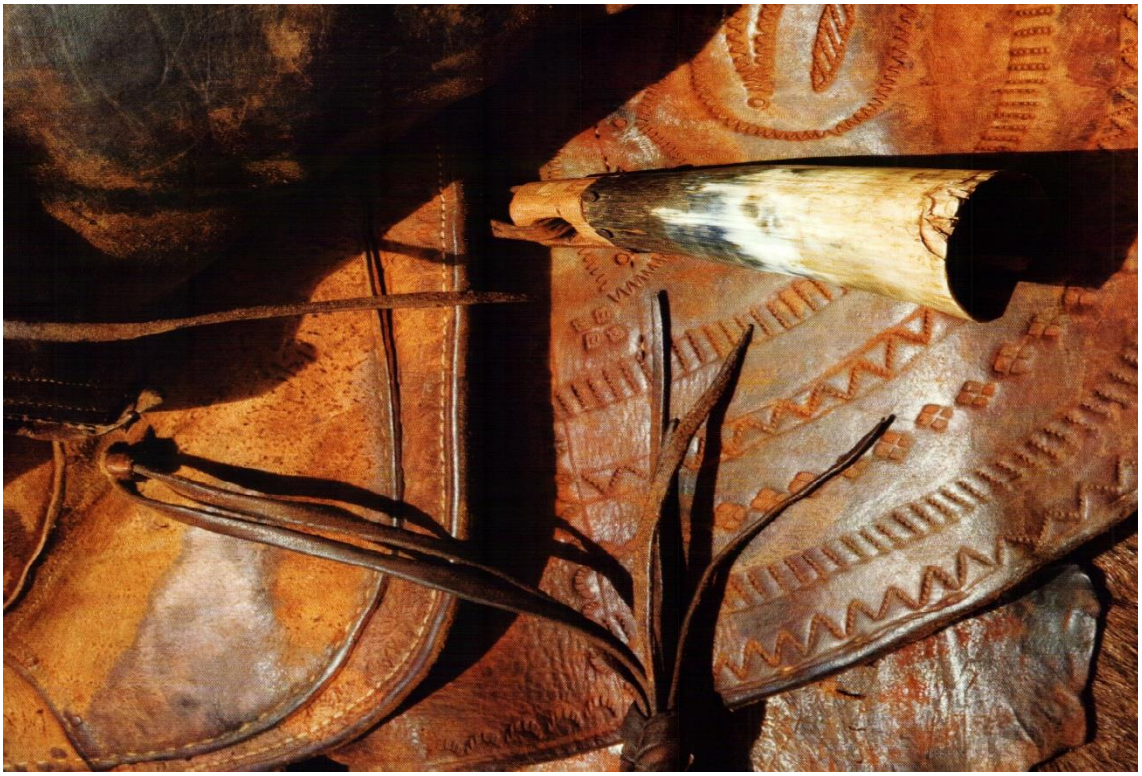


FIGURA 01: Roupa de vaqueiro estampada por um coureiro. O processo de estampagem é realizado com punções e vazadores – moldes confeccionados em metal que são martelados sobre o couro e que serve de matriz de determinados desenhos decorativos (motivo gráficos). FONTE: ARAUJO, Emanoel (org.). O sertão da caatinga, dos santos, dos beatos e dos cabras da peste. 1. ed. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2012, p. 62-63.

1.1 A NOÇÃO SÓCIO-HISTÓRICA DE INDIVÍDUO NO CONTEXTO DO CANGAÇO

> Proliferando, em meio à miséria, seu número crescendo, o latifúndio estagnado não podia integrá-lo totalmente em sua economia limitada. [...] Cria-se no Nordeste uma espécie de nomadismo permanente, que as secas só fazem aumentar e dar características mais trágicas. É então que se juntam, ante o flagelo, reúnem-se nos caminhos para as longas jornadas em busca do pão e água. [...] A seca expulsa-os e congrega-os. [...] A seca mata-lhes a criação, queima-lhes a roça e não lhes resta sequer água barrenta da cacimba rasa, cavada com a enxada, junto ao casebre (FACÓ, 1978, p. 28).

Rui Facó (1913-1963), jornalista e pesquisador cangaceirista cearense, defende veementemente, em sua obra intitulada *Cangaceiros e Fanáticos* (1978), que o Cangaço era uma forma de reação extrema de camponeses contra a injusta estrutura social vigente. A narrativa desse autor apresenta as características de um cenário complicado (final do século XIX), sobre o qual ele lamenta e desenvolve que o atraso cultural dos sertões localizados na região Norte, que a partir de 1920 passa a ser intitulada de Nordeste – com o isolamento da população sertaneja em um contexto marcado pelo monopólio de terra e o trabalho escravo – era caracterizado por um "[...] analfabetismo quase generalizado. Ignorância completa do mundo exterior, mesmo o exterior ao sertão, ainda que nos limites do Brasil" (Ibid., p. 9).

Segundo Nilton Frexinho, historiador pernambucano contemporâneo, o estudo sobre os cenários dos sertões deve ir além da visão unilateral que situa o problema como sendo resultado do fator preponderantemente do latifúndio e do monopólio de terra – como desenvolve o historiador Rui Facó (FREXINHO, 2003, p.18-19). Para esse autor, não se pode perder de vista que existiu um significativo abandono da região por parte do

Estado, acarretando, entre outras coisas – como as próprias características territoriais desfavoráveis – o empobrecimento agudo dos sertões.

Frexinho apresenta fatos conjecturais que determinaram o progressivo esvaziamento daquela região, como a queda da exportação do açúcar nacional – devido à concorrência, em qualidade e valor, do açúcar produzido nas Antilhas – e a transferência do Governo-Geral da colônia de Salvador para o Rio de Janeiro, provocando o deslocamento da capital econômica e política do Norte para o Sul (Ibid., p.43). As oligarquias locais, enfraquecidas, abandonam o sertão e empreendem esforços político-administrativos no litoral (Ibid., p. 45).

José de Souza Martins, sociólogo debruçado no estudo das lutas populares do campo, expõe que, no final do século XIX, o Estado passou a ter o domínio das terras devolutas e, por isso, desencadeou no Brasil, em várias regiões, a especulação imobiliária; a necessidade de regularização dos limites entre fazendas (delimitação de fronteiras); e a definição da situação jurídica da propriedade fundiária. Além disso, "[...] terras de antigos agregados, vaqueiros convertidos em sitiantes, sofreram a ameaça de incorporação ao patrimônio dos fazendeiros mais ricos e poderosos" (MARTINS, 1993, p. 50). Com a Proclamação da República (em 1889) definiu-se um quadro de "[...] usurpação e injustiça, aprofundando o domínio da lei do cão, a ordem social do mal" (Ibid., p. 53).

Em sua obra intitulada *Os camponeses e a política no Brasil* (1993), Martins faz uma crítica sobre a produção de intelectuais da História que tratam da compreensão teórica do processo de transformação da sociedade – "[...] o processo que resolve a contradição entre a produção social e a apropriação privada pela qual o capitalismo se constitui e se define" (Ibid., p. 13). Segundo esse autor, o camponês[6] não tem recebido atenção devida nos estudos acadêmicos. Por não estar inserido em um processo de desenvolvimento capitalista, o homem do campo, é, pelo contrário, interpretado como um indivíduo que

[6] As palavras "camponês" e "latifundiário", segundo Martins, são relativamente novas no vocabulário acadêmico brasileiro e têm caráter político: "Não são, portanto, meras palavras. Estão enraizadas numa concepção da História, das lutas políticas e dos confrontos entre classes sociais" (MARTINS, 1993, p. 23).

gera contradição e se configura como um insubmisso e revoltado, sem organização partidária ("[...] erguendo resistência à expropriação capitalista"). Para Martins, o problema aqui é de, principalmente, natureza política e deve ter importância histórica, mesmo que a população camponesa seja considerada atrasada.

> Seria, entretanto, pura imbecilidade tentar convencer o camponês que está sendo despejado, cuja casa está sendo queimada pelo jagunço e pela polícia, de que deve aceitar tal fato como uma contingência histórica, como ocorrência que é ruim para ele, mas boa para a humanidade (ou ao menos para os ideólogos e justificadores de tais violências e injustiças), pois é o que vai permitir o desenvolvimento do capital, daquele mesmo que o antagoniza patrocinando tais violências (MARTINS, 1993, p. 13).

Nos anos de 1930, o cenário dos sertões se tornou verdadeiro palco da violência exercida tanto por grupos comandados quanto pelos insubmissos. Os paisanos, os jagunços, a volante, além dos cangaceiros, formaram grupos independentes. Cada um com suas características e interesses configurava o palco do terror. Frexinho explicita que:

> Não é de se estranhar que aquele complexo quadro de fatores e circunstâncias gerasse nas populações pobres e marginalizadas dos sertões do Nordeste inquietude e insatisfação generalizadas. A princípio dissimuladas e reprimidas, em face de falta de perspectivas individuais para situar-se na sociedade rural em que o sertanejo deveria integrar-se. No fundo, um verdadeiro bloqueio às iniciativas criativas, bloqueio que o sertanejo buscou romper por meio de dois caminhos: a alienação por meio do radicalismo religioso; ou a violência liderada por chefes carismáticos [terrorismo de clã] (FREXINHO, 2003, p. 27).

Em se tratando do Nordeste, é certo que até a literatura regionalista usa a violência como pano de fundo em romances. Para alguns autores fica difícil tratar da história dos sertões sem adentrar no enredo marcado por uma realidade cotidiana de vida arcaica. De qualquer modo, assumir que o cangaceiro na mesma perspectiva da dos autores considerados regionalistas é assumir a interpretação de que o sertanejo é um indivíduo sem esperança, triste e sem nada a perder diante de uma vida dura. Esta concepção, de certa maneira, coloca o sertanejo à frente de um destino dramático, e que por ser considerado

incapaz intelectualmente, além de fazer parte de uma população em estado pré-político, precisaria, irrevogavelmente, assumir um subterfúgio à margem da ordem social para resistir à sua desgraça. Neste sentido, o que pode ficar aparente é que se está tentando criar uma imagem de indivíduo com estigma de marginal, que não tem "culpa" do caminho seguido, ou de pessoa sem arcabouço intelectual suficiente para gerar soluções adversas às violências físicas. Dizendo de outra maneira, essa é uma perspectiva de vitimização social, desenvolvida por autores que promovem o pensamento de que os fatores sociais são os principais motivos da origem do Cangaço – ou seja, que se trata de um fenômeno que é efeito de uma estrutura social desequilibrada e injusta –, colocando o sertanejo como um indivíduo pouco evoluído e atrasado. Essa alegação reforça, de algum modo, a ideia do médico legista e escritor Nina Rodrigues (1862- 1906)[7], quando este compreende que o equipamento biológico do indivíduo sertanejo é resultado mal sucedido de uma mistura étnica e, isso, tem relação direta com o fato de alguns deles se tornarem cangaceiros. Nesse sentido, aparta-se aqui essa perspectiva que retira do cangaceiro a possibilidade de ele ser um indivíduo com capacidades propositivas.

Esse conceito de homem primitivo que se organiza socialmente em uma estrutura pré-política é formulado por Lucien Lévi-Bruhl (1857-1939) no início do século XX. Em 1922, em sua obra intitulada originalmente *La mentalité primitive – A mentalidade primitiva* (2008) – Lévi-Bruhl utiliza inúmeros relatos de missionários europeus e norte-americanos que narram suas impressões sobre as regiões longínquas onde habitavam os povos considerados por eles como primitivos. Certamente, e o próprio Lévi-Bruhl admite que a orientação dessa mentalidade – a qual denomina os "hábitos mentais característicos dos primitivos" – acontece por intermédio da observação da cultura de povos sem o devido distanciamento da sociedade europeia. Nessa perspectiva, povos que não possuem o mesmo tipo de educação dos europeus, por exemplo, foram considerados com dificuldade de reflexão e, por isso, mantinham-se no universo das ideias restritas e

[7] Formado em medicina, Nina Rodrigues encontrou em Salvador/BA ambiente favorável às pesquisas sociais. Tais pesquisas eram herdeiras diretas da antropologia criminal do médico italiano Cesare Lombroso e, obviamente, do inicial positivismo sociológico na área penal.

da apreensão dos objetos imediatos. Segundo os relatos, o homem primitivo tinha uma aversão "por aquilo que os lógicos chamam de operação discursiva do pensamento" e, por isso, se mantinha como "selvagem". O que os relatos dos missionários tentam construir é que por não ter capacidade de conjecturar questões complexas, as relações sociais são imediatistas. Por isso, é que o conceito de pré-político determina um tipo de ordenação social pouco complexa e concreta. Lévi-Bruhl apresenta ideias evolucionistas, mesmo que em seu discurso ele desconsidere que a condição de primitivo tenha relação com a incapacidade intelectual; mas, sim, com um atraso causado por um tipo de aprendizado que não exercita o raciocínio mínimo dessas civilizações. Ele admite que a maior parte dos missionários perderam a oportunidade de pesquisar singularidades culturais por não se permitirem vivenciar os fatos observados.

Corroborando com o pensamento do sociólogo José de Souza Martins, que define ser principalmente de natureza política o problema do banditismo desenvolvido no Nordeste brasileiro, no período de final do século XIX ao começo do século XX, revisita-se a história da entrada de Virgolino Ferreira da Silva, o Lampião, para o movimento do Cangaço. A princípio, o que geralmente se define como sendo o motivo que levou o jovem Ferreira a se envolver com um modo de vida marginal foi uma desavença entre famílias – os Ferreira e os Saturnino. Aconteceu que um morador da fazenda Pereira, propriedade do velho Saturnino Alves de Barros que se situava vizinho ao sítio do José Ferreira, pai de Virgolino, cometeu um furto de algumas cabras e bodes de propriedade dos Ferreira. Virgolino empreendeu esforço numa investigação à procura do ladrão que somente foi cessada quando as peles dos animais furtados foram encontradas enterradas na casa do João Caboclo, o tal morador da fazenda vizinha. Até o ocorrido, as famílias tinham um convívio sem desacordos. A esposa do velho Saturnino, inclusive, era madrinha de um dos filhos dos Ferreira, o João Ferreira. Tentando arrumar uma medida que pudesse evitar futuros imbróglios entre as famílias, o José Ferreira foi até o velho Saturnino pedir que o morador-ladrão fosse despedido. O pedido não foi atendido e outros moradores da fazenda Pereira passaram a afrontar os Ferreira, que, também, passaram a incitar o ciclo de medida de força e investir em atitudes provocativas e ameaças. Num

ímpeto de prepotência de ambas as famílias, nasce entre elas a rivalidade (FERREIRA; AMAURY, 2009).

Segundo a narrativa do pesquisador cangaceirista Antônio Amaury, que possivelmente conseguiu estar com o maior número de pessoas que viveram no cenário do Cangaço, nenhum integrante dos Ferreira praticava atos criminosos antes da discórdia com a família Saturnino. A família Ferreira, que não era considerada pobre, apesar de não fazer parte da mecânica econômica do local, tinha uma vida típica de camponês do sertão do Nordeste brasileiro: morava em propriedade própria (um sítio), cultivava algumas roças, criava caprinos e mantinha um cotidiano metódico. Virgolino, juntamente com seu irmão Livino, também realizava serviços de almocreves para incrementar a renda familiar. Ambos faziam o transporte de "mercadorias de terceiros no lombo de uma tropa de burros de propriedade familiar" (Ibid., p. 58). Em consequência das incessantes desavenças com os Saturnino e outras famílias parceiras a eles – uma briga que transcende o fato de as famílias serem vizinhas, porque os Ferreira decidiram deixar o sítio em Pernambuco e se mudaram para o estado de Alagoas –, Virgolino e seus irmãos tornaram-se cangaceiros, exceto João Ferreira, que foi designado para cuidar das mulheres da família.

Essa história – sobre os motivos que levaram Virgolino a entrar para o Cangaço – pode ser encontrada numa enorme variedade de linguagens e versões. As narrativas da maioria dos autores cangaceiristas têm uma carga de passionalidade que interfere na análise. O exercício da suspensão de juízo de valor em relação aos acontecimentos da história é bem difícil para alguns escritores que tiveram experiências sensíveis com o cenário – como, por exemplo, Euclides da Cunha (1866-1909) em sua obra *Os Sertões*. Em consequência, o foco sobre os fatos mantém-se no entorno da honra familiar e da briga por terra. Entretanto, o desdobramento do ocorrido somente pode existir devido aos aspectos culturais formatadores de ações e reações do indivíduo daquele tempo e lugar, além do forte ímpeto pelo poder da situação. Neste sentido, os fatores "honra" e "terra" passam a ser secundários. A força que elege o poder entre as famílias era medida de várias maneiras: pela artimanha da emboscada, pelas parcerias e pela quantidade de estragos e mortos. Como em um jogo de política do poder, a autoridade se alternava a

cada embate. Martins expõe que, “embora a vingança e o sangue permeassem a ação do cangaceiro, o sentido de sua luta, as linhas divisórias do seu mundo eram as linhas de classe” (MARTINS, 1993, p. 61). Não se pode perder de vista que o Cangaço foi liquidado, sobretudo, por causa das fortes pressões de fazendeiros ricos sobre a polícia e o governo.

Desse modo, diferentemente do que se pensa sobre qual é o papel social que exerce um cangaceiro, pode-se crer que não se trata apenas de um indivíduo primitivo injustiçado, um ativista alienado aos preceitos da ordem social. E a ideia de que ele é incapaz de perceber a ideologia que rege o posicionamento dos poderes governantes de seu cenário desabilita de Lampião o caráter de indivíduo propositivo (já que é considerado pré-político e não partidário), mesmo que seja sabido o quanto ele realizou articulações políticas que o mantiveram no modo de vida do Cangaço por 18 anos. Ou seja, de modo geral, ignora-se a possibilidade de que o cangaceiro possa, a partir de contribuições individuais, ter negociado construtos de sua identidade sociocultural – seu modo de pensar e fazer as coisas.

A questão da falsa patente na biografia de cangaceiro de Lampião – forjada a pedido do Governo Nacional para reforçar o combate às frentes do revolucionário brasileiro Carlos Prestes (1898-1990), que estavam entocadas no interior da Bahia – pode ser usada para exemplificar o quanto a busca pelo poder orientava as ações desse cangaceiro. A partir do momento em que o ímpeto de poder tenta elevar a capacidade de atuação do cangaceiro, já que a patente de Capitão colocava-o em situação de semelhante força à da polícia volante perante a sociedade, Lampião constrói uma aparência infalível. Pode-se, inclusive, refletir que existiu uma tentativa de fazer com que Lampião acreditasse que estava havendo uma mudança em sua categoria, uma ascensão social, uma alteração de *status*, que provavelmente favoreceria, na medida do poder constituinte, a relação face a face dele com os outros atores do cenário. É como se Lampião tivesse seu estigma de bandido – indivíduo marginalizado – diluído e inserido numa outra categoria da ordem social.

Mas o que parece persistir, na literatura cangaceirista, é um acordo tácito para tratar das partes que compõem o cenário do Cangaço – o sertanejo, a volante e os poderes

constituídos pelos latifundiários e o Estado. Tal acordo induz a perspectiva que alicerça o cangaceirismo como sendo um fenômeno que é resultado da desordem de um sistema social arcaico.

Mesmo que seja importante buscar autores que se ocuparam em discorrer sobre a história do Cangaço, é importante que no texto desta tese esteja claro que não há por que examinar quais são os motivos que deram origem ao movimento do Cangaço, mas, sim, qual a perspectiva da história deva ser utilizada aqui para fundamentar uma noção de sujeito verificável no modo de vida estabelecida por Lampião. Não se pode perder de vista que a historiografia de Lampião é bastante explorada, sendo narrada por vários tipos de linguagens. Dá-se relevo que não se está tentando criar um estereótipo sobre um tipo de *autor cangaceirista* – uma entidade genérica e sem rosto que não passa de uma simplificação –, mas, sim, uma noção de abordagem conservadora sobre o tema que responde o por que determinadas percepções sobre a aparência do cangaceiro ainda não puderam ser construídas. Portanto, nesse texto, o que deve ser aprimorado, enquanto conhecimento, é o que, dentre várias versões e autores, serve para a compreensão de Lampião enquanto indivíduo que, ao mesmo tempo, está submetido a normas de uma estrutura sociocultural determinada, política e econômica e, também, tem a capacidade de contribuir individualmente para se diferenciar dentro da estrutura. De toda sorte, resgatar a história, levando em consideração as perspectivas que deram origem ao cangaceirismo, implica gerar conhecimento sobre o contexto que produziu e foi produzido por Lampião – mapeando uma região e caracterizando as circunstâncias das relações humanas de um cenário em um dado período.

1.1.1 Vítima social, revolucionário ou bandido – uma perspectiva sobre o papel social do cangaceiro

Sou cangaceiro e não capanga[8]
Hoje sei que sou bandido como todo mundo diz [9]

Um dos conceitos que tem sido constantemente aplicado a Lampião é o de "bandido social". Esse conceito, desenvolvido pelo historiador inglês contemporâneo Eric Hobsbawm (1917-2012), pode ser encontrado em duas das obras clássicas desse autor: *Rebeldes primitivos: estudos sobre formas arcaicas de movimentos sociais nos séculos XIX e XX* (*Primitive Rebels*, 1959); e *Bandidos* (*Bandits*, 1969).

O autor, na obra *Rebeldes Primitivos*, apresenta dois tipos opostos de uma pessoa "fora da lei". De um lado existe "o criminoso clássico que mata por vingança de sangue [...]", sendo esse um homem que lutava em família (inclusive os ricos) contra outra família (inclusive os pobres). Na outra extremidade, aparece um criminoso clássico representado na figura de Robin Hood, sendo que agora esse era um "[...] camponês revoltado contra os latifúndios, usurários e outros representantes do que Thomas More chamou de 'conspiração dos ricos'" (HOBSBAWM, 1978, p. 13). Para Hobsbawm:

> O sistema tradicional de banditismo resultante da vingança de sangue pode escapar, e provavelmente escapará, ao controle e provocar uma multiplicidade de rivalidades excepcionalmente sangrentas e de criminosos cheios de ódio, em que começa a haver um elemento de luta de classes (Ibid., p. 14).

---

[8] Frase dita por Lampião, em resposta ao convite do coronel Horácio de Matos, de Lençóis, que, na ocasião, chamou o cangaceiro para chefiar a jagunçada dele – início de setembro de 1928 (MACIEL, 1988, p. 17).

[9] Frase de um dos poemas de Lampião, segundo o padre Frederico Bezerra Maciel (MACIEL, 1988, p. 17).

Na obra *Bandidos*, o autor caracteriza três tipos de bandido social: "O ladrão nobre, ou Robin Hood; o combatente primitivo pela resistência ou a unidade de guerrilheiros formada por aqueles que chamarei de *haiduks* e, possivelmente, também o vingador que semeia o terror" (Id., 1976, p. 13). O historiador cita o cangaceiro, não necessariamente por intermédio da figura de Lampião, dentro das três categorias e, na obra, não fica claro qual delas deveria ser mais aplicável ao cangaceiro. Entretanto, em visita ao Brasil no ano de 1988, Hobsbawm concedeu entrevista à Revista Veja (11 de junho) e declarou que "[...] no caso de Lampião, ele se inclui claramente numa categoria especial de bandidos sociais, diferentes dos Robin Hood convencionais – categoria que chamo de os vingadores. Sua justiça consiste na destruição" (HOBSBAWM apud. MACIEL, 1988, p. 20).

O padre Frederico Bezerra Maciel, que pesquisou o cangaceirismo por cerca de 30 anos, faz uma crítica em sua sexta obra – *Lampiônidas: a imagem de Lampião (volume complementar e analítico)* –, na classificação atribuída a Lampião pelo historiador inglês em sua entrevista à revista brasileira. Primeiramente, Maciel alega que Hobsbawm, antes de estudar o cangaceiro, já tinha delimitado todo um "esquema apriorístico de classificação" sobre bandidos (MACIEL, 1988, p. 21). Em segundo, o estudo realizado pelo pesquisador inglês, conforme Maciel, não teve o aprofundamento necessário para destrinchar a complexidade da questão, além de ter sido desprovido de um trabalho pessoal (observação) para dar consistência no processo de análise e interpretação sobre o cangaceiro. O que Maciel está querendo colocar é que Hobsbawm não teve a oportunidade de vivenciar o cenário "natural" do cangaceiro, não conversou com nenhum dos atores e que, possivelmente, se satisfez, como pesquisador, com a leitura de apenas duas obras de autores brasileiros e alguns folhetos de literaturas de cordel.

Hobsbawm, em Bandidos, expõe com clareza que sua análise sobre o Cangaço aconteceu em função do interesse que ele tinha sobre uma imagem construída de cangaceiro, e não com relação à realidade dos fatos. Por isso, não é de se admirar que a história de Lampião narrada por esse autor a partir dos versos de folhetos de literatura de cordel, assemelhe-se a um roteiro de filme de ficção.

Após cinco anos de convívio com a história do Cangaço por intermédio da memória da história oral – convivência essa necessária para a realização dessa pesquisa de doutorado –, de uma vasta literatura cangaceirista e em contato com a própria família do líder Lampião, a narrativa de Hobsbawm parece ter o intuito romântico das cantigas populares. Entretanto, dando ênfase ao conceito de banditismo social aplicado ao Cangaço por esse historiador, pode-se refletir sobre algumas questões que, de certa forma, tendem a auxiliar para a compreensão do tipo de bandido em que o cangaceiro pode ser categorizado – caso se queira obedecer a essa lógica, de caracterizar tipos de bandidos construída por Hobsbawm.

Apesar de afirmar que tem cerca de trinta anos de estudo sobre o Cangaço e produziu mais de dez publicações sobre o tema, o padre Frederico Bezerra Maciel não é considerado, entre os "cientistas" cangaceiristas, um dos pesquisadores mais crédulos do entorno desse tema. O que se coloca é que existem problemas de método de pesquisa e, consequentemente, no resultado das análises realizadas pelo padre; e, para agravar, ele escreve de maneira passional, advogando em favor da ideia de que Lampião foi, quaisquer que tenham sido as circunstâncias, um homem que se colocou à margem por ter sido injustiçado. Maciel defende que "o estigma negativo de 'bandido sanguinário' lançado sobre Lampião é tão forte que se torna difícil acreditar na verdade sobre ele" (MACIEL, 1988). Sem dúvida, Maciel empreendeu tempo e esforço intelectual para compartilhar seu pensamento sobre o Cangaço. Em muito tempo de busca por informação, o padre conversou com um número significativo de pessoas, vivenciou presencialmente o cenário e se debruçou na escrita. Portanto, é insensato negar a relevância de suas obras para este estudo.

Julgando que na classificação de Hobsbawm não se pode enquadrar o mítico cangaceiro Lampião, Maciel propõe apresentar a distinção de conceitos, que, segundo ele, são reconhecidos pelos próprios atores do cenário: "capanga ou bandido: o profissional do crime; cangaceiro: o injustiçado rebelado; bandido de grava ou encapado: o de posição socioeconômica e política" (Ibid., p. 19). Para Maciel, atribuir o termo "bandido" ao cangaceiro resume a percepção sobre ele, além de imputar estereótipos e características pejorativas que podem excluir a possibilidade de um estudo mais profundo sobre Lampião.

Existe ainda um personagem do cenário bastante utilizado que é confundido costumeiramente com o cangaceiro: o famigerado "jagunço". Frexinho coloca que as diferenças entre jagunços e cangaceiros firmavam-se tanto no aspecto físico (parte da aparência), quanto nas atitudes. Segundo o estereótipo que o autor constrói,

> [...] o "jagunço", normalmente, de pequena estatura, era andrajoso, esquálido, sujo e deselegante, portando longos punhais à cintura, tendo a medalha do padre Cícero pendurada no pescoço, ou presa na aba virada do chapéu de couro; enfim, um misto de beato e bandido alçado à crença da religiosidade radical e à volúpia da violência pelas próprias mãos. Em contrapartida, ainda segundo testemunhos contemporâneos, o "cangaceiro" distinguia-se por seu porte atlético, jovial, garboso, de estatura física acima da média, sempre bem-cuidado no vestir, portanto armas de fogo modernas, em complemento a punhais, quase sempre ricamente lavrados; livres de vinculação com os CRENTES, embora intimamente mantivesse religiosidade" (FREXINHO, 2003, p. 38).

Embora jagunços e cangaceiros atuassem no mesmo palco; e por mais que alguns escritores cangaceiristas exponham a possibilidade de que o primeiro pudesse ter se tornado no segundo[10], a sociedade configurava-os de maneira distinta. Em suma, a distinção primeira é que o jagunço era remunerado para defender os interesses de um patrão e praticava o crime por encomenda. Por isso, o jagunço, diferentemente do cangaceiro – esse também um fora da lei, entretanto, livre para exercer seu poder autônomo (insubmisso) e tido, muitas vezes, como herói –, não conseguia, de maneira geral, o apoio da comunidade[11]. Não há negociação com um homem que mata por dinheiro, a não ser uma quantia maior. Os jagunços constituíam uma classe de camponeses protegidos pelo fazendeiro.

Em se tratando do cangaceiro, apesar da ambiguidade – em ser originalmente pobre e ao mesmo tempo conseguir acumular riqueza além de qualquer outro ator de classe

---

[10] "Há quem suponha que o cangaceiro é o jagunço que se libertou da tutela do fazendeiro e do coronel" (MARTINS, 1993, p, 59).

[11] É certo que para se manter por tanto tempo no modo de vida do Cangaço – 18 anos –, Lampião teve o apoio de uma rede de pessoas da comunidade. Entretanto, sendo esse apoio mantido de maneira forçosa ou espontânea, alguns costeiros e poucos coronéis não podem configurar uma parcela significativa do que se entende por comunidade. No geral, a passagem de cangaceiros por um vilarejo aterrorizava as famílias sertanejas.

semelhante – Lampião sempre foi considerado um sertanejo nato. Quer dizer que o sertanejo considerava o cangaceiro um deles, como desenvolve Hobsbawm, "quanto mais bem sucedido é um bandido, tanto mais ele é ao mesmo tempo um representante e campeão dos pobres e parte integrante do sistema dos ricos" (HOBSBAWM, 1976, p. 86).

Existe um consenso entre os autores que discorrem sobre o tema – ao tentarem construir um arcabouço histórico que define as características do Cangaço – quando tratam, por exemplo, que a distinção do movimento dependia das características do chefe comandante dos bandos. Antônio Silvino (1875-1944), sertanejo que se tornou um cangaceiro possivelmente por motivos semelhantes aos de Lampião, conforme expõe Antônio Amaury (FERREIRA; AMAURY, 2009, p. 43), é interpretado, constantemente, como sendo um cangaceiro romântico – uma modalidade de bandido semelhante a Robin Hood, segundo Hobsbawm (1976) e Frexinho (2003) –, por causa de sua atitude defensiva com relação aos camponeses pobres de maneira geral:

> Silvino impunha como norma ao seu bando não atacar camponeses e trabalhadores pobres. Atacava fazendas e casas de comércio, promovia saque e muitas vezes distribuía o que arrecadava entre os pobres, inclusive dinheiro. Era temido e admirado" (MARTINS, 1993, p. 60).

Frexinho desenvolve que antes de Lampião, o Cangaço podia se caracterizar como sendo "terrorismo de clã" com viéis humanitário. Lampião teria, então, a partir de 1922, quando assume a chefia do bando do senhor Pereira, dado início a um movimento que se apresentava com práticas de terror, sem diferenciar os pobres de ricos.

Uma questão relevante é que o sertanejo se tornava cangaceiro em plena mocidade. Eram jovens que não tinham assumido ainda a condição de chefe de família – projeto de vida obrigatório para o indivíduo do sertão arcaico do Nordeste brasileiro. Hobsbawm expõe que essa característica é comum na formação do banditismo social de um modo geral (HOBSBAWM, 1976, p. 26). E, por estarem em idade de pouca maturidade e responsabilidade – "[...] entre a puberdade e o casamento" –, acostumam-se com o modo de vida nômade em grupos de leis internas próprias (definição do é "certo" ou "errado") e, externamente, com pouca integração na sociedade rural. É certo que o bando terminava convertendo-se em uma família para o cangaceiro.

> Um sociólogo moderno comparou seriamente os cangaceiros brasileiros e 'uma espécie de irmandade de confraternidade leiga', e uma coisa que impressionava os observadores era a honestidade sem paralelos das relações pessoais no seio do bando de cangaceiros (Ibid., p. 22)[12].

Sendo jovem e possivelmente livre de amarras sociais, o bandido social, configurado por Hobsbawm, é indivíduo primitivo com insuficiência na capacidade intelectual e, por esse motivo, não se organizou politicamente. Esse historiador inglês expõe que os bandidos sociais são

> [...] ativistas, e não ideólogos ou profetas dos quais se devem esperar novas visões ou novos planos de organização política. São líderes, na medida em que homens vigorosos e dotados de autoconfiança, tendem a desempenhar tal papel; mesmo enquanto líderes, porém, cabe-lhes abrir caminho a facão, e não descobrir a trilha mais conveniente (HOBSBAWM, 1976, p. 18-19).
>
> Neste sentido, os bandidos sociais são reformadores, e não revolucionários (Ibid., p. 20).

Sendo essa a caracterização de sujeito em estado pré-político, surge a compreensão, diferentemente do revolucionário, do cangaceiro como parte de um fenômeno que não é fruto do empreendimento de ideais sociais.

Com o intuito de adentrar numa perspectiva que enfatiza a cultura como fundamento necessário para a percepção sobre a aparência de Lampião, vem a segunda parte deste capítulo I.

---

[12] M. I. P. de Queirós, Os Cangaceiros: lês bandits d'honneur brésiliens, pág. 164, 142 (Paris, 1968).

1.2 SOBRE A CULTURA DAS VESTES DO CANGACEIRO

> Nos cerrados e, sobretudo, nas caatingas, a vegetação alcança já uma plena adaptação à secura do clima, predominando as cactáceas, os espinhos e as xerófilas, organizadas para condensar a umidade atmosférica das madrugadas frescas e para conservar nas folhas fibrosas e nos tubérculos as águas da estação chuvosa. [...] Conformou, também, um tipo particular de população com subcultura própria, a sertaneja, marcada por sua especialização ao pastoreio, por sua dispersão espacial e por traços característicos identificáveis no modo de vida, na organização da família, na estruturação do poder, na vestimenta típica, nos folguedos estacionais, na dieta, na culinária, na visão de mundo e numa religiosidade propensa ao messianismo (RIBEIRO, 2006, p. 307).

Essa citação traz a narrativa comum que caracteriza o sertão e o sertanejo na bibliografia clássica da história do Cangaço. Normalmente, trata-se de um cenário de natureza adaptável às estruturas de sobrevivência, somada a uma população que se torna naturalmente apta a subsistir nesse ambiente árduo, árido e seco. Geralmente oriundos de uma escola evolucionista, os historiadores cangaceiristas tendem a conservar uma lógica que orienta um modo de pensar sobre a cultura sertaneja, no qual fatores biológicos são determinantes para configurar o universo imagético do cenário e dos atores do sertão, como se o humano dos sertões também brotasse da "poética" terra rachada e, do mesmo modo que "[...] as cactáceas, os espinhos e as xerófilas [...]" fossem predestinados a se acomodar em uma vida de adaptação às características territoriais castigantes.

Na citação, o antropólogo brasileiro Darcy Ribeiro (1922-1997) compreende que a particularidade da cultura sertaneja é tão acentuada que lá no cenário o que existe é "um tipo particular de população com subcultura própria". Essas determinações – tipo,

traço particular, subcultura e própria – também fazem parte das narrativas de outros historiadores regionalistas, como, por exemplo, Frederico Pernambucano de Mello, historiador brasileiro contemporâneo que, em sua obra clássica intitulada *Guerreiros do sol* (2011), conta que

> quando em fins do século XVII e ao longo de todo o século XVIII a necessidade de expansão colonizadora empurrou o homem para além das léguas agricultáveis do massapé, projetando-o no universo cinzento da caatinga, fez surgir um novo tipo de cultura, cujos traços mais salientes podem ser resumidos na predominância do individual sobre o coletivo – no plano do trabalho – e nos sentimentos de independência, autonomia, livre-arbítrio e improvisação, como características principais do homem condicionado pelo cenário agressivo e vastíssimo que é o sertão (MELLO, 2011, p. 42).

Frederico Pernambucano de Mello não só define que existe no sertão um novo tipo de cultura, mas, também, determina que "no universo cinzento da caatinga" surgem as características de personalidade do sertanejo. Mais uma vez deposita-se o credo em uma concepção que ressalta as condições de subsistência como aspecto primordial para a transformação humana, a ponto de definir o indivíduo sertanejo e sua cultura.

Luís Câmara Cascudo (1898-1986), em sua obra *Viajando o Sertão* (2009), explicita que o homem sertanejo é um mestiço primitivo, com ímpeto impulsivo, inteligente, "mas disperso, arrebatado, original" (CASCUDO, 2009, p. 48). Esse historiador da cultura brasileira desenvolve que se pode diferenciar etnicamente o sertanejo devido ao fato de se tratar de um povo solitário e, por ter ficado "quase sem misturar-se", habituou-se a constituir famílias aparentadas:

> Essas famílias tradicionais que dominam regiões inteiras, distribuindo ordens com a naturalidade feudal, fazendo justiça clandestina, olhando seus rendeiros e moradores como membros da gens, elementos a que devem obedecer e ser protegidos, são herdeiras diretas dos povoados, vitoriosos do índio, da seca, das feras e da solidão, plantadores de fazendas nos araxás das serras, nas lombadas suaves dos serrotes, nos limpos, nas várzeas e tabuleiros, núcleos de irradiação civilizadora e contínua (CASCUDO, 2009, p. 49).

O que se está tentando ilustrar é que o historiador cangaceirista tende a realizar interpretações congruentes com uma perspectiva que enfatiza os fatores biológicos como únicos agentes determinantes para a configuração das relações sociais na realidade cotidiana dos sertanejos. Ou seja, Euclides da Cunha (1866-1909), Câmara Cascudo (1898-1986), Gilberto Freyre (1900-1987), Darcy Ribeiro (1922-1997) e Frederico Pernambucano de Mello (1947) tratam da cultura sertaneja de maneira semelhante, mesmo que em nenhum deles possa ser verificável um conceito de cultura que auxilie para a compreensão da ideologia que marca o discurso sustentado por todos eles.

É certo que na segunda metade do século XIX e no século XX, o grande desenvolvimento das ciências sociais já contribuía para o aprofundamento do conhecimento necessário à compreensão do fenômeno cultural. Concepções teóricas e métodos de pesquisa tornaram possível ampliar o debate sobre modos de percepção dos elementos que configuram uma determinada cultura. Buscou-se conhecer o que pode ser definido como realidade social de uma dada sociedade e, nesta perspectiva, sustentar que "a adequada compreensão da realidade *sui generis* da sociedade exige investigação da maneira pela qual esta realidade é construída" (BERGER; LUCKMANN, 2009, p. 34). Ou seja, é precisamente o duplo caráter da sociedade em termos de facticidade objetiva e significado subjetivo que torna a realidade social *sui generis*. Decerto, o historiador cangaceirista optou por manter-se conservador em seus modos de observação e estudo.

Nesse sentido, para dar fundamento sobre a cultura das vestes do cangaceiro, faz-se necessário, primeiramente, refletir sobre qual o conceito de cultura deve ser sustentado nesta tese e quais os pressupostos metodológicos devem ser utilizados para o estudo empreendido sobre os elementos que possam caracterizar a realidade *sui generis* da cultura cangaceirista. De início, clarifica-se que a palavra cultura aqui está no sentido de algo que pode ser observado no cotidiano social dos indivíduos. Estão sendo considerados não somente elementos objetivados da realidade (universo simbólico), mas, também, toda atividade humana que engendra uma realidade cotidiana. É a maneira como os indivíduos fazem e pensam sobre as coisas que está sendo definida como cultura neste estudo.

Um debate que pode favorecer para a compreensão do conceito de cultura é proposto por Norbert Elias, que, em sua obra intitulada *O processo civilizador, volume 1: uma história dos costumes* (2011), concentra-se em fundamentar o comportamento do homem civilizado ocidental. Nesse debate, Elias explora, primeiramente, a antítese da sociogênese dos conceitos de "cultura" e "civilização" para melhor compreender o que ele posteriormente desenvolve como comportamento "típico de um homem civilizado". O autor explicita, de início, um entendimento geral sobre o que hoje possa dar conta do significado da palavra "civilização":

> Esse conceito expressa a consciência que o Ocidente tem de si mesmo. Poderíamos até dizer: a consciência nacional. Ele resume tudo em que a sociedade ocidental dos últimos dois ou três séculos se julga superior à sociedade mais antigas ou a sociedades contemporâneas "mais primitivas". Com essa palavra, a sociedade ocidental procura descrever o que lhe constitui o caráter especial e aquilo de que se orgulha: o nível de sua tecnologia, a natureza de suas maneiras, o desenvolvimento de sua cultura científica ou visão de mundo, e muito mais (ELIAS, 2011, p. 23).

Diferenciando o significado que as palavras "civilização" e "cultura" tiveram na história social da Alemanha, de um lado, e da França e Inglaterra de outro, Elias desenvolve que a ideia de homem "civilizado" se constituiu de maneira distinta da de homem "culto". De modo geral o primeiro diz respeito a qualquer pessoa inserida em uma sociedade ocidental – mesmo que possam existir formas diferentes de civilização no Ocidente –, com comportamento e hábitos modelados por regras gerais de um contexto, e o segundo representa um tipo de pessoa ou grupo que se diferencia por realizações peculiares em torno de uma capacidade intelectual, geralmente ligadas às artes, à Filosofia e às ciências.

No século XVIII, esse pensamento já fortalecia a soberania política de algumas civilizações europeias sobre as demais sociedades e justificava o movimento de colonialismo ocidental – missão dos países civilizados aos povos selvagens. Essa movimento também aproxima a ideia de "cultura" ao progresso da humanidade; ou seja, a diferença entre o estágio primitivo (não-civilizado) para o civilizado estava na aparência, já que essa diferença estava condenada a sumir.

Sem propor adensar a questão sobre a semântica da palavra "cultura", compreende-se que essa surge para delimitar singularidades de grupos, delimita individualidades de um povo. Como explicita Bronislaw Malinowski (1884-1942) o antropólogo polonês naturalizado inglês,

> [...] quer consideramos uma cultura muito simples ou primitiva, quer uma cultura extremamente complexa e desenvolvida, confrontamo-nos com um vasto dispositivo, em parte material e em parte espiritual, que possibilita ao homem fazer face aos problemas concretos e específicos que se lhe deparam (Malinowski, 2009, p. 45).

E é nesse aspecto que a observação da cultura no cenário do Cangaço, no período de 1922 a 1938, torna-se relevante para este estudo. Dá-se relevo que na literatura cangaceirista, o cangaceiro é usualmente determinado como um homem primitivo e não civilizado (incivilizado) e, a partir dessa determinação – indivíduo incivilizado – o historiador estabelece uma série de elementos que justificam a conduta social dos cangaceiros, sem dar relevância aos modo como eles constituíram a resolução de problemas diante de um contexto.

A oposição ideológica sobre cultura entre o pensamento essencialista alemão e a concepção universalista francesa gerou um debate franco-alemão (século XVIII ao século XX) necessário para fundamentar as bases do conceito atual de cultura nas ciências sociais. Essas duas correntes de pensamento geraram duas maneiras de perceber a cultura; ou seja, duas concepções metodológicas que fundamentam uma teoria cultural: a prescritiva (dimensão universalista) e a descritiva (dimensão essencialista). A primeira apresenta uma cultura como uma estrutura, por dados objetivos que são propostos; já a segunda refere-se à cultura descrita como uma rede interminável de relações e experiências.

Para exemplificar a dimensão universalista de uma concepção prescritiva pode-se apontar para a maneira como os historiadores compreendem uma cultura; ou seja, a historicidade, de acordo com a maioria dos historiadores, é submissa à compreensão de estrutura cultural. Essa concepção pode deixar escapar a percepção do quanto o indivíduo tem o poder de transcender as forças que o determinam e, por isso, não se assume

a possibilidade de mudanças na estrutura cultural por intermédio dos indivíduos. Portanto, é uma perspectiva "objetivista", que estabelece regularidades objetivas (estruturas, leis e sistemas de relações), independentemente da vontade dos indivíduos (CORCUFF, 2001, p. 17). Quer dizer que a concepção prescritiva parte de pressupostos de uma realidade cultural como estrutura – é um conjunto de valores que estruturam os objetivos ideais. No geral, a narrativa do historiador cangaceirista pode ser um exemplo de discurso que nasce apadrinhado pela concepção prescritiva.

Cuche cita Malinowski como sendo um crítico dos excessos de interpretação de alguns métodos de pesquisa e que ele, por isso, advoga em favor da "[...] observação direta das culturas em seu estado presente, sem buscar a volta às origens, o que representaria um procedimento ilusório, pois não é suscetível de prova científica" (CUCHE, 2002, p. 71). O autor busca clarificar o porquê – "por que motivo e de que modo" – a Antropologia pode ter, mais do que todos os outros estudos sociais, a qualidade de contribuir de forma direta para a construção de um estudo mais científico do homem; e, com relação à pesquisa histórica, sustenta que "a causa do problema reside no facto de a maioria dos princípios, generalizações e teorias se encontrar implícita nas reconstituições históricas e ser de natureza mais intuitiva que sistemática" (MALINOWSKI, p.17-18).

Para ilustrar a questão sobre os problemas da observação prescritiva de uma cultura, dá-se relevo ao historiador brasileiro Luis Bernardo Pericás que inicia seu livro, intitulado *Os cangaceiros: ensaio de interpretação histórica* (2010), explicitando um questionamento sobre a teoria do banditismo social defendida por Hobsbawm – teoria que também já foi exposta e refletida anteriormente nesta tese. Notificando que as fontes usadas pelo historiador inglês não foram confiáveis, Pericás coloca que

> a partir de um modelo por demais universalizante, ele [Hobsbawm] tentou encontrar traços comuns determinando tipos de bandidos do meio rural e colocá-los dentro de um mesmo esquema teórico, usando pouca ou quase nenhuma base documental para comprovar suas asserções (PERICÁS, 2010, p. 25).

Mesmo que a teoria sobre banditismo de Hobsbawm já tenha sido explanada anteriormente neste estudo, faz-se necessário, neste momento, trazê-la para a reflexão de duas questões: o fator de cientificidade existente na literatura cangaceirista; e a predileção do autor cangaceirista pelo modelo universalista, que resulta em uma concepção prescritiva sobre a cultura; e, sendo assim, desabilita a possibilidade de reconhecer que contribuições individuais do cangaceiro foram relevantes para a construção sociocultural do cenário do Cangaço.

Dentro de uma perspectiva universalista, os pesquisadores reúnem características e configuram o estereótipo do sertanejo; um padrão de homem estigmatizado e repetidamente produzido dentro de uma perspectiva que sustenta a ambiguidade de personalidade – é do bem, mas faz o mal; é generoso, mas pratica a vingança; recorre à improvisação, mas é "extremamente ignorante". A imagem que alguns autores constroem do sertanejo, na realidade, é mais contraditória do que ambígua. Essa oposição de conduta que caracteriza o modo de ser do sertanejo virou um valor distintivo do cangaceiro tanto na literatura popular quanto na narrativa dos historiadores. Habitualmente, não são feitas reflexões sobre as relações sociais; tendem a não propor uma compreensão mais densa sobre esse paradoxo.

Deve ficar claro que, para este estudo, sustenta-se um entendimento sociológico, que reforça as relações sociais que formam os construtos da identidade visual do cangaceiro. Portanto, para destrinchar a particularizada cultura sertaneja dá-se, aqui, maior ênfase às relações entre os indivíduos, utilizando-se dos fundamentos da Sociologia para compreender princípios que possam favorecer o estudo descritivo sobre o Cangaço.

1.2.1 Descrição da cultura cangaceirista: método de estudo

Peter Berger e Thomas Luckmann, na obra intitulada *A construção social da realidade* (2009), desenvolvem que ter o problema central no campo das ideias e ideologias é restringir e assumir uma concepção insatisfatória sobre a atividade social humana. Portanto, deve ocupar-se com tudo aquilo que é considerado "conhecimento" na sociedade, com que os homens conhecem como realidade em sua vida cotidiana; ou seja, deve preocupar-se com o senso comum e não somente com as ideias. Conforme Berger e Luckmann, "[...] é esse conhecimento que constitui o tecido de significados sem o qual nenhuma sociedade existe" (LUCKMANN; BERGER, 2009, p.30). Neste sentido, tentando não desmerecer, mas deslocando o discurso do centro do problema que constrói a lógica do processo de significação das coisas em uma cultura, não se deve somente apelar para o conhecimento teórico na compreensão de uma cultura, pois se perde a chance de compreendê-la de maneira singular, o que configura seu caráter *sui generis*.

Opondo-se ao antropólogo inglês Burnett Tylor (1832-1917) – herdeiro do pensamento evolucionista do Iluminismo –, o antropólogo alemão Franz Boas (1858 – 1942) tinha a intenção de estudar "culturas" e não "Cultura". Para ele, cada cultura é única, específica. Boas adotava sistemáticas de observação despretensiosa (sem preconceito) para descrever uma cultura específica e determiná-la como autônoma de outras. Por isso, esse autor considerava limitado o método comparatista dos autores evolucionistas e não acreditava em leis universais de funcionamento social das culturas humanas. Ele adotava uma concepção descritiva na tentativa de sempre enfatizar a diferença, e pensava que

> cada cultura é dotada de um "estilo" particular que se exprime através da língua, das crenças, dos costumes, também da arte, mas não apenas desta maneira. Este estilo, este "espírito" próprio de cada cultura influi sobre o comportamento dos indivíduos. Boas pensava que a tarefa do etnólogo era também elucidar o vínculo que liga o indivíduo à sua cultura (CUCHE, 2002, p.45).

A concepção descritiva não negligencia o indivíduo para explicar um fenômeno social (CORCUFF, 2001, p. 22) – coloca em xeque algumas das perspectivas de teorização cultural, tais como: a "historicidade", pois esta não compreende o indivíduo como um dinâmico produtor da realidade cultural; a "periodização" ou "temporalidade", porque é um método que consiste em reconstruir os diferentes estágios de evolução da cultura a partir de pretensas origens; e o "etnocentrismo", devido ao seu caráter de intolerância à diversidade cultural, já que se refere a uma maneira de perceber, na qual critérios e valores vigentes da nossa própria cultura formam o centro de tudo capaz de medir e avaliar todas as outras culturas (Ibid., p. 46).

Assumir a maneira como se pensa o conceito de cultura é indispensável para se ter a consciência da teoria cultural que será utilizada na construção de uma pesquisa científica. Portanto, abordar uma teoria cultural a partir do engendramento das concepções prescritiva e descritiva, na construção de um objeto de pesquisa, parece mais sensato do que assumir uma postura e não outra. Deve-se compreender também a existência da "estreita relação entre teoria e investigação empírica, na medida em que a primeira orienta a segunda e esta contribui para a definição da primeira, numa constante relação circular" (CRESPI, p.32). A validade de uma teoria deve ser constantemente avaliada, e a observação sobre um objeto, "real", auxilia na apreciação da teoria que está sendo aplicada para compreender tal realidade. Pode-se explicitar que "a observação empírica dos fenômenos sociais não pode prescindir da elaboração de teorias, ou melhor, dos paradigmas conceituais que orientam a pesquisa [...]" (Ibid., p.31). Nessa perspectiva, uma pesquisa tem um conceito referencial e outros que servem para operacionalizar o primeiro. Ou seja, numa pesquisa empírica existem determinados conceitos (sintáticos) que não têm relação direta com a realidade pesquisada, mas são fundamentais para que se promova a compreensão da teoria que fundamenta o conceito referencial.

Denys Cuche, etnólogo francês contemporâneo, propõe uma "análise estrutural da cultura" por intermédio do pensamento de Claude Lévi-Strauss (1908-2009) – considerado fundador da antropologia estruturalista –, que define cultura "[...] como um conjunto de sistemas simbólicos" (CUCHE, 2002, p. 95). Strauss, que durante e depois da Segunda Guerra Mundial foi influenciado pelas correntes dos antropólogos americanos

no período de 1941 a 1947, significativamente por Ruth Benedict, sugeria quatro ideias primordiais para se pensar cultura: as diferenças culturais eram definidas a partir de um modelo; os tipos culturais existiam em números limitados; o estudo das sociedades primitivas é a melhor maneira para compreender as combinações possíveis entre elementos culturais, estes existentes num repertório ideal; e por fim, o estudo das combinações independe dos indivíduos que pertencem ao grupo social – as combinações permanecem em estruturas inconscientes do espírito humano (Ibid., p. 96). Neste sentido, compreende-se que a proposta era a percepção de padrões culturais configurados por intermédio da aglutinação de dados que possibilitassem as classificações – "caixas" interconectadas onde eram enclausuradas as características culturais de uma sociedade –, uma tendência que influenciou o modo como a cultura sertaneja esteve sendo observada durante décadas.

No pensamento de Emile Durkheim (1858-1917), considerado fundador da sociologia francesa, também se encontra a definição de cultura como estrutura; como um conjunto de fenômenos sociais. Segundo ele, a sociedade não é uma simples soma de indivíduos, mas sim um sistema formado por associações que representam uma realidade com características específicas (CORCUFF, 2001). Segundo Cuche, para Durkheim, a sociedade transcende o indivíduo no tempo e no espaço e impõe condições de agir e pensar com sua autoridade. Entretanto, ele não acreditava na teoria evolucionista de modo radical e, por isso, defendia que não existia um futuro único ("idêntico") para todas as civilizações. Sua defesa também estava para a noção de relatividade cultural, já que, para ele, "a normalidade é relativa a cada sociedade e ao seu nível de desenvolvimento" (CUCHE, 2002, p. 54). O entendimento desse nível, que é referente a um estágio, pode ser relacionado à noção de "área cultural", e num determinado "período" (tempo) esse dado espaço delimitado se desenvolve. Durkheim sustentava que uma cultura apresenta formas de evolução (não linear) diferenciada de outras e que o mundo social está pautado pelo princípio ontológico do primado coletivo sobre o indivíduo (consciência coletiva), sendo, portanto, considerado hoje um autor "determinista", em contraposição aos atuais "processualistas" ou "interacionistas".

A noção de "área cultural" foi desenvolvida, principalmente por Alfred Kroeber (1876-1960), a partir das ideias de Frankz Boas sobre "a dimensão histórica dos fenômenos culturais" e do empréstimo conceitual dos etnólogos alemães "difusionistas" do início do século XX. Trata-se da ideia de quando num determinado espaço ("área") aparece uma convergência de traços culturais semelhantes – processo de difusão de cultura em contato com culturas vizinhas (Ibid., p. 68). Apesar da concepção de a difusão ter sido severamente criticada pelos antropólogos da época, Cuche admite que se possa conceder relevância a ela por dois aspectos: o fato de que foi a partir dela que surgiu o conceito de "modelo cultural" (*cultural pattern*), necessário para se compreender os mecanismos pelos quais uma cultura se adapta a seu meio ambiente como conjuntos estruturados; como também pela abertura de caminho para novas pesquisas nas áreas de aculturação e trocas culturais – transformação e recriação recíproca de culturas (Ibid., p. 69).

Pode-se dizer que o olhar estruturalista da cultura refere-se à explicação de um fato por intermédio de modelos criados a partir do repertório do observador. Ou seja, as estruturas dos estruturalistas não são organizações existentes nas sociedades observadas. Claude Lévi-Strauss (1908-2009), tanto como outros antropólogos e sociólogos estruturalistas de sua época, utilizava-se de mecanismos estruturantes, como a própria língua, para isolar os ritos e extrair dos mitos uma estrutura cultural específica para compará-la a outras e assim compreender os diferentes níveis de singularidades entre culturas e extrair um padrão de funcionamento da mente humana em geral, as faculdades constantes do pensamento. Pode existir então uma visão reducionista dos eventos culturais devido ao afastamento do concreto (realidade) e uma aproximação do abstrato (modelos e estruturas). Ou seja, o modelo é configurado a partir de ideias constituídas fora da realidade em si. Contudo, podem existir dificuldades na compreensão dos fatos de uma cultura observada, pois uma ação humana somente pode ser compreendida a partir dos motivos particulares que movem os indivíduos nessa determinada ação (CRESPI, 1997, p. 21). Sendo assim,

> no caso da ação humana não podemos, portanto, continuar a proceder a generalizações excessivas, dado haver situações em que a experiência

> dos indivíduos varia em conformidade com o tempo e o espaço e outras funções das vivências pessoais que presidiram à existência de cada um (Ibid., p. 21).

Reconhecer o carácter *sui generis* da sociedade sertaneja é permitir compreendê-la por suas particularidades. Quer dizer que numa concepção inversa à universalista, propõe-se um distanciamento da visão que prioriza a generalidade para favorecer a observação e descrição de um objeto sem preconceitos – é improvável achar imperfeições num objeto que não está sendo observado em paralelo com um conceito geral ou ideal. Contudo, não se pode perder de vista que a pura particularidade limita a possibilidade da compreensão da própria particularidade. E neste sentido, pode ser útil não descartar a generalidade, mas saber defini-la e redefini-la a partir da particularidade do real. O que não deve acontecer é deixar de observar a realidade para a geração dos pressupostos gerais; caso contrário, os ideais serão absolutos e impossibilitarão a percepção das singularidades específicas da cultura estudada.

Admite-se aqui que a noção dos princípios que universalizam o problema sobre a aparência do cangaceiro, por intermédio do estudo e compreensão da historiografia cangaceirista clássica, podem ser válidos como conteúdo referencial que auxilia, inclusive, na definição dos constructos da identidade *sui generis* que se busca explicitar como um dos fundamentos desta tese. Entretanto, uma questão problemática é que o conteúdo que esses autores classificam como particular é impregnado de valores morais do repertório deles próprios, o que torna a escrita deles menos científica.

Do ponto de vista metodológico, as escrituras da história do Cangaço também podem ser fontes perigosas. Claramente defensores de uma lógica difusionista, os historiadores que escrevem sobre o cenário dos sertões buscam justificar as particularidades em função da difusão de culturas. A cultura sertaneja é compreendida como uma colcha de retalhos, na qual cada pedaço é herança de outra cultura. Para clarificar essa questão, Malinowski, defensor do funcionalismo, reforça que "o verdadeiro mérito da corrente difusionista consiste na sua maior especificidade, num sentido histórico mais completo e, acima de tudo, na compreensão das influências ambientais e geográficas" (MALINOWSKI, p. 27). Ressalta-se que a vertente funcionalista, defendida por Malinowski, tende

a proporcionar contribuição à pesquisa devido à ênfase na "totalidade funcional" do contexto. Segundo esse autor, o etnógrafo estabelece um paralelo com o arqueólogo, já que ambos orientavam-se "[...] pelas leis do processo e do produto cultural que permitem relacionar um artefato com uma técnica, uma técnica com um objetivo econômico, e um objetivo econômico com uma necessidade vital do homem ou de um agrupamento humano" (Ibid., p, 31).

Entretanto, na busca por definir historicamente a cultura dos sertões, surge o conceito de miscigenação, que desabilita a capacidade do sertanejo em relacionar-se com uma cultura singularmente observável; ou seja, merecida de descrição, independentemente das matrizes culturais que possivelmente formam o desenho dos retalhos da colcha. Ilustrando essa questão, pode-se trazer à tona o retalho – a matriz – de homem primitivo que guarda em si determinações que, posteriormente, são utilizadas para caracterizar o sertanejo em geral. O conceito de homem primitivo foi explicitado anteriormente por intermédio de Lucien Lévi-Bruhl (1857-1939), um filósofo e sociólogo francês que busca compreender os modos essenciais das mentes humanas consideradas primitivas – hábitos mentais –, as quais, segundo esse autor, podem se caracterizar por alguns aspectos, tal como, a aversão pelo raciocínio.

Uma das determinações é a não organização, que tira desse homem a condição de ser civilizado; outra é a irracionalidade, que desabilita do sertanejo a capacidade de percepção de si diante da necessidade de agrupar-se, em função, inclusive, da organização social, econômica e política; ou seja, cultural. Quer dizer que as matrizes costuram tipos de traços no indivíduo, e o pesquisador se distancia da particularidade cultural existente em um cenário. Povos socialmente organizados, no entanto, são observados por intermédio de esquemas – de matrizes – que favorecem para a construção de um discurso coerente. Na realidade, como Malinowski também auxilia compreender:

> Nem a História nem a Sociologia nem a Antropologia se preocupam com o que se oculta dentro do cérebro de um indivíduo, por muito genial, visionário inspirado ou maligno que seja. Daí o princípio básico aqui elaborado de que a ciência do comportamento humano principia pela organização (MALINOWSKI, p. 56).

Nesse sentido, Malinowski desenvolve o conceito de organização como sendo básico para compreender o funcionamento de uma cultura e explicita que os seres humanos organizam-se para tornar factível o alcance de um fim. O autor propõe que essa organização humana, seja a "instituição", deixa marcas de sua passagem. Segundo ele, "a cultura é um todo indiviso, composto por instituições em parte autônomas e em parte associadas" (Ibid., p, 49), e que "a Antropologia científica consiste na teoria das instituições, isto é, na análise concreta das unidades típicas de uma organização" (Ibid., p, 51).

Esse autor desenvolve que em uma sociedade o indivíduo, em todas as fases de sua existência, relaciona-se com sistemas de atividades organizadas. Para ele,

> [...] a organização envolve um esquema ou estrutura muito bem delineados, cujos fatores mais importantes são universais por aplicáveis a todos os grupos organizados, sendo estes, por sua vez e na sua forma típica, universais no seio da espécie humana (MALINOWSKI, p. 48).

Tratando dos "axiomas gerais do funcionalismo", Malinowski coloca em questão o problema em separar a forma da função. Segundo ele, "a forma da realidade social não é fictícia nem abstrata; é um tipo de comportamento concreto, característico de qualquer relação social" (Ibid., p, 163) e, por isso, considerando que a forma é o modo como uma função se realiza em um processo de particularização de uma cultura específica, não é possível separar a forma da função. Outro ponto, é a impossibilidade de isolar os aspectos materiais do comportamento social ou fazer uma análise social alheada por completo dos aspectos simbólicos: "Artefatos, grupos organizados e simbolismo são três aspectos do processo cultural que se relacionam intimamente" (Ibid., p, 162).

Existe uma complexidade de elementos numa realidade cultural que pode requerer do pesquisador o uso de mais de uma maneira de observação. Malinowski sugere que é preciso ter clareza dos feitos de cada uma das escolas (tendência) da Antropologia para que se possa lidar com os objetivos e delimitar as pretensões legítimas do método proposto pela escola. Entretanto, pode ser perigoso assumir uma ou outra escola, pois pode não ser suficiente à análise completa e clara da realidade cultural que se está estudando (Ibid., p. 35).

Esse autor reconhece que em algumas culturas podem ser observados elementos que singularizam algumas das atividades. Entretanto, para ele, voltando-se para a perspectiva que utiliza o princípio da universalidade dos fenômenos para o reconhecimento do que é essencial numa cultura, olhar os fenômenos "isolados aparentemente exóticos" pode caracterizar uma abordagem "anticientífica". Ou melhor, mesmo que se opte por uma maneira descritiva (essencialista) de observar a cultura, para Malinowski é funcionalmente importante para obter um resultado científico do estudo, que se tenha conhecimento da matriz, por ele denominada instituição:

> Na verdade, podemos demonstrar que algumas realidades, à primeira vista assaz estranhas, têm laços muito estreitos com elementos culturais fundamentalmente humanos e universais; e o simples reconhecimento deste facto permite, ou seja, descrever, costumes exóticos em termos familiares (Malinowski, 2009, p. 51).

Em suma, o autor sugere que para descrever a existência do indivíduo numa sociedade, é preciso que esta seja relacionada com o sistema institucionalizado prevalecente nessa cultura; ou seja, a melhor maneira de descrever concretamente uma cultura para Malinowski é catalogar e analisar todas as instituições em que essa cultura se organiza (MALINOWSKI,2009, p. 35). Deve-se estabelecer claramente a diferença entre estatuto ("os fins confessos do grupo") e a função ("o efeito integral das suas actividades"), como também que tanto a natureza das regras quanto a organização pessoal derivam e dependem do estatuto:

> O estatuto é a ideia da instituição tal como a reconhecem os respectivos membros e como a define a comunidade. A função é o papel dessa instituição no âmbito do esquema global da cultura, como explica o sociólogo que a estuda em povos primitivos ou desenvolvidos (Malinowski, p. 58).

Quando Malinowski desenvolve que "[...] toda a organização (pessoal) tem sua base invariável no meio ambiente material, a este se associando por estreitos laços", e que "as instituições não existem suspensas" (Ibid., p. 64), favorece o pensamento sobre a aparência de Lampião sem ter de ignorar todo o universo de instituições que constituem

a cultura do cenário onde ele foi atuante. Contudo, dá-se relevo ao quanto se faz necessário, mesmo que aqui se considere mais apropriado optar por uma concepção descritiva de observação da cultura cangaceirista – devido ao objetivo de identificar elementos que singularizam a aparência do cangaceiro –, abordar os estatutos da sociedade dos sertões do Nordeste brasileiro, especificamente nos territórios por onde Lampião passou.

1.2.2 A indumentária sertaneja dos anos de 1930

> Sonhava em ganhar estradas reais com patente de caixeiro-viajante, em romper as balizas dos municípios e até mesmo dos estados mais aprochegados, com o buranhém rodando pelos ares o relumeio do cabo prateado em estalos de comando para a tropinha de mula, em busca de fazendas, praças e arruados onde mercadejar anéis e gargantilhas, águas-de-cheiro e meadas de linha, lenço de Lyon, sedas e brocados. Fitas de todas as cores para a noite de São João e as cavalhadas! [...] Essa vontade encravada na agonia de se fazer caixeiro viajante, vendedor de um lote de quinquilharias e miçangas de armarinho, e outros penduricalhos e metais de luxo [...] (DANTAS, 1993, p. 37-38).

Desenvolver um estudo sobre a indumentária sertaneja dos anos de 1930 é, antes de tudo, entrar em um campo árido de informações. A bibliografia que trata sobre moda – e indumentária – no Brasil, por exemplo, não se ocupa em retratar o modo de vestir de uma população camponesa que representa o primitivismo. A falta de interesse sobre o tema tem relação direta com o fato de que se trata de uma população – sertaneja – que possivelmente não está inserida em um dos processos do ciclo capitalista e que, por

isso, não torna a roupa um produto propulsor do movimento regular da moda. O que se está tentando dizer é que, levando em conta que a perspectiva comum dada à história das aparências humanas considera essencialmente a vestimenta das classes sociais que dinamiza o mercado de consumo, é verificável que nos estudos sobre a história da moda no Brasil a "aparência de cangaceiro" também foi negligenciada.

De que modo e com qual finalidade um indivíduo que foi considerado socialmente primitivo, pré-político, fora do universo economicamente dinâmico e sem capacidade intelectual para a atividade criativa pode ser observado em estudos sobre a história das aparências humanas?

O *designer* João Batista Guedes, em seu trabalho de dissertação – *Despindo o Jeca: modos e modas de vestir o campo* (1996) – realizado na Universidade Federal da Paraíba com a orientação do historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior, menciona que é acentuada a dificuldade de se encontrarem estudos que relacionam o vestuário com a população do campo. Segundo ele,

> mesmo os estudos existentes abordam o assunto sempre em função do universo urbano, relegando o universo rural a um pequeno apêndice ou mesmo ignorando-o, como se neste meio a moda não tivesse sequer existência (GUEDES, 1996, p. 3).

João Batista Guedes realizou, em 1996, um estudo singular com o objetivo de analisar os elementos que formam o "modo" de vestir rural. Ele define como modo, em seu trabalho, o conjunto de elementos formado pela "roupa material, mas é também o gesto de quem a usa, é o olhar, o andar, o sentar [...]" (GUEDES, 1996, p. 3). Desta maneira, a leitura da dissertação de Guedes proporcionou um estudo fecundo, pois o que esse pesquisador denomina como modos é congruente com a definição de aparência desenvolvida neste trabalho.

Com o propósito de classificar a roupa do campo, Guedes define, de acordo com a função de uso, três grupos: "roupa do cotidiano", referindo-se às roupas do dia a dia ou usadas em atividades domésticas; "roupa de trabalho", específica para a atividade no campo; e a "roupa de passeio", usada para as atividades sociais (GUEDES, 1996, p. 6).

Por caracterizar uma indumentária mais "elaborada", Guedes empreendeu seu estudo especificamente sobre o terceiro grupo.

A pesquisa desse *designer* é referente a um período bem mais recente do que a delimitação de tempo – anos de 1930 – que interessa para esta tese. Por isso, é certo que o que ele apresenta como resultado de pesquisa – modos e modas do vestir do campo – tem relação direta com toda uma conjuntura de espaço da modernidade que passa a ser minado de informações por intermédio da mídia em geral. Essa situação não corresponde à realidade dos sertões no período que importa aqui, mesmo que seja considerado que ambos os momentos – o período delimitado na pesquisa de Guedes e o recorte de tempo desta pesquisa –, são impactados por um processo de modernização (surgimento de produtos industrializados e efeito da mídia). De toda sorte, a dissertação apresenta conteúdo de estudo considerável e propicia a reflexão sobre os métodos dessa pesquisa.

Faz-se necessário aqui recorrer à história da moda no Brasil com o propósito de encontrar alguns dos elementos que favoreçam a compreensão de como a população do sertão do Nordeste entre os anos 1920 a 1938 – período chefiado por Lampião – conseguia matéria-prima, utilizava os tipos de tecnologias existentes, obedecia aos estatutos do vestir do campo, assim como de que forma obtinha informação para configurar sua indumentária. Guedes alerta que para realizar o estudo sobre a indumentária do campo é necessário compreender as referências urbanas. Segundo ele, "o meio rural não pode nunca ser estudado em si mesmo, mas deve ser encarado como parte de um conjunto social mais amplo, do qual faz parte juntamente a cidade" (QUEIROZ apud. GUEDES, 1996, p. 16).

Refletindo sobre os conceitos de moda e costume, Guedes expõe:

> Todos os sociólogos concordam que a moda se encontra em oposição aos costumes. Em *Les lois de'Imitation*, Tarde distingue ambos, dizendo que os costumes cultuam o passado, ligando-se assim à tradição, e a moda cultua o presente, adotando sempre a novidade (SOUZA apud. GUEDES, 1996, p. 25).

Daniel Roche, em sua obra *A cultura das aparências: uma história da indumentária - séculos XVII-XVIII* (2007), desenvolve que o estudo da "lógica da roupa" em uma sociedade pode ser uma maneira de compreender as transformações sociais. Ele ainda coloca que "as roupas das sociedades campesinas e dos pobres, em sua maioria de origem rural, mudam muito pouco, o que não significa imobilidade" (ROCHE, 2007, p. 20).

> Acredito que uma nova problemática da história da roupa é uma maneira de ir direto ao coração da história social [...] É também uma maneira útil de tentar observar como os diferentes modelos ideológicos, que coexistem e disputam a regulamentação das condutas e dos hábitos, interagem na realidade que pretendemos apreender (Ibid., p. 20).

A obra de Daniel Roche é outra fonte de estudo fecunda para esta tese, mesmo que o estudo dele trate exclusivamente da sociedade francesa dos séculos XVII-XVIII. Roche explicita que, ao estudar a história da roupa, pode-se alcançar diretamente o "coração da história social" (Ibid., p. 20) Neste sentido, é certo revelar que se pôde apreender com Roche o modo de desenvolver um estudo sobre a cultura cangaceirista a partir da indumentária do sertanejo.

Outra fonte de informação produtiva para este estudo tem sido a literatura romanesca, que busca na cultura do Nordeste um cenário apropriado para os enredos regionalistas. Deste modo, mesmo que a citação anterior – do início deste item – tenha sido extraída de um romance, especificamente da obra *Os desvalidos* (1993), do escritor sergipano Francisco Dantas, pode-se considerar que a descrição seja uma ilustração da realidade de comércio de tecidos e aviamentos existente nos sertões nos anos de 1930. Aliás, se não fossem os romances, pouco registro se teria sobre a indumentária do cenário do Cangaço. Além do mais, como desenvolve Daniel Roche:

> Aprendamos com as análises feitas por historiadores da literatura, segundo as quais o que importa é perceber a resposta que o romancista pretende produzir no leitor e, assim, compreender o fosso criado entre as práticas reais e os atos ficcionais, ou seja, como um objeto irreal pode ter sobre a realidade uma projeção de modo algum imaginária (ROCHE, 2007, p. 410).

Apesar de o autor cangaceirista ter dificuldades em admitir, é factível a possibilidade de que os romances constroem seus personagens por intermédio da apropriação da realidade – o que permite ao leitor se deparar com valores e práticas sociais constituintes nos próprios códigos (estatutos) que organizam a sociedade. Ainda com relação às fontes de pesquisa, Roche sugere que se deve olhar para as artes em geral. Neste sentido, a literatura, a pintura e a escultura podem fazer parte de um valoroso inventário para o estudo da roupa do sertanejo no período em questão. Roche explicita ainda que

> [...] temos de aceitar o sentido veiculado pelos textos, pois, a exemplo do artista plástico, o romancista fornece informações acerca do modo de vida, pois coloca objetos em contexto, conferindo-lhes uma verdade diferente daquela que se obtém com a decifração dos arquivos. Como mostrou Nicole Pellegrin, a ficção produz efeitos autênticos tanto pela veracidade das descrições quanto por um conjunto narrativo cuja lógica revela as formas de raciocínio e as estruturas do imaginário de uma época (ROCHE, 2007, p. 410).

Na realidade, o detalhamento da roupa do sertanejo cangaceiro é bastante explorado nas narrativas dos autores cangaceiristas, ainda que sejam negligenciadas as possibilidades de relações existentes entre modo de vestir e aparência; ou seja, dá-se ênfase ao significado dos elementos em si, mas pouco tem se dado importância sobre quais as funções são pretendidas no processo de interação social.

Discípulo confesso de Gilberto Freyre, Frederico Pernambucano de Mello – historiador já mencionado neste estudo – publicou em 2010 um precioso inventário da indumentária do cangaceiro, recorrendo à história, sem dúvidas, para fundamentar as heranças culturais dos elementos constituintes da roupa minuciosamente apresentada. Sem contrariar a lógica usual do historiador, a obra, intitulada *Estrela de couro: a estética do cangaço* (2010), é iniciada com a narrativa da chegada dos portugueses a terras brasileiras, no início do século XVI, e, numa linha cronologicamente horizontal, discorre sobre a formação da cultura brasileira até conseguir responder quais os aspectos que deram ao sertanejo e, consequentemente, ao cangaceiro, determinadas características.

Frederico Pernambucano de Mello advoga a favor da possibilidade semântica de cada elemento em si.

Voltando aos motivos que possam ter gerado dificuldade na configuração da informação sobre a indumentária sertaneja dos anos de 1930, destaca-se o pensamento de Câmara Cascudo (1898-1986) que, em Viajando o sertão (2009), defende

> como todos os primitivos, o sertanejo não tem o senso decorativo nem ama sensorialmente a natureza. Seu encanto é pelo trabalho realizado por suas mãos. Nisto reside seu manso orgulho de vencedor da terra (CASCUDO, 2009, p. 43).

Sem chance de ser propositivo, o sertanejo do início do século XX é, para Cascudo, devido a uma vida de subsistência, um indivíduo que não teria razões para ser criativo no seu modo de vestir.

Frederico Pernambucano de Mello expõe uma questão, com o auxílio do pensamento de Gilberto Freyre (1900-1987), que pode favorecer à compreensão do porquê não se consegue dar o mérito de indivíduo criativo para o sertanejo. Salienta-se, de antemão, que o sertanejo é, para esses autores, um brasileiro genuíno fruto da miscigenação, de uma mistura étnica geradora de povos incivilizados. O que se pensa é que os povos genuinamente incivilizados passaram por uma rigorosa educação jesuítica e, ao "rumo puritano" de conduta, foram privados de exercer atividades artísticas:

> Procuraram destruir, ou pelo menos castrar, tudo o que fosse expressão viril de cultura artística ou religiosa em desacordo com a moral católica e com as convenções europeias. Separaram a arte da vida. Lançaram os fundamentos no Brasil para arte, não de expressão, de alongamento da vida e da experiência física e psíquica do indivíduo e do grupo social, mas de composição, de exercício, de caligrafia (FREYRE apud. MELLO, 2010, p. 30-31).

Acreditar que o sertanejo tenha sido, realmente, impedido moral e psicologicamente de exercer qualquer atividade criativa é, portanto, desvendar uma de suas características mais marcantes: a teimosia, pois sertanejos, vaqueiros, messiânicos e cangaceiros já comprovaram que são capazes de ser inventivos, decoradores e estilistas quando evocam as suas capacidades artísticas na produção de roupas e objetos. Guarda-

se essa questão – da arte contida na produção de objetos no cenário do Cangaço – para ser desenvolvida no capítulo II desta tese.

Dando continuidade aos motivos que tornam significativa a aridez no campo das informações para este estudo, uma questão relevante é que, no Brasil, os autores que tratam do estudo da moda negligenciam os fatos que podem elucidar as práticas fabris e de comércio da população rural – ou camponesa, como foi denominada anteriormente –, por compreenderem que o contexto social não propulsiona a dinâmica econômica necessária para a reprodutibilidade do objeto e, consequentemente, não se estabelece a mecânica da moda. O pesquisador de moda brasileira João Braga, em sua atualíssima obra intitulada *História da moda no Brasil: influências às autorreferências* (2011), defende que "o contemporâneo mercado de moda deriva dessa dinâmica de criação e cópia, cravada desde então na cultura ocidental [...]" (PRADO; BRAGA. 2011, p. 19). Fica evidente que numa cultura dada como primitiva, marginal às classes que detinham poder econômico e, portanto, sem condições de dinamizar o mercado de consumo, a lógica de reprodutibilidade do objeto torna-se infactível. Mas, então, de que maneira o sertanejo do início do século XX poderia alimentar seu repertório de gostos a ponto de decidir quais modelos e detalhamentos deveria ter a sua roupa?

Após a Proclamação da República (período do final do século XIX e início do século XX), com o intuito de progresso econômico e o "branqueamento" da mão de obra – que até então era negra e escrava – novas medidas foram instaladas no Brasil. O país abre as portas para a entrada de uma enorme quantidade de imigrantes para impulsionar o setor fabril. Algumas das famílias de imigrantes montavam sua própria unidade fabril e, também, empreendiam na comercialização de seu produto. No final do século XIX, em 1890, o censo apontava que, dos 350 mil estrangeiros instalados no Brasil, os "libaneses e sírios eram estatisticamente consideráveis" (HOLANDA, 2000, p. 15). Segundo consta na obra de Luis André do Prado e João Braga, "a massa imigrante que aportava no Brasil trazia nas malas e nos baús roupas de tradições que influenciaram a caracterização de trajes usados em algumas regiões do país" (PRADO; BRAGA, 2011, p. 33).

Em 1901, a capital paulista já abrigava mais de 500 lojas de imigrantes sírio-libaneses. Em 1920, "dentre os 91 estabelecimentos industriais sírios e libaneses estabelecidos

na cidade, 65 operavam no setor de confecções e 12 no setor de têxteis, dos quais oito no subsetor das malharias e meias" (PRADO; BRAGA, 2011, p. 48). Famílias árabes se instalaram nas capitais do país e, em função de ampliar as possibilidades de negócio, migraram para o interior carregando mercadorias, com o intuito de oferecer, principalmente, tecidos e aviamentos em lugares ermos desses produtos.

Por intermédio da compreensão da chegada dos árabes mercadores aos sertões, encontra-se, então, uma informação relevante sobre como os tecidos chegavam às famílias dos sertões do Brasil. Nesse contexto, pode ser importante apresentar a história de algumas empresas, tal como a das Casas Pernambucanas. Constituída por proprietário estrangeiro – o sueco Herman Theodor Lundgren – e voltada para o comércio de vestuário, as Casas Pernambucanas foram um empreendimento que surgiu da bem-sucedida e maior fábrica de tecidos do Nordeste, ainda no final do século XIX, a Cia. de Tecidos Paulista, em Paulista, na Grande Recife, PE. Nesse período, "[...] os tecidos eram vendidos exclusivamente por caixeiros viajantes naquela região" (Ibid., p. 53). Os caixeiros viajantes – que carregavam os produtos em caixotes e malas nas costas com cerca de 50 quilos – estabeleciam a ponte entre a novidade instituída pela moda da cidade e o indivíduo confinado nos sertões arcaicos. Os autores Luís André do Prado e João Braga expõem que,

> era comum nos séculos XVIII e XIX, e, muitas vezes, o único modo de as mercadorias das metrópoles chegarem ao interior do país; [...] Nas primeiras décadas do século XX , os viajantes, em sua maioria contratados pelas próprias empresas, e os mascates, que vendiam livremente seus produtos, eram em grande parte imigrantes – de várias origens, mas predominantemente libaneses, sírios, árabes, turcos e judeus (PRADO; BRAGA, 2011, p. 56).

O próprio Benjamim Abrahão, libanês que fotografou e filmou Lampião e seu bando no sertão alagoano nos anos de 1936 e 1937, chegou ao Brasil pelo porto do Recife, Pernambuco, por volta de 1913 e 1918. Segundo o historiador Firmino Holanda, que se dedicou a escrever uma obra biográfica sobre o libanês, este "na capital pernambucana dedicara-se ao comércio de tecidos e de alimentos. Na condição de mascate, montado

num cavalo e dispondo de dois burros de carga, atravessou os sertões" (HOLANDA, 2000, p. 14).

Nessa época, nas primeiras décadas do século XX, instalava-se nas capitais o comércio de varejo em magazines, as chamadas lojas de departamento. Já nos sertões, concorrendo com o comércio de tecidos por intermédio dos caixeiros – os mascates –, existiam também os armarinhos de secos e molhados – as chamadas bodegas, que ofereciam uma gama variada de produtos que iam do tecido à carne seca. Os tecidos – as fazendas –, segundo depoimento da ex-cangaceira Dadá (1915-1994), eram vendidos em peças enroladas num eixo de madeira ou por metro, quando havia necessidade de menor quantidade. Roupas prontas feitas por costureiras, aviamentos, linhas, botões, sianinha e sutache eram comercializados da mesma maneira. A influência dos árabes na indumentária do sertanejo também pode ser verificada nos nomes dos objetos, por exemplo, alpercata e alcatifa.

Nas memórias da infância de Dadá, depoimentos transcritos por Antônio Amaury em sua obra *Gente de Lampião: Dadá e Corisco* (2011), podem ser encontrados indícios de que o sertanejo não se vestia somente com o produto estrangeiro que o mascate oferecia. Narrando uma lembrança sobre o pai, Dadá comenta que ele "tirou as calças de pano tororó e pendurou-as" (ARAUJO, 2011, p.15). Na realidade, as alternativas para adquirir uma roupa pronta no sertão arcaico do Nordeste eram ínfimas e, por isso, a tradicional prática de coser sua própria roupa era constante nas famílias sertanejas. Nesse período, o Brasil já tinha grandes plantações de algodão arbóreo e produzia tecidos desse algodão, os quais eram considerados grosseiramente rústicos pelas classes privilegiadas – os ricos – acostumadas a consumir os tecidos importados.

Mesmo nos centros urbanos,

> até 1910, a oferta de roupas prontas para homens e crianças era mínima. Com exceção das roupas de cama, mesa e banho e de algumas peças do vestuário feminino, a maior parte das coisas era encomendada em costureiras [...]. É preciso ter em mente que tudo era importado: os tecidos (os aqui produzidos geralmente eram de baixa qualidade), os aviamentos e acessórios. Essas lojas vendiam, portanto, as matérias-primas para a confecção de roupas em geral e ofereciam a

> possibilidade de executá-las em suas oficinas, copiando modelos da moda internacional – é claro! (PRADO; BRAGA, 2011, p. 50).

Dadá, em suas memórias de infância vivenciadas no interior de Pernambuco, na pacata cidadezinha de Belém, narra como iniciou a atividade de costura:

> Quando eu estava com oito anos, meu pai foi à feira e trouxe uns panos para vestidos. O meu era um tecido rosa com listras verdes. Eu fazia muitas bonecas, porque os meninos estavam sempre estragando-as. Peguei o corte de pano e fiz um vestido para mim, tomando como base os vestidinhos das bonecas. O trabalho foi feito escondido e aos poucos, porque toda hora minha mãe chamava para eu fazer alguma coisa. Para ela não saiu perfeito, porque a manga ficou apertada em baixo do braço. Todos porém, admiraram-se por eu ter feito tudo sozinha. Com dez anos eu cozinhava e costurava. Minhas primas e outras vizinhas traziam roupas para eu costurar na máquina de mão de minha mãe (ARAUJO, 2003, p. 18).

Sérgia – o nome verdadeiro de Dadá – morou seis meses com o pesquisador cangaceirista Antonio Amaury que, durante esse convívio, colheu e registrou vários depoimentos da ex-cangaceira. Numa linguagem coloquial, a reprodução da fala de Dadá coloca à frente uma realidade cotidiana da família sertaneja do início do século XX. Sem mistérios, a costura é apresentada como uma atividade corriqueira para as meninas, e a modelagem das roupas surge com a prática da cópia em proporcionalidade desejada. O que não se pode negar é que o fazer bonecas era um significativo exercício de criatividade. Portanto, contrariando o pensamento de alguns autores, o sertanejo também encontrava práticas artesanais e atividades artísticas no seu dia a dia que transcendem a função de uso prático do objeto.

A relação de cores do tecido destinado à roupa da menina Dadá – "rosa com listras verdes" – parece contrariar a possibilidade cromática, imaginada como sendo geralmente monocromática, existente na ideia de um sertão bucólico ou miserável. A série de pinturas sobre os Retirantes (1944), do artista plástico Cândido Portinari (1903-1962), por exemplo, retrata bem o que de modo geral se pensava sobre a aparência do sertanejo do Nordeste brasileiro no início do século XX. A imagem de uma população de flagelados sobre um fundo em tons terrosos, associando um povo à ideia de um contexto

pobre, antiquado, refém do conservadorismo e antimoderno, foi o necessário para gerar um certo tipo de exotismo como subsídio criativo para as artes. Esse "retrato" pode ter sido o suficiente para distanciar os interesses dos pesquisadores de moda. Guedes manifesta que "deste modo foi criado um espaço mais do que favorável à propagação de uma imagem do jeca, associada ao homem do campo" (GUEDES, 1996, p. 17).

FIGURA 02: *Retirantes* (1944) de Cândido Portinari (1903-1962) – OST, 190 x 180 cm – Col. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand São Paulo, Brasil]. É uma das obras mais solicitadas de Portinari para ilustrar o *estilo* árido e pungente das *vidas secas* no sertão do Nordeste Brasileiro. A imagem de integrantes de uma família que se confundem entre si, configurando uma textura de paisagem de fundo, torna visível a ideia de que os sertanejos se contaminavam com a aridez das características territoriais do cenário. FONTE: Disponível em: <www.proa.org/exhibiciones/ pasadas/portinari/salas/portinari_retirantes.html>. Acessado em: 20 de jan. 2013.

É certo que não existiam leis[13] que impossibilitassem os sertanejos de se vestirem igualmente ao citadino. A diferença, entretanto, da aparência entre o homem rural com aquele que habitava o centro urbano, no início do século XX, era brutal – uma distinção de modos de aparentar que atualmente, depois da era da informação, é sutil, segundo apontam os estudos de Guedes (1996). Entretanto, algumas regras sociais que determinam o modo de vestir entre gêneros, pessoas com faixa etária diferente ou a depender do estado civil, podem ser encontradas tanto na sociedade urbana quanto na população camponesa.

O surgimento das publicações periódicas no início do século XX – as revistas de moda consideradas manuais de estilo – também pode ser considerado um fator que serviu para alimentar os referenciais de modelo de roupa para o sertanejo. Os mascates utilizavam essas revistas para sensibilizar o gosto de sua freguesia e, circulando com as mesmas mercadorias por caminhadas longas, movimentavam as novidades, estabelecendo novos gostos pelos sertões adentro. Apesar de a imagem universal do sertanejo, numa aura nacionalista instalada em meados dos anos de 1930, ter sido construída em função da ideia de que o brasileiro da zona rural, pobre, "incapaz de adorar o trabalho como valor central da sua vida" (GUEDES, 1996, p. 39), e que, por isso, é uma pessoa que conserva uma perspectiva de imobilidade, existiam formas de comércio que transitavam mercadorias novas e impulsionavam o consumo, mesmo nos sertões. O sertanejo torna-se, em proporções menos agudas, um consumidor de novidades assim como a pessoa da cidade.

Surge então outra questão merecedora de reflexão: o historiador regionalista costuma naturalizar algumas das características do sertanejo e, nesta perspectiva, a tão narrada vaidade do sertanejo, que tem sido tratada como uma qualidade extremista, pode ser nada mais do que aceitar que, mesmo sendo possivelmente um "povo isolado"

---

[13] Daniel Roche coloca que durante quase dois séculos a monarquia não mediu esforço para restringir materiais e modelos de roupa: "O preâmbulo do decreto de 1514 identifica explicitamente o título e as roupas: Proibindo absoluta e categoricamente todas as pessoas, plebeias, não nobres [...] assumirem o título de nobreza, seja no estilo ou nos trajes" (ROCHE, p. 62).

em lugar ermo da moda, quando sensibilizado, entra no jogo de querer parecer de outro lugar para se diferenciar no cenário. E por não ter acesso às regras do "bem vestido", estabelecidas pela moda europeia e copiadas pelos ricos das cidades centrais do Brasil, principalmente a moda francesa do final do século XVIII, o sertanejo cria uma maneira típica de vestir, sendo não compreendido e representado de forma caricata pelo mundo exterior a ele. O sertanejo é um indivíduo estigmatizado de matuto, cafona.

Uma questão que pode favorecer a compreensão de uma aparência tida como cafona – fora da órbita da moda vigente – é que o mascate, ou o feirante, não se comprometia, necessariamente, a oferecer peças de tecido ou objetos que estivessem na moda, já que o sertanejo possivelmente não teria como averiguar o quanto uma estampa estava em voga ou não. Por isso, algumas combinações de cores e estampas que eram feitas pelos sertanejos apresentavam um gosto diferenciado em relação ao regime do vestir nas cidades centrais. João Batista Guedes faz uma descrição de como a roupa infantil masculina do campo era pensada na década de 1990. Essa descrição cabe a este estudo com o propósito de observar uma lógica de configuração:

> A combinação é ditada pelos pedaços de tecido de que dispõem. A noção de aproveitamento, neste caso, acaba interferindo no resultado final da roupa, sobretudo quando esta é confeccionada em casa. Assim, o resto do tecido que sobrou da "saia da mãe" surge como pala de uma camisa, assim como a sobra do vestido da irmã transforma-se em bolso e gola. Os resultados costumam ser sempre bastante originais (GUEDES, 1996, p. 39).

Com relação à produção das roupas, é fato que, no início do século XX, já existiam máquinas de costura nos sertões. Apesar de o historiador de moda datar a invenção da máquina de costura em 1760, foi em 1905 que a Singer trouxe para o Brasil um modelo patenteado de funcionamento mecânico e manual. Sinônimo de máquina de costura, a Singer somente conseguiu expandir suas vendas em território brasileiro depois da autorização concedida, em 1888, pela Princesa Isabel. Depois disso, as máquinas de costura chegaram às capitais do Nordeste, como Salvador e Recife (PRADO; BRAGA, 2011, p. 47). Certamente, o trajeto da capital até um interior, que não era parte da mecânica econô-

mica, podia não ser realizado de imediato. Entretanto, pode-se compreender que, devido à necessidade de produzir suas próprias roupas – como mostra o depoimento de Dadá –, as máquinas de costura, mesmo que de segunda mão, foram levadas para configurar nova tecnologia fabril para as famílias do sertão.

Com ênfase na dinâmica econômica, a caracterização do vaqueiro – o sertanejo encourado – possibilita configurar a imagem do homem do sertão que foi difundida nos séculos XVIII, XIX e início do século XX. Alguns autores adotam a Era do Couro como sendo um período de maior importância econômica para a região. Darcy Ribeiro expõe que os lotes de gado trazidos pelos portugueses para o Nordeste brasileiro – século XVII – foram instalados, primeiramente, no agreste de Pernambuco e na orla do recôncavo baiano, "suficientemente distanciados dos engenhos para não estragar os canaviais" (RIBEIRO, 2006, p. 307). A atividade pastoril passa a fazer parte da identidade e da economia do sertanejo. No século XVIII, os rebanhos foram multiplicados e se espalharam para além das terras iniciais. Assim, passam a existir no Nordeste cerca de 1.400 cabeças de gado. Darcy Ribeiro coloca que, nessa época: "O gado deveria ser comprado, mas as terras, pertencentes à Coroa, eram concedidas gratuitamente em sesmarias aos que se fizessem merecedores de favor real" (Ibid., p. 307).

Inicialmente, os currais eram cuidados pelos vaqueiros que, em troca da atividade pastoril, recebiam pequenas áreas de terra como pagamento. Desta forma, o gado torna-se a fonte principal de tudo de que o sertanejo carecia – fonte de leite, para consumo e produção de queijo, carne, couro e, quando necessário, também podia ser vendido. Ribeiro desenvolve que "as relações com o dono das terras e do rebanho tendiam a assumir a forma de uma ordenação menos desigualitária que a do engenho, embora rigidamente hierarquizada" (Ibid., p. 309). Com isso, o autor quer dizer que fazendeiro e vaqueiros tinham uma relação de compadres, embora o senhor – o proprietário das terras e do gado – exercesse uma autoridade indiscutivelmente arbitrária (Ibid., p. 309).

O vaqueiro era um pseudo "trabalhador-livre". Com o modo de vida particular e em condições de quase isolamento, "aventurosa" nos grandes campos dos sertões do Nordeste, ele tinha uma rotina metódica, porém, de disciplina menos rígida em comparação

à da exigida do trabalhador de engenho. Para exercer a atividade junto ao gado era preciso que o sertanejo soubesse fazer determinadas ações de modo específico. O pastoril era um conhecimento perito que gerava valor pessoal e *status* aos vaqueiros, "[...] fazendo-os mais altivos que o lavrador ou o empregado serviçal" (Ibid., p. 309). Possivelmente, o vaqueiro guardava a esperança de, um dia, também ser criador.

O valor pessoal do vaqueiro também podia ser averiguado na aparência. Com uma indumentária construída artesanalmente – minuciosamente trabalhada – o vaqueiro torna-se um ponto exótico em um cenário familiarizado por uma natureza áspera. O couro de gado recebe o pesponto de um cordão encerado para a construção de desenho que, posto em comparação com os grafismos indígenas ou adornos africanos, transcende qualquer aspecto familiar. Entretanto, se fosse o caso de ter que seguir a lógica de identificar a semântica do elemento em si, não haveria dificuldades em gerar semelhanças com o desenho proposto na roupa de vaqueiro; com os elementos gráficos oriundos da cultura portuguesa que eram usados para compor a identidade de roupas, arquiteturas e objetos. Ressalta-se, entretanto, que não se pode apontar a imagem da aparência do vaqueiro como a referência primordial para um processo de caracterização das vestes do sertanejo comum. Essa questão acontece, primeiramente, porque o vaqueiro, devido a sua atividade econômica – pastoril –, recebe um *status* diferenciado de sertanejo. Outro ponto, merecedor de um estudo mais aprofundado, é que mesmo que a Era do Couro tenha proporcionado estética, matéria-prima e técnicas fabris importantes para a produção de roupas e objetos nos sertões, a aparência do vaqueiro também precisa de reflexões do pondo de vista da Sociologia e não somente a respeito da possibilidade semântica dos elementos gráficos constituintes. Certamente a imagem exuberante do vaqueiro tornou-se uma referência praticamente irrevogável do sertanejo, influenciando de maneira decisiva, inclusive, na percepção da sociedade sobre a imagem do cangaceiro. Este, diferentemente do vaqueiro, trajava-se de tecido mescla na cor azul-acinzentado em vez de encourar-se. O papel social do vaqueiro era diferente do papel social que o cangaceiro deveria sustentar, e, por isso, as aparências não eram congruentes.

Mesmo que os autores de moda no Brasil não tenham olhado para a cultura da aparência do cangaceiro como referência, as artes e a mídia têm desempenhado um

papel de extrema importância para manter viva na memória do nordestino, até mesmo do brasileiro, a imagem de Lampião, Maria Bonita e seus seguidores. A exuberância de Lampião propiciou a construção de personagens em várias linguagens artísticas. Esta questão, contudo, não será estendida aqui, já que a reflexão que interessa para o desenvolvimento deste estudo é a aparência construída pelo cangaceiro, conjecturando que este teve o propósito de sustentar determinados valores numa perspectiva de favorecer a interação social. Neste sentido, segue o segundo capítulo desta tese, *A poética da identidade cangaceira*, que tem o propósito de refletir sobre os modos de fazer e pensar sobre a aparência no cenário do Cangaço.

CAPÍTULO II
A poética da identidade cangaceira

> A poética é programa de arte, declarado num manifesto, numa retórica ou mesmo implícito no próprio exercício da atividade artística: ela traduz em termos normativos e operativos um determinado gosto, que por sua vez, é toda a espiritualidade de uma pessoa ou de uma época projetada no campo da arte (PAREYSON, 1997, p. 11).

O filósofo italiano contemporâneo Luigi Pareyson (1918-1991), em sua obra intitulada *Os Problemas da Estética* (1997), desenvolve a compreensão sobre a poética de um artista diferentemente da especulação estética da arte. Para esse autor, em sendo filosofia, a estética designa-se – e se manteve assim desde a sua possível iniciação enquanto ciência em meados anos do século XVIII – a especulação sobre arte e o belo. Tratando-se de poética, inserem-se no conjunto das reflexões do artista questões sobre o fazer de sua atividade, e é por isso que Pareyson declara que poética é, deferentemente da estética, programa de arte. Neste sentido, o estudo da poética da identidade cangaceira se faz importante para refletir sobre os constructos que foram fruto de uma ação combinada do pensar e fazer a aparência cangaceira.

Pareyson desenvolve ainda que o filósofo que exclui a imprescindibilidade da experiência estética – seja de sua própria vivência ou por intermédio de testemunhos diretos de artistas, críticos e historiadores – desabilita a sua capacidade de explicar a estética

porque "sua reflexão cessa de ser filosofia para reduzir-se a mero jogo verbal" (PAREYSON, 1997, p. 3). Por não ser normativa e sim especulativa, a estética

> não pretende estabelecer o que deve ser a arte ou o belo, mas, pelo contrário, tem a incumbência de dar conta do significado, da estrutura, das possibilidades e do alcance metafísico dos fenômenos que se apresentam na experiência estética (Ibid., p. 4).

Por outro lado, o autor adverte que "seria empirismo grosseiro privar a estética de uma tarefa filosófica" no caso de torná-la "uma mera rapsódia de observação"; "a estética é e não pode deixar de ser filosofia" exatamente porque é reflexão especulativa de uma experiência estética (Ibid., p. 4). Aos que adotam as vertentes eruditas – críticos de arte e filósofos – podem se contrariar por crer que a estética suporta a ampla demanda de compatibilizar a arte com o belo.

Considera-se relevante, neste momento, tornar ciente a realidade discursiva desta tese e, por isso, compreender o quanto poética, ou estética[14], deve ser a especulação do que se pensa sobre *arte cangaceira* neste estudo – elucidar sobre a possibilidade de tornar semelhante uma noção de arte com o que está sendo proposto como definição de aparência cangaceira. Neste sentido, para alcançar a compreensão dos conceitos anunciados no título deste capítulo II, faz-se necessário, primeiramente, um ensaio do desdobramento teórico sobre a arte. Torna-se imprescindível compreender que a literatura que cuida da definição de arte discorre sobre estética e poética como sendo dois universos de conhecimento que se relacionam para tratar do pensar e fazer arte.

A aparência de Lampião está sendo considerada como arte, pois sua imagem só foi possível de ser construída por intermédio dos gestos operativos da sua artisticidade, e

---

[14] Segundo Pareyson, os primeiros problemas da estética dizem respeito "[...] a sua natureza, seus limites, suas incumbências, seu método" (PAREYSON, 1997, p. 1): hoje se entende por estética toda teoria que, de qualquer modo, se refira à beleza ou à arte: seja qual for a maneira como se delineie tal teoria – ou como metafísica que deduz uma doutrina particular de princípios sistemáticos, ou como fenomenologia que interroga e faz falar os dados concretos da experiência, ou como metodologia de leitura e crítica das obras de arte, e até como complexo de observação técnica e de preceitos que possam interessar tanto a artistas quanto a críticos ou historiadores –; onde quer que a beleza se encontre, no mundo sensível ou num mundo inteligível, objeto da sensibilidade ou também da inteligência, produto da arte ou da natureza; como quer que a arte se conceba, seja como arte em geral, de modo a compreender toda técnica humana ou até a técnica da natureza, seja especificamente como arte bela" (Ibid., p. 2).

é tanto reconhecida quanto contemplada por diversas pessoas, mesmo que elas não façam ideia da possibilidade de relação que ele prospectava com públicos específicos do contexto. Tende-se aqui a acreditar que a obra de arte de Lampião não é simplesmente a sua imagem construída, mas a sua aparência configurada por intermédio de resoluções prévias; é um complexo de elementos que são combinados para compor a interação social do cangaceiro com a sociedade.

Ressalta-se aqui que, mesmo sendo considerado factível debater sobre a especulação acerca do belo existente na aparência de Lampião – já que aqui a concepção de aparência está sendo comparada com uma noção de arte –, para este estudo, fundamentos da Sociologia são priorizados para o desenvolvimento do conteúdo reflexivo. Desabilitar, entretanto, a possibilidade de reflexão filosófica sobre o que se está considerando como arte cangaceira parece excessivo, uma vez que determinadas conclusões sobre as escolhas e a poética da arte proposta por Lampião somente podem ser alcançadas por intermédio da especulação sobre o belo, que delimita o gosto e configura a espiritualidade contida na operosidade da atividade artística desse cangaceiro.

Prosseguindo no entendimento teórico sobre arte, dá-se relevo ao antropólogo francês contemporâneo Pierre Francastel (1900–1970), que inicia seu texto sobre *Problemas da Sociologia da Arte* (1967) explicitando o quanto o papel da arte foi pouco observado e compreendido pelas Ciências Sociais. O autor coloca que nem o historiador da arte compreendia a Sociologia como área de conhecimento significativo para o estudo da arte, nem a Sociologia alcançava determinados entendimentos sobre a arte. Os historiadores da arte tratavam a arte como uma atividade autônoma e, por conseguinte, um estudo totalmente "[...] desligado de toda implicação social"; e "os sociólogos encontravam-se diante de uma ordem de fatos que escapava a sua alçada porque se exprimia através de um sistema de sinais que exigia uma iniciação" (FRANCASTEL, 1967, p. 17). Neste sentido, o autor apresenta a Sociologia da Arte como um campo da Sociologia apto ao estudo da Arte e desenvolve um método para compreender a sociedade por intermédio da complexa ação humana no âmbito das artes.

Mantendo-se no âmbito da conceituação, Luigi Pareyson explicita três definições clássicas de arte, cuja compreensão é importante para que se possa alcançar o conceito

de poética desenvolvido em seguida: “Ora a arte é concebida como um fazer, ora como um conhecer, ora como um exprimir” (PAREYSON, 1997, p. 21). Na Antiguidade e na Idade Média prevaleceu a primeira definição, já que se enfatizava o aspecto operativo, fabril, manual e também porque pouco se teorizava sobre a possibilidade de diferença entre a arte propriamente dita e o ofício do artesão. Já no Romantismo prevaleceu a terceira,

> que fez com que a beleza da arte consistisse não na adequação a um modelo ou a um cânone externo de beleza, mas na beleza da expressão, isto é, na íntima coerência das figuras artísticas como o sentimento que as anime e suscita (Ibid., p. 21).

Essa ideia de arte como expressão permaneceu na base de teorias, inclusive para as que concebem arte como linguagem; isto é, as teorias semânticas. Mas em todo o percurso da história do conhecimento ocidental, a segunda definição de arte é recorrente – como um conhecer –, na qual o operativo se torna menos importante, “senão supérfluo”. Neste sentido, a arte é resultado de uma forma íntima de conhecimento da realidade sensível, “[...] ou da realidade metafísica superior e mais verdadeira, ou de uma realidade espiritual mais íntima, profunda e emblemática” (Ibid., p. 22). Todavia, como defende o filósofo italiano, toda atividade humana é expressiva:

> Toda operação humana contém a espiritualidade e personalidade de quem toma a iniciativa de fazê-la e a ela se dedica com empenho; por isso, toda obra humana é como um retrato da pessoa que a realizou (Ibid., p. 22).

Dessa maneira, independentemente da definição de arte adotada, não se pode excluir o caráter expressivo da arte. A arte, para Pareyson, é expressão no sentido de que ela denuncia a personalidade artística de seu autor por intermédio da forma ou do significado especial que a forma proporciona (Ibid., p. 23). O cuidado, alerta esse autor, é que a arte é expressiva enquanto forma, e, então, a expressividade da arte tem uma importância para a compreensão poética diferentemente do que o tem para a estética:

> Pode existir o programa de uma arte lírica, que consista no exprimir afetos e emoções, o que, no entanto, não esgota a essência da arte, já que não se compreende qual sentimento um arabesco, ou uma música

> abstrata, ou uma obra arquitetônica possa exprimir, enquanto neles se exprimiu toda uma espiritualidade (Ibid., p. 22-23).

Notadamente, existe uma expressividade inusitada na aparência do cangaceiro que é resultado da poética artística inicializada por Lampião – já que foi por intermédio da determinação desse cangaceiro que a aparência passa de uma realidade de configuração à outra. Neste sentido, corrobora-se com Pareyson, que define o conceito de poética como sendo "um determinado gosto convertido em programa de arte" (Ibid., p. 17). Quer dizer que Lampião triunfa sobre sua aparência bem-sucedida, visto que foi capaz de combinar nela os elementos que tornam tangível seu gosto e sua percepção de mundo. Lampião empreendeu esforço na configuração de uma identidade visual compartilhada com uma possibilidade de interação social. O gosto, por sua vez, é entendido como sendo "toda espiritualidade de uma época ou de uma pessoa tornada expectativa de arte" (Ibid., p. 17). Segundo este autor,

> [...] considerar uma obra como realização de uma poética declarada ou implícita significa pôr-se na melhor situação para poder julgá-la, isto é, vê-la como expressão de um gosto, este também histórico e, por isso, diverso daquele, propor-se a avaliá-la não como base em critérios externos, mas tomando como base a própria obra e, por isso, abrir-se à possibilidade de apreciar a arte onde quer que se encontre e como quer que se manifeste, através dos gostos históricos os mais diversos e até opostos (PAREYSON, 1997, p. 18).

Discorrendo sobre vertentes opostas ou que propõem complementaridade de suas resoluções, Pareyson desenvolve que existe uma dupla compreensão da arte: ela pode ser reconhecida como participante em todas as atividades humanas ou como atividade distinta das demais devido a sua especificação de ser arte propriamente dita (Ibid., p. 29). O que o autor está colocando é que existem duas correntes teóricas que *a priori* parecem ser opostas: uma que sustenta a autonomia da arte, e outra que lhe atribui funções. De um lado a "verdadeira" arte é colocada como atividade distinta – e qualquer beleza que não seja artística é negada –, e de outro lado, à arte deposita-se crédito numa artisticidade genérica em que "[...] há um caráter artístico inerente a toda e qualquer atividade humana, intervindo em qualquer lugar onde se alcance um êxito, seja em que

campo for [...]" (Ibid., p. 29). Pareyson advoga em favor da existência de uma especificação da arte para que assim se possa distinguir a arte bela, propriamente dita, da arte operativa – uma diferenciação que não acontecia na Antiguidade ou na Idade Média. Todavia, o autor reconhece que há necessidade de constatar que as atividades humanas, de modo geral, também possuem artisticidade; podem-se notar sinais de arte no vestuário, nos objetos em geral:

> Mas é fundamental também a exigência da extensão da arte a todos os campos da atividade humana, como atesta toda a história do homem, especificamente nas civilizações de alto sentido artístico, como a grega e a humanística, onde em cada atividade se persegue, juntamente com o valor específico daquela atividade determinada, também o valor artístico, e não se consegue conceber nenhuma atividade que não tenha um êxito artístico; e como se vê particularmente numa idade como a nossa, em que a renovação do gosto ocorre não apenas na arte propriamente dita, mas, sobretudo, nos mais diversos âmbitos da vida, da decoração à arte gráfica e do desenho industrial às artes de massa. Assim, com as etiquetas, a vida social enobreceu-se e refinou-se sob a evidente influência de um ideal estético, as várias cerimônias da vida política ou religiosa colorem-se de arte, num nexo concreto em que a beleza não é separável do rito, do culto, da convenção, do costume, do símbolo (PAREYSON, 1997, p. 30).

Inicia-se, então, a compreensão do uso do conceito de formatividade pelo autor, o qual, segundo ele, é o mais adequado para qualificar a atividade artística. E, sendo assim, para esta tese, parece ser uma compreensão frutífera, pois o que se está considerando como arte – a aparência cangaceira – é comumente enquadrado como resultado da atividade artesanal de pessoas em um contexto histórico e cultural do arcaico Nordeste brasileiro – o cenário do Cangaço.

Um pensamento que também fortalece com o que se está construindo nesta tese é o de Francastel, quando ele sustenta que a arte tende a ser vista como um mero instrumento da sociedade, sendo que deveria ser compreendida como um "agente de expressão de um grupo, esforçando-se por tomar consciência dele mesmo" (FRANCASTEL, 1967, p. 15). Falta, na realidade, segundo o autor, "uma concepção da complementaridade das atividades artísticas e das outras atividades materiais ou mentais da sociedade" (Ibid., p. 16). Sendo assim, ressalta-se a arte como uma linguagem que transcende

a escrita para a compreensão cultural de grupos sociais. Neste sentido, Francastel explicita:

> Parece-nos, no entanto, oportuno procurar os meios de encarar a Sociologia da Arte não como instrumentos que se encontram ao nosso alcance para o estudo objetivo, empírico, dialético e crítico do corpo social tomado em sua totalidade. Devemo-nos propor determinar, no seu conjunto, o que a arte, fato técnico gerador de objetos e fato mental elaborador e difusor de noções nos permite conhecer laços mais ou menos duráveis que unem os diferentes elementos do corpo social em ação, tanto na sua gênese como na sua perpetuidade (FRANCASTEL, 1967, p. 16).

A concepção que trata a arte como uma "atividade solitária", fruto de inspiração pura, da irracionalidade, e que é "somente suscetível de revelação e não de compreensão" – compreensão simbolista que rege as teorias da arte nos últimos cinquenta anos –, contradiz os propósitos da Sociologia da Arte, campo de conhecimento em que Francastel desenvolve seu pensamento.

Considerando que o pensar e fazer com arte também pode estar em distintas atividades humanas, Pareyson mantem, em seu discurso, a necessidade de unir duas concepções, julgadas por alguns autores como sendo opostas. Esse autor acredita que sem "formatividade" nenhuma atividade humana pode ser "bem-sucedida no seu intento". Neste sentido, "é necessário arte para fazer qualquer coisa: sempre e em qualquer circunstância, trata-se de 'fazer com arte', isso é, de urgir para o êxito aquele determinado fazer que está presente em toda operosidade humana" (PAREYSON, 1997, p. 31). Pareyson clarifica que todas as técnicas que exigem a operacionalização de uma atividade formativa; de dar uma forma bem-sucedida no seu gênero por intermédio da ação inventiva, propositiva, podem ser consideradas um tipo de arte: "eis as várias artes e ofícios, as artes da equitação, da navegação, da agricultura, as artes da guerra, do governo, da cirurgia, as artes de demonstrar, convencer, persuadir" (Ibid., p. 31). Neste ponto, tornar sensível o olhar que considera a arte de Lampião; ou seja, as atividades que tiveram êxito por intermédio dos gestos de uma operosidade singularmente artística, tais como a arte do combate, a arte do vestir, a arte do encenar, a arte de viver e amar no

cenário árduo e espinhoso do Cangaço. Para todas essas artes é plausível uma avaliação estética que coincida com a apreciação específica:

> E pode-se falar de beleza do bem, do verdadeiro, do útil, ou melhor, de bondade, verdade e utilizada como beleza; isto é, pode estender-se a arte a toda atividade e beleza, a toda obra humana, sem, por isso, cair no esteticismo[15] (Ibid., p. 32).

Do mesmo modo, Pareyson sustenta que a arte propriamente dita, "*per si*", é a "especificação da formatividade, exercitada, não mais tendo em vista outros fins, mas por si mesma" (Ibid., p. 33). Neste sentido, "considerar as duas concepções; "fazer com arte" e "fazer arte", é valorar o pensamento de que "a arte verdadeira e propriamente dita, não teria mais lugar se toda a operosidade humana não tivesse já um caráter 'artístico', que ela prolonga, aprimora e exalta" (Ibid., p. 33). Para ele, nenhuma atividade humana que tenha como propósito atingir êxito pode ser executada sem arte, assim como nenhuma arte propriamente dita pode existir sem sua intervenção e sustento.

Pareyson desenvolve ainda que existe, em algumas civilizações marcadas pelo belo, a necessidade de dirigir as atividades que não têm, *a priori*, fins artísticos – por exemplo, política, religião, filosofia – por intermédio do valor da arte, para que, somente assim, se possa obter êxito. Existem também, de outro lado, as civilizações onde a

> arte adquire sentidos que transcendem o seu valor artístico e revestem funções ulteriores, e que não podem estar compreendidas na sua natureza de arte sem esta sua significação e funcionalidade não artística (Ibid., p. 37).

Ambas as concepções padecem de sentido, pois

> [...] as duas concepções partem, no fundo, da justa exigência de recorrer possibilidades reais, tais como são, de um lado, o êxito artístico de operações não artísticas e, de outro, a função não artística da arte (Ibid., p. 36).

---

[15] Segundo o Dicionário de Filosofia de Nicola Abbagnano, o termo "esteticismo" abarca o sentido de "qualquer doutrina ou atitude que considere fundamentais e primordiais os valores estéticos e reduza ou subordine a eles todos os outros (mesmo e sobretudo os morais)" (ABBAGNANO, 2007, p. 437).

Realizar a avaliação da arte cangaceira dentro da concepção que considera a arte como uma atividade que acompanha a execução de outras, com a função de propiciar êxito da atividade não artística, parece ser plausível. Entretanto, quando se possibilita entrar no âmbito da concepção que garante a autonomia da arte, quais parâmetros podem clarificar questões sobre a arte no cenário do Cangaço?

O conceito de autonomia da arte surge em um movimento contra as concepções moralistas que "subordinavam o valor artístico à verdade". O conceito que zela pela especificação da arte junto à independência dela em relação às outras atividades desdobra-se na compreensão de que "a arte exige ser praticada por si própria, bastando o valor da forma para justificá-la e recusa qualquer contaminação que subordine seu exercício a fins não artísticos" (Ibid., p. 42). De certa forma, o isolamento da arte conduz para uma negação artística, já que a reduz "a um puro jogo técnico" em vista de condicioná-la

> num valor artístico exclusivo e absoluto". Pareyson alerta que "pecam contra a arte quer o estético que subordina o valor artístico aos outros, concebendo a arte como instrumental ou utilizável, ou mesmo o isola completamente dos outros, confinando a arte num absoluto imaginário [...] (Ibid., p. 43).

Nesse sentido, pode ser razoável considerar que a arte de Lampião também tem autonomia das possibilidades de interação social e, desta forma, a combinação dos elementos constituintes da aparência cangaceira podem ser compreendidas apenas em consonância com a sensação de prazer buscada por Lampião. Isso implicaria desenvolver uma tese primordialmente no âmbito da filosofia e no campo da estética, para alcançar a reflexão necessária sobre o quanto a sensação do *belo* e do *bem-estar* podem ter relação direta com o impulso dos gestos operativos de Lampião na execução de suas ações. Certamente, a filosofia também pode ser evocada, no momento em que forem abordadas as questões que permeiam a sutil fronteira entre o criador e o contemplador do artista Lampião em atividade de configuração de sua aparência.

Ao adentrar nesta questão da autonomia da arte depara-se nas vertentes que amparam, *a priori* como opositoras, a arte como sendo essencialmente forma ou priorita-

riamente conteúdo. Os formalistas advogam em favor da autonomia da arte, e os conteudistas depositam crédito ao sustentar a sua intencionalidade. A discórdia dessas vertentes, por mais insensata que pareça, tem um propósito positivo: compreender o quanto a arte – em que medida e instância – pode se relacionar com uma determinada sociedade ou grupo social. Quer dizer que do ponto de vista da forma, a arte ampara-se em si mesma, podendo esta ser compreendida por intermédio da reflexão filosófica sobre a harmonização das faculdades do artista e do contemplador. Todavia, do ponto de vista do conteúdo, valora-se apenas a possibilidade da intencionalidade de uma mensagem, um assunto. Pareyson, que coloca esse último ponto de vista como sendo problemático, porque na arte o corpo físico coincide com a espiritualidade do artista, sugere que "[...] a afirmação da inseparabilidade da forma e conteúdo é verdadeiramente possível somente do ponto de vista da forma" (Ibid., p. 65):

> Olhar para os valores formais prescindindo do conteúdo significa querer separar a atividade artística do seu insuprimível caráter de personalidade; deter-se apenas nos conteúdos significa esquecer que na arte a espiritualidade está presente só como energia formante e gesto criador (PAREYSON, 1997, p. 64-65).

O embate – da inseparabilidade da forma com o conteúdo – é fecundo quando se coloca em questionamento o modo como alguns autores costumam dar prioridade ao valor semântico dos elementos que compõem as vestes do cangaceiro. Esta questão, que já foi anteriormente inicializada – tanto na Introdução quanto no Capítulo I –, configura um problema fundamental e passa a fazer sentido no momento em que se discorre sobre a possibilidade de valoração dos constructos da aparência de Lampião em transcendência ao âmbito simbólico ou ao universo do significado herdado de culturas antecedentes. Em dar vazão prioritariamente a um possível conteúdo pode-se cair no equívoco de desabilitar a espiritualidade da artisticidade de Lampião, este enquanto indivíduo que coloca em prática seu gesto operativo para a construção de sua identidade:

> E é também este o ponto em que se vê como nem ao menos se trata de inseparabilidade de forma e conteúdo, porque entre a espiritualidade do artista e o seu modo de formar há, precisamente, identidade, e assim a própria matéria formada é, de *per si*, conteúdo expresso (PAREYSON, 1997, p. 63).

Sobre a questão da priorização do significado, Francastel aponta que nenhum objeto figurativo[16] é apreendido de uma só vez: "Essa ilusão pertence àqueles que, incapazes de ver, se contentam em reconhecer uma imagem, confrontando-a não com uma experiência visual, mas com o saber intelectualizado" (FRANCASTEL, 1967, p. 22). Corroborando com a ideia de Francastel, reflete-se sobre discurso daqueles que dão crédito a obrigatoriedade simbólica de uma imagem.

Existem duas coisas aqui que podem adensar essa reflexão sobre a atividade artística do cangaceiro imbuída no processo de construção de sua aparência – a poética cangaceira: a primeira é que, enquanto criador, o cangaceiro foi capaz de identificar e selecionar os elementos necessários para compor sua fachada. No caso de Lampião pode-se reunir o chapéu ornado com rosáceas e moedas, os óculos redondos sem lente corretiva, os bornais coloridos, o lenço do pescoço, as joias sobrepostas, o cabelo comprido, entre outros elementos que foram instituídos para a construção da aparência dele, mas que, mesmo que tenham sido extraídos de realidades culturais, não possuem para ele significado em si. Sendo assim, a estrela considerada como sendo herança de Salomão[17] ou a rosácea com características da arte islâmica não pertencem ao universo imagético do Cangaço, exceto por aparentarem semelhanças de estrutura gráfica com outros elementos agrupados para compor a aparência do cangaceiro. Compreende-se o quanto é plausível para alguns autores cangaceiristas considerar que os elementos que compõem a imagem do cangaceiro somente possam ser observados de maneira autônoma do todo – da aparência – e assim adentrar no viés que valora primordialmente a funcionalidade simbólica da imagem. Outra questão significativa que é o discurso formatado em consonância com uma sintaxe da linguagem verbal que, para atingir um propósito de inteligibilidade, torna-se articulado e lógico. Para a construção da imagem, pode-se dizer

---

[16] Desdobrando o conceito de objeto figurativo, Francastel explicita: "Toda imagem figurativa – ou mesmo todo objeto figurativo – é o final de uma experiência que a reintroduz no espírito de seu autor como um ponto fixo em torno do qual se cristalizam, em seguida, os processos combinados de pensamento e de ação" (FRANCASTEL, 1967, p. 23).

[17] Segundo o tipógrafo e *designer* gráfico Adrian Frutiger, em sua obra intitulada Sinais e Símbolos: desenho, projeto e significados (2001), ao desvendar a gênese semântica de "símbolos abstratos", apresenta a estrela de seis vértices como sendo uma "estrela-de-davi ou selo Salomão. Uma união de dois conceitos triangulares de dualidade" (FRUTIGER, 2001, p. 252).

que existam regras que diferem das do discurso – a imagem tem uma racionalidade própria, irredutível. É nesse quesito, do que é e do que não é lógico como "suporte para o pensamento verdadeiro", que alguns autores da Sociologia se pautam para descartar a artisticidade humana como uma atividade social.

Outra reflexão pertinente para a compreensão da poética cangaceira é sobre quais os aspectos de experiência estética – circunstâncias necessárias para a configuração da aparência – Lampião teve controle para atingir uma finalidade? E que possibilidade de fim é esse que o impulsionou a determinar a composição singular de sua aparência? Releva-se aqui que a criação não é resultado somente do "instante fugidio da intuição", mas de um processo de pensamento, de conhecimento adquirido acerca dos processos fabris, de um programa de arte, da poética cangaceira. Pareyson sustenta que, mesmo não existindo uma consciência semântica para que se possa configurar uma obra de arte, o artista deposita seu estilo por intermédio de gestos operativos – modo pessoal de formar – que foram construídos sob os aspectos de uma dada cultura, em tempo determinado, em um espaço específico. Por isso, a arte não deixa de ser uma matéria formada repleta de significados, que não são necessariamente explicitados verbalmente – por meio do discurso.

Francastel defende que tanto o tempo (período da história) como o espaço (contexto sociocultural) estão carregados de formas de pensamento operatório e especulativo. Segundo esse autor, "a experiência artística faz igualmente uso, como todas as linguagens, de 'modelos' que podem ser concretos ou abstratos – uma vez que pertencem à categoria dos esquemas de causalidade" (FRANCASTEL, 1967, p. 32). Entretanto, ainda que se extraiam da realidade natural sugestões para a história do gosto e os programas de arte, comunga-se com a ideia que

> [...] a arte consiste em produzir um objeto novo que antes não existia e que agora existirá como coisa entre coisas. O essencial da obra de arte não consiste no ser imagem ou sinal, mas no ser uma coisa, um objeto, uma realidade (PAREYSON, 1997, p. 79).

Salienta-se, então, que a poética do artista é o exercício de uma posição dupla; de criador e de contemplador concomitantemente. Quer dizer que, ao figurar sua própria

aparência, Lampião se colocou na posição de criador e de receptor de sua imagem ao mesmo tempo. É difícil pensar que, em uma atividade que requer um empenho expressivo, o artista possa privar-se de seus sentimentos. Existe, nos gestos operativos, uma entrega emocional que orienta a técnica. Neste sentido, pode-se corroborar com Pareyson quando ele, ao tratar do sentimento na atividade artística, sustenta que existe "[...] um ato de amor pelo fim e o ideal da própria atividade" (Ibid., p. 84). Na realidade, para esse autor, existe uma "dúplice presença do sentimento na arte", na qual,

> de um lado os sentimentos contidos na obra, que são não sentimentos vividos, mas sentimentos contemplados, não atos de vida prática, mas invenção da fantasia, não elementos biográficos, mas devaneios poéticos; de outro, um sentimento concomitante com a atividade artística, e é a alegria de criar, o amor bela beleza, a paixão pela arte (PAREYSON, 1997, p. 85).

Nesse sentido, Pareyson também desenvolve que os sentimentos podem não ser tudo numa arte e sustenta a possibilidade da existência de artes que são nutridas por ideias e pensamentos. Um exemplo disso são as que evidenciam questões de ordem política, religiosa ou moral.

> Por outro lado não se pode dizer que num arabesco, numa peça de música pura, num quadro abstrato, numa obra de arquitetura, estejam contidos determinados sentimentos: o conteúdo é qualquer coisa mais que um sentimento, é a inteira espiritualidade do autor e, conjuntamente, a de seu povo e a de sua idade, e esta está presente no próprio estilo da obra, ou melhor, é este mesmo estilo (PAREYSON, 1997, p. 86).

Todavia, por estarem ligados diretamente à vida espiritual do artista e, por isso, serem evidências de estilo, os arabescos também estão carregados de sentimento; um sentimento contido que, para ser alcançado, precisa ser universalmente configurado – tornar-se elemento objetivo da então subjetividade do artista. As estruturas gráficas usadas para compor a aparência do cangaceiro – como, por exemplo, os constructos de uma identidade visual cangaceira – são frutos da relação de Lampião com o seu tempo e espaço, do diálogo do gosto desse cangaceiro com a sociedade. Neste sentido, as lógi-

cas de interpretação semântica – ou semiótica – como maneira única de desvendar sobre a produção de imagem de um determinado grupo social, sem que se possa ampliar a observação no âmbito dos sentimentos, pode-se contradizer ao método descritivo utilizado para o desenvolvimento desta tese. Corrobora-se, portanto, com Francastel quando ele explicita que "sem negar o caráter simbólico da arte não nos podemos contentar em crer que ela se reduz a informar, com sinais de um tipo particular, os valores e os sistemas que caracterizam outras atividades simbólicas, notadamente verbais" (FRANCASTEL, 1967, p. 30).

Ao tentar estabelecer as diferenças entre as noções de imagem, figura, forma e objeto figurativo, Francastel fornece ideários para uma reflexão fecunda sobre o quanto o "simbolismo da imagem é de natureza lógica ou intuitiva" – compreensão necessária para que se possa desenvolver o pensamento acerca da dimensão de singularidade das artes visuais. Fica evidente que as formas visuais não são discursivas, pois, diferentemente da sintaxe da linguagem escrita, "[...] elas se apresentam simultaneamente, são percebidas num só ato de visão" (FRANCASTEL, 1967, p. 22). É por isso – a ideia que desassocia a imagem do discurso – que alguns autores, segundo Francastel explicita, negam a arte como um meio factível para analisar o "universo das realidades".

Considera-se aqui que o empenho de um artista numa obra é uma revelação de caráter e não necessariamente de fatos; é presença de uma personalidade, "de uma substância espiritual", de um estilo construído (PAREYSON, 1997, p. 93). Esse caráter, no caso da aparência cangaceira, tem relação direta com o gosto de Lampião, necessário na figuração de seu estilo e na definição de questões da identidade visual do Cangaço, considerando, inclusive, por se tratar de gosto, a possibilidade de evocação, por parte desse cangaceiro, aos elementos que lhe propiciam a sensação de prazer, além da possível avaliação sobre a imagem dele com o impacto nos processos de interação social.

Entretanto, deve-se ressaltar que, mesmo que se considere o artista uma pessoa com caráter inventivo, criativo e de singularidade irrepetível, não significa que se esteja colocando em cena a pura intimidade ou a subjetividade dele. Deve-se atentar para o

fato de que a arte pode se distanciar da realidade do artista e, neste caso, a transfiguração artística tem uma potência tão elevada que, não necessariamente, serve para informar sobre a biografia do criador. Nesta perspectiva, é certo que

> o conhecimento da vida é, pois, tão pouco necessário à compreensão da obra, que há exemplos de autores, antigos ou modernos, de cuja vida não se conhece nada, mas cuja obra se compreende e se valoriza (PAREYSON, 1997, p. 93).

No caso deste estudo, para possibilitar a compreensão da aparência como a arte cangaceira resultante da atividade formativa do cangaceiro; ou seja, por ter como foco a reflexão não somente da semântica dos elementos constituintes, mas também as possibilidades de interação social provocadas por uma composição com estilo próprio dessa aparência cangaceira, é que se ressalta a necessidade de utilizar as observações descritivas sobre o contexto cultural, responsável pela formação do ímpeto artisticamente formativo do cangaceiro e de outros que produziam objetos para o cenário. Fortalece-se com o pensamento desenvolvido por Pierre Francastel, quando este ressalta que

> a arte constitui um sistema material coerente, em função do qual uma pesquisa muito aprofundada pode ser conduzida, tanto sobre as formas de atividades intelectuais quanto técnicas, de toda a sociedade (FRANCASTEL, 1967, p. 36).

Reforça-se a necessidade da observação descritiva quando Francastel explicita que a arte é um complexo sistema material de grupos sociais, e, por isso, deve-se empreender uma profunda pesquisa das formas de atividade tanto intelectuais quanto técnicas. Francastel adverte que "convém, por outro lado, estudar os monumentos, aproximando-os não a uma escala de critério único, mas tomando-os na sua complexidade, levando em conta o emaranhado de seus caracteres" (Ibid., p. 36). Do ponto de vista sociocultural, no caso do Cangaço, existem tipos combinatórios efetivos, tais como a influência estética exercida pelas corporações; a dinâmica do mercado de consumo de porta em porta exercitada pelos mascates anunciadores de novidades; a herança da intelectualidade da atividade operativa (artesanal) empreendida na confecção das vestes dos vaqueiros. Apesar de crer na relevância da contribuição individual do cangaceiro no

processo de configuração do seu objeto, pretende-se que, ao final dessa série de estudos, possa-se estabelecer parâmetros comparativos do pensamento plástico com outras formas do pensamento simbólico. Nesta propositiva, segue o Capítulo II desse estudo.

2.1 APARÊNCIA COMO RESULTADO DA ATIVIDADE FORMATIVA

> Há quem busque na arte um alimento espiritual completo e, por isso, lhe assinala um campo de ação vasto como a própria vida, complexos conteúdos espirituais e múltiplas funções na vida, e há quem busque na arte o alívio de um instante de pura contemplação e o fascinante deleite do sonho, sendo, por isso, levado a considerá-la apenas como evasão da vida e vôo da fantasia (PAREYSON, 1997, p. 40).

Sem intenção de adensar o conceito de arte, essa citação abre o debate sobre duas concepções que podem ser consideradas opostas. Entretanto, mesmo não sendo preciso ignorar uma concepção em detrimento da outra, para esse momento do capítulo II, será reforçada a ideia da arte como resultado da atividade formativa.

Não se pode contestar que o conhecimento de certos fatos e circunstâncias da vida de um autor pode iluminar a compreensão de sua obra (PAREYSON, 1997, p. 95). É plausível pensar que alguns dos sentidos de uma obra, que é retirada de seu ambiente de origem, podem escapar quando sua avaliação acontece sem algum preparo ou devida introdução. Pareyson desenvolve que "o intérprete não deve renunciar a nenhum dos meios que podem facilitar-lhe a penetração ou aumentar-lhe a compreensão [...]" sobre a obra e, por isso, deve, certamente, recorrer à biografia do artista. A biografia é "[...] a reconstrução de uma vida através da escolha e da interpretação daqueles fatos e daqueles atos que melhor contribuem para revelar e caracterizar a personalidade em questão" (Ibid., p. 93).

Ou seja, evocar na biografia de Lampião os fatos que possam comprovar sua sensibilidade artística, além das dos demais atores do cenário, com o intuito de gerar coerência do discurso que fundamenta o porquê de esse cangaceiro ter conseguido criar uma aparência como uma obra de tão elevada importância para a história, pode fazer sentido.

Para tratar da relação da arte e sociedade, Pareyson explicita a concepção formalista, que eleva a arte como obra de um gênio e não produto da coletividade. Neste sentido, sustenta-se a ideia de que a arte é autônoma e tem caráter individual, com a compreensão "[...] que liga a arte com o tempo do qual ela emerge e com o ambiente de onde ele surge" (Ibid., p. 108). Todavia, esse autor atenta que,

> como em todas as reações, há o perigo de exceder-se: como a tese crociana corre ao risco do puro formalismo e da separação da arte de todos ou outros valores da vida, hoje se corre, de bom grado, o perigo de submergir a arte na vida, de reduzi-la a outros valores, de submetê-la a fins não artísticos, de esquecer sua especificação, de rebaixá-la ao nível das suas meras condições, de elevar estas últimas a seu critério de explicação, ou pior, de avaliação (PAREYSON, 1997, p. 108-109).

Corrobora-se a ideia de que a obra é anunciada mesmo antes de existir, mesmo que o artista não seja reduzido a ser apenas o receptáculo da gestão da sua arte, "[...] mesmo que ele se encontre na extraordinária condição de obedecer a ela no próprio ato de fazê-la" (Ibid., p. 103). Neste âmbito, o filósofo baiano Monclar Valverde, em sua obra intitulada *Estética da Comunicação* (2007), cita a ideia de Pareyson sobre a arte ser formatividade e, corroborando essa concepção, desenvolve que

> [...] equivale a dizer que ela [a arte] é, num sentido radical, invenção, ou seja, um tipo de ação que não apenas executa uma idealização prévia, mas que, ao produzir um objeto, cria, antes, o modo de produzi-lo, produzindo também o produtor, naquilo que lhe é mais próprio: o seu estilo (VALVERDE, 2007, p. 123).

Uma questão que Valverde explicita em sua obra e que é relevante para este estudo, sobre a arte cangaceira – a aparência – como resultado da atividade formativa, é a aproximação da condição dupla de criador e receptor, que ao produzir uma obra somente pode considerá-la bem-sucedida quando ela relaciona internamente a poética do criador, "de maneira consciente ou programática", com os padrões a que esse criador está submetido enquanto receptor. Neste sentido, enquanto criador de sua imagem, o cangaceiro assume uma poética – um programa de arte que define o fazer de cada uma das partes de sua aparência –, que somente pode ser bem resolvida devido à relação de prazer que o cangaceiro já tinha estipulado à configuração plástica dessas partes. Existe

uma dialética, como explicita Monclar Valverde, entre a “forma formada” e a “forma formante”. A aparência cangaceira pode ser assim compreendida como sendo resultado de uma atividade recíproca de criação e contemplação.

Apesar das rudes características do cenário, pode-se dizer que os sertões, exatamente pela ausência de oferta de objetos que pudessem ser oferecidos pela industrialização incipiente no país no período de 1920 a 1930, sempre abarcaram uma quantidade significativa de artesãos. Esses criadores de objetos artesanais foram responsáveis por uma gama de formas e desenhos que difundiram a imagem da cultura sertaneja para as outras partes do país. Quando, em pesquisa, busca-se compreender a riqueza do universo imagético e a minuciosidade do objeto gerado no cenário, pode-se criar uma perspectiva que ressalta o caráter artístico dos atores – o que transparece é que o sertanejo se deparava continuamente com a necessidade de ser criativo na proposição das funções de seus objetos, com o intuito de facilitar a vida cotidiana. Entretanto, exercendo a atividade formativa, o artesão sertanejo passa a se colocar como criador e receptor, numa tentativa de alcançar êxito da sua tarefa. Como desenvolve Monclar Valverde, neste âmbito da formatividade deve existir “a correspondência dinâmica entre a imagem imaginada e imagem figurada; a constituição recíproca de ato e efeito, descoberta e reconhecimento, desempenho e apreciação” (VALVERDE, 2077, p. 124). Por ser responsável por uma imagem que generalizou qualquer possibilidade de desenhar o sertão – os fatores naturais, o sertanejo e qualquer objeto que pode fazer parte desses entrelaços –, o artesão foi pouco compreendido como artista, já que seu objeto é parte de um processo de reprodução, mesmo que as peças produzidas em uma série apresentem diferenças e particularidades do pensar e fazer de um determinado artesão. Pareyson reforça

> [...] que ao resultado comum se tenha chegado apenas em virtude da pessoalidade das interpretações criativas individuais, num plexo vivo, onde interpretação e criação, continuidade e originalidade, coletividade e singularidade não só se sustentam mutuamente como também encontram uma na outra o caminho da própria realização (PAREYSON, 1997, p. 105).

Entretanto, é possível verificar a existência da atividade formativa no processo criativo do artesão, uma vez que até o esforço mais elevado para atingir a impessoalidade é pessoal; ou seja:

> [...] Mesmo quando a arte consistisse num esforço de despersonalização, isto ainda seria pessoal: totalmente pessoal aquele olhar que queria ser impessoal e universal; afirmação pessoal, isto é, afirmação de si na obra, aquele intento de criar alguma coisa que dura mais que a própria pessoa (Ibid., p. 103).

Ressalta-se essa questão – da afirmação de si na obra – porque ainda que o objeto de um artesão pudesse parecer com o do outro, um artesão do cenário era conhecido por intermédio do seu estilo. Quer dizer que, por mais que o artesão tivesse em mente a possibilidade de um fazer comum para a produção de um objeto, que provavelmente não teria grande importância ou valor sob o ponto e vista da singularidade, não se pode perder de vista que nesse fazer existe a espiritualidade de um indivíduo, do gosto de certo artesão. Pareyson desenvolve ainda:

> Aqueles casos de colaboração não são bem-sucedidos senão mediante uma perfeita congenialidade que une autores vizinhos ou distantes no espaço e no tempo, e congenialidade significa pessoalidade, isto é, similaridade de pessoas que conseguem assemelhar-se sem nada sacrificarem da própria independência e da própria personalidade, mas antes afirmando a própria independência e encontrando a própria personalidade, precisamente naquele estado de semelhança e naquele esforço de assimilação [...] (Ibid., p. 104).

Com isso tenta-se dizer que se pode considerar o caráter universal do objeto produzido nos sertões e, a partir de então, conseguir detalhá-lo sob o ponto de vista de uma personalidade coletiva de um determinado espaço – o sertão. Todavia, se olharmos com cuidado um objeto em si, podem ser encontradas evidências da pessoalidade do artesão. E para obter a compreensão no âmbito do estilo que responde pelas características desse objeto, faz-se necessário adentrar na biografia dele e esmiuçar o repertório do gosto do artesão.

Uma questão relevante deste debate é a reflexão sobre qual a relevância artística que o determinismo social pode ter. Para Pareyson, é natural que se extraiam importantes considerações sociológicas para compreender a arte, inclusive do ponto de vista histórico sobre a atividade concreta do artista (estímulos formativos). E mesmo que se possa concentrar-se na ideia de Pareyson acerca de "um discurso sobre a arte enquanto tal" – o discurso sobre arte só pode ser pertinente por intermédio de considerações estéticas e não sumamente por considerações sociológicas (PAREYSON, 1997, p. 116). A a história social do cangaceiro é, para este estudo, um conhecimento indispensável para que se possa compreender a produção dos objetos deles.

FIGURA 3: Roupa de vaqueiro. A riqueza dos desenhos pespontados no couro revela propriedade técnica e senso de composição gráfica do artesão. Nota-se a existência de alguns princípios gráficos resultantes de equilíbrio e harmonia, tais como: a simetria dos elementos e da composição, e o ritmo visual propiciado por intermédio da disposição desses elementos em sequência. Segundo Frutiger, o sequenciamento era, nos primórdios, obtido por questão de limitação técnica – "[...] imposta pelo uso de ferramentas e movimentos primitivos" (FRUTIGER, 2001, p. 254). Todavia, segundo esse autor, a continuidade da interação estética dos elementos dispostos em sequência passou a difundir significados e a perpetuar por culturas procedentes. FONTE: ARAUJO, Emanoel (org.). O sertão da caatinga, dos santos, dos beatos e dos cabras da peste. 1. ed. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2012, p. 8.

2.1.1 O objeto no cenário do Cangaço

> O equipamento de "Lampeão", arrecadado no campo de luta, em Angicos, forma um conjunto vistoso a que não falta certa harmonia. O chapéu de couro de veado, macio e flexivel, todo enfeitado de moedas e medálias de ouro, testeira tambem ornamentada a peças de bom ouro; as sinteiras de balas, que lhe envolve a cintura uma, e duas se lhe cruzam ao peito e às costas; os bornais de couro ótimo – tudo se ajusta num todo harmonico pela paridade de ornatos, qualidade de materia prima e acerto de dimensões e forma externas. Também o lenço de traçar ao pescoço, de colorido vivo, vai bem com a rusticidade algo ostentosa do resto. O punhal, esse é o ponto marcante do famoso cangaceiro, distinguindo-se dos demais pela extensão, embora se assemelhe as armas congeneres usuais em feitio e pela singela ornamentação. Há ainda o cantil, imprescindível naquelas terras parcas de água, e á sua vida erradia, sempre lhe impondo jornadas extensas, estágios repentinos e prolongados em lugares que o acaso das circunstâncias e não a sua vontade indica. Os revólveres, encaixam-se em envolucros de couro comum. Todas essas partes do equipamento, somadas com o fuzil, perfazem normalmente o peso de cerca de quarenta quilogramas – carga exigente para quem se há de locomover com frequência em piso ingrato, às vezes por dias seguidos e quase sem trégua. O ajuste das armas, dos petrechos de uso e das bandas de munição é singularmente hábil, permitindo ao portados movimento desembaraçado e segurança de suportes. Correndo ou saltando locais irregulares, todo esse complexo aparelhamento não o embaraçava nem se desprende. O equipamento do famoso cangaceiro despertou vivíssimo interesse no interior e na capital (transcrição literal do texto da reportagem "O equipamento do Rei do Cangaço", Revista Noite Ilustrada, agosto de 1938, p. 4).

Numa extensa matéria, publicada pela revista carioca *Noite Ilustrada*, foram apresentados os objetos apreendidos pela volante no dia do combate que pôs fim ao Cangaço, na Grota do Angico, hoje pertencente ao município de Poço Redondo/SE, em 28 de julho 1938 – onde Lampião e Maria Bonita foram mortos juntamente com mais nove cangaceiros. Pela primeira vez na história, a mídia descreve detalhadamente para a sociedade brasileira o universo imagético do cenário do Cangaço. Sem contar com o questionamento dos motivos que levaram o cangaceiro a fazer determinadas escolhas, a reportagem narra as minúcias do "equipamento" sem dar relevância à espiritualidade do

cangaceiro na formatividade de seus objetos. De início, já no título, a matéria apresenta uma palavra que enfatiza o caráter prático dos objetos. Mesmo assim, ao observar o objeto em si, o autor da reportagem deixa evidências de que houve uma experiência estética por parte do cangaceiro: "[...] Tudo se ajusta num todo harmônico pela paridade de ornatos, qualidade de matéria-prima e acerto de dimensões e forma externas". A reportagem é um depoimento do efeito que a imagem do cangaceiro provocava na sociedade.

A percepção da harmonia de uma composição pode não ser consciente. Entretanto, o que se torna consciente é a sensação de bem-estar que a harmonia pode transmitir. Pode-se encontrar na obra *A gramática do ornamento* (2010), do arquiteto inglês Ower Jones (1809-1974), uma série de princípios gráficos constituintes nos ornamentos mouros que podem clarificar a questão de como um desenho (harmônico) proporciona uma sensação agradável. O autor exemplifica a questão por intermédio de esquemas gráficos:

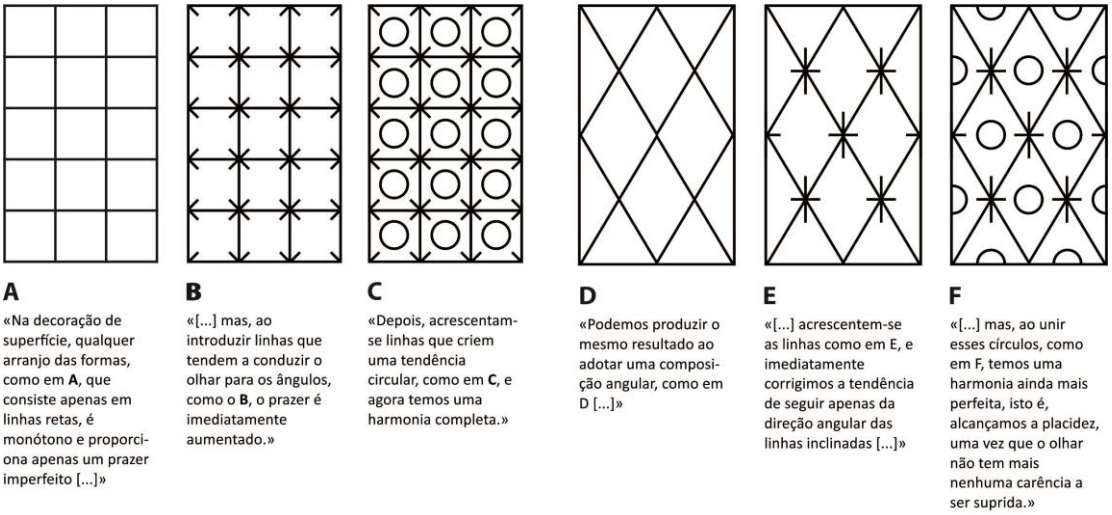


FIGURA 04: Segundo Ower Jones, quando ele desenvolve a gramática dos ornamentos mouros (capítulo X), "a harmonia da forma parece consistir no equilíbrio e no contraste adequados entre o reto, o inclinado e o curso" (JONES, 2010, p. 189). As observações sobre o efeito que causa determinadas características do desenho é fecunda para o estudo dessa tese, principalmente quando se tem a oportunidade de observar com maior cuidado a geometria do desenho constituinte da veste de cangaceiro – não somente quando se trata da geometria do elemento em si, mas, também, quando a referência é a geometrização da composição (ver figura X). FONTE: O desenho foi feito com base no gráfico apresentado por Ower Jones (JONES, 2010, p. 190-191).

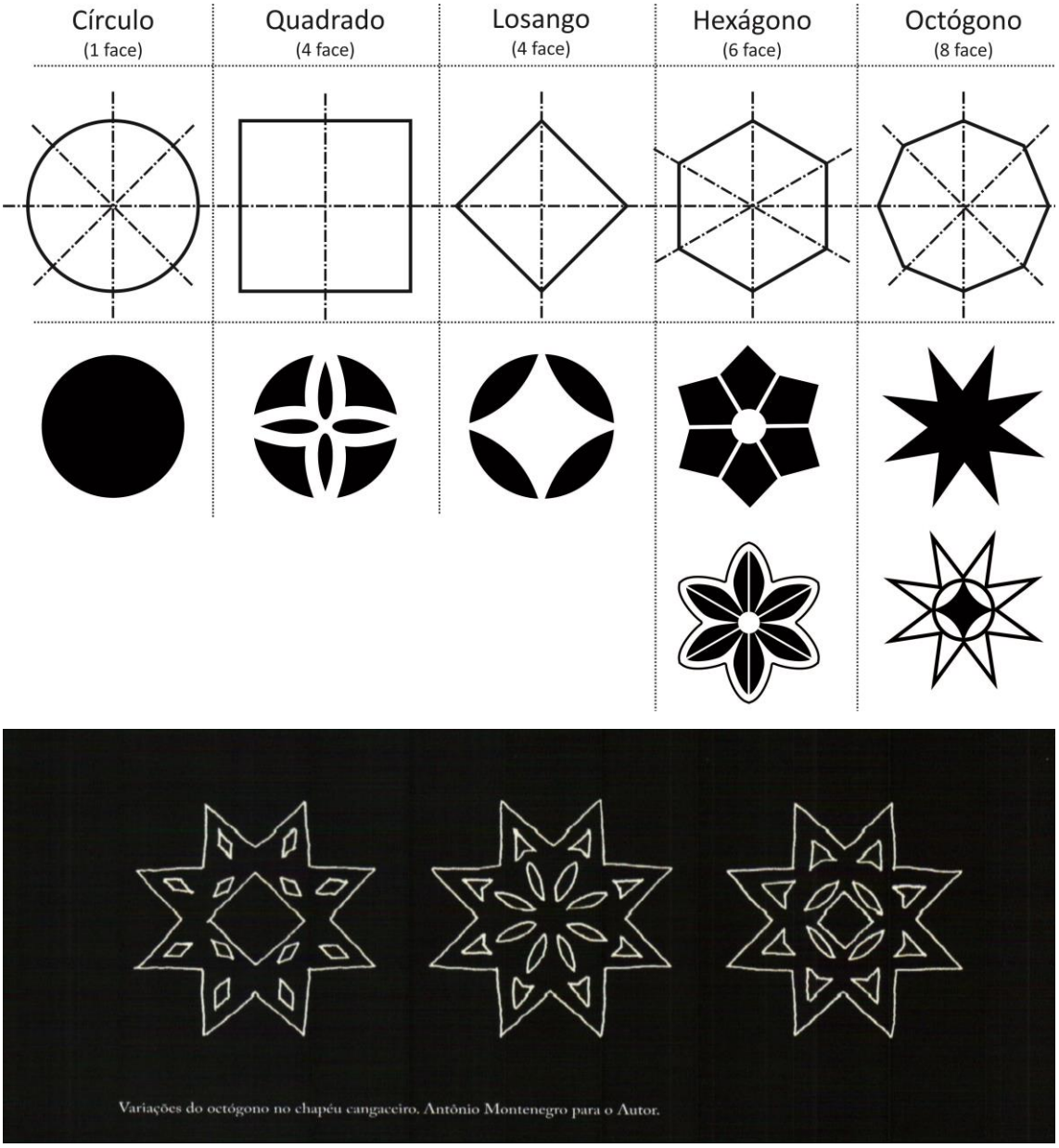


FIGURA 05: Inspirando-se no modo como Jones realiza a percepção sobre ornamento, foram esquematizados alguns gráficos com o intuito de elucidar sobre o desenho utilizado pelo cangaceiro para configuração dos objetos. *Acima* - Estrutura do desenho de elementos constituintes da roupa de cangaceiro - estudos realizados por Germana Gonçalves de Araujo, em 2006, com o intuito de investigar as características gráficas dos objetos do Cangaceiro. *Abaixo* - desenhos de Antônio Monteiro elaborados para o livro do historiador Frederico Pernambucano de Mello - *Estrelas de couro: estética do cangaço* (MELLO, 2011, p. 83). Verifica-se uma forte presença das figuras básicas da geométrica regular. Segundo Jones a competência de saber lidar com composições geométricas na história dos ornamentos vêm da arte dos romanos, bizantinos e árabes. (JONES, 2010, p. 189). FONTE: Acervo de pesquisa da autora.

FIGURA 06: Detalhes de objetos que pertenceram aos cangaceiros. FONTE: Os punhais pertencem ao acervo da OSCIP Sociedade do Cangaço, Aracaju – SE; O bornal bordado com motivos florais e o chapéu de couro estão expostos no Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas, Maceió – AL. As fotos são do acervo de pesquisa da autora.

Em outras duas páginas, a reportagem da revista carioca continua esmiuçando o equipamento de Lampião com um texto que manifesta admiração e, sem adensar ou especular o que está sendo descrito, promove o entendimento de que o objeto faz parte de um universo característico: "O chapéu de Lampeão, visto por trás, com seus ornatos característicos"; "O chapéu do Rei do Cangaço visto de frente. Ao alto, os signos salomônicos figurados em ilhoses de couro, a preto e branco [...]". As características de certos objetos, porém, parecem fazer parte de uma personalidade coletiva e não da possibilidade criativa singular de um cangaceiro: "Sandália de Lampeão, de couro, com ilhoses brancos. A fotografia permite ver minuciosamente a composição dessa peça típica do sertão que é aberta na frente". Entretanto, a reportagem evidencia algo bastante relevante para este estudo, a riqueza da composição elaborada por intermédio da sagacidade criativa do cangaceiro: "Nessa tantas peças, no entanto, que belo cabedal de observação e que mundo de pitoresco, dignos do estudo dos que se interessam pela paisagem humana do sertão!".

Relembra-se que, segundo Pareyson, para compreender a história de uma obra de arte faz-se necessário realizar o estudo sobre a sua gênese, que é temporal no seu ato e intemporal no seu efeito:

> [...] a obra, mesmo sendo filha de seu tempo, dele emerge e, de certo modo, dele sai para mover-se no espaço com a universalidade e perenidade de seu valor, em qualquer tempo, para além de qualquer circunstância histórica (PAREYSON, 1997, p. 135).

Considerando que a vida perecível e mortal da arte está sob a ação do tempo, Pareyson entra numa questão relevante:

> [...] acontece, em qualquer lugar, que certos significados estão confinados a símbolos convencionais, que, de *per si*, estão sujeitos a perder ou mudar o seu sentido com o variar do tempo, isto é, com a alteração das condições de compreensibilidade (Ibid., p. 136).

Veremos que o modo de conceber a continuidade dos fenômenos artísticos não compromete sempre a originalidade das obras, e que afirmar a originalidade da obra

de arte não significa, necessariamente, negar a continuidade dos fenômenos (PAREYSON, 1997, p. 136).

Ou seja: por um lado, a obra de arte é irrepetível, *uno*; por outro, deriva de estilos poéticos, gêneros e formas. Artistas, mesmo que estejam entre si distantes no tempo e espaço, tornam-se comuns uns aos outros. Todavia, o autor adverte que se deve ter o cuidado em saber lidar com a delicadeza dessa realidade dúbia quando o novo e original une-se ao "influxo da tradição". Alguns autores, desenvolve Pareyson, podem acabar suprimindo um lado no outro e "caem no defeito da unilateralidade". Neste sentido, por exemplo, a unilateralidade da primeira concepção pode ser "[...] prejudicial nos confrontos da originalidade, porque ou se limita a explicar a continuidade sem dar conta da novidade, ou então, na verdade, explica a novidade com progressos da evolução" (Ibid., p. 137). Essa unilateralidade "evolucionista" parece ser a concepção de que o autor cangaceirista prefere dar-se conta quando tenta tratar dos elementos que foram usados pelos cangaceiros para configurar as vestes destes.

No caso de se elevar a segunda concepção – a da continuidade de estilos e formas –, é relevante não perder de vista a complexidade do conceito de tradição. Segundo Pareyson, quando se consegue entendê-lo corretamente, atinge-se a compreensão de que no ato de continuar também exige inventividade. Certamente, para esse autor, as duas concepções somente podem ser exercidas conjuntamente, "[...] já que continuar sem inovar significa apenas copiar e repetir, e inovar sem continuar significa fantasiar no vazio, sem fundamento [...]" (Ibid.,, p. 137).

> A arte precedente pode ser vista na sua extrínseca e imóvel perfeição, e então a forma decai para a fórmula, o modelo para o módulo, o estilo para o cunho, a obra para o estereótipo e não aparece a inerte repetição, a estéril reprodução do imitador rasteiro; ou então, pode ser considerada na sua perfeição dinâmica e na sua operativa exemplaridade, e então eis a possibilidade de um ato que transfere a eficácia operativa da arte precedente para a atividade nova, isto é, a possibilidade de uma operação que seja nova e original ao mesmo tempo que retoma e continua a antiga: em suma, a possibilidade de uma imitação criadora (PAREYSON, 1997, p. 139).

Corrobora-se o conceito de tradição que Pareyson desenvolve, pode-se refletir que somente com o ímpeto de inovação o artista consegue propagar a arte antiga. Isto quer dizer que, desta forma, é plausível sustentar que a aparência cangaceira é constituída por elementos que foram inspirados em outros que já pertenciam a povos e culturas precedentes. A própria reportagem da revista carioca *Noite Ilustrada,* ainda há pouco citada, ressalta a existência de "signos salomônicos" estampados na aba frontal do chapéu de Lampião. O que parece é que identificar, reconhecer e classificar são atividades consideradas importantes no mundo da ciência, principalmente porque parece que não há outro modo de se atingir um discurso coerente. E é exatamente nesta proposição da coerência a todo e qualquer custo que os discursos são formulados com o encadeamento de ideias que possam fazer sentido, independentemente da complexidade do problema.

Todavia, 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 de matéria comum de um contexto sociocultural para configuração de uma inovadora e inusitada imagem de cangaceiro.

> As indagações sobre a história de uma linguagem artística, sobre as mudanças dos estilos, sobre passagens de um estilo a outro, sobre a vida das formas, sobre a realidade das escolas, acabam por comprometer a originalidade da arte quando se aceita um esquema evolucionista, que, com os conceitos de necessidade e de desenvolvimento, nega a liberdade do ato artístico e a singularidade da obra de arte (PAREYSON, 1997, p. 140).

Levando em consideração, também, o quanto a matéria condiciona o fazer do artista – acreditando que a natureza dos materiais determinam técnicas e ferramentas –, e salientando-se sobre o fato de que o Cangaço era realidade de um contexto onde se tinha mínima diversidade de materiais, pode-se dizer que existe uma expectativa de um tipo de arte emergente. Deste modo, elencam-se algumas das condicionantes que parecem, *a priori*, aprisionar a percepção externa sobre o objeto do cenário do Cangaço a uma ideia conservadora de tradição: a possível herança cultural de um signo gráfico; o

uso de processos manualmente fabris hereditários e a limitação dos materiais. Todavia, mantém-se indagador o quanto inventivo Lampião se mostrou ser diante de fatores fortemente condicionantes; o quanto esse cangaceiro conseguiu idealizar e produzir coisas novas. Como explicita a reportagem citada na revista *Noite Ilustrada*, um "[...] equipamento rústico, enfeitado com recursos rudimentares do ambiente em que agia e dominava".

FIGURA 07: Página dupla da revista Noite Ilustrada, agosto de 1938. FONTE: Acervo de pesquisa da autora.

2.2 IDENTIDADE E ESTILO DAS VESTES DO CANGACEIRO

Trazer à tona a reflexão sobre o conceito de identidade é uma tarefa complexa. Hoje existe significativa diversidade de defensores que delimitam a ideia de identidade para as ciências sociais. Para este estudo, o conceito complexo de identidade visual assume tanto os aspectos autênticos verificáveis na aparência de um cangaceiro, quanto os aspectos que denunciam em que proporção e de que modo os constructos do indivíduo Lampião tiveram influência de um contexto cultural. É comum, na literatura clássica sobre o Cangaço, que, ao definir-se identidade do cangaceiro, de certa forma, está-se gerando uma visão, ou uma imagem, absoluta desse indivíduo, ignorando a possibilidade relacional de uma realidade. Nesta perspectiva, o cangaceiro é considerado alienado de sua identidade. Considerando a relevância do indivíduo cangaceiro para a configuração de uma identidade visual, descarta-se, portanto, a definição que conserva a ideia de identidade como unidade de substância que naturaliza uma essência para tornar as coisas idênticas verificáveis em um grupo social.

Ao identificar os novos elementos utilizados para a construção da imagem do cangaceiro, não se pode perder de vista, por exemplo, que nos anos de 1930, houve uma dinâmica mercadológica – a oferta de novos produtos via os ambulantes como os mascates ou por intermédio de pequenos mercadores (questão abordada no capítulo I sobre *A indumentária sertaneja dos anos de 1930*) – que interferiu na produção de objetos do cenário do Cangaço a ponto de, diante de uma variedade de cores de linhas e aviamentos, fazer surgir uma aparência exuberante e inusitada para a região e época. Releva-se que, ao se buscar compreensão sobre a identidade visual do Cangaço, depara-se com um universo de elementos que foram construídos dentro de um contexto mas que, entretanto, também são parte da sensibilidade de Lampião enquanto indivíduo que tem sua própria história, seu modo de pensar e fazer, sobretudo de ser. Por intermédio da aparência, Lampião proporcionou meios de sociabilidade no decurso de sua vida como cangaceiro.

Na tentativa de exaltar diferenciação cultural entre povos, a identidade de um grupo tem sido tradicionalmente compreendida como mera descrição de características socio-culturais e, que, muitas vezes, é formulada externamente por um processo inegociável de dominação; como uma imposição ideológica de grupos dominadores para os dominados. Segundo o sociólogo Denys Cuche – tratando de Cultura e Identidade em sua obra sobre *A noção de cultura nas ciências sociais* (2002) –, "a identidade remete a uma norma de vinculação, necessariamente consciente, baseada em oposições simbólicas" (CUCHE, 2002, p. 176). Neste sentido, considera-se, aqui, que quando Lampião interferiu conscientemente na produção de sua aparência, e mesmo que não se consiga determinar quais eram as intenções de sentido para cada um dos elementos, estava construindo uma imagem de si perante a sociedade e, por intermédio de uma produção simbólica, formulou um programa identitário. Pode-se dizer, então, que Lampião instalou uma consciência identitária para seu grupo social, necessária para a geração de um sistema simbólico importante nos processos de negociação política e econômica dentro do cenário no Cangaço.

Recolocando a aparência do Cangaço diante das fecundas conjecturas do filósofo italiano Luigi Pareyson sobre forma e conteúdo na arte, é necessário não perder de vista que quando o autor cangaceirista exibe a semântica do elemento usado para compor a veste do cangaceiro, deixa de lado o estilo próprio ou a poética desse criador. Esse ponto é importante quando se quer defender que foi a partir de uma identidade visual, considerada aqui como fragmentos que são reunidos em função de interesses e necessidades de um grupo social, que se constituiu a aparência cangaceira. Dizendo de outra maneira, identidade visual é, comumente, compreendida como um mecanismo de empoderamento, seja por alcançar distinção social, acumular produção simbólica, ou mesmo por estabelecer homogeneidade do discurso de um grupo social. Pensando desta maneira, considera-se que os constructos identitários são forjados sob o ponto de vista de que são elementos construídos para a caracterização social de um povo. Entretanto, no caso do Nordeste arcaico, por exemplo, não se pode considerar que a mistura étnica gerou os únicos fragmentos da identidade do sertanejo. Cada sertanejo é um indivíduo, como qualquer outro em circunstâncias diferentes (lugar e tempo).

Nesse sentido, chega-se ao conceito de identidade como sendo o conjunto das vinculações de um indivíduo em uma sociedade – os aspectos conscientes e inconscientes apreendidos ao longo da história de cada um. Ou seja, a identidade é, ao mesmo tempo, inclusão e exclusão social, como explica Cuche: "ela identifica o grupo (são os membros do grupo os que são idênticos sob um certo ponto de vista) e o distingue dos outros grupos (cujos membros são diferentes dos primeiros sob o mesmo ponto de vista)" (CUCHE, 2002, p. 177).

Nessa busca de delimitar a noção de identidade, importante para o desenvolvimento deste estudo, dá-se relevo que concepções tradicionais localizam as "raízes" culturais de um indivíduo como sendo fundamento indispensável para compreender autenticidade na definição da identidade visual dele. Como explicita Cuche:

> Esta representação quase genética da identidade que serve de apoio para ideologias do enraizamento, leva à "naturalização" da vinculação cultural. Em outras palavras, a identidade seria preexistente ao indivíduo que não teria alternativa senão aderir a ela, sob o risco de se tornar um marginal, um "desenraizado". Vista desta maneira, a identidade é uma essência impossibilitada de evoluir e sobre a qual o indivíduo ou grupo não tem nenhuma influência (CUCHE, 2002, p. 178).

Assim, parece que os autores cangaceiristas corroboram com essa concepção e, por isso, tendem a considerar que a identidade é uma condição imanente do cangaceiro, configurando-o, então, de maneira estável e absoluta. Tanto o autor adepto às concepções que determinam a herança biológica como fator preponderante, quanto aquele que apoia a abordagem culturalista, creem que o indivíduo é levado a interiorizar modelos culturais impostos como "essência" na constituição de uma identidade. É comum encontrar na literatura cangaceirista a afirmação de que os aspectos que podem colocar em risco a estabilidade da identidade sertaneja são considerados como parte da pura subjetividade do cangaceiro. Ou seja, em se tratando de cangaceiro, os aspectos que fogem de uma identificação automática do sujeito do sertão arcaico do Nordeste brasileiro – certo número de critérios naturalizados e determinantes como objetivos – são associados nesse tipo de literatura como sendo, por exemplo, parte da vaidade ou de um apego artístico fútil de Lampião.

Mesmo assim, não se trata de uma adesão, por parte desses autores, à concepção da subjetividade, que reduz a questão de uma escolha individual arbitrária. Na realidade, o autor cangaceirista clássico não tem demonstrado que pode existir uma questão proveitosa sobre a compreensão da identidade cangaceira quando se considera plausível a subjetividade do indivíduo como aspecto gerador de variáveis. E é neste ponto que se pode encontrar um dos problemas insolúveis desses autores: ao mesmo tempo em que enfatizam o determinismo para explicitar os aspectos de origem cultural (as raízes) e herança genética, ventilam que as questões que escapam desse universo podem fazer parte da subjetividade de Lampião, não considerando o caráter dessa subjetividade como algo pertinente para não correrem o risco de excluir a coerência de seus discursos.

Para compreender as concepções de subjetividade e objetividade, segundo desenvolvem os sociólogos Peter Berger e Thomas Luckmann, na obra intitulada *A construção social da realidade: tratado de Sociologia do Conhecimento* (2009), dentre os aspectos da realidade, a vida cotidiana é predominante: maciça, urgente e intensa. Essa realidade cotidiana aparece objetivada (objetos ordenados em padrões) mesmo antes da "entrada de qualquer um em cena", sendo ela organizada em torno do "aqui e agora" (consciência pragmática). Quer dizer que a vida cotidiana é "o meu mundo", o que está ao alcance do meu corpo e do meu interesse imediato pelo aglomerado de objetos da minha ocupação diária. Neste sentido, a realidade da vida cotidiana só é possível por causa das objetivações do cotidiano, pois nessa realidade a existência acontece em um mundo intersubjetivo e, portanto, a pessoa participa dele com outros – continuamente em interação e comunicação com outros. As objetivações são necessárias para que o mundo compartilhado seja comum a todos, onde os significados sejam comuns, e a atitude natural é o senso comum. Contudo, para que haja compartilhamento de objetivações é necessário que exista uma linguagem comum (vocabulário).

Existem modos de interação social na vida cotidiana, e um dos mais importante é o processo imediato chamado pelos autores de "face a face". Nela, há um intercâmbio contínuo de expressividades, e a subjetividade do outro se torna acessível e real mediante o máximo de sintomas (expressões, gestos, tons, etc.). A subjetividade do outro

apenas se torna real, na vida cotidiana, se estiver dentro de esquemas tipificados recíprocos (tipos padronizados e comuns na rotina cotidiana de ambos). Na situação de experiência direta face a face os esquemas tipificados entram em negociação contínua e interferem diretamente na interação social. No entanto, também existe a experiência de interação de caráter indireto que, diferentemente da interação face a face, torna a tipificação anônima. Ou seja: a realidade da vida cotidiana é apreendida nas contínuas experiências tipificadas que se tornam anônimas à medida que se distanciam da interação face a face (a tipificação desabilita o caráter de prerrogativa de uma pessoa específica).

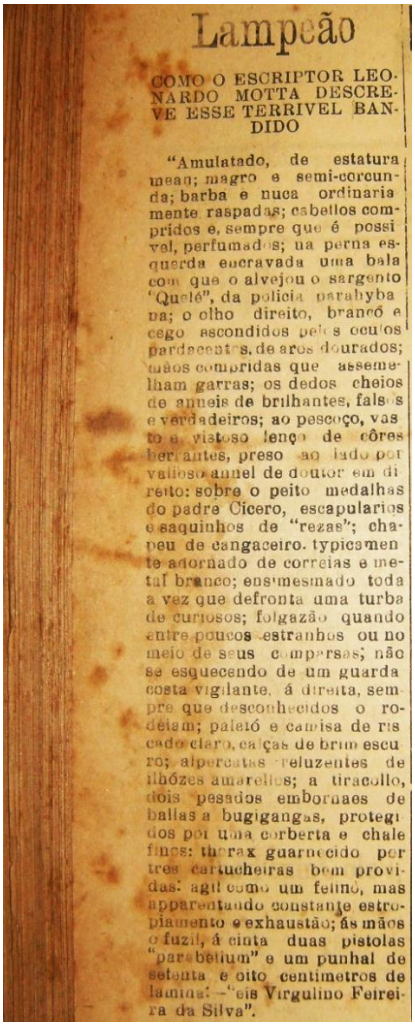
Admite-se, então, compreender identidade por uma alternativa que dinamiza a relação objetiva/subjetiva. Cuche também revela a identidade como sendo resultado das "[...] interações entre grupos e os procedimentos de diferenciação que eles utilizam em suas relações" (CUCHE, 2002, p. 177). Essa alternativa é relevante para este estudo porque desenvolve identidade como um movimento constante que se pode reconstruir em função da história de um indivíduo em consonância com as relações sociais. Isso quer dizer que tanto o inventário cultural do cangaceiro (uma suposta essência) quanto a dinâmica das relações sociais dele são aspectos que devem ser considerados.

A bibliografia cangaceirista apresenta Lampião como um sujeito visionário. Algumas das ideias dele eram consideradas desproporcionais com as expectativas das pessoas do cenário. Prospecções insólitas apontadas como extravagantes. Não parece estranho que o mito desse cangaceiro se tornou expressivo na história dos sertões do Nordeste brasileiro. A memória do sujeito sertanejo sempre vagueou entre a história e a ficção; a verdade e a fantasia; o ocorrido e a calúnia. E a imagem desse cangaceiro mítico constituiu-se em torno de suas ideias quiméricas, discrepantes, destoantes e dúbias. Andar com sapatos de solado invertido para forjar a direção do passo na terra firme dos sertões; usar óculos sem necessidade de correção da acuidade visual para transparecer intelectualidade; ter corpo fechado a ponto de enfrentar mais de trezentos homens da polícia volante e sair ileso; beber uísque escocês e usar perfume francês.

Como já foi desenvolvido anteriormente, a imagem de Lampião é marcada pela dicotomia do bem e do mal, configurando uma percepção discrepante sobre ele. Em se

tratando de discórdia entre a realidade e a fantasia, o sociólogo Erving Goffman (1922-1982), em seus estudos sobre *Estigma*, explicita os conceitos de identidade social virtual e identidade social real. O desdobramento conceitual que Goffman realiza para delimitar o sentido de estigma é relevante para que se possa fazer uso do termo quando se está tentando compreender a categorização social da aparência de Lampião. Em sua obra *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada* (2008), o autor deixa claro que o termo "[...] será usado em referência a um atributo profundamente depreciativo [...]" (GOFFMAN, 2008, p. 13). Goffman ressalta que é preciso considerar as relações, porque o atributo por si pode estigmatizar uma pessoa por um lado mas confirmar a normalidade por outro. Quer dizer que o atributo de uma pessoa pode estabelecer uma percepção de diferença entre indivíduos; no entanto, não configura se esse ou aquele é honroso ou desonroso. Para esse autor, "um estigma é, então, na realidade, um tipo especial de relação entre atributo e estereótipo [...]" (Ibid., p. 13).

Surge, então, o conceito de ambivalência, que Goffman trata no seu texto para desenvolver quando o indivíduo se ocupa em encobrir, por exemplo, seu estigma para alguns grupos e em outros ele prefere atenuar o defeito como forma de evidenciar alguma possibilidade de vantagem; assim como, quando um indivíduo estigmatizado tenta gerar informações sobre si que confrontam com a ideia estereotipada que os outros têm de seu estigma (Ibid., p. 118). Dá-se relevo que estigmatizar o indivíduo significa condicionar a relação de atributos que o caracteriza como maneira de discriminação (estabelece-se uma gama de crenças ligadas a um estereótipo). O indivíduo estigmatizado, quer dizer, com *defeito*, também elabora uma resposta, uma retribuição, e por isso pode-se compreender que existe uma espécie de jogo (Ibid., p. 16).



Lampeão

COMO O ESCRIPTOR LEONARDO MOTTA DESCREVE ESSE TERRIVEL BANDIDO

"Amulatado, de estatura mean; magro e semi-corcunda; barba e nuca ordinariamente raspadas; cabellos compridos e, sempre que é possivel, perfumados; na perna esquerda encravada uma bala com que o alvejou o sargento "Quelé", da policia parahybana; o olho direito, branco e cego escondidos pelos oculos pardacentos, de aros dourados; mãos compridas que assemelham garras; os dedos cheios de anneis de brilhantes, falsos e verdadeiros; ao pescoço, vasto e vistoso lenço de côres berrantes, preso ao lado por valioso annel de doutor em direito: sobre o peito medalhas do padre Cicero, escapularios e saquinhos de "rezas"; chapeu de cangaceiro. typicamente adornado de correias e metal branco; ensimesmado toda a vez que defronta uma turba de curiosos; folgazão quando entre poucos estranhos ou no meio de seus comparsas; não se esquecendo de um guarda costa vigilante, á direita, sempre que desconhecidos o rodeiam; paletó e camisa de riscado claro, calças de brim escuro; alpercatas reluzentes de ilhózes amarellos; a tiracollo, dois pesados embornaes de ballas a bugigangas, protegidos por uma corberta e chale fino: thorax guarnecido por tres cartucheiras bem providas: agil como um felino, mas apparentando constante estropiamento e exhaustão; ás mãos o fuzil, á cinta duas pistolas "parabelium" e um punhal de setenta e oito centimetros de lamina: -"eis Virgulino Feireira da Silva".

FIGURA 08: Recorte do JORNAL DE SERGIPE (2 de maio de 1931, p. 2). FONTE: Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe, Aracaju/SE.

"LAMPEÃO COMO O ESCRIPTOR LEONARDO MOTTA DESCREVE ESSE TERRÍVEL BANDIDO". Amulatado, de estatura mean; magro e semi-corcunda; barba e nuca ordinariamente raspadas; cabellos compridos e, sempre que é possível, perfumados; na perna esquerda encravada uma bala com que o alvejou o sargento "Quelé", da policia parahybana; o olho direito, branco e cego escondidos pelos óculos pardacentos de aros dourados; mãos compridas que assemelham garra; os dedos cheios de anneis de brilhantes, falsos e verdadeiros; ao pescoço, vasto e vistoso lenço de cores berrantes, preso ao lado por valioso annel de doutor em direito: sobre o peito medalhas do padre Cicero, escapulários e saquinhos de "rezas"; chapéu de cangaceiro. Typicamente adornado de correias e metal branco; ensimesmado toda a vez que defronta uma turba de curiosos; folgazão quando entre poucos estranhos ou no meio de seus comparsas; não se esquecendo de um guarda costa vigilante à direita, sempre que desconhecidos o rodeiam; paletó e camisa de riscado claro, calças de brim escuro; alpercatas reluzentes de ilhozes amarellos; a tiracollo, dois pesados embornaes de ballas e bugigangas, protegidos por uma corberta e chalé fino: thorax guarnecido por três cartucheiras bem providas: ágil como um felino, mas apparentando constante estropiamento e exhaustão; às mãos o fuzil, à cinta duas pistolas "parabelium" e um punhal de setenta e oito centímetros de lamina: - "eis Virgulino Ferreira da Silva".

Parece plausível relacionar Lampião com o conceito de sujeito estigmatizado desenvolvido por Goffman. Pode-se revelar que a ambivalência tem sido um aspecto ou um fragmento da identidade do cangaceiro construída a partir do estilo proposto por Lampião, isto é, da maneira como esse cangaceiro definiu fazer as coisas no âmbito das relações sociais. Sóbrio e, na medida do possível, bem vestido, Lampião põe em exercício uma aparência que não corrobora sua reputação de "bicho do mato". Nesta perspectiva, deve-se considerar quando Goffman descreve um tipo de indivíduo estigmatizado que se mantém indiferente às expectativas atribuídas a ele no sentido de ser indiferente ao seu fracasso; vive "isolado por sua alienação, protegido por crenças de identidade própria". Sem predisposição para a vitimização, o estigmatizado que consegue corrigir seu atributo negativo se transforma em alguém que tem provas de superação.

A insistência de Lampião em ser fotografado (construção de uma imagem pública) segurando jornais ou revistas, assim como o uso de óculos sem que as lentes tivessem algum tipo de correção (grau) podem ser interpretados como uma tentativa de corrigir o estigma de bandido irracional explicitado pelos jornais brasileiros da época. No recorte de jornal da figura 8, página 120, pode-se encontrar um exemplo de como a imagem pública de Lampião foi difundida, apontando-o como manipulador da informação sobre si: "O olho direito, branco e cego escondido pelos óculos pardacentos de aros dourados". A cegueira, certamente, poria em falência a crença sobre algumas das habilidades conhecidas desse bandido.

O estigmatizado tanto pode não ter a noção (consciência) do que os outros realmente pensam sobre ele como também pode, em situação de exibição, levar sua "autoconsciência e controle sobre a impressão que está causando a extremos e áreas de conduta que supõem que os demais não alcançam" (Ibid., p. 24). Para ilustrar essa questão, o autor apresenta um caso em que um criminoso profissional foi visto de posse de livros de Simone de Beauvoir e Lawrence Durrell. Um observador coloca que "em certos aspectos você é igual a um ser humano!". Já o criminoso não se sente mal, mas aprecia que pessoas possam perceber o quanto elas podem estar enganadas quanto a ele e que o estigma de que um criminoso tem um intelecto curto (baixa capacidade intelectual) pode ser destruído (Ibid., p. 24).

Existe um tipo de pessoa "informada" que é aquela que, pelo grau de proximidade que tem com o indivíduo estigmatizado (como uma esposa de ex-presidiário; ou irmão de doente mental), passa a ser também desacreditada pela sociedade; ou seja, "compartilham do descrédito do estigmatizado" (Ibid., p. 39). Essa questão pode ser exemplificada com o que aconteceu com a especulação da mídia sobre os motivos que levaram as mulheres a fazer parte dos bandos de cangaceiros. O historiador Luiz Bernardo Pericás, em sua obra intitulada *Cangaceiros: ensaio de interpretação histórica* – já citada nesta tese anteriormente –, explicita que

> de qualquer maneira, não é de se estranhar a presença de rameiras nas histórias dos cangaceiros. O fato é que no ambiente sertanejo, a prostituição era comum. Mulheres solteiras, analfabetas, viúvas ou

> abandonadas pelos maridos dificilmente encontravam outras formas de se sustentar (PERICÁS, 2010, p. 45).

O historiador parece corroborar com uma imagem de cangaceiro difundida pela mídia que, ao tratar da mulher no Cangaço, exaltava uma conduta contra a moral instalada na época. Ressalta-se que a mulher que entrava para o Cangaço era considerada derrotada, incapaz de gerar mudanças sociais e, por isso, jamais poderia optar por outro modo de vida (FERREIRA; ARAUJO, 2011, p.145).

Goffman ainda desenvolve o conceito de "símbolo de *status*" – ou, como ele acredita ser mais apropriado, "símbolo de prestígio" –, como uma informação social que é transmitida por um determinado símbolo para "[...] estabelecer uma pretensão de prestígio, honra ou posição de classe desejável" (GOFFMAN, 2008, p. 53). Neste sentido, é relevante para este estudo desvendar quais são os símbolos de prestígio existentes na aparência de Lampião e refletir sobre o quanto esses símbolos podem ter sido uma reprodução de estruturas sociais existentes (tal como o fardamento do exército), ou o quanto Lampião empreendeu sua criatividade para configurar novas maneiras (novos signos) de estabelecer prestígio e *status* na sua identidade visual cangaceira. Quanto a isso, o autor desenvolve:

> Símbolos de prestígio podem ser contrapostos a símbolos de estigma, ou seja, signos que são especialmente efetivos para despertar a atenção sobre uma degradante discrepância de identidade que quebra o que poderia, de outra forma, ser um retrato global, coerente, com uma redução consequente em nossa valorização do indivíduo (GOFFMAN, 2008, p. 53).

Seguindo a mesma lógica do conceito de ambivalência, existem ainda os desidentificadores, que são os signos que "[...] numa direção positiva desejada pelo ator, buscando não só estabelecer uma nova pretensão, mas lançar sérias dúvidas sobre a validade da identidade virtual" (Ibid., p. 54). Ou seja: põem em dúvida a expectativa gerada em função do estigma anteriormente identificado no sujeito por outros. A desidentificação pode servir de estratégia de poder, já que coloca o outro em situação de desvantagem por não ter domínio das informações identitárias acerca da interação social. Segundo Goffman:

> As consequências de uma apresentação compulsória em público serão pequenas em contato particulares, mas em cada contato haverá algumas consequências que, tomadas em conjunto, podem ser imensas. Além disso, a informação cotidiana disponível sobre ele é a base da qual ele deve partir ao decidir qual o plano de ação a empreender quanto ao estigma que possui. Assim, qualquer mudança na maneira em que deve se apresentar sempre e em toda parte terá, por esses mesmos motivos, resultados fatais – foi isso, possivelmente, que originou, entre os gregos, a ideia de estigma (GOFFMAN, 2008, p. 58).

Outros termos podem surgir para auxiliar na compreensão do processo de interação social, tal como o valor de visibilidade –, já que, apesar de a visão ser o principal meio de entendimento sobre a "imagem" do outro, existem outros sentidos, como, por exemplo, o olfato e o tato, os quais também podem evocar elementos no repertório de um receptor –: perceptibilidade e evidenciabilidade (Ibid., p. 54). Voltando a Lampião, os óculos sem grau e o fato de ser fotografado segurando jornais são ações que podem ser consideradas como tentativas de se igualar ao estereótipo do homem de negócios, professor, jovem intelectual. Todavia, deparar-se presencialmente com o indivíduo estigmatizado, ou seja, ter o contato visual com ele, não significa, necessariamente, que o estigma dele será reconhecido. Por que existem outros fatores que são importantes para que o processo de conhecer e reconhecer seja concretizado além da visibilidade, como, por exemplo, ter conhecimento prévio sobre o indivíduo com estigma antes do contato. Esse conhecimento prévio pode acontecer por intermédio da verbalização de diálogos, assim como por outros meios, como notas em jornais. A mídia e as histórias correntes nos anos de 1922 a 1938 – período de atuação de Lampião no Cangaço – favoreceram a construção do estigma do cangaceiro em favor dos valores que o Estado pretendia.

Os meios de comunicação de massa tornaram-se um dos maiores instrumentos para transformar uma pessoa privada em uma figura pública:

> Parece que a imagem pública de um indivíduo, ou seja, a sua imagem disponível para aqueles que não o conhecem pessoalmente, será, necessariamente, um tanto diversa da imagem que ele projeta através do trato direto com aqueles que o conhecem pessoalmente (GOFFMAN, 2008, p. 82).

A imagem pública construída interfere diretamente na interação social do indivíduo. Isso quer dizer que a imagem pública do indivíduo é contaminada pela má reputação construída por meios de comunicação.

> Quando o indivíduo tem uma imagem pública, ela parece estar construída a partir de uma pequena seleção de fatos sobre ele que podem ser verdadeiros e que se expandem até adquirir uma aparência dramática e digna de atenção, sendo, posteriormente, usados como um retrato global (Ibid., p. 82).

FIGURA 09: Ao lado de Maria Bonita em uma pose bem sentada, Lampião segura uma revista da época. Apesar da vida nômade, o que caracterizava um sujeito sem posses de terra e, portanto, sem herança familiar que pudesse valorar seu sobrenome, Lampião, sempre que teve oportunidade, mostrava-se atento aos acontecimentos de sua época e que, de certa forma, tinha hábitos frequentes de interagir com instrumentos de comunicação; tais como os jornais e revistas. FONTE: acervo particular da OSCIP SOCIEDADE DO CANGAÇO, Aracaju/SE.

Na defesa dos códigos de conduta, o indivíduo estigmatizado é, comumente, mais sensível que a pessoa normal no que diz respeito às relações humanas. Quer dizer que, numa situação de interação social, o indivíduo com estigma, por estar atento às contingências de aceitação e de revelação de seu defeito diante do outro, "[...] pode tornar-se consciente da situação enquanto os normais presentes estão espontaneamente envolvidos na situação, constituindo a própria situação para esses normais um pano de fundo de questões abertas". O indivíduo com estigma se torna um crítico e o normal, uma pessoa alienada (Ibid., p. 122).

Levando em consideração o que explicita o autor com respeito ao quanto é comum um indivíduo criar mecanismos para afastar a possibilidade de flagrantes, destaca-se o quanto Lampião propôs técnicas que puderam ser consideradas como meios de acobertamento. Ressalta-se que o indivíduo deve conhecer bem a mecânica da comunicação de sua audiência para saber qual conduta pode minimizar a intromissão de seu estigma e favorecer no processo de interação social. Lampião parecia ter noção do efeito que sua imagem provocava a ponto de distribuir fotografias assinadas para assegurar proteção para algumas pessoas.

Outra questão é que mesmo podendo ser reconhecido, tal estigma pode ser diluído quando o indivíduo estigmatizado é qualificado para exercer determinadas tarefas. Essa questão ficou evidente quando, em 1926, Lampião foi contatado pelo padre Cícero, em Juazeiro do Norte, no Estado do Ceará, para receber uma patente militar em troca do empreendimento dos cangaceiros na liquidação das frentes dos revolucionários chefiados por Carlos Prestes que deveriam estar em terras baianas no período em questão. Neste caso, o bandido sanguinário, em favorecimento de interesses políticos, tornou-se "justo" e "recompensador" a ponto de ser contratado pelo Estado para pôr um fim a outros inimigos. Ressalta-se que tanto o Estado como a Igreja – instituições centrais na sociedade – tornaram-se, mesmo que momentaneamente, aliadas aos cangaceiros.

Depois de desenvolver os conceitos de identidade social real e identidade social virtual, Goffman passa a tratar da identidade pessoal. Para tanto, é necessário discorrer sobre algumas ideias relevantes. Primeiramente deve-se compreender que identidade pessoal é o que torna o "in-divíduo" único em relação a outros. A noção de "unicidade"

do indivíduo está relacionada diretamente com o que se pode chamar de "marca positiva" ou "apoio de identidade", "[...] o conhecimento de seu lugar específico em determinada rede de parentesco" (GOFFMAN, 2008, p. 66). Outra ideia é que, embora alguns fatos particulares possam ser verdadeiros para mais de uma pessoa, o conjunto de fatos sobre uma pessoa não se encontra combinado em nenhuma outra. Voltamos à ideia de estilo desenvolvida pelo filósofo Luigi Pareyson, quando trata da espiritualidade do sujeito como sendo imprescindível no resultado da atividade formativa desse. A ideia de Goffman trata de algum atributo que é realmente único numa pessoa, e para Pareyson estilo é o modo particular de fazer as coisas,

> [...] em suma, o gesto do fazer, o estilo, que introduz na obra toda a espiritualidade do artista e aí a entrega, de modo tão eloquente e definitivo, que a respeito da espiritualidade do autor é bem mais reveladora a sua obra do que qualquer documento ou confissão ou testemunho direto sobre sua vida, e com frequência é mais significativa a menor inflexão formal do que os próprios aspectos semânticos ou referenciais da obra, os argumentos dela e, às vezes, até os seus temas, que, de resto, são reveladores, significativos e expressivos enquanto elementos do próprio estilo (PAREYSON, 1997, p. 62).

A questão da identificação pessoal é assumida com um elevado grau de importância ao ponto de existirem nas sociedades sistemas e mecanismos que regulamentam a particularização de um indivíduo, tais como registro de nascimento e carteira de trabalho ou, então, com nome, data e outras informações específicas sobre a pessoa (GOFFMAN, 2008, p. 68). Desenvolvendo a questão, o sujeito pode utilizar outro nome ou um pseudônimo quando entra no modo de vida do Cangaço, como forma de gerar um elemento de sua identidade pessoal dentro do grupo e de se diferenciar da sua vida anterior e externa; o nome tem ligação com alguma característica particular do cangaceiro e evita o reconhecimento dele no âmbito externo ao bando. Goffman explicita que as ocupações consideradas não legítimas na sociedade fazem uso de apelidos e também recebem alcunhas dos membros da comunidade (GOFFMAN, 2008, p. 69). Neste contexto, pode-se trazer a questão da mudança de nome das pessoas inseridas nas ordens religiosas em geral: "[...] está implícita uma importante ruptura entre o indivíduo e seu velho mundo" (GOFFMAN, 2008, p. 69).

O indivíduo estigmatizado manipula a informação sobre sua identidade pessoal com a intenção de não prejudicar a interação face a face da sua identidade social. Neste sentido, existem táticas que auxiliam a pessoa com estigma a lidar com os normais, omitindo ou revelando seu "defeito", para que as relações possam não corromper o que a sociedade legitimou como norma de conduta. Quer dizer que os desvios aparecem para adequar determinadas condutas de pessoas com estigma a uma conduta normatizada. No caso do Cangaço, podem-se desenvolver duas questões: a primeira, em se tratando de um grupo marginal (à margem da condição necessária à vida social), como a sociedade categoriza o cangaceiro; a segunda, é que o grupo se torna marginal exatamente porque busca as condições necessárias à vida social.

Certamente, existe uma discrepância na aceitação desses acontecimentos por parte dos autores cangaceiristas que busca fidelizar o seu discurso com o que se pensa ser uma narrativa plausível com a verdade histórica. Na realidade, não se pode perder de vista que o ímpeto visionário de Lampião podia ser alimentado pela diversidade de histórias que eram construídas acerca de sua imagem, de sua atuação no cenário do Cangaço. Pode-se dizer que a identidade visual do cangaceiro foi construída em favor das possibilidades de sociabilização propostas pelo estilo Lampião.

É certo que o Cangaço é um movimento bem anterior a Lampião. Autores datam que existiam cangaceiros nos sertões do arcaico Nordeste brasileiro desde o final do século XVIII. Entretanto, somente no período em que o sujeito Virgolino Ferreira da Silva, vulgo Lampião, passa a atuar no cenário e proporcionar uma visibilidade até então nunca alcançada, é que a identidade visual do cangaceiro passa a ser observada. A maneira como Lampião passa a fazer as coisas é que demarca o que se pensa sobre o cangaceiro no imaginário coletivo. Por isso, considera-se que foi a partir do estilo de Lampião que surgiu a identidade cangaceira. Segundo o padre e historiador cangaceirista Frederico Maciel, Lampião era tão consciente dos papéis que teria que representar para poder relacionar-se com diferentes públicos que mudava, inclusive, a sua maneira de falar; concentrava-se em articular um tom de voz e vocábulo que pudessem gerar um tratamento entendido por ele como adequado para cada um dos públicos de interação social.

Corroborando a ideia da relação do estilo de Lampião com o caráter relacional da identidade visual, busca-se fundamento no conceito de *habitus* desenvolvido pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu (1930-2002), quando diz que

> [os *habitus*] são sistemas de disposições duráveis e transponíveis, estruturas estruturadas dispostas a funcionar como estruturas estruturantes, isto é, a funcionar como princípios geradores e organizadores de práticas e de representações que podem ser objetivamente adaptadas a seu objetivo sem supor que se tenham em mira conscientemente estes fins e o controle das operações necessárias para obtê-los [...] (BOURDIEU apud. CUCHE, 2002, p. 171).

Assim, permite-se dizer que o *habitus* é o aspecto cultural que caracteriza um grupo social em relação aos outros; é interiorizado pelos sujeitos de um grupo e, mesmo que de modo inconsciente ou não reflexivo, é constante entre membros de um mesmo grupo social; é um conjunto de práticas que estabelece acordo de um dado grupo com sua vinculação social. Neste sentido, o conceito de *habitus* entra em consonância com o de identidade estabelecida aqui, por dois aspectos: o primeiro porque tanto a identidade quanto o *habitus* são constructos incorporados por um determinado grupo, os quais definem os modos de socialização deste com outros; em segundo, porque em ambos a personalidade do indivíduo influencia nas características culturais do grupo social – não se nega a possibilidade de existência dos estilos pessoais. Além disso, o *habitus*, definido pelo sociólogo Bourdieu, não é perene, mas sim negociável em favor de mudanças circunstanciais, assim como a identidade é relacional. O estilo de Lampião pode, assim ser, considerado como um aspecto estruturante no *habitus* do cangaceiro na sua "trajetória social".

2.2.1 Influência das corporações na aparência do cangaceiro

> [...] os dedos cheios de anneis de brilhantes, falsos e verdadeiros; ao pescoço, vasto e vistoso lenço de cores berrantes, preso ao lado por valioso annel de doutor em direito: sobre o peito medalhas do padre Cicero, escapulários e saquinhos de "rezas"; chapéu de cangaceiro [...] paletó e camisa de riscado claro, calças de brim escuro; alpercatas reluzentes de ilhozes amarellos; a tiracollo, dois pesados embornaes de ballas e bugigangas, protegidos por uma coberta e chalé fino [...] "eis Virgulino Ferreira da Silva" (Recorte do JORNAL DE SERGIPE – 2 de maio de 1931, p. 2).

Grosso modo, em uma observação sobre Lampião, podem ser encontrados elementos em sua aparência que também fazem parte dos constructos identitários do campo simbólico institucionalizado por algumas corporações. Fazendo uma leitura mais cuidadosa sobre o recorte de jornal apresentado anteriormente, podem ser verificadas algumas possíveis semelhanças ou coincidências: são as "medalhas sobre o peito", como se fossem adornos emblemáticos que acompanham as insígnias da patente de um militar; os "escapulários", usados em semelhança à ordem da igreja católica; o "paletó e camisa de riscado claro, calças de brim escuro" como sendo uma alternativa análoga às vestes dos homens que estavam no poder, tais como os coronéis e delegados; "ao pescoço, vasto e vistoso lenço de cores berrantes, preso ao lado por valioso anel de doutor em direito", como uma usurpação de uma moda trazida pelos filhos dos fazendeiros que chegavam aos sertões, de férias de seus estudos na Europa. Tenta-se dizer com isso que não há dificuldades de reconhecer na aparência de um cangaceiro, principalmente na de Lampião, elementos que anteriormente já podiam ser identificados como sendo parte da imagem de pessoas pertencentes a determinadas corporações. Ou seja, em um exercício de desconstrução da aparência cangaceira pode-se realizar um processo de

classificação de elementos conforme uma dada corporação – exercício que é comumente requerido na tentativa de explicar a "origem cultural" de cada um dos elementos constituintes na aparência de um cangaceiro.

Nessa perspectiva, da desconstrução da imagem de um cangaceiro, para favorecer a classificação dos constructos da identidade visual dele, algumas especulações podem ser encontradas na literatura cangaceirista sobre a possibilidade de uma concatenação cultural que justifique o porquê de Lampião ter selecionado alguns elementos para compor sua aparência. O historiador Nilton Frexinho constrói, por exemplo, em sua obra anteriormente citada, *O sertão arcaico do Nordeste do Brasil: uma releitura* (2003), a razão do porquê o sertanejo do sertão nordestino ser extremante religioso a ponto de carregar como adorno sobre seu corpo medalhas de padre Cícero, "saquinho de rezas" e escapulário. Frexinho coloca que compreender o radicalismo do comportamento religioso naquele cenário e período implica compreender que o sertanejo, "[...] premiado pelas circunstâncias de desamparo material, foi empurrado, sim, empurrado para o caminho que lhe restava – o misticismo, pela prática radicalizada da religião católica" (FREXINHO, 2003, p. 23). Segundo esse autor,

> no sertão, a religiosidade ganhou dimensões expressivas devido a duas circunstâncias que se associavam. De um lado, o sertanejo buscou na religião a compensação das agruras da pobreza de que tomou consciência e a falta de perspectiva para ultrapassá-la de modo próprio. De outro lado, o clima de insegurança, decorrente da ameaça periódica do flagelo das secas, levou o sertanejo a amparar-se no sobrenatural, fonte de forças de que carecia para lidar com a calamidade (FERREIRA; ARAUJO, 2011, p. 52).

Certamente, o ímpeto religioso era significativamente expressivo nas práticas cotidianas de um cangaceiro. Frexinho explicita, de modo extremo e conservador, que existia uma mistura de alternativas de misticismo – não o bastante em recorrer somente à doutrina católica, mas, também, em ser adepto às superstições:

> O sertanejo é um homem primitivo, audacioso e forte, mas ao mesmo tempo crédulo, deixando-se facilmente arrebatar pelas superstições mais extravagantes; uma análise dessas revelaria a fusão de estados

> emocionais distintos; a sua religião é, como ele, mestiça (CUNHA apud FREIXINHO, 2003, p. 68).

Convém ressaltar que se compreendem os motivos que levavam o cangaceiro a ser devoto de São Jorge ou a praticar orações e rezas diariamente – na concepção que Frexinho chama de "fundamentalismo cristão primitivo", por não ser uma prática ortodoxa –, e admite-se que existisse realmente uma quantidade significativa de elementos que compactuavam com essa prática religiosa. Existe uma questão que pode favorecer para a reflexão sobre o quanto as corporações podem ter influenciado a configuração da aparência do cangaceiro: a possível contemplação de Lampião sobre estética sacra pode ser responsável por alguns aspectos de natureza gráfica aplicados na composição de sua aparência. Para exemplificar essa questão, sobre a possibilidade da cor que a natureza possa apresentar – por intermédio da fauna e da flora –, não se pode perder de vista que os vitrais das igrejas podem ter se tornado, em alguns ambientes de um cenário árido, exemplificações de possibilidade da aplicação de uma diversidade cromática numa composição. Além da diversidade de cores, podem ser identificadas, entre a aparência do cangaceiro e o cenário religioso, semelhanças da disposição dos elementos que são reunidos em função de determinados princípios de composição ou arranjos específicos. Por mais que não se consiga determinar o quanto consciente esteve Lampião ao assumir esses arranjos gráficos, frisa-se que existe uma organização gráfica principiada por critérios constantes da arte sacra, tais como: simetria, hierarquia de leitura, proporcionalidade e geometrização da forma imitada da natureza.

Busca-se novamente o filósofo italiano Luigi Pareyson quando este coloca que para os defensores da autonomia da arte – conceito anteriormente compreendido neste capítulo II –, uma arte sacra só pode ser considerada arte propriamente dita – quando bem-sucedida – se for afastada de um desígnio religioso ou de qualquer outra finalidade e, que, caso contrário, essa arte estará destinada ao insucesso artístico. Neste sentido, quando a arte sacra está intimamente ligada às exigências do culto, não pode ser elevada ao nível da arte verdadeira. Todavia, o autor destaca que é possível ter sensibilidade à experiência religiosa como inspiração artística. E, neste sentido, é que se pode concordar com esse autor e desenvolver que é plausível pensar como realidade que

Lampião pode ter implementado na aparência cangaceira aspectos da experiência estética dele com a arte sacra. Para Pareyson, "a arte pode ser sacra apenas sob duas condições: em primeiro lugar, deve ter uma inspiração religiosa e, em segundo lugar, deve obedecer a prescrições eclesiásticas relativas às exigências do culto" (PAREYSON, 1997, p. 52). O senso de liturgia de Lampião pode ter influenciado, inclusive, os rituais da vida cotidiana no modo de vida do Cangaço. Para enfatizar a intensidade da religiosidade do Virgolino constata-se, por intermédio de depoimentos de entes da família Ferreira, que enquanto menino ele mantinha um oratório em seu quarto de dormir.

Outra questão é o quanto o cangaceiro pôde ter uma interação social recompensada por intermédio de uma imagem pública. Neste sentido, a adesão aos elementos religiosos pode exercer a função de controle da informação. Quanto a isso, o sociólogo Goffman explicita que alguns signos que trazem informação social podem ter a função informativa superficial (GOFFMAN, 2008, p. 55). Superficial pela possibilidade de agregar circunstâncias além das reais, propiciando que no processo de interação o estigma seja camuflado ou pouco evidenciado. Deste modo, pode-se aproximar a realidade cotidiana do cangaceiro à do sertanejo considerado normal devido a semelhanças das práticas religiosas. O autor exemplifica que a insígnia da patente militar pode ser um sinal que tem o único objetivo de transmitir informação social. Evidencia-se que alguns dos signos meramente informativos podem ser premeditadamente fabricados. Para Goffman,

> uma das fases desse processo de socialização é aquela na qual a pessoa estigmatizada aprende e incorpora o ponto de vista dos normais, adquirindo, portanto, as crenças da sociedade mais ampla em relação à identidade e uma ideia geral do que significa possuir um estigma particular (GOFFMAN, 2008, p.41)

Nessa perspectiva de elencar maneiras de encobrir os símbolos de estigma como modo de afastar problemas no processo de interação social, Goffman também entra no âmbito do indivíduo que, ao contrário, agrega em si símbolos de estigma que possam atestar valores, tal como, exemplifica ele, o judeu que usa a estrela de Davi, o baixa-visão que usa uma bengala branca de cego (Ibid., p. 112).

FIGURA 10: "Traje litúrgico de Padre Cícero" – Acervo do Museu do Ceará. Desvendando a figura, busca-se o que consta na obra de Frutiger: existem diversos tipos de representação gráfica da cruz com as extremidades decoras. A cruz da faixa de pano da figura acima se assemelha ao que o autor designa como sendo "cruz de lis" – uma cruz decorada com a representação da flor de lis. Verifica-se a força de alguns princípios gráficos de composição, tal como simetria e, por consequência, o peso geométrico de um centro. FONTE: ARAUJO, Emanoel (org.). O sertão da caatinga, dos santos, dos beatos e dos cabras da peste. 1. ed. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2012, p. 84.

FIGURA 11: Cantil original de cangaceiro. Verifica-se a existência da cruz decorada nas extremidades como elemento gráfico central do objeto. É possível identificar semelhanças com a peça da figura X, inclusive pela relação cromática (as cores). FONTE: Peça fotografada no Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas, Maceió – Alagoas.

Certamente, os óculos de Lampião, um exemplo já reincidente neste capítulo, podem assumir a função de servir como mimese entre os que eram considerados intelectuais para a época no cenário. Ao mesmo passo que causa estranheza é, também, uma maneira de assumir uma posição de poder no jogo da interação social: "Deve-se acrescentar também que os programas militantes de todos os tipos podem utilizar esse recurso, porque o indivíduo que se autossimboliza, garante o seu afastamento da sociedade de normais" (Ibid., p. 112). Ou seja, existe a possibilidade de abordar a questão por alguns ângulos e, cada um deles, permite que seja desenvolvido um fundamento da razão de Lampião ter usado determinados elementos na composição de sua aparência.

Continuando o desenvolvimento da questão, sobre a possibilidade de influência das corporações na definição dos elementos que constituem a aparência do cangaceiro, busca-se encontrar base também na ordem militar. As forças militares compunham uma forma de poder central no cenário marcado pelas práticas de barbárie. Prevendo conflitos entre os poderes, em agosto de 1932, o ministro da Justiça da Regência, Diogo Feijó, cria a Guarda Nacional – uma instituição político-administrativa de âmbito nacional que passa a atuar no lugar do Exército em territórios interioranos do país. A Guarda Nacional era uma "instituição militar, de natureza política, para atender ao "sistema de poder'" – essencialmente composto por grandes proprietários de terra (FREXINHO, 2003, p. 46). O sertanejo se vê entre os poderes dos coronéis da Guarda Nacional e os coronéis de milícia. Os primeiros firmavam-se como representantes da modernidade da nova ordem, e os segundos, que eram inerentes à instituição militar, foram praticamente extintos pelo ministro da Justiça, Diogo Feijó, (Ibid., p. 46):

> A história revela, e confirma, a tradição de violência dos sertanejos para equacionar desavenças e o recurso da vingança, como justiça pelas próprias mãos, ante, no passado, a 'neutralidade' da justiça institucional, cujas decisões eram condicionadas pelo poder, de fato, os fazendeiros, donos de terra, e mais tarde, já no Segundo Reinado, pelo poder dos coronéis gerados pela instituição da Guarda Nacional, no período da Regência [o decênio de 1831 a 1840] (FREXINHO, 2003, p. 36).

Dá-se relevo que o fator de violência não foi instalada pelo movimento do Cangaço. Com o agravamento das duras circunstâncias naturais e humanas nos sertões, uma nova ordem se instala, na qual bandos autônomos e fortemente armados fazem uso da violência para impor poder e usurpar bens alheios para sobreviver, "[...] criando zonas físicas de influência, desafiando, e mesmo ignorando, a ação governamental-policial de repressão" (Ibid., p. 36).

Como a Guarda Nacional, a polícia volante, constituída de perseguidores ferrenhos dos cangaceiros, também era composta de civis com concessão de exercer o poder sobre os demais. E neste contexto, da delegação do poder a civis em troca dos interesses do Estado, é que Lampião passa a ser ignorado como bandido e considerado como tantos outros civis que buscavam ascensão política e recebe um chamado para ser inserido nesse âmbito militar. E mesmo sendo uma armação, pois o documento que deveria oficializar a patente foi assinado por um engenheiro que se encontrava no momento em que o acordo estava sendo firmando, em 1926 Lampião passa a acreditar ter recebido a patente de capitão; Antônio Ferreira, irmão de Lampião, torna-se primeiro tenente e o cangaceiro Sabino torna-se segundo tenente. Neste momento, das mãos do padre Cícero, os cangaceiros receberam novas vestes: um paletó e calças de tecido mescla azul-acinzentado de risca. Coincidência ou intencionalidade, essa roupa passa, então, a fazer parte da vida do cangaceiro como um uniforme semelhante ao do militar, e todo cangaceiro deveria se vestir conforme a nova unidade adquirida. Vale salientar que somente a partir desse episódio é que novos princípios de composição gráfica passaram a traduzir algumas informações sociais e políticas, tais como a hierarquia e a natureza da função do cangaceiro em seu grupo. Quer dizer que passa a vigorar uma concepção militar na aparência do cangaceiro (imagem e prática).

Voltando a refletir sobre a patente da biografia de cangaceiro Lampião, pode-se compreender que, a partir do momento em que o poder tenta elevar a capacidade de atuação do cangaceiro para, colocando-o em situação semelhante à da polícia volante, combater as frentes revolucionárias comandadas pelo revolucionário por Luis Carlos Prestes, existiu uma tentativa de fazer com que Lampião acreditasse que estava havendo uma mudança de categoria, uma ascensão social, uma mudança de *status*, que

provavelmente favoreceria as relações face a face dele com os outros atores do cenário. É como se Lampião tivesse seu estigma de bandido – indivíduo marginalizado – diluído para ser inserido numa outra ordem social.

Buscando compreender o efeito causado por um fardamento em um grupo social, encontra-se em Roche uma noção de traje militar: "Ele cria por meio da educação, esculpe uma personagem e afirma um projeto político pela demonstração de onipotência" (ROCHE, 2007, p. 234). Esse autor desenvolve que:

> O propósito fundamental por trás da padronização do traje militar não é tanto o indispensável objetivo tático de tornar as tropas reconhecíveis em ação, mas o preparo e o treinamento dos corpos para combate. É um instrumento num processo que visa moldar o físico e a postura de um indivíduo combativo, cuja autonomia condiciona a docilidade e cuja obediência transforma a força individual em poder coletivo (Ibid., p. 234).

Ao moldar as atitudes e hábitos de modo coletivo, o uniforme eleva o indivíduo "acima das pessoas comuns" e, também, contribui para aumentar a resistência em grupo, cooperando assim com a saúde do uniformizado. Como explicita Roche, "a autonomia de cada indivíduo constitui a medida de sua obediência" (Ibid., p. 235). Descobrem-se dois princípios subjacentes ao uso do uniforme:

> Separar com vistas a inculcar o *ethos* militar e a instalar o senso de hierarquia; unir, para patentear uma adesão comum, para fortalecer o espírito corporativo e promover a harmonia entre as armas especializadas (Ibid., p. 245).

Como já foi anteriormente explicitado, segundo o depoimento transcrito do ex-cangaceiro Vinte e Cinco, o sujeito principiante no Cangaço recebia uma roupa simples das mãos de seu chefe: "uma roupa sem atrativos assim como a de um soldado raso". Vinte e Cinco também depõe que na medida em que o sujeito passa a ser percebido e suas habilidades são reconhecidas, a roupa passa a ser merecedora de novos adereços com a função de tornar público o desempenho bem-sucedido do cangaceiro. Outra questão que Vinte e Cinco explicita é que Lampião tinha como estratégia vestir igual a ele outros cangaceiros. Na realidade, a roupa de cangaceiro apresentava um estilo que transmitia

unidade, porém não era precisa: cada um dos cangaceiros interferia de modo particular – por intermédio da inserção de objetos que não eram comuns a outros – sobre uma fachada socialmente concebida.

Na história do vestuário, os uniformes sempre se apresentam como trajes bem elaborados. Ao abordar a questão da etiqueta militar, Daniel Roche expõe o pensamento de um dos autores que ele utiliza em seu estudo e que critica os excessos de detalhes dos uniformes. O argumento é que o soldado desperdiçava tempo tanto na manutenção quanto no trajar-se. Entretanto, a disciplina da aparência militar exige hábitos de higiene e limpeza que favorecem a saúde do soldado. Para alguns teóricos, mesmo que o uniforme torne o indivíduo um objeto de exibição, "[...] pode, com moderação, contribuir não apenas para o sucesso tático, como também para uma profunda transformação das maneiras de modo geral" (Ibid., p. 238). A questão do excesso de detalhes, levada para o contexto do Cangaço, mais do que a da higiene pessoal – já que o cangaceiro dificilmente tinha a oportunidade de tirar seu traje, seja para banhar-se ou para qualquer outra atividade – parece relevante. O cangaceiro portava sobre o corpo cerca de 40 quilogramas. Decerto, o que comprometia boa parte desse peso eram os equipamentos utilizados em combate, tais como as armas de fogo e os punhais. Mas de medalha em medalha, de moeda em moeda, e demais diversos tipos de joias, uma aparência exuberante torna-se o uniforme do cangaceiro. Mesmo que o uniforme possa ser visto como um traje essencialmente composto por objetos utilitários, os adereços e o modo de travestir-se de cangaceiro travava uma constante batalha entre o ideal (uso prático) e o belo.

> A postura, de que é testemunha a farda militar, revela um trabalho individual sobre o corpo e a aquisição dos princípios de ordem rigorosos e coletivos. Ela é parte de uma nova delimitação do espaço público, estabelecendo distâncias, um código de relações humanas e sociais, e o faz de modo tão persuasivo que desenvolve uma estética (Ibid., p. 237).

FIGURA 12: Lampião e Juriti. Lenços de cores e estampas diferentes, o desenho dos ornamentos aplicados na aba batida do chapéu, ou mesmo as características das joias. A farda podia variar conforme alguns aspectos do gosto do cangaceiro, mas mantinha uma padrão identificável. FONTE: Fotografia de autor desconhecido. Acervo particular da OSCIP Sociedade do Cangaço, Aracaju, Sergipe.

Alguns autores cangaceiristas afirmam que, devido ao alto grau do caráter de novidade que as vestes do cangaceiro propunham, para aquele território dos sertões e época, alguns dos meninos sertanejos sentiram-se seduzidos a se tornar cangaceiros. A aparência do cangaceiro reunia uma quantidade de elementos gráficos e simbólicos – como o fato de se assemelhar a um uniforme militar – que transparecia ser uma chance de tirar o jovem de uma situação inerte por intermédio da agregação social de poder. Sobre essa questão, Roche explicita:

> O traje militar tem um papel no recrutamento que não deve ser negligenciado; seu atrativo pode ser superficial, mas geralmente pesa na decisão de se alistar, porque simboliza poder; ele ajuda a diferenciar armas e unidades de acordo com uma hierarquia, que tem a cavalaria no topo e a infantaria miliciana no sopé (Ibid., p. 240).

Um aspecto de extrema importância para a compreensão da veste uniformizada do cangaceiro é a relação cromática, ou o universo de cores existentes na aparência. Segundo Roche, o papel cultural das cores que são aplicadas aos uniformes tem a função de satisfazer as exigências simbólicas usadas como tática – também compreendidas como valor moral –, as necessidades econômicas e as possibilidades técnicas de materiais e processos de produção. Ou seja, as cores devem estabelecer um "[...] vínculo estreito entre imperativos materiais e códigos sociais" (Ibid., p. 250).

> A administração militar impõe a padronização, mas também tolera a diversidade, necessária para diferenciar regimentos. Isso se materializou na cor dos adornos [...]; cada regimento tem suas cores distintivas, que podem ser combinadas com o arranjo dos botões, o colorido dos galões nos enfeites ou a aba dos chapéus (Ibid., p. 252).

A imagem real do cangaceiro é, geralmente, difundida por intermédio das fotografias do libanês Benjamin Abrahão. Por apresentarem uma realidade monocromática, em preto, branco e gradações de cinza, a imagem apresenta riqueza de estruturas gráficas – pois é possível se deparar com uma quantidade significativa de objetos constituintes da aparência –, mas não é fiel do ponto de vista da diversidade das cores.

Devido a questões morais que definem as normas do vestir entre gêneros da época, é provável que a variedade de cores vibrantes que configuravam a uniformização dos cangaceiros não tenha sido devidamente indagada. Confirma-se uma escassez de estudos na bibliografia cangaceirista que possam auxiliar na reflexão sobre a questão cromática – nos melhores casos, mas ainda com indiferença, os autores narram detalhadamente as características físicas dos elementos e afirmam que há variedade de cores, mesmo que não se especule sobre a questão. Entretanto, cabe aqui colocar a cor como um dos símbolos constituintes nesta maneira uniformizada de se vestir. Frexinho nos apresenta um exemplo de como são as escrituras que narram os elementos constituintes na aparência do cangaceiro:

> Bandos armados, integrados de homens inconfundíveis, com chapéu de couro, cartucheira de onça pintada, embornais bordados com enfeites, trabucos em bandoleira e facões até os joelhos. De seis a dez, às vezes mais, tendo por chefe, normalmente, um cafuzo de cabelos cacheados, ostentando lenço vermelho no pescoço, carregados de medalhas (FREXINHO, 2003, p.54).

FIGURA 13: Bornal de cangaceiro original. Verificação da diversidade de cores que compunham a aparência de um cangaceiro. FONTE: Objeto exposto no Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas, Maceió, Alagoas. Fotografia de Germana Gonçalves de Araujo.

Nesse sentido, não se pode perder de vista que o uniforme, ou farda, cria uma unidade que recebe os signos de conquista individual dos soldados – como, por exemplo, as medalhas e a experiência estética da exuberância –, sendo que esses signos são de recompensa coletiva, pois indicam unidade de grupo. Desse modo, a composição de cores aplicadas ao universo figurativo específico não poderia comunicar à sociedade outra coisa senão segunda pele de cangaceiro. Ou seja, o cangaceiro propunha uma relação cromática que favoreceu a institucionalização[18] da aparência cangaceira para aqueles que tinham acesso a essa visão; quase uma miragem, segundo o historiador Frederico Pernambucano.

Uma questão importante é que os grupos também padronizados de polícia volante passam a incidir uma atuação violenta e, com isso, transmitia horror às famílias sertanejas. Nos depoimentos de ex-cangaceiros, como o de Vinte e Cinco, podem ser encontradas narrativas que explicitam como a abordagem da volante era agressiva em proporções inconcebíveis, desumanas. E deste modo, com a estratégia de sobrevivência e de incorporar novos valores à sua aparência – como também com o intuito de desmistificar uma imagem negativa consolidada para alguns públicos–, a polícia volante passa a travestir-se de cangaceiro. Neste caso, pode-se dizer que existiu um processo de imitação alimentado pelo desejo de nova ocupação, no sentido de preenchimento de território, de domínio político de determinadas áreas. É como desenvolve Roche: no momento de crise, incrementar as fardas pode mudar o significado a elas atribuído anteriormente. A farda da polícia volante travestida de cangaceiro desempenha um papel totalmente político e cambia o símbolo de poder para significar tanto obediência a uma ordem quanto a manutenção de processos de apoderamento: a cada cangaceiro morto, surgiam novos

[18] Segundo Berger e Luckmann (2009), os processos de formação do hábito precedem as institucionalizações. As instituições ocorrem sempre que há uma tipificação recíproca de ações habituais por tipos de atores (ação comum entre indivíduos). Sendo assim, buscando a ordem social para manter a espécie em constante equilíbrio e desenvolvimento, a instituição controla, de maneira direta e primária, a conduta humana por intermédio de padrões, canalizando direções e oposições. Por isso, a conduta do outro (do semelhante) é previsível nas atividades rotineiras são conduzidas por ações supostamente naturais. As institucionalizações constituem um processo civilizador que mantém a ordem social.

elementos na farda de uma volante que, com a imagem pública renovada, passa a transmitir que a ordem foi cumprida e que, por isso, mereceu o objeto como sinal de condecoração. Como explicita Roche, o sujeito "[...] cria individualidade, ao mesmo tempo em que ensina os mecanismos de obediência e de imitação passiva" (ROCHE, 2007, p. 261).

A Igreja e o Exército – as práticas religiosas, de um catolicismo popular, e as militares – referem-se a duas corporações que exerceram influência significativa no modo de vida do cangaceiro. No caso deste estudo, salienta-se que tais influências consubstanciaram a configuração uma identidade visual cangaceira a ponto de definir a aparência de indivíduos pertencentes a um pequeno grupo social. Não se tem depoimentos de Lampião, ou de qualquer outro cangaceiro, revelando suas intenções ou a função da adoção de uma aparência que promovia a inserção social deles. Entretanto, a partir da análise dos depoimentos, da bibliografia cangaceirista, das fotografias de Benjamin Abrahão e outros, dos recortes da mídia impressa e das visitas *in loco* nas vilas e cidades por onde Lampião passou, pode-se extrair conteúdo para dialogar com os fundamentos dos teóricos aqui citados e, sem intenção de esgotar a reflexão sobre o que está sendo explicitado, alcançar deduções plausíveis.

FIGURA 14: "O bando de cangaceiros de Pancada se entrega a volante alagoana depois do massacre de Angico, Alagoas, setembro de 1938" (FERREIRA; AMAURY, 2009, p. 315). Policiais da volante e cangaceiros rendidos se confundem por causa da semelhança dos elementos que compõem a vestimenta. Em algumas das fotografias da época, somente um olhar minucioso de especialista consegue distinguir cangaceiros e volantes (os armados são da volante e os desarmados são cangaceiros capturados). FONTE: Fotografia de autor desconhecido. Acervo particular da OSCIP Sociedade do Cangaço, Aracaju, Sergipe.

A GRIPE

A gripe, a tosse e os resfriados não devem ser abandonados

A maioria das serias e perigosas enfermidades que comprometem a saude e a vida, começam por um simples resfriado ou por uma gripe, a que não se dá importancia.

Mas, as autoridades medicas insistem em fazerem saber que estes males, embora parecendo ligeiros, devem tratar-se a tempo sem deixá-los agravar.

Felizmente, para combatê-los temos agora um meio rapido e muito eficaz. Trata-se do Xarope São João, agradabilissimo e de resultados admiraveis em qualquer afecção das vias respiratorias, tosses, bronquites ou resfriados. Seus notaveis efeitos beneficos se notam desde a primeira dose, pois acalma a tosse instantaneamente e dá bem estar.

Aos primeiros sintomas de um resfriado ou uma gripe, deve-se tomar uma boa dose de Xarope São João, seguida de um chá bem quente ou limonada quente. Assim, o perigo de complicação será afastado.

O Xarope São João age sobre os bronquios, pulmões e as fossas nasais, alcançando deste modo até as ultimas ramificações da organização pulmonar. O Xarope São João é indicado para todas as infecções gripais, tosses, asma, catarros, laringites e coqueluches.

CONTRA AS PERTURBAÇÕES GASTRO-INTESTINAES, AS DYSPEPSIAS, A AZIA E A FALTA DE APPETITE

ELIXIR EUPEPTICO TRI-DIGESTIVO

WERNECK

Uma greve de serias consequencias

O leitor já imaginou o que aconteceria se seus rins fizessem greve, um só dia que fosse? Sabendo-se que a esses orgãos compete remover grande parte das impurezas organicas, purificar o sangue, eliminar acidos venenosos, não será difficil avaliar o que resultaria se os rins deixassem de trabalhar durante 24 horas.

Ha, entretanto, muita gente cujos rins não funccionam com a devida actividade. Os orgãos estão inflammados, seus innumeros canaes filtradores se acham em parte obstruidos. Isso equivale a uma greve parcial. Os venenos e impurezas vão se accumulando lentamente no organismo. Começam a surgir varios symptomas, como sejam dôres lombares, inchação, tonteiras, pallidez, inappetencia, desanimo, frequentes dôres de cabeça, perturbações visuaes, desordens urinarias, etc. Para evitar que a enfermidade se torne chronica ou se declare um fulminante ataque de uremia, urge acudir aos rins enfermos, ministrando-lhes Pilulas de Foster. As Pilulas de Foster desinflammam, activam e fortalecem aos rins, fazendo desapparecer rapidamente todos os symptomas de debilidade renal.

Asthma
Soffre? Perde noites?
Basta Aspirar o bom
Remedio de
Himrod
PARA ASTHMA

Pedidos pelo Correio com 5$000 HARGREAVES & Cia. Caixa 1072 — Rio

maior remedio no menor vidro

LÁVE SEUS RINS E O FIGADO

Com

UREDOL DRENADOR RENAL

PRECISANDO DEPURAR O SANGUE TOME SO':

Elixir de Nogueira

Milhares de curados !

A NOITE ILUSTRADA 9-8-938

Flagrante da chegada da tropa volante a Sant'Ana do Ipanema. O enviado de "A NOITE Ilustrada" cumprimenta o aspirante Ferreira.

Sant'Ana do Ipanema, situada na zona vizinha áquela onde se travou o combate das forças volantes alagoanas com os cangaceiros de "Lampeão", viveu horas de emoção jamais verificadas alí com a chegada da tropa policial conduzindo os troféus da vitoria fulminante: a cabeça do famosissimo Virgolino Ferreira e de mais dez de seus comparsas, entre eles Maria Bonita, companheira do "Rei do Cangaço". Nossos representantes, idos desta capital em avião, assistiram ao regozijo publico, no qual se mesclavam a curiosidade pelo inaudito acontecimento e a sensação de desafogo que a estas horas corre todo o sertão. Diante do povo fremente de entusiasmo, os soldados da "volante" erguiam no ar, jubilosamente, suas armas, e acenavam com os longos lenços em sinal de regozijo. Enquanto isto, fatigado e ferido, mas ainda firme, o tenente João Bezerra recebia os cumprimentos de seus colegas de armas e dos civis, por motivo do feito recente, e os oficiais se abraçavam na praça publica, felicitando-se com natural efusão. Os aspectos desta pagina, tomados nos momentos da chegada, pelo fotografo desta revista, dizem do ambiente que se estabeleceu em Sant'Ana do Ipanema.

Piranhas, Pedra, Agua Branca, ti-

Logo depois da chegada a Sant'Ana do Ipanema, entre calorosos aplausos publicos, o tenente João Bezerra posa para o fotografo de "A NOITE Ilustrada" entre dois oficiais do regimento a que pertence.

FIGURA 15: Tenente João Bezerra vestindo uma dupla de bornais coloridos no estilo dos objetos produzidos pelos cangaceiros. Policiais da volante usavam os objetos de cangaceiros apreendidos, mas, também, encomendavam cópias. FONTE: Revista Noite Ilustrada, agosto de 1938.

CAPÍTULO III

Lampião "scena": a aparição do protagonista como aspecto de poder

Qual novo cruzado percorrendo terras e exigindo em troca, de suas presas, um pesado tributo, "Lampeão", o cangaceiro, vive de secca para mecca, sem que as forças policiais dos vários Estados que elle atravessa, ponham-lhe sobre as costas a mão de ferro da justiça.

Segunda-feira ultima, ao que soubemos de fonte segura, encontrava se o ferra braz sanguinário no visinho estado da Bahia, tentando saquear a propriedade denominada "Caldeirão dos Cardoso", distante quatorze léguas de Itiuba.

A brava gente dalli offereceu-lhe resistência, travando com o bando desalmado cerrado tiroteio, ao mesmo tempo que mandava um emissário, cujo corsel voava, à procura da força policial bahiana aquartellada na localidade mais próxima, que era, a alludida, linhas acimas. – Itiuba.

A força, disseram-nos, la não foi. Preferiram os seus componentes acautelar as carcassas.

E não fora a valentia dos camponios, mas uma grave depredação tinhamos a registrar. Fructo da boa semente de "Lampeão" e seu rancho. Onde andamos? Positivamente, no Sahara...

(Transcrição literal da matéria de capa "Lampeão" scena do JORNAL-SERGIPE, 16 de janeiro de 1930. Fonte: acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe).

Nas pesquisas realizadas nos jornais de Sergipe – Sergipe Jornal e Correio de Aracaju – sobre o período de 1920 a 1938, a chamada "Lampeão scena" aparece corriqueiramente com o propósito de anunciar que o cangaceiro-chefe estaria "praticando terrorismo" sem represália do Estado em uma determinada região. Em sequência, dos enunciados das matérias – as quais geralmente compunham a página de capa ou a sessão de "Telegrammas" dos jornais –, apareciam pequenos textos que pretendiam constatar a possível atuação de Lampião nos sertões do Nordeste e, assim, provocavam na sociedade o sentimento de incerteza associado à expectativa de se deparar com a "fera braz" em qualquer momento e lugar. Geralmente em pequenas notas, as matérias de escritura com caráter sensacionalista, que também eram significativas para promover a venda dos jornais na época, apresentavam informações generalistas e, por isso, não propunham qualquer tipo de reflexão sobre o indivíduo cangaceiro. Todavia, as notas inseriam a aparição do cangaceiro na vida cotidiana do povo dos sertões do Nordeste e alimentavam o jogo entre os poderes. Neste sentido, pode-se compreender por que a imagem de Lampião se construiu de modo distinto para o povo dos sertões em relação à população dos centros urbanos – onde somente era possível saber algo sobre os cangaceiros via notas de caráter geral dos jornais da época. Depoimentos de famílias sertanejas que constam na bibliografia cangaceirista não narravam, necessariamente, episódios de terror.

Existem duas questões importantes: a mídia mantinha um discurso raso para não colocar em risco a imagem negativa de cangaceiro que precisava ser incitada a favor dos interesses das oligarquias junto à ideia de progresso difundida pelo Estado; e o próprio Lampião fazia uso de sua notoriedade e, deixando rastros que alimentavam a constância dos anúncios – como, por exemplo, as fotografias assinadas que serviam de atestado de proteção –, também nutria o jogo do poder. Lampião também designava alguns cangaceiros, que não eram chefes de bando, a travestir-se de "Lampião" para confundir o inimigo e a mídia. Quer dizer que a imagem pública de Lampião confirmava um estilo identificado por intermédio de alguns aspectos, tais como: corpo esguio, o cabelo com-

prido, o óculos e os bornais colorido. A disputa era acirrada e o corpo a corpo dos cangaceiros com os fazendeiros e o Estado era motivo de discussão em lugares públicos sobre as medidas de força de ambos os lados.

Diferentemente da leitura realizada nas notas generalistas de jornais – as quais expõem valores fechados sobre Lampião ao imaginário coletivo –, a reflexão sobre indivíduo e sociedade proposta por alguns autores da sociologia, tais como Norbert Elias, Georg Simmel e Erving Goffman, torna lúcida a ideia de indivíduo necessária para que se possa construir a compreensão do paradoxo da imagem de Lampião. Neste sentido, faz-se necessário discorrer sobre a construção social do cangaceiro, não mais pelo âmbito da História, como foi proposto no Capítulo I, mas pela perspectiva sociológica que pode tornar relevante a construção do indivíduo em decorrência das funções das relações sociais numa determinada cultura. Deste modo, deposita-se o crédito de que mesmo que se salvem os aspectos singulares sobre a conduta de Lampião, ele é um indivíduo e, portanto, somente pôde existir como tal em consonância com um contexto sociocultural da sociedade de onde emergiu. Essa corrente de pensamento movimenta o cerne da questão: desabilita a possibilidade de que o cangaceiro foi um indivíduo que se marginalizou somente porque necessitava sobreviver à impunidade da justiça local; inviabiliza a ideia de que ele é fruto de uma mistura étnica mal sucedida (miscigenação) e deixa em segundo plano os aspectos econômicos como princípio que instabilizou a conduta pacifica e que inicializou o movimento do Cangaço.

Iniciando a compreensão sobre indivíduos e sociedade por intermédio da obra do sociólogo Norbert Elias (1897-1990), intitulada *Sociedade dos Indivíduos* (1994), depara-se com a ideia de que "é incomum falar-se em uma sociedade dos indivíduos", já que comumente se trata dos dois termos como sendo opostos. Entretanto, segundo a compreensão que se teve sobre o pensamento do autor um termo depende do outro em uma relação simbiótica. Segundo Norbert Elias, a ideia de desenvolver a *Sociedade dos Indivíduos* surgiu a partir de uma obra anterior intitulada *O processo civilizador* , na qual o autor aborda um modelo de processo social que tem o intuito de regular o indivíduo em favor do que uma dada sociedade pensa sobre o que é civilidade. Elias desdobra que

mesmo considerando que exista hereditariedade, é específico de cada geração a existência de um repertório de "[...] padrões sociais de autorregulação que o indivíduo tem que desenvolver dentro de si" (ELIAS, 1994, p. 8).

Reforçando a ideia de que as aspirações individuais são regidas de acordo com a vida em coletivo, em sua obra intitulada *Questões fundamentais da sociologia,* Georg Simmel (1858-1918) discute, no segundo capítulo, as diferenças entre as determinações do nível social e as hesitações do nível individual. O autor coloca que, devido à complexidade das hesitações do indivíduo, "[...] de modo algum ele saberia decidir com segurança interna entre suas diversas possibilidades de comportamento [...]" (SIMMEL, 2006, p. 40) e, por isso, faz-se necessária a objetividade que orienta a ação humana com o intuito de gerar consonância da vida em sociedade. Aquilo que é determinado como "espírito público" deve ser interiorizado pelo indivíduo como sendo fundamentalmente primitivo:

> À proporção que o indivíduo, em seus propósitos mais primitivos, não apresenta hesitações nem se equivoca, podemos pensar que a mesma medida vale para o grupo social. O asseguramento da existência, a aquisição de novas propriedades, o desejo das posses conquistadas – estes são impulsos fundamentais para os indivíduos, impulsos a partir dos quais ele pode se associar de modo conveniente a muitos outros indivíduos, a seu gosto (Ibid., p. 41).

Georg Simmel explicita que "definiu-se o direito" como sendo "[...] primeiras e essenciais condições de vida [...]" coletiva e determinando o "mínimo ético" como fundamento para a conduta dos indivíduos (Ibid., p. 41). Entretanto, o ser humano é um composto complexo que tem ligações com outros tipos de "leis", e se isto não for considerado, a existência individual torna-se uma "anomalia ética, uma existência impossível" (Ibid., p. 42).

Considerando-se relevante a ideia de Simmel, pode-se refletir sobre um contexto onde o "direito" era comumente exercido fora da doutrina constitucional e, assim, sem o "mínimo ético", as regras eram reformuladas em defesa dos interesses dos poderes

locais, tais como coronéis e fazendeiros. Mesmo que Lampião não pudesse ser considerado um dos poderes do contexto – por optar viver à margem da sociedade –, exercia força sobre eles e tomava a frente das negociações, ocupando o lugar de protagonista.

Na perspectiva que compreende que os padrões sociais são determinados em uniformidade com as especificidades de uma cultura e época, retorna-se às materias dos jornais como fonte de relevância para esta pesquisa, e dá-se relevo a um texto encontrado no JORNAL-SERGIPE, de 9 de novembro de 1923 – período inicial da atuação de Lampião no Cangaço –, na qual o enunciado *A Hora-confronto, a complexidade do esforço para civilizar o sertão* coloca em evidência o termo "civilizar" como sendo um processo de regulação social por intermédio de uma concepção que valoriza, sobretudo, os aspectos econômicos – obedecendo à ideologia economicista que regia a compreensão sobre os aspectos sociais da época:

> [...] O homem procura construir o meio em que vive, de acordo com as suas concepções. Ora, essa correlação constante desloca-se, consoante a mentalidade que se vais formando. Da interpretação da natureza resultam concepções scientificas, estas augmentama capacidade de acção do homem a sua noção de conforto, de bem-estar, de felicidade. Dahi a evolução do ideal de vida, do que chamo fómula de vida. Todo o homem, mais modesto que seja, tem uma representação do mundo de accordo com essa concepção um ideal. Mas o que os economistas e philosophos não accentuaram bem é que esse ideal é subordinado aos recursos que o homem possue ou suppõe possuir para realizal-o. A moral, que exprime esse ideal, não exige mais do [...]

Parece aceitável, portanto, que os escritos sobre o Cangaço até pouco tempo priorizavam a vertente econômica como causa desse movimento; um pensamento desenvolvido sob a ideologia da divisão de classes e do capital, o que pode ofuscar a possibilidade de debate sobre o quanto a construção sociocultural pode tornar relevante a compreensão das escolhas de conduta dos indivíduos em uma determinada sociedade. Ou seja, o que está sendo proposto é colocar em outro plano de análise o evento do furto de cabras e bodes ocorrido nas terras dos Ferreira pelos Saturnino – narrado no capítulo I desta tese – e, sendo assim, abrir o debate para uma vertente que torna relevante os aspectos culturais do cenário do Cangaço como formadores da conduta.

Retornando para a compreensão sobre a formação sociocultural do indivíduo, Norbert Elias amplia sua exposição, colocando que existem duas vertentes de pensamento que separam o olhar entre o indivíduo e a sociedade. Uma vertente atribui à sociedade o caráter de regularidade das relações humanas como essência ou "força substancial" própria que transcende os indivíduos. Neste sentido, a sociedade torna-se algo supraindividual que se sustenta por intermédio de uma espécie de "mentalidade coletiva". Em oposição a essa primeira vertente, existem os "[...] grupos cujas as ideias se concentram, acima de tudo, nos indivíduos humanos" (ELIAS, 1994, p. 24). Com relação às ideias desse segundo grupo, o autor complementa que,

> [...] tal como o primeiro grupo, eles são incapazes de imaginar que as próprias relações possam ter estruturas e regularidades próprias; mas como os primeiros, eles involuntariamente pensam nessas estruturas e regularidades, não como peculiaridade das relações entre unidades tangíveis, mas como uma peculiaridade dessas unidades corporais (Ibid., p. 24).

O autor ainda desenvolve duas ideias que podem explicitar, a priori, as concepções opostas. De um lado enfatiza-se a autonomia e a singularidade do indivíduo, e de outro, considera-se a sociedade como um aglomerado composto por indivíduos isolados, ou seja, como se existisse independentemente desses indivíduos. No fundo, segundo o que Elias explicita, existe uma diferença entre um amontoado de indivíduos para uma sociedade, porque, mesmo que se guarde algum tipo de particularidade, esses indivíduos se relacionam entre si, constituindo um complexo engendramento e formando, assim, uma sociedade. E por isso, o autor usa a ideia de Aristóteles sobre "a relação entre as pedras e a casa": "[...] não se pode compreender a estrutura da casa inteira pela contemplação isolada de cada uma das pedras que a compõe" (Ibid., p. 16).

Optando por uma concepção que entrelaça as duas anteriores, Norbert Elias desdobra o exemplo da casa de pedras para estabelecer a relação entre o todo, representando a sociedade, com a parte, referindo-se ao indivíduo. Mesmo que se possa compreender que esse exemplo é de certo modo grosseiro, o autor acredita que por intermédio dessa referência algumas reflexões possam ser realizadas; tais como: a pedra não

deve ser vista como uma estrutura isolada, pois cada uma delas possui formato específico para lidar com outras pedras diferentes e juntas constroem a casa. Como reforça o autor, "[...] é o complexo das funções que as pedras têm em relação umas às outras na unidade da casa", assim como "[...] o formato das pedras só pode ser explicado em termos de sua função em todo o complexo funcional, a estrutura da casa" (Ibid., p. 24). Essa analogia parece ser uma preparação para que se possa compreeder que a forma das partes individuais só deve acontecer posteriormente à da estrutura do todo. Ou seja, a casa é vista e compreendida como casa antes mesmo de as pedras serem analisadas; sendo que a casa, assim como a sociedade, só é possível de existir em termos de relações e funções (Ibid., p. 25). Em síntese, a ideia de Elias é de que

> As pedras talhadas e encaixadas para compor uma casa não passam de um meio; a casa é o fim. Seremos também nós, como seres humanos individuais, não mais que um meio que vive e ama, luta e morre, em prol do todo social? (ELIAS, 1994, p. 17).

Como já foi explicitado anteriormente, geralmente o cenário do Cangaço é delimitado em função de questões econômicas de desigualdades sociais degradantes que constroem uma ideia de sociedade fundada na barbárie por ser formada por uma população faminta que vive em um cotidiano de direitos desordenados. O que Norbert Elias coloca é que uma dada sociedade é composta por indivíduos que fazem as coisas de uma determinada maneira; entretanto, "[...] sua estrutura e suas grandes transformações históricas independem, claramente, das intenções de qualquer pessoa particular" (Ibid., p. 13). Certamente, o curso de optar por viver na marginalidade de alguns sertanejos torna o movimento do Cangaço um fenômeno importante para a história do Brasil. Contudo, diferentemente do que se pensa, o Cangaço não foi resultado de uma briga da família de Virgolino Ferreira da Silva, vulgo Lampião. Existem algumas questões no entrelaço das práticas das brigas de família que transcendem o valor econômico de uma cabra – existe um ímpeto de disputa que é externo à possibilidade de sentimentos negativos que aquelas famílias desenvolveram uma em relação à outra.

Norbert Elias também utiliza a Gestalt como uma área do conhecimento que auxilia a compreensão de que o todo é diferente da soma das partes, porque as partes, quando

juntas, se relacionam entre si e formam outra unidade – "de potência maior" (Ibid., p. 16). Neste sentido, o autor desenvolve que existe em nossas estruturas de pensamento a contradição entre necessidades individuais e exigências sociais, mas que aceitar a oposição das concepções pode ser um erro, e que sociedade não se constitui sem o indivíduo e vice-versa. Construindo o pensamento que desarticula a antítese cristalizada, deve-se crer que há uma ideia de vida social que equaliza os interesses individuais e coletivos proporcionalmente:

> Só pode haver uma vida comunitária mais livre de perturbações e tensões se todos os indivíduos dentro dela gozarem de satisfação suficiente; e só pode haver uma existência individual mais satisfatória se a estrutura social pertinente for mais livre de tensão, perturbação e conflito (ELIAS, 1994, p. 17).

Faz-se necessário, entretanto, propor a reflexão sobre uma vertente de pensamento que descreve os aspectos singulares de Lampião. Somente por intermédio do entendimento das funções das relações engendradas no cenário onde o Cangaço se desenvolveu – no período de 1920 a 1938 – é que se pode ter uma percepção mais complexa de como esse cangaceiro se articulava politicamente entre outros atores. Nesse ponto de vista, do mesmo modo que o sociólogo Norbert Elias coloca que a relação indivíduo/sociedade é recíproca, pode-se compreender também que a relação Lampião/cenário somente acontece por necessidades sociais mútuas. E entre os fatores sociais que possam dar fundamento na dinâmica da sociedade sertaneja desse período, o conceito de poder, que será desenvolvido mais adiante neste capítulo III, é visto neste estudo como aspecto de uma identidade reguladora, como o aspecto propulsor das funções das relações.

Quando Norbert Elias faz uma reflexão sobre a ideia de que "o indivíduo é parte do todo" – ou seja, um elemento de composição da sociedade –, o termo "todo" pode transparecer harmonia, como se a sociedade fosse de fato um conglomerado de indivíduos. Entretanto, "a palavra todo parece deslocada" porque a sociedade dos indivíduos é uma totalidade heterogênea, e "a vida dos seres humanos em comunidade certamente não é harmoniosa" (Ibid., p. 20).

Nessa perspectiva, Norbert Elias desenvolve que existe uma ordem invisível que define o projeto social do indivíduo e delimita a função e comportamento dele com relação aos outros: "por nascimento, ele está inserido num complexo funcional de estrutura bem definida; deve conformar-se a ele, moldar-se de acordo com ele e, talvez, desenvolver-se mais, com base nele" (Ibid., p. 21). Segundo o autor:

> Cada um é obrigado a usar um certo tipo de traje; está preso a certo ritual no trato com os outros e a formas específicas de comportamento, muito diferentes dos moradores de uma aldeia chinesa ou de uma comunidade de artesãos urbanos do começo da Idade Média (ELIAS, 1994, p. 21).

Corroborando com a questão, dá-se relevo à ideia de Georg Simmel, que chama de pertencimento grupal um tipo de "espírito comum" que rege os comportamentos do indivíduo no âmbito coletivo, em que "a longevidade de um atributo herdado é o laço que estabelece uma verdadeira união entre as dimensões mais inferiores e sua expansão" (SIMMEL, 2006, p. 43). Surge a ideia de tradição desse autor:

> Mas não está em questão somente a hereditariedade em sentido puramente biológico. Também os elementos espirituais que se objetivaram em palavras e conhecimentos, em inclinações afetivas e normas de vontade e juízo, e que penetram o indivíduo como tradições conscientes e inconscientes, fazem isso de maneira tanto mais segura e universal quanto mais consolidada e evidente elas tenham crescido dentro do espírito de uma sociedade que se desenvolveu ao longo do tempo – isso é quanto mais antigas forem as tradições (SIMMEL, 2006, p. 43).

O autor explicita também que aumenta a possibilidade de individualização quando o indivíduo coloca algo num plano mais elevado – "[...] mais aprimorado e extraordinário" (Ibid., p. 43). Certamente, segundo o desenvolvimento de Simmel, "[...] a ancestralidade habita na camada – ou perto dela – em que brotam os juízos mais instintivos [...]" (Ibid., p. 44) e, por isso, historicamente, pode-se recuperar a valoração de segurança e justiça que privilegia aquilo que é visto como mais antigo. Entretanto, não se pode perder de vista que o apreço pelo que é novo; pelo que pode ser mais complexo e aprimorado; por aquilo que individualiza segundo a "sensibilidade para a diferença", faz parte, segundo Simmel, do espírito humano: "o que nossa consciência absorve, o que desperta

nosso interesse, o que deve estimular nosso dinamismo precisa de alguma maneira se desprender do óbvio, do cotidiano que habita em nós e fora de nós" (Ibid., p. 45).

É fato que Virgolino Ferreira, no início do século XX, segue a tradição de entrar para o Cangaço, assim como outras peças que foram desafiadas a entrar no jogo do poder no contexto dos sertões. Nômade e regido pela intercalação cíclica do sol com a lua para determinar os momentos de atividade e descanso, o cangaceiro mantinha, apesar das novas circunstâncias, hábitos e juízos de valor conforme sua origem cultural. Lampião comandava uma série de condutas internamente – nos bandos de cangaceiros – que seguiam a ordem externa; ou seja, aquilo que a sociedade sertaneja já havia legitimado como mínimo ético. Para exemplificar, busca-se o fato de a cangaceira – não diferente da mulher que se encontrava fora do Cangaço –, ser mantida afastada na resolução dos problemas do grupo: nos processos de negociação com Coronéis; na formulação das estratégias de combate; nas decisões dos caminhos a serem percorrido; e nos momentos de luta com a polícia volante.

Contudo, não se pode perder de vista o quanto a aparição do indivíduo é parte desse intento de quebrar a tradição para gerar novas sensações sobre uma imagem consolidada. O novo cria dimensões distantes da ancestralidade e, por isso, declina a sensação de segurança e ofusca a valoração. Em compensação, como desenvolve Georg Simmel, em sua obra intitulada *Filosofia da Moda e outros escritos* (2008), a partir da vertente que valora a personalização no uso do adorno, Simmel desenvolve o conceito de material autêntico: "O fascínio do autêntico consiste em que ele é, em todos os sentidos, mais do que a sua imediata aparência, que partilha com o falso" (SIMMEL, 2008, p. 67). O autor complementa sua ideia explicitando que o homem autêntico é alguém confiável, diferentemente do inautêntico. Isso quer dizer que a autenticidade é um valor que enaltece o caráter de uma pessoa a ponto de não colocar em dúvida o potencial de sinceridade existente na relação com ela. Certamente, aquilo que não se imagina de onde veio – qual a origem histórica ou sociocultural – não se pode identificar como sendo uma falsificação e, sendo assim, torna-se um elemento verdadeiro para um determinado contexto. Esse potencial de autenticidade é, sem dúvida, factível na aparição cangaceira. Simmel conclui que:

> O fascínio e o realce, que ele comunica ao seu portador individual, alimentam-se, pois, deste campo supra-individual; o seu valor estético, que aqui é justamente também um valor "para os outros", transforma-se mediante a autenticidade em símbolo de apreço geral e de pertença a um sistema social de valor" (SIMMEL, 2008, p. 68).

Nesse sentido, surge a reflexão sobre os motivos que levaram a polícia volante a se travestir de cangaceiro; ou seja, sobre uma aparência tradicionalmente legitimada, a polícia volante apodera-se dos objetos autênticos dos cangaceiros capturados e insere uma quantidade de novos elementos que desarticulam a imagem segura que o sertanejo poderia formar sobre ele. Certamente, essa desarticulação da aparência propiciava que a polícia volante também pudesse propor novas formas de conduta, como se sabe, a favor de interesses próprios. A polícia volante, travestida de cangaceiro, apropriava-se de uma identidade visual consolidada para entrar camuflada no jogo. Já o cangaceiro, exuberante e reluzente, tem uma aparência singular construída de modo inusitado sem usurpar da imagem de outros: surge a ideia de aparição cangaceira.

Quando o sociólogo Erving Goffman (1922-1982), em sua obra intitulada *A representação do Eu na vida cotidiana* (2008), inicia o Capítulo I, sobre *Representações*, colocando em questão que ao desempenhar um papel, o ator deve fazer uso de elementos que garantam a sustentação de uma impressão pretendida por ele. O olhar sobre a singularidade da aparição do cangaceiro torna-se, então, uma vantagem associada ao que se pensa sobre os aspectos do jogo de poder no cenário. E isso pode explicar a opção por se tornar visível – uma imagem distinta do fundo que se sobressai em um cenário de cromia árida dos sertões. Diferentemente da imagem de sertanejo estabelecida pela arte de Cândido Portinari – na obra dos Retirantes (1944) – o cangaceiro exuberantemente autêntico não poderia pretender que sua imagem fosse apta para ele esconder-se ou camuflar-se. A aparição do Lampião desafia. Dá-se relevo que mesmo reluzente e provocativa, a imagem de Lampião parece ter sido invisível aos olhares dos escritores cangaceiristas até meados do século XX.

Goffman desenvolve, nesse âmbito sobre representações, que podem existir dois tipos de indivíduos:

> Quando o indivíduo não crê em sua própria atuação e não se interessa em última análise pelo que seu público acredita, podemos chamá-lo de cínico, reservando o termo "sincero", para os que acreditam na impressão criada por sua representação (GOFFMAN, 2008, p. 25-26).

O indivíduo cínico, segundo o autor, pode desenvolver um tipo de prazer ao "brincar" com algo que um público deveria estar levando a sério, ou algum outro tipo de "interesse pessoal", ou mesmo "pode enganar o público que julga ser o próprio bem deste, ou pelo bem da comunidade, etc." (Ibid., p. 26). Goffman deixa claro que o fato de achar que se deva iludir um público não significa que o ator tem índole perversa, mas pelo motivo que alguns públicos não permitem que ele desempenhe o papel com sinceridade. Existe, portanto, a possibilidade de o indivíduo, ao desempenhar um papel, cambiar entre ser sincero por estar "[...] convencido de seu ato e ser cínico a respeito dele" (Ibid., p. 27).

Desmembrar os conceitos aparentemente extremos de cinismo e sinceridade abordados por Goffman pode tornar fecundo o momento em que se está analisando as escolhas de Lampião para a configuração de uma imagem responsável por uma aparência que se tornar uma aparição. Alguns dos aspectos de Lampião que já foram tratados nesta tese, tais como o uso de jornais e revistas para a composição de uma fotografia como indício de intelectualidade; a sobreposição de joias e moedas para, possivelmente, gerar a noção de riqueza econômica, a apropriação do vocábulo em favor da possível valoração atribuída por uma plateia, podem ser vistos como parte de uma atuação que ora precisava ser sincera e ora necessitava de um ato cínico.

Ressalta-se que a aparição de um cangaceiro era tão inusitada que ofuscava as tradições, os hábitos da vida cotidiana desses indivíduos. Por isso, assim como acontece com alguns escritores cangaceiristas, é comum aderir à ideia do historiador inglês Hobsbawn que julgou ser uma característica preconceituosa específica de Lampião a manifestação negativa dele às mulheres de cabelos curtos. Isto porque a conduta machista na cultura dos sertões, do período em questão, estabelecia dentro do cenário o que poderia ser considerado como "mínima ética" e privilegiava o valor de feminino por intermédio do que se entendia por masculino. Isso quer dizer que Lampião desempenhava

um papel de "homem", no cenário do Cangaço, conforme o contexto cultural já havia estabelecido.

Para ampliar essa questão sobre as funções das relações sociais dos indivíduos em contextos culturais, o sociólogo Norbert Elias explicita que o verdadeiro problema é que "[...] em cada associação de seres humanos, esse contexto funcional tem uma estrutura muito específica" (ELIAS, 1994, p. 22).

> Entretanto, esse arcabouço básico de funções interdependentes, cuja estrutura e padrão conferem a uma sociedade seu caráter específico, não é criação de indivíduos particulares, pois cada indivíduos, mesmo o mais poderoso, mesmo o chefe tribal, o monarca absolutista ou o ditador, faz parte dele, é representante de uma função que só é formada e mantida em relação a outras funções, as quais só podem ser entendidas em termos da estrutura específica e das tensões específicas desse contexto total (ELIAS, 1994, p. 22).

Parece que aqui há uma discrepância entre o que foi entendido sobre o pensamento do sociólogo francês Michel Foucault (1926-1984), quando este propõe como metodologia de estudo, em sua obra intitulada *Microfísica do poder* (1986), com o que Norbert Elias sugere em *A sociedade dos indivíduos* (1994). Elias explicita que é preferível desenvolver uma investigação descendente, onde o todo é visto em primeiro plano para propiciar uma compreensão melhor sobre o produto, mesmo que se tenha consciência de que esse todo é produto das relações e suas funções. Já Foucault insiste em um estudo ascendente que prioriza o olhar sobre as partes, desmiuçando as relações e suas funções para compreender o todo. Foucault, na realidade, parece não priorizar a compreensão do produto, mas, sim, dos processos.

Esse debate é relevante para esta tese porque, independentemente da vertente que delimita o olhar, se deva ser descendente ou ascendente, deve-se ter em mente que "somente na relação com outros seres humanos é que a criatura impulsiva e desamparada que vem ao mundo se transforma na pessoa psicologicamente desenvolvida que tem caráter de um indivíduo e merece o nome de ser humano adulto" (ELIAS, 1994, p. 27). Sendo assim, percebe-se que é relevante o olhar ascendente que prioriza as partes para a compreensão do todo, quando se torna necessária a descrição da função do papel do indivíduo

na construção social de uma cultura; mas também se deve dar importância ao olhar descendente que primeiro considera o todo – o produto – para estabelecer o entendimento sobre as partes. Isso quer dizer que, a depender do que se está buscando, as partes e o todo se isolam ou se engendram. É por isso que, nesta tese, ora se comunga com a história do contexto cultural do Cangaço, ora se concentra nas funções do papel de cangaceiro. O todo é necessário porque não se pode perder de vista que em se tratando de indivíduo, "seu destino, como quer que venha a se revelar em seus pormenores, é, grosso modo, específico de cada sociedade" (Ibid., p. 28).

Norbert Elias desenvolve o conceito de fenômeno reticular para designar que acontece uma característica de modelagem e remodelagem que as pessoas passam no convívio com outras. Segundo o autor:

> A partir do estudo do processo civilizador, evidenciou-se com bastante clareza a que ponto a modelagem geral, e portanto a formação individual de cada pessoa, depende da evolução histórica do padrão social, da estrutura das relações humanas (ELIAS, 1994, p. 28).

Para ilustrar que "[...] a interação entre as pessoas e os fenômenos reticulares que elas produzem são essencialmente diferentes das interações puramente somatórias das substâncias físicas" (Ibid., p. 29), Norbert Elias utiliza o diálogo entre duas pessoas como exemplo. Segundo o autor, existe uma interdependência contínua na sequência de ideias entremeadas em uma conversa que foge do modelo físico de ação e reação, exatamente porque a interação entre as pessoas pode ser alterada em função da mudança de ideias, humor ou interesse ao longo da conversa. Elias ressalta que:

> A característica especial desse tipo de processo que podemos chamar de imagem reticular, é que, no decorrer dele, cada um dos interlocutores forma ideias que não existiam antes ou leva adiante ideias que já estavam presentes. Mas a direção e a ordem seguidas por essa formação e transformação de ideias não são explicáveis unicamente pela estrutura de um ou outro parceiro, e sim pela relação entre os dois (ELIAS, 1994, p. 29).

Outra questão que o autor aborda, e que parece ter relevância para este estudo, é a ideia de que somente a partir da intenção com outros é que o ser humano torna-se

capaz de constituir-se em indivíduo humano; ou seja: "somente com base nesse instintivo diálogo contínuo com outras pessoas é que os impulsos elementares e informes da criança pequena tomam uma direção mais definida [...]" (Ibid., p. 30). O ser humano passa a se diferenciar de outras criaturas por desenvolver o complexo autocontrole psíquico durante os processos de sua convivência com outros. Quer dizer que "[...] toda a estrutura de seu autocontrole, consciente ou inconscientemente, constitui um produto reticular formado numa interação contínua de relacionamento com outras pessoas, e que a forma individual do adulto é uma forma específica de cada sociedade" (Ibid., p. 31).

> E, justamente porque a criança desamparada precisa da modelagem social para se transformar num ser mais individualizado e complexo, a individualidade do adulto só pode ser entendida em termos das relações que lhe são outorgadas pelo destino e apenas em conexão com a estrutura da sociedade em que ele cresce (ELIAS, 1994, p. 31).

Diante dessa ideia do autor, pode reforçar-se o pensamento de que a barbárie constatada no cenário do Cangaço faz parte de um processo de retroalimentação necessário para a manutenção do jogo de autoridade entre os atores. Esse jogo pode estar ligado tanto a uma atuação deficiente do poder legal do Estado quanto ao aspecto de honradez embutido na interdependência das funções constituintes nas características culturais do contexto. Quer dizer que essa questão que o sociólogo aborda, do quanto o indivíduo se torna capaz em adequar seus interesses com as determinações de controle impostas pela sociedade, tem relação direta com o processo civilizador humano. Todavia, quando se trata de Lampião, ou do cangaceiro, por ser uma tipologia social de indivíduo, essa questão pode ser desenvolvida a partir da compreensão da interação face a face, já que Lampião se tornava usualmente apropriado para o público no qual ele interagia e, sendo assim, parece fecunda a perspectiva que direciona a compreensão do quanto a conduta violenta desse cangaceiro tem relação direta com um mecanismo de controle de poder em vez de uma desapropriação de seu autocontrole. Quando, para se tratar da questão, coloca-se o cangaceiro como foco do problema – uma vertente que usualmente o aponta como indivíduo psicologicamente desajustado, como era, por exemplo, explicitado pela mídia da época e por alguns autores cangaceiristas – dedica-se à defesa de

que o terrorismo recorrente no cenário é resultado de uma deformação psíquica de um tipo de indivíduo etnicamente mal resolvido, socialmente pouco evoluído e intelectualmente incapacitado e que, por isso, resolve os problemas de maneira rudimentar.

Norbert Elias coloca que existem escolas que defendem a natureza interna como principal fator responsável pela formação indivíduo e outras que, em oposição, preferem advogar a favor de uma construção individual a partir das pressões e influências exercidas pela sociedade. Entretanto, o autor explicita que "outros, ainda, defendem uma espécie de solução conciliadora: imaginam uma interação entre o dentro e o fora, entre fatores psíquicos e sociais, embora tendam a conferir maior ênfase e este ou aquele" (Ibid., p. 34). O autor admite que pode ser mais relevante ter:

> Um ponto de vista mais dinâmico, que ressalta um entrelaçamento incessante e irredutível de seres individuais, na qual tudo o que confere a sua substância animal a qualidade de seres humanos, principalmente seu autocontrole psíquico e seu caráter individual, assume a forma que lhe é específica dentro e através de relação com os outros (ELIAS, 1994, p. 35).

Em sequência, Norbert Elias traz o conceito de rede para referir-se à interlição de indivíduos que ocupam um lugar devido a sua função com os outros, formando esse tecido flexível de seres humanos no âmbito social. Esse pensamento torna fecundo quando se está buscando uma vertente sobre o quanto a formação do indivíduo cangaceiro é resultado das inter-relações dele com outros atores do cenário. O autor desenvolve que:

> Do mesmo modo, as ideias, convicções, afetos, necessidades e traços de caráter produzem-se no indivíduo mediante a interação com os outros, como coisas que compõem seu eu mais pessoal e nas quais se expressa, justamente por essa razão, a rede de relações de que ele emergiu e na qual penetra. E dessa maneira esse eu, essa essência pessoal, forma-se num entrelaçamento contínuo de necessidades, num desejo e realização constante, numa alternância de dar e receber (ELIAS, 1994, p. 36).

O ser humano é compreendido, pelo autor, como sendo dotado de diversos compartimentos psíquicos. Entretanto, esses compartimentos não são partes de uma natureza herdada, mas se formam em decorrência do entrelaçamento do indivíduo com as "naturezas" das outras pessoas. Essa "natureza" humana "[...] é produto de um processo sócio-histórico, de uma transformação da estrutura da vida comunitária" (Ibid., p. 36). Além de que, explicita Norbert Elias, para equalizar os conflitos da vida coletiva, o caráter funcional do que se chama "psique"; como "razão", "consciência" ou "ego", "[...] são termos que dão, todos, a impressão de substâncias, em vez de funções, de algo em repouso e não em movimento" – "são formas particulares de auto-regulação da pessoa em relação a outras pessoas e coisas" (Ibid., p. 36). Neste sentido, aquilo que se chama de "alma" nada mais é do que a estrutura formada pelas funções relacionais. O ser humano é, em certo sentido, "[...] um vetor que dirige continuamente valências dos mais diferentes tipos para outras pessoas e coisas, valências estas que se saturam temporariamente e sempre voltam a ficar insaturadas" (Ibid., p. 37). Em contraste aos instintos dos animais – os mecanismos reflexos –, o ser humano é obrigado a desenvolver um caráter de autorregulação psicológica que, considerando sua flexibilidade, torna-se em uma capacidade de se adaptar a tipos de relacionamento mutáveis. Em síntese, Elias ressalta que "o que falta no homem em termos de predeterminação hereditária, em seu trato com outros seres, tem que ser substituído por uma determinação social, uma moldagem sociogênica das funções psíquicas" (Ibid., p. 38).

> Assim, o fato de a forma assumida pelas funções psíquicas de uma pessoa não poder jamais ser deduzida exclusivamente de sua constituição hereditária, decorrendo, na verdade, do modo pelo qual ela se constitui conjuntamente com outras pessoas, da estrutura da sociedade em que o indivíduo cresce, explica-se, enfim, por uma peculiaridade da própria natureza humana: o grau bastante elevado em que a autorregulação humana está livre do controle de mecanismos reflexos hereditários (ELIAS, 1994, p. 38).

Uma questão relevante foi registrada no depoimento do ex-cangaceiro Vinte e Cinco (Maceió/AL, agosto 2009), que confessou não ter, a princípio, nenhuma predisposição para "viver como cangaceiro" por não ter habilidades com armas de fogo nem "valentia" para o combate corpo a corpo. Vinte e Cinco diz ter conquistado a confiança de Maria

Bonita para ser escolhido por ela quando fosse necessário exercer o papel de guardião das mulheres – sempre que havia um combate, as mulheres eram retiradas do ambiente de luta e levadas para um local de segurança. Ou seja, para entrar no Cangaço, o indivíduo não tinha que, necessariamente, ter "natureza selvagem". E muitos dos jovens eram levados a optar pelo Cangaço – como Vinte e Cinco narra – porque, em um movimento social centrípeto, eram colocados dentro da cena do jogo e, para sobreviver aos excessivos ataques da polícia volante e fazendeiros, buscavam força em bandos de cangaceiros.

O entrelaçamento de pessoas – concatenando, por exemplo, os atos, as necessidades, ideias e impulsos – originam "[...] estruturas e transformações estruturais numa ordem e direção específicas que não são simplesmente animais, naturais ou espirituais, tampouco racionais ou irracionais, mas sociais" (Ibid., 39). Norbert Elias explicita:

> E nessa peculiaridade da psique humana, em sua maleabilidade especial, sua natural dependência da moldagem social, reside a razão por que não é possível tomar indivíduos isolados como ponto de partida para entender a estrutura de seus relacionamentos mútuos, a estrutura da sociedade. Ao contrário, deve-se partir da estrutura das relações entre os indivíduos para compreender a "psique" da pessoa singular (ELIAS, 1994, p. 39).

Já no âmbito dos aspectos individuais, Norbert Elias utiliza o timbre de voz da fala para exemplificar as características hereditárias que podem, certamente, exercer alguma influência no equipamento biológico do indivíduo. Essa influência, de certa forma, também pode implicar a diferenciação individual. Entretanto, não se pode perder de vista que quando um indivíduo nasce existe um contexto pronto para recebê-lo, e até as características mais espontâneas são partes de um processo de autoformação regido pelas leis desse contexto social e, sendo assim, tornam-se "leis naturais" a regulamentação aplicada na formação do indivíduo e não algo artificialmente verificável.

Norbert Elias desenvolve que existem tipos de tensões que, ao atingirem certa intensidade, geram impulsos que exigem mudança estrutural na rede de relações humanas de uma sociedade. Esses impulsos são forças reticulares que naturalizam a fluidez

e a direção das transformações específicas, tornando continuamente crescentes as divisões de função na rede social – por exemplo, a troca de mercadoria, o surgimento da moeda, o desenvolvimento de máquinas, o aumento da produtividade, entre outros.

> Foi esse tipo de forças reticulares que, no curso da história ocidental, alterou a forma e a qualidade do comportamento humano, bem como toda a regulação psíquica do comportamento, impelindo os homens em direção à civilização (Ibid., p. 45).

Ao longo dos séculos, as transformações ocorreram na forma de vida comunitária e, consequentemente, geraram influência decisiva sobre a formação dos indivíduos "[...] e sobre a forma de suas funções psíquicas" (Ibid., p. 45).

> Em certos estágios, os instrumentos de violência à disposição de alguns podem permitir-lhes negar aos outros aquilo de que estes precisam para garantir e efetivar sua existência social, ou mesmo ameaçá-los, subjugá-los e explorá-los constatemente; ou então as metas de alguns podem realmente exigir que se destrua a existência social e física de outros (Ibid., p. 44).

O *continum* na vida dos seres humanos interdependentes tem movimento específico no cosmo da sociedade e é provido de regularidade e ritmo de mudança mais poderosa que a vontade e planos individuais. Ressalta-se que "toda a maneira como o indivíduo se vê e se conduz em suas relações com os outros depende da estrutura da associação ou associações a respeito das quais ele aprende a dizer nós" (ELIAS, 1994, p. 39). Por isso, fez-se necessária a percepção do quando o cangaceiro é produto da rede das funções das relações sociais de um contexto cultural, mas também, consegue exercer seu papel em função de suas aspirações, diferenciando-se na disputa por ocupar o lugar de protagonista no jogo de autoridade do cenário.

3.1 À MODA DO REI DO CANGAÇO

Se existe uma questão que pode particularizar o ato do cangaceiro, essa questão é a aparição dele; e, mesmo se considerando que a imagem desse indivíduo é também fortemente constituída por veículos de transmissão de sinais fixos – tais como os gestos e o timbre de voz, as características étnicas, como explicitaria Erving Goffman –, é o estilo de vida e os objetos, como o modo de relacionar-se com a roupa e os acessórios, que o tornam extremamente particular. A autenticidade da aparência de um cangaceiro provocava estranheza no jogo que previa o alcance de autoridade.

Como foi inicializada anteriormente, neste capítulo III, a aparência de Lampião desafiava. No conceito de aparência explicitado nesta tese – Capítulo I –, no caso do cangaceiro, a ambiguidade de revelar e ocultar manifestava-se veementemente e propiciava para que ele fosse percebido por intermédio de uma notoriedade distintiva do contexto. Isso quer dizer que, sendo fruto da potencialidade artística associada ao ímpeto pelo novo, ou do conhecimento técnico-estético ancestral da habilidade artesã corriqueira na região, o objeto do Cangaço propõe uma composição que foge por completo de outras no contexto cultural dos sertões. 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 passaram a ser depois da entrada de Lampião, ainda mais depois da entrada das mulheres no Cangaço – que também somente pôde acontecer por uma concessão desse cangaceiro.

Em sua obra *Filosofia da Moda e outros escritos* (2008), Georg Simmel discorre sobre a psicologia do adorno e desenvolve a relevância que um adorno tem para estabelecer determinados valores na relação do indivíduo com os outros. A proposição teórica de Simmel com relação ao significado do adorno torna-se fecunda para a defesa desta

tese porque dá relevo que ao adornar-se para si, o indivíduo está acionando um mecanismo de poder sobre outro, já que, segundo o autor, "o adorno é simplesmente egoístico, porquanto faz sobressair quem o tem, apoia e intensifica o seu sentimento de si à custa dos outros (de facto, o adorno idêntico de todos já não serviria para adornar o indivíduo)" (SIMMEL, 2008, p. 60). Existe, na realidade, um campo de batalha "[...] do ser-para-si e do ser-para-outros" e, segundo Simmel, essas duas direções são opostas e referem-se "[...] uma à outra como meio e fim" (Ibid., p. 61).

O adorno pode ampliar a percepção sobre a personalidade do indivíduo, já que tem relação com o gosto associado aos valores que ele pretende exaltar. Por isso, explicita Simmel, "os metais reluzentes e as pedras preciosas foram, desde sempre, a sua substância; são adornos num sentido mais estrito do que a indumentária ou o penteado, os quais todavia também adornam" (Ibid., p. 61). Neste sentido, pode-se compreender que o adorno da aparência cangaceira é um objeto que agrega funções estéticas e simbólicas ao jogo de cena do ator. Como coloca Simmel, existe uma "radioatividade" da pessoa adornada devido à "[...] esfera mais ou menos ampla de significados irradiantes" na qual todos no entorno passam a ter com que lidar. E mesmo que o cangaceiro não tenha consciência da possibilidade do significado gerado, o caráter esplendor do adorno utilizado por ele torna intensa a percepção sobre sua aparência; particulariza sua aparição a ponto de constituir o estilo do Cangaço.

Uma questão relevante que Simmel aborda é que alguns tipos de adorno, tais como as pedras preciosas e os metais – que tanto foram utilizados para compor a aparência cangaceira –, têm caráter absolutamente não individual exatamente porque qualquer um pode fazer uso deles. Utilizando o exemplo da tatuagem como adorno "inalienável e pessoal", o autor sustenta a ideia de que a impessoalidade é um aspecto do adorno que transmite elegância, uma vez que esse não está rigidamente fechado em si e pode comungar coletivamente valores e significados típicos, mesmo que "seja obrigado a ajustar-se à pessoa" (Ibid., p. 64). Ou seja, aquilo que pode ser identificado como elegante deve estar fora do âmbito da individualidade; deve fazer parte de uma esfera generalista, típica de uma dada cultura. Isso quer dizer que, em se tratando deste estudo,

os elementos em si que compõem a aparição cangaceira não são, necessariamente, vistos como incomuns – nem por sua estrutura gráfica, nem pelos possíveis significados gerados – mas fazem parte, certamente, de uma composição inusitada pelo modo como Lampião personalizou a sua imagem. Dizendo de outra maneira, as correntes de ouro penduradas no pescoço, os anéis com pedras preciosas em cada um dos dedos das mãos ou as moedas de prata penduradas na barbela e testeira do chapéu de aba batida são exemplos de adornos típicos do estilo configurado por Lampião, mas que, independentemente de qualquer coisa, possuem por si sós conceitos arraigados que foram legitimados por um contexto sociocultural e, neste sentido, são resistentes a uma possível valoração individual. Somente por isso é que Lampião pôde ser considerado como sendo uma pessoa elegante, "pois a elegância é algo para os outros, é um conceito social, que extrai o seu valor do ser universalmente reconhecido" (Ibid., p. 64). Entretanto, ressalta-se que, mesmo sendo um adorno de uso comum, o modo de uso – tal como o hábito de colocar anéis em todos os cinco dedos de uma mão – era parte da proposição autêntica de Lampião.

É certo, como Simmel desenvolve, que "se o adorno deve ampliar o indivíduo graças a algo de supraindividual que irradia para todos e por todos é acolhido e admirado, então deve ter estilo para lá do seu simples efeito material" (Ibid., p. 64-65). Neste sentido, o estilo de Lampião somente pode ser considerado como tal quando os elementos que o constituem possam ter seus valores reconhecidos. E dessa forma, por intermédio do reconhecimento, é que se podem explicitar as características de determinados estilos. Ou seja:

> [...] no objeto decorativo deve expressar-se não só uma alma assente na sua singularidade, mas também uma disposição e um humor histórico ou sociais amplos, que tornam possível o seu ordenamento nos sistemas vitais de uma grande multidão de indivíduos (SIMMEL, 2008, p. 65).

Dá-se relevo que somente compreendendo o caráter generalista do adorno da aparência cangaceira – pois somente assim pôde ser reconhecível – é que se torna cabível justificar o porquê da cobiça da polícia volante, ou da afronta que a imagem de um cangaceiro acarretava para a sociedade mediante uma aparência discrepante com a ideia

de “fera braz” fomentada pela mídia da época. Ao observar Lampião, corrobora-se a ideia que considera o uso artístico do adorno, no qual se pode verificar uma investida entusiasmada por um indivíduo criativo e, portanto, esse objeto decorativo desequilibra a “[...] proporção entre pertença e não pertença, na qual reside a essência psicológica do adorno” (Ibid., p. 66). Abre-se espaço para a compreensão de que a aparição de Lampião irradiava de fato uma exuberância (um fazer bem) ao mesmo tempo em que provocava cobiça (um fazer mal). Quer dizer que “devido a sua matéria, o adorno é ao mesmo tempo distanciamento e conivência” (Ibid., p. 67); é algo que gera inveja por um lado, em contrapartida, “brilha” para o outro. Por este motivo, Simmel explicita que o adorno também serve para designar vaidade, “[...] a qual necessita dos outros para poder tratar com desprezo” (Ibid., p. 67).

Do ponto de vista social, um tipo de adorno acentua a localização de atuação de um indivíduo na rede social; o papel e a função, além de realçar aspectos estéticos da personalidade; tal como o gosto. Neste sentido, o indivíduo adornado torna-se um representante de seu grupo, assumindo todo um complexo de significados. Nesta perspectiva, “o adorno aparece aqui como o meio de transformar a força ou a dignidade social em perceptível proeminência pessoal” (Ibid., p. 69). Pode-se, então, explicitar a ideia de que o corpo ornamentado dispõe de um domínio mais amplo e nobre e, por isso, torna-se propriedade do indivíduo, considerando que “toda propriedade é uma ampliação da personalidade” (Ibid., p. 69).

No Cangaço, assim como na história cultural das aparências, a propriedade masculina é inicializada com as armas e, mais tarde – no início dos anos de 1930 – a propriedade feminina se constitui com os ornamentos de costura (aviamentos) e bordados. Quanto a esta questão, Simmel desenvolve:

> Tem, portanto, um sentido profundo o fato de o adorno se tornar uma propriedade particular, antes de qualquer coisa; ele, efetivamente, produz o alargamento do Eu, a maior expansão à nossa volta, que enchemos com a nossa personalidade, e que consiste no agrado e na atenção daqueles que nos rodeiam – do ambiente que, sem prestar atenção, passa diante dos fenômenos menos adornados e portanto, por assim dizer, menos visíveis, sem ser atraídos para a sua esfera (SIMMEL, 2008, p. 69).

Uma maneira de destrinchar a aparição do cangaceiro é estabelecer parâmetros que possam alicerçar a função do objeto, quando este é necessário para que as relações sociais possam acontecer de modo pretendido. Neste sentido, concentra-se o entendimento de três âmbitos: a função prática, a função estética e a função simbólica dos elementos que compõem os objetos constituintes na aparição do cangaceiro. Observar cada uma dessas funções pode ser necessário para que se possa compreender o porquê da existência de determinados elementos, mas, também, o quanto incisivo esse elemento torna-se, a ponto de provocar um processo de reprodutibilidade do objeto por outros atores do cenário. Não é o elemento que está em ênfase aqui e sim a função que o atrela a uma necessidade do indivíduo no processo de convívio com outros e, também, com o ambiente – o cenário.

A função prática é mais explorada nas escrituras cangaceiristas. Segundo depoimentos de ex-cangaceiros, tais como Vinte e Cinco, o motivo pelo qual a aba do chapéu passa a ser batida foi devido a uma necessidade de uso: a aba tradicional, em momento crucial de fuga, fazia sombra além de movimentar-se provocando desconforto sobre a cabeça de um cangaceiro. No livro *De Virgolino a Lampião*, obra do escritor cangaceirista Antonio Amaury e da pesquisadora Vera Ferreira, neta de Lampião e Maria Bonita, pode-se verificar que nas fotografias anteriores ao ano de 1930, Lampião usava chapéu tradicional, e mesmo depois que a aba passou a ser batida ainda não continha adornos ou apetrechos, tais como moedas, rosáceas e estrelas. Não se sabe ao certo em que data esse objeto (o chapéu) foi modificado para satisfazer uma necessidade de ordem prática. Também não se pode afirmar que a ordem prática foi de fato o único motivo que impulsionou a mudança na forma de uso do chapéu, que passa, então, a ser reconhecido como sendo de cangaceiro. Certamente, a mudança não somente interferiu na silhueta do ator, que também passa a ser percebido de modo diferente, particularizando – imagem de cangaceiro. Não se pode perder de vista que a aba foi batida para ser adaptada e, também, proporcionar vantagem de uso. Sem dúvidas, a aba batida era pretendida como um incremento do objeto que beneficiava a atuação do cangaceiro em seu cenário. Todavia, esse objeto incorpora valores, podendo passar a ser percebido pelo cangaceiro de modo mais amplo.

FIGURA 16: Chapéu de Lampião *antes* dos anos de 1930. FONTE: Acervo da Sociedade do Cangaço, Aracaju/SE.

FIGURA 17: Chapéu de Lampião *depois* dos anos de 1930. FONTE: Acervo da Sociedade do Cangaço, Aracaju/SE.

Ressalta-se que não é necessário mudar de objeto para exemplificar as demais categorias de funções citadas anteriormente. Isso quer dizer que um objeto, no caso o chapéu de cangaceiro, exerce as três funções, sendo que, a depender do tipo de relevância que esse objeto tem para o processo de interação do indivíduo com outros, em um determinado contexto sociocultural, uma função pode se sobrepor a outra. Dizendo de outra maneira, o chapéu de aba batida utilizado no Cangaço até a entrada dos anos

de 1930 apresentava características que eram percebidas primordialmente por sua função prática (de uso), mesmo que do ponto de vista visual foi o objeto responsável pela mudança de silhueta de um cangaceiro (função estética) e incorporava valor de esperteza devido a uma possível vantagem proporcionada (função simbólica). Depois dos anos de 1930 o chapéu passa a ser incrementado com adornos e outros objetos e, então, a função prática cambia para segundo plano abrindo espaço para que as funções estéticas e simbólicas se elevem. Esse ponto é relevante porque, sendo o cangaceiro considerado pela literatura clássica como um indivíduo com ínfimas capacidades intelectuais, dá-se, comumente, ênfase ao valor de uso do objeto acima de qualquer outra possibilidade de necessidade. Mas não se pode perder de vista que o chapéu de cangaceiro somente é visto como um objeto interessante para ser reproduzido por outros atores do cenário – como foi o caso da polícia volante – quando passa a ser percebido em outros âmbitos, tais como a função estética e a função simbólica. Considera-se, portanto, que a aparência cangaceira passa a exercer, após a década de 1930, uma mudança sensível em função do que passou a representar para os atores do cenário.

Perpassando pelo âmbito da reprodutibilidade do objeto no contexto do Cangaço, alguns questionamentos surgem em favor do desenvolvimento da possibilidade do poder exercido por intermédio da aparência cangaceira. Nesse sentido, o entendimento sobre como os estudos em Moda puderam favorecer para a compreensão da reprodutibilidade como aspecto necessário "à moda de Lampião".

Entre outras palavras, recorreu-se a alguns estudos sobre moda como forma de compreender os aspectos sociais que impulsionam a cópia da aparência de certos grupos por outros. Ressalta-se que as vertentes da história da moda mais ocorrentes tratam a questão pela perspectiva que valora o aspecto econômico de modo preponderante. É neste sentido que a historiadora Juliana Schmitt, em seu texto *Entre o indivíduo e o coletivo*: *notas sobre o nascimento da moda* (2011), explicita que, apesar de a bibliografia sobre a história da moda ter convencionalizado que a moda surge na segunda metade do século XIV em detrimento de uma espécie de "dialética da cópia" – em síntese, uma burguesia ocidental europeia que copiava a aparência da aristocracia – existem outras

questões que devem ser consideradas para tratar do nascimento da moda (SCHMITT, 2011, p. 176-189).

Nessa perspectiva, a autora ressalta o movimento de "individualização" que passa a ocorrer a partir do "[...] renascimento urbano, proveniente do crescimento dos burgos nos séculos XII e XIII", responsável por "[...] uma dinâmica social sem precedentes no mundo medieval" (Ibid., p. 177). Quer dizer que a agitada vida nas cidades coloca o indivíduo diante de alternativas de escolha – devido à maior circulação de ideias e objetos no entrelaço de diferentes culturas – "[...] inexistentes na vida estável do campo" (Ibid., p. 178). Essa questão parece fecunda quando desabilitamos o cangaceiro da condição de indivíduo do campo de vida estável e o colocamos como indivíduo nômade de vida dinâmica. Certamente, o cangaceiro foi um homem que não se desenvolveu em centros urbanos; entretanto, era um sertanejo que se deparava com novidades a cada povoado e feira.

A abordagem da autora coloca ainda que a partir de então, no fim da Idade Média é iniciado o movimento "[...] da percepção da individualidade, o nascimento da consciência de 'si', do 'Eu'" (Ibid., p. 178). Schmitt explicita também que "o surgimento da ideia de indivíduo se dá, acima de tudo, no encontro do homem consigo mesmo, como protagonista de seu tempo e de seu meio, influenciado por eventos externos, mas capaz de agir por seus próprios impulsos" (Ibid., p. 178). A autora não só empreende uma crítica aos autores que reduzem o início da história da moda às questões de natureza político-econômica, como também tenta desenvolver uma tese de que a moda é resultado de mudanças sociais consideráveis. Existe, segundo a autora, uma vertente reducionista que conserva a visão de que a moda foi iniciada

> [...] por motivos puramente sentimentais e frívolos – uma linha de pensamento que se prolonga na teoria do consumo conspícuo de Thorstein Veblen , no século XIX, que reafirma o poder da inveja e da rivalidade como motor propulsor do desejo de se vestir bem e cada vez melhor (SCHMITT, 2011, p. 182).

Desenvolvendo a narrativa da história da moda como a autora Schmitt critica – reduzindo o nascimento da moda ao período do Renascimento e devido à prática da cópia

das roupas da nobreza pelos burgueses que estavam emergindo economicamente –, a pesquisadora em moda Maria Alice Ximenes, em sua obra intitulada *Moda e Arte na Reinvenção do Corpo Feminino do Século XIX* (2009), propõe um estudo sobre o quanto a roupa do século XIX foi o instrumento responsável pela modelagem do corpo da mulher, em detrimento do conceito masculino conservador de feminino; que é atrelado às funções de esposa, mãe e dona do lar. Mesmo que se considere o estudo de Maria Alice Ximenes mais narrativo do que reflexivo, essa autora coloca questões históricas que podem iluminar a reflexão sobre a relação das características das roupas confeccionadas pelas cangaceiras com preceitos morais do cenário – congruente com a "ética mínima" do contexto.

Ximenes considera que a roupa é sujeita ao "jogo de insinuar e recuar" e especifica que ao vestir-se, a mulher do século XIX exerceu a função concomitantemente de insinuar erotismo e de se mostrar recatada ou reprimida conforme a moral machista vigente (XIMENES, 2009, p. 22). No caso da composição da aparência cangaceira, o estatuto ambíguo de revelar e ocultar também dá vazão à ideia de jogo desenvolvida por Ximenes; e mesmo considerando que o que está em jogo não é um erotismo, mas sim um fetichismo, a roupa da cangaceira também era configurada em função de valores morais ideologizados pelo conceito masculinizado de feminino. Um aspecto que pode ilustrar essa questão é o uso do vestido como uniforme constituinte da aparência da cangaceira. Sabe-se, por intermédio da extensa bibliografia cangaceirista, que em ambos os tipos de roupas, o traje de batalha ou o traje civil, a cangaceira não destituiu o vestido – uma roupa essencialmente feminina para os modos de vestir nas sociedades ocidentais – como elemento padrão de sua aparência. Isso quer dizer que, mesmo tendo que atuar em um cenário de natureza ríspida, a cangaceira, não pôde assumir certos tipos de vestes, tais como as calças cumpridas, por que eram consideradas masculinas. Ressalta-se que, como a autora desenvolve, a sociedade da época funcionava de modo patriarcal e o desenho do corpo feminino em consonância com os valores morais deveria exibir a virtude da obediência e submissão (Ibid., p. 23). No cenário do Cangaço, a superioridade do poder do homem sobre a mulher tornava alguns aspectos das relações entre gênero tais quais os de outros cenários da sociedade brasileira da época. Portanto,

mesmo que de modo particular – devido a uma estilização peculiar da roupa – a aparência de cangaceira obedecia a preceitos da mulher de boa conduta, tais como o cumprimento dos vestidos à altura dos joelhos; nenhuma das partes do corpo que poderiam enfatizar erotismo ficava à mostra ou eram enfatizados por algum artifício; cabelos sempre longos e presos conforme a necessidade; entre outros.

George Simmel, em seus estudos sobre a *Filosofia da moda*, discorre sobre uma questão relevante quanto à participação da mulher para o processo de configuração da vestimenta. Segundo o autor, em se tratando de moda, para cada tipo de indivíduo existe uma "[...] relação quantitativa entre os impulsos de individualização e de imersão na coletividade" (SIMMEL, 2008, p. 39). E no caso da mulher, por não conseguir desempenhar-se satisfatoriamente em outras áreas – sabendo-se que historicamente ela tem se debruçado no exercício do costume para não ofender os preceitos da moral –, existe uma artisticidade concentrada na configuração de roupas e acessórios que realçam sua individualidade.

FIGURA 18: *Esquerda* - Maria Bonita em *traje civil. Direita* - Maria Bonita em *traje de batalha*. FONTE: Acervo da Sociedade do Cangaço, Aracaju/SE.

No livro publicado sobre Maria Bonita em comemoração ao centenário de seu nascimento, obra intitulada *Bonita Maria do Capitão* (2011), a roupa da cangaceira é minuciosamente descrita por intermédio da caracterização verbal e imagética das fotografias do libanês Benjamin Abrahão. Ressalta-se o quanto se tem evidências sobre a artimanha de cada uma das cangaceiras que, sobre uma modelagem semelhante, quase padrão, exerciam sua artisticidade para alcançar o mérito da criatividade e da diferenciação. Pode-se dizer que existia uma disputa para estabelecer quem era mais criativa na construção de sua imagem. Essa disputa também pode ser averiguada entre os cangaceiros. Do mesmo modo, o homem aplicava sobre a roupa de modelagem-padrão uma série de ornamentos que, apesar de fazerem parte de um mesmo estilo gráfico, diferenciavam-se em relação às cores, à composição, à quantidade, entre outros aspectos. O historiador Frederico Pernambucano de Mello, ao tratar da representação dos cangaceiros por artistas plásticos, em sua obra *Estrela de couro: a estética do cangaço* (2010), desenvolve uma crítica sobre a obra de Portinari, na qual não há reconhecimento, por parte do artista, do caráter de individualidade da roupa entre cangaceiros:

> E ainda no início dos anos 50, Portinari permitia-se produzir o guache Cangaceiros com duas licenças surpreendentes àquela altura do tempo: apenas dois tons de castanho no traje e a absoluta padronização entre as figuras dos cabras. Como se fossem todos monges de uma ordem que portasse cartucheiras. Solenes no sofrimento comum. Padronizados. Socializado (MELLO, 2010, p. 184).

Como uma qualidade da personalidade, uma característica pessoal de riqueza, a criatividade artística dos cangaceiros colocava, de fato, em ênfase a praticidade (função prática) ao ter que se proteger dos ataques da polícia volante mas, ao mesmo tempo, não economizar energia e recursos para compor uma aparição. O estilo configurado por intermédio da aparição cangaceira permanece na memória coletiva, mesmo que poucos objetos tenham sido mantidos como parte da realidade cotidiana dos sertanejos – seja lá inserido na ordem prática, estética ou simbólica. Certamente existem muitos valores atrelados à imagem de um cangaceiro, principalmente de Lampião, os quais podem explicitar a maneira como foi determinado solucionar a realidade cotidiana no modo de

vida do Cangaço. Em outras palavras, mesmo depois da extinção do movimento do Cangaço, oficiosamente depois da morte de Corisco, em 1940, tanto aqueles que se tornaram ex-cangaceiros quanto os integrantes da polícia volante deixaram para trás a aparência construída no cenário. O Cangaço à moda do rei Lampião foi uma aparição violenta na história da cultura das aparências nos sertões do Nordeste brasileiro que, por isso, mantém-se vivo até hoje no imaginário coletivo, principalmente por intermédio das inúmeras tipologias de representações pelas artes.

FIGURA 19: Tela Cangaceiros e Mulheres (34,5 x 39 cm), Portinari. Técnica: guache, grafite e caneta-tinteiro. FONTE: MELLO, 2010, p. 210.

3.2 A ROUPA DE CANGACEIRO COMO JOGO DE CENA E PODER

> [...] a rede humana, depois de atingir certo auge de tensões, é instada a se deslocar para além de si mesma [...] (ELIAS, 1994, p. 46).

O conceito de rede humana do sociólogo Norbert Elias, que foi explicitado há pouco, coloca em evidência a ideia de um todo que só pode ser constituído quando as partes se relacionam entre si. E considerando que as relações humanas são conflituosas, olhar para as tensões que movimentam a estrutura da rede – fazendo com que a malha das relações se modifique sempre que uma tensão atinge o limite – pode ser importante para desvendar determinadas características de um contexto cultural. Quanto a isso, para exemplificar o tipo de revelação que uma observação pode acarretar sobre uma situação particular, Norbert Elias utiliza "o efeito do mecanismo de concorrência". Segundo o autor, a concorrência é um efeito da esfera de competição em que uma das partes visa a uma situação de monopólio. Como em um jogo, por exemplo, a competição é um processo em que o poder torna-se cambiante; alterna em função de alianças. A decisão de qual parte será vitoriosa "[...] é muito menos determinada pela estrutura global da sociedade em questão do que é próprio do mecanismo social" (ELIAS, 1994, p. 47). O autor ainda desdobra que, neste caso, "o desfecho poderá depender em ampla medida dos dons instintivos, da energia pessoal e da inteligência de um ou mais indivíduos dentro dos grupos rivais" (Ibid., p. 47).

Na realidade, por intermédio do pensamento de Norbert Elias, parece ser apropriado voltar a refletir sobre a adequação do tipo de observação que está sendo utilizada nesta pesquisa. Compreende-se que, para dar conta da complixade de uma sociedade, foi fortuito optar por uma maneira mais intimista ou descritiva nas investigações sobre

os mecanismos sociais, já que, mesmo sendo firme e elástica ao mesmo passo, essa sociedade é composta por uma rede quase infinita de relações nas quais em certos momentos as decisões individuais aparecem para dar conta das encruzilhadas. Do outro lado, autores que identificam algumas sociedades como mais simples, sob o ponto de vista do volume das relações e dos tipos de função, consideram que o indivíduo está contido em estruturas mais firmes onde parece ser mais plausível compreender que as decisões individuais aparecem em proporção tão pequena que não interfere nos mecanismos sociais; isto é, nos processos coletivos. Por isso, o observador do "alto da torre" pode obter uma compreensão ampla sobre a sociedade não complexa suficientemente reveladora – já que não se considera que esse tipo de sociedade tem sistemas particulares de tensões. Nesse sentido, considerando um movimento formado por um povo primitivo – ou seja, por uma sociedade simples –, mais uma vez, torna-se lúcido por que o Cangaço tem sido observado de modo descendente sob uma narrativa universalista ou prescritiva. Por isso, uma investigação descritiva parece não fazer sentido para estudos clássicos sobre o Cangaço, uma vez que, diferentemente do que se pensa aqui, se está tratando de um grupo que constitui uma sociedade considerada pré-política – não complexa e pouco elástica.

Nessa perspectiva, desvendar os mecanismos sociais que geram fundamento à compreensão do comportamento de Lampião pode ser uma tarefa exclusiva para o observador do "alto da torre". Ao desconsiderar os mecanismos sociais internos do Cangaço pode-se distanciar a possibilidade de obter o conhecimento necessário para descortinar as características do cangaceiro a ponto de conseguir saber como esse indivíduo se articulava para a configuração do poder no cenário em que atuava. A saída pode estar em considerar o Cangaço como um movimento social de uma sociedade pré-industrial, portanto, não mais primitiva, mas em processo de se tornar complexa.

De certa forma, manter-se no alto para ter uma visão panorâmica parece ser uma maneira coerente de ampliar o olhar sobre as coisas. Como num voo de Ícaro – desenvolve Michel de Certeau (1925-1986), quando, em sua obra intitulada *A invenção do Cotidiano: 1. Artes de fazer*, apresenta a ideia de que a visão do alto é algo promovido para exaltar o saber. Em outras palavras, ver de cima tem um significado de estar acima e

poder totalizar, superar o conjunto que está abaixo. Utilizando a arte medieval como exemplo, Certeau discorre sobre o quanto as pinturas medievais "representavam a cidade vista em perspectiva por um olho que, no entanto, jamais existia até então [...]. Essa ficção transformava o expectador medieval em olho celeste" (CERTEAU, 2008, p. 170). O que parece é que a Igreja tentava proporcionar uma experiência estética direcionada sobre suas pinturas encomendadas e, com propósitos políticos, apropriava-se de um modo de estruturar o olhar sobre um local, sobre a vida rasteira dos caminhantes de uma cidade.

A pintura renascentista criou "leitores" a partir de uma legibilidade que reduz a complexidade e direciona o olhar em pontos específicos. De qualquer maneira, o pensamento de Certeau é favorável à reflexão de que criar um distanciamento pode ser importante para dar vazão a um modo de percepção que contempla o todo, assim como propicia o olhar sobre as relações que constituem esse todo. Entretanto, como diz esse autor:

> A cidade-panorama é um simulacro "teórico" (ou seja, visual), em suma um quadro que tem como condições de possibilidade um esquecimento e um desconhecimento das práticas. O deus voyeur criado por essa ficção [...] deve excluir-se do obscuro entrelaçamento dos comportamentos do dia-a-dia e fazer-se estranho a eles (CERTEAU, 2008, p. 171).

Imagina-se a possibilidade de o observador cair da torre. E aquilo que escapava da legibilidade por estar no alto surge como outra realidade. Embaixo, segundo Certeau,

> a partir dos limiares onde cessa a visibilidade, vivem os praticantes ordinários da cidade. Forma elementar dessa experiência, eles são caminhantes, pedestres [...] cujo corpo obedece aos cheios e aos vazios de um texto urbano que escrevem sem poder lê-lo (Ibid., 2008, p. 171).

Quer dizer, embaixo, a percepção pode ser limitada, mas, portanto, preencher os pontos cegos a partir da visão clara das partes do conjunto é importante para que um observador-pesquisador possa afinar seu faro, desenvolver sua imaginação criativa. Do alto observa-se a rede como estrutura; de baixo vivenciam-se os meandros das funções e das relações. A visão do alto é, sem dúvida, generalista, e jamais se poderia tornar

evidente a aparição cangaceira como parte do jogo de poder no cenário se não fosse possível observar o rastro de Lampião ao caminhar por suas trilhas. De qualquer modo, relembra-se que, como Norbert Elias desenvolve, em uma sociedade complexa, por mais que as decisões individuais se desdobrem em tensões, o indivíduo isolado não é responsável pela transformação dos mecanismos sociais. Quer dizer que

> [...] as oportunidades entre as quais a pessoa assim se vê forçada a optar não são, em si mesmas, criadas por essa pessoa. São prescritas e limitadas pela estrutura específica em sua sociedade e pela natureza das funções que as pessoas exercem dentro dela. E, seja qual for a oportunidade que ela aproveite, seu ato se entremeará com os de outras pessoas; desencadeará outras sequências de ações, cuja direção e resultado provisório não dependerão desse indivíduo, mas da distribuição do poder e da estrutura das tensões em toda essa rede humana móvel (ELIAS, 1994, p. 48).

O autor coloca que a pessoa está necessariamente presa às leis de tensões entre outras e que, desta forma, é plausível pensar que

> nenhuma pessoa isolada, por maior que seja sua estatura, poderosa sua vontade, penetrante sua inteligência, consegue transgredir as leis autônomas da rede humana da qual provêm seus atos e para a qual eles são dirigidos" (Ibid., p. 48).

Quer dizer que, ao corroborar com a ideia do autor, compreende-se que Lampião, sem que se possa ignorar o ímpeto propositivo desse cangaceiro, seguiu o curso "natural" que um jovem em circunstâncias análogas do contexto teria seguido ao tentar manter-se em sua cultura. Atualmente, torna-se simples pensar que um jovem sertanejo teria alternativa que não fosse entrar para o Cangaço. Entretanto, exatamente por viver em ambiente árido, o ímpeto de competição para sobrevivência parece ser o aspecto sociocultural que regeu as escolhas daqueles jovens.

Entrevistado por um médico no Crato no final dos anos de 1920 – o doutor Otacílio Macedo –, Lampião faz declarações sobre seu ponto de vista com relação ao Cangaço:

> Chamo-me Virgolino Ferreira da Silva e pertenço à humilde família Ferreira, do Riacho de São Domingos, município de Vila Bela. Meu pai, por ser constantemente perseguido pela família Nogueira e, em especial,

> por José Saturnino, nossos vizinhos, resolveu retirar-se para o município de Águas Brancas, no estado de Alagoas. Mesmo assim as perseguições não cessaram. Em 1917, em Águas Brancas, meu pai, José Ferreira, foi assassinado pelos Nogueira e Saturnino. Não confiando na ação da justiça pública, porque os assassinos eram escandalosamente protegidos pelos grandes, resolvi pela vingança. Não perdi tempo. Juntei meus recursos e enfrentei a luta dali em diante. Não escolhia a quem matar, bastando que pertencesse a famílias inimigas, e sei que reduzi bastante o número delas.
>
> [...] Até agora não desejei abandonar a vida das armas, com a qual já me acostumei e sinto-me bem assim. Mas mesmo que não fosse assim, não conseguiria deixar este tipo de vida, porque os inimigos não se esquecem de mim. Por isso, eu também não posso, nem devo, deixá-los tranquilos. Poderia retirar-me, indo para algum lugar longínquo, mas acho que isso seria uma covardia, e não quero nunca passar por covarde.
>
> (Trecho do texto "Lampião por ele mesmo". FERREIRA; AMAURY, 2009, p. 305).

Algumas palavras ditas por Lampião podem fazer sugerir os motivos que o levaram a viver à margem e assumir o Cangaço como um estilo de vida. Seja devido ao embate com famílias opositoras protegidas pelos grandes, seja porque a ação da justiça pública não era confiável, o cangaceiro utiliza os termos vingança, luta e inimigo em sequência. Pode-se dizer que os termos utilizados por Lampião sugerem aspectos de um jogo. Quer dizer que a vingança serve como enredo, a luta como o meio e o inimigo combatido como fim de uma batalha em um jogo. No final do trecho da fala do cangaceiro-chefe, existe ainda uma questão que enfatiza um aspecto relevante sobre a imagem pública dele: o "não querer nunca passar por covarde" pode explicar por que Lampião construiu uma imagem exuberante em vez de adotar uma aparência camuflada ou análoga a um sertanejo comum. Roupa, adornos e postura corporal configuravam, de fato, uma provocação em *não passar por*, independentemente de *não ser covarde.*

A alternância entre os poderes retroalimenta a dinâmica do jogo e, em um processo cíclico, incita o enredo, fortalece os mecanismos de luta e encorpa as inimizades. Nessa dinâmica, as capacidades individuais eram exaltadas, e aquilo que poderia ser considerado como sagacidade de um líder torna-se um aspecto de vantagem na luta. Relembra-se que era de costume de Virgolino brincar de "volante e cangaceiro" em sua infância –

como explicita o padre Frederico Bezerra Maciel, em sua obra já citada (1988) –, e que desde menino a "brincadeira" que valora a valentia e repulsa o sentimento de covardia é gerada em torno do enredo de vingança.

A entrevista de Lampião foi realizada em 1926 quando ele estava passando em Juazeiro, no estado do Ceará, para receber a falsa patente de capitão. Ressalta-se que mesmo sendo considerado um famigerado marginal e facínora pela sociedade, Lampião se autodenominou um indivíduo conservador e legalista:

> [...] Tenho alguma preferência pelas classes mais conservadoras, como agricultores, fazendeiros, comerciantes e outros, por serem homens que trabalham. Tenho veneração e respeito pelos padres, porque sou católico. [...] Acato os juízes, que são homens da lei e não atiram em ninguém.
>
> [...] Tive um combate com os revoltosos da Coluna Prestes, entre São Miguel e Alto de Areias. Informado de que eles passavam por ali, e sendo eu um legalista, fui atacá-los, havendo forte tiroteio. Depois de grande luta e estando com apenas dezoito companheiros, vi-me forçado a recuar, deixando para trás diversos inimigos feridos. Vim agora ao Cariri porque desejo prestar meus serviços ao Governo da nação. Tenho a intenção de incorporar-me às forças patrióticas do Juazeiro e, com elas, dar combate aos rebeldes. (Trecho do texto "Lampião por ele mesmo". FERREIRA; AMAURY, 2009, p. 310).

Vale salientar que, na entrevista, Lampião se coloca como uma pessoa que prezava pelos valores conservadores de uma sociedade, paradoxalmente se dizendo estimar os "homens que trabalham". E mesmo que seu estilo de vida fosse compreendido como sendo à margem do que se entendia como "ética mínima" no contexto, Lampião afirma que era um legalista e, sendo assim, pode-se interpretar que, na visão dele, a atuação de um cangaceiro não tinha interesse em contrariar a ordem social pelas leis ou normas estabelecidas pelo Governo. Os conflito local, para Lampião, tem mais relevância do que a estrutura global.

Como se a qualquer momento o jogo pudesse ser cessado, Lampião finaliza a entrevista dada falando sobre a possibilidade de perspectivas futuras:

> Estou me dando bem no Cangaço e não pretendo abandoná-lo. Não sei se vou passar a vida toda nele. Preciso trabalhar ainda uns três

> anos. Tenho de visitar alguns amigos, o que não fiz por falta de oportunidade. Depois, talvez me torne um comerciante (Trecho do texto "Lampião por ele mesmo" FERREIRA; AMAURY, 2009, p. 305).

Pode-se dizer, então, que no cenário, durante o período em questão – 1920 a 1938 –, instalavam-se movimentos centrífugos e centrípetos de poder – entre sertanejos, fazendeiros, coronéis e o Estado – responsáveis pelas tensões que impulsionaram o Cangaço – grupos de sertanejos que assumem novos mecanismos sociais a ponto de sugerir novas funções na rede humana das relações do contexto. Neste sentido, podem ser descritas algumas das novas funções necessárias para a manutenção do jogo, tais como, por exemplo, a função do coiteiro, que preparava o coito e abastecia os bandos com alimentos e objetos; do informante, que anunciava a movimentação do inimigo e deixava Lampião consciente do que era dito sobre ele; do farejador, que encontrava indícios de que o inimigo estava se aproximando; e do coronel-amigo, que comprava armas e munia os cangaceiros.

É certo que, em nenhum tipo de sociedade, a decisão do indivíduo fica a margem completamente ausente:

> Justamente o que caracteriza o lugar do indivíduo em sua sociedade é que a natureza e a extensão da margem de decisão que lhe é acessível dependem da estrutura e da constelação histórica da sociedade em que ele vive e age (ELIAS, 1994, p. 49).

Para um indivíduo que tem destaque, sua potencialidade de determinar seu destino é consideravelmente maior do que para um indivíduo de função menos forte. Sobre isso, Elias coloca que:

> O alcance das decisões tomadas pelos representantes dessas funções de destaque torna imenso em certas situações históricas. E, para eles, a forma e a extensão da margem individual de decisão podem variar consideravelmente, conforme a adequação e a estatura pessoais do ocupante da função. Aqui, a margem de decisão é não apenas maior, como também mais elástica; nunca, porém, é ilimitada (ELIAS, 1994, p. 50).

Considerando a possibilidade da influência na conduta de pessoas por um indivíduo que ocupa uma função com ampla margem nas decisões individuais, o autor adentra numa questão que é extremamente relevante para a defesa desta tese:

> A pessoa, individualmente considerada, está sempre ligada a outras de um modo muito específico através da interdependência. Mas, em diferentes sociedades e em diferentes fases e posições numa mesma sociedade, a margem individual de decisão difere em tipo e tamanho. E aquilo a que chamamos de "poder" não passa, na verdade, de uma expressão um tanto rígida e indiferenciada para designar a extensão especial da margem individual de ação associada a certas posições sociais, expressão designativa de uma oportunidade social particularmente ampla de influenciar a autorregulação e o destino de outras pessoas (ELIAS, 1994, p. 50).

O conceito de "poder" desenvolvido pelo autor torna fecunda a reflexão sobre o quanto Lampião pôde particularizar a história do Cangaço em conformidade com o alcance das decisões tomadas por ele; em consonância com o poder que ele teve na regulação dos demais atores do cenário e, isso se deve, sobretudo, a uma aparência autêntica. Como já foi citado anteriormente, o Cangaço é um movimento social que antecede a história de Lampião. E mesmo que pareça estranho ou inconcebível tratar Lampião como um indivíduo em posição de destaque em um cenário no qual ele se coloca à margem da sociedade, não se pode perder de vista que esse cangaceiro-chefe foi o propulsor de um novo modelo de movimento durante o período de seu comando; ele reconfigurou, de modo particular, os valores sobre si e as relações a ponto de fazer surgirem novas funções na rede social – ele demarcou sua função no cenário. Neste sentido, é que Lampião, mesmo sendo considerado "desvalido", torna-se um indivíduo de relevo para o contexto – tempo e espaço do Cangaço. A margem do poder de Lampião deve ser mais ampla do que a dos grupos de cangaceiros que estavam sob seu comando – um grupo de cerca de 130 homens e mulheres subdivididos em vários bandos. É certo que o modo como a bibliografia cangaceirista se propõe a descrever os "fatos históricos" do Cangaço não favorece o desenvolvimento desta questão. A maioria dos escritores que se empenhou em escrever sobre o tema se ocupou em descrever as características da

conduta de alguns atores ou narrar alguns episódios sem ter a preocupação em refletir sobre as funções das relações na composição da rede social.

Norbert Elias explicita que grupos fracos, possivelmente, têm menos oportunidades de exercer poder social, e, por isso, a margem é "excepcionalmente reduzida de decisão individual" (ELIAS, 1994, p. 50). O autor quer dizer que as características individuais, no caso do indivíduo que pertence a um grupo fraco, não têm chance de ser desenvolvidas; e quando o são, só podem acontecer "em direções havidas por antissociais do ponto de vista da estrutura social vigente" (Ibid., p. 50). Elias ainda explicita que:

> Assim, para os membros isolados das classes camponesas socialmente fracas que vivem à beira da inanição, por exemplo, a única maneira de melhorar sua sina consiste, muitas vezes, em abandonar a terra e adotar uma vida de banditismo (Ibid., p. 50).

Tornar-se "chefe dos ladrões", segundo esse autor, é a única maneira que o indivíduo fraco tem de tornar suas iniciativas significativas.

A questão que Norbert Elias desenvolve parece ter relação direta com o objeto de estudo desta tese. A noção de indivíduo subalterno ao sistema socioeconômico que se torna bandido como única alternativa de saída a um destino de flagelos parece corroborar com o discurso que consta na extensa bibliografia cangaceirista. Esta questão pode gerar questionamentos de relevância: tornar-se cangaceiro não era de fato a única alternativa que o sertanejo, em um determinado tempo e espaço, tinha para sobreviver ou se sobrepor a um poder opressivo que desabilitava qualquer possibilidade de ascensão econômica ou reconfiguração de sua função social, quais seriam as alternativas exequíveis? Como um indivíduo idôneo pode optar, ou mesmo se tornar um bandido sanguinolento e ainda manter seu caráter de socialmente adequado? A condição de subalterno pode ter corrompido as características psicológicas de Virgolino, que, ao se tornar um indivíduo revoltado com sua condição, "adoeceu" – autorregulação inapropriada – perante a sociedade? Existe a possibilidade de considerar Lampião como sendo um indivíduo primitivo e, por isso, sua conduta "irracionalmente" inapropriada seria fruto da sua incapacidade intelectual?

Norbert Elias também desdobra que, entre alguns grupos que são menos divergentes, ou de alcance de poder semelhante, o centro de gravidade desloca o poder de um lado para outro e, "neste tipo de constelação reticular, pode ser muito ampla a margem de decisão acessível às pessoas que ocupam funções de liderança" (Ibid., p. 51). Existe um movimento pendular entre os grupos; e, seja lá qual for a decisão do líder, a aliança com uns significa o afastamento de outros. Quer dizer que:

> Tanto nas grandes questões quanto nas pequenas, ele está preso à distribuição de poder, à estrutura da dependência e das tensões no interior de seu grupo. Os possíveis cursos de ação entre os quais ele decide são predeterminados pela estrutura de sua esfera de atividade e pela trama desta. E, dependendo de sua decisão, o peso autônomo dessa trama trabalhará a seu favor ou contra ele (ELIAS, 1994, p. 51).

Analisando a rede social do cenário onde o Cangaço se manifestou, pode-se chegar ao entendimento de que, sob o ponto de vista econômico, os cangaceiros configuravam um grupo fraco de atuação marginal. Pareando o grupo de cangaceiros com grupos da polícia volante – civil com a função de um militar –, pode-se refletir que eram grupos que atuavam de lados opostos, e mesmo que a margem de poder social de uma volante fosse significativamente mais ampla do que a de um cangaceiro, sabia-se que a disparidade econômica entre eles era grande a favor do cangaceiro. O cangaceiro acumulava uma riqueza que uma policial volante não conseguiria – a não ser que se enveredasse pelas mesmas práticas de assalto que seu oponente. Combater um grupo de volantes não significava apenas sobreviver a um brutal embate, mas também alcançar vitória no jogo de poder.

Nesse sentido, ressalta-se que volantes e cangaceiros são indivíduos com funções distintas, mas que fazem parte de uma mesma rede social. Isso quer dizer que seguramente ambos são regidos pelos mesmos aspectos culturais de submissão e opressão; ambos têm arraigados os sentimentos de honradez e vingança; ambos estão imbuídos das mesmas regras de jogo de poder e querem igualmente manter-se combatentes e vencedores. Diversos depoimentos atestam que a volante não poupava o sertanejo co-

mum e cometia atrocidades com famílias que surgiam no caminho do rasteio de cangaceiros. Roubos, estupros e agressões com morte eram ações constantes da polícia volante.

Do outro lado, a coisa não era amena. Cangaceiros roubavam e matavam aqueles que não se colocavam a favor da manutenção de sua vida. Não há segredos em saber que a volante se travestia de cangaceiro e ao se apropriar de uma identidade visual, de um vestir com estilo particular, fruto da autenticidade do cangaceiro, ofuscava a percepção das pessoas entre o bem que eles deveriam representar com a consumação do mal. Claramente existe um jogo de poder e, neste caso, a subsistência é um aspecto adjacente. Autores cangaceiristas narram que, em função da perda de toda a família, o rapaz Virgolino proclamou: "Vou matar até morrer". E devido a essa "evidência" de motivação, pelo menos ao que parece ser em primeira instância, é comum que se atribua ao assassinato dos seus pais o motivo principal para o ingresso dele ao Cangaço. Na realidade, a essa altura, o que se pode concluir é que a escolha de Virgolino não foi somente fruto de uma inquietação pessoal, mas também de um complexo de motivos arraigados em sua formação sociocultural. E, neste sentido, pensa-se que o jogo de poder no cenário definia a estatura de autoridade como função na rede das relações. Não foi uma briga por terra que fez Virgolino tornar-se Lampião; que o inicializou como jogador, mas sim o ímpeto de vingança e prestígio; seja por querer manter uma índole inquestionável seja por não suportar um desacato à honra.

Não se pode perder de vista, entretanto, que mesmo que se deposite crença na relevância da atuação de Lampião para a história do Cangaço, ainda se corrobora com a ideia de Norbert Elias, sobre o quanto pode ser um raciocínio fantasioso pensar que os atos e as ideias de um indivíduo são autônomos da atmosfera do meio no qual ele foi formado. Em contraponto e,

> não menos destituída de realismo, contudo, é a crença inversa segundo a qual todas as pessoas têm igual importância para o curso da história, sendo assim intercambiáveis, não passando o indivíduo de um veículo passivo da máquina social (ELIAS, 1994, p. 51).

O sociólogo Georg Simmel, tratando da superioridade do indivíduo sobre a massa, desenvolve que existe uma diferença de nível entre o sujeito indivíduo e o sujeito coletivo – denominado por ele como sendo "sujeito de massa": "Eles vêm de autoridade com posições históricas extremamente diversas [...]" (SIMMEL, 2006, p. 48). Um exemplo disso é o cangaceiro sendo visto como um indivíduo criativo, não somente no modo como se veste, mas também quando utiliza sua artisticidade para resolver as tarefas cotidianas; e, entretanto, visto pela perspectiva do coletivo, trata-se de um sertanejo comum, com atitudes conservadoras em relação à mulher ou à moral do contexto, o que favorecia que o cangaceiro pudesse interagir com outros e atuar convincentemente no jogo de cena. Também nesse sentido, a aparição cangaceira torna-se um meio de não ser rebaixado à posição do indivíduo de massa em um cenário repleto de lamentos. Como já foi explicitado anteriormente, a autenticidade proposta na configuração da aparência cangaceira gerou valores estéticos e simbólicos para a atuação de Lampião. Quer dizer que, certamente, para incrementar o jogo do poder no cenário do Cangaço, surge um líder de codinome Lampião, que propõe uma aparência inusitada a ponto de particularizar a percepção sobre o estilo de vida do cangaceiro. Consciente ou não de sua luz, Lampião tinha noção de que era um jogador que gerava resultados em face da concorrência; era um cangaceiro competitivo. E exercer práticas criativas, tendo a configuração da aparência de seu grupo como parte dos mecanismos de luta, torna-o um protagonista destacado dessa história.

CONCLUSÃO

Um olhar multidisciplinar sobre a aparência cangaceira

> A sociologia do conhecimento deve ocupar-se com tudo aquilo que é considerado "conhecimento" na sociedade (BERGER; LUCKMANN, 2009, p. 29).

> Os intelectuais são os detentores de certo tipo de conhecimento, mas outros campos de especialização ou de Know-how são cultivados por grupos como burocratas, artesãos, camponeses, parteiras, curandeiros (BURKE, 2003, p. 21).

O debate sobre as formas de conhecimento, ou mesmo a compreensão histórica da possibilidade do conhecimento "plural", é bem anterior à produção dos autores evocados para o desenvolvimento desta tese. Certamente, do ponto de vista dos métodos abordados, necessários para a construção do que se está tentando conhecer aqui, a perspectiva multidisciplinar – valorando, inclusive, o conhecimento não disciplinar – propõe uma diversidade de formas e conteúdos que podem colocar o pesquisador numa infinita formulação de problemas. Neste sentido, o desenvolvimento desta tese, por múltiplos fatores, deixa alguns conceitos sem aprofundamento. Entretanto, o que *a priori* pode parecer inconsistência também pode ser visto como uma possibilidade de desdobramento a *posteriori*. Certamente, por se tratar de uma escrita fundamentada na multidisciplinaridade de conhecimento, não se deve estranhar que o leitor possa se deparar com interruptos instantes de reflexão que tendam a fazer surgir outras necessidades de fundamentos. O que se estabeleceu como um dos proveitos desta pesquisa é

que ter as ideias construídas por intermédio da diversidade de conhecimento ao mesmo passo que se deixa surgir algumas lacunas – as quais, inclusive, podem incitar novos estudos – é, sem dúvida, uma das maiores recompensas quando se pensa sobre a utilidade da pesquisa multidisciplinar. Ressalta-se que seria impossível refletir sobre determinados aspectos do Cangaço se não fosse o empenho no engendramento de diferentes áreas de conhecimentos e seus respectivos campos de saber. Entretanto, não se pode dizer que as questões abordadas encerram-se nesta tese.

Peter Burke, em seu ensaio intitulado *A história social do conhecimento: de Gutemberg a Diderot* (2003), explicita, do ponto de vista da História, o quão é indispensável a observação plural na geração de conhecimento sobre as sociedades. Para tanto, o autor discorre sobre uma questão: existe uma disputa conflituosa "entre os sistemas intelectuais das elites acadêmicas e o que poderia chamar de conhecimentos alternativos" (BURKE, 2003, p. 22). O autor explicita que a palavra "empirismo", derivada do termo inglês *empiric* para designar a prática médica de homens e mulheres considerados ignorantes da teoria, surge no vocabulário da filosofia no momento – século XVI – em que na história do conhecimento confirma-se a existência da interação entre a prática e a teoria na realidade cotidiana em uma sociedade. Dá-se crédito que do mesmo modo que o filósofo pode instalar uma crítica sobre o empírico como sendo aquele que ignora a teoria e, por isso, não deve ser quem gera conhecimento útil, pode ele ter suas reflexões prejudicadas por não atentar-se ao cotidiano. E é nesse aspecto, de tornar frutífera a observação sobre um cotidiano associado a um fundamento teórico, que esta tese foi produzida. Isso quer dizer que, com o intuito de refletir sobre a relação do cangaceiro com o objeto produzido para compor sua aparência – em função de atender às necessidades de uma atuação de cangaceiro –, adentrou-se no âmbito teórico da arte, mas que, certamente, o depoimento de pessoas que conviveram com o cenário foi imprescindível para saber de quais características do objeto se estava tratando, assim como quais as possíveis relações dessas características com a realidade cotidiana (prática e reflexiva) do cangaceiro.

Buscando adentrar na reflexão sobre a construção do conhecimento plural, evoca-se a questão acerca do pensamento do filósofo Michel Foucault (1926-1984), em sua

obra intitulada *Microfísica do poder* (1986). Foucault explicita que durante os últimos anos (pelo menos cinco), foram desenvolvidas pesquisas inconclusas que podem ser consideradas fragmentos do conhecimento que necessitam de continuidade ou reconfiguração. Aos aspectos fragmentário, repetitivo e descontínuo, contidos na pesquisa dos últimos cinco anos, Foucault designa o caráter de preguiça fabril. Este caráter também pode ser designado para a "[...] pesquisa que conviveria muito bem com a inércia profunda dos que professam um saber inútil [...]" (FOUCAULT, 1986, p. 168). Nesse período, considerado de conhecimento limitado, pode-se notar o desenvolvimento de dois fenômenos: o caráter local da crítica e o retorno do saber.

Sobre o fenômeno do caráter local da crítica, Foucault explicita a vertente da "[...] eficácia das ofensivas dispersas e descontínuas, que durante 10 a 20 anos proliferou-se imensamente a criticabilidade das coisas, das instituições, das práticas, dos discursos [...]" (Ibid., p. 169).

> Mas junto com esta friabilidade e esta surpreendente eficácia das críticas descontínuas, particulares e locais, e mesmo devido a elas, se descobre nos fatos algo que de início não estava previsto, aquilo que se poderia chamar de efeito inibidor próprio às teorias totalitárias, globais (FOUCAULT, 1986, p. 169).

Mesmo ressaltando que a "[...] totalidade conduziu de fato a um efeito de refreamento", o autor explicita que o fenômeno do caráter local da crítica não significa um empirismo obtuso, ingênuo ou simplório, mas é, essencialmente, uma indicação de "[...] algo que seria uma espécie de produção teórica autônoma, não centralizada, isto é, que não tem necessidade, para estabelecer sua validade, da concordância de um sistema comum" (Ibid, p. 169).

O segundo fenômeno – o retorno do saber – refere-se ao que se produziu como sendo uma insurreição dos saberes dominados associados à relevância dos saberes considerados desqualificados. Foram essas duas formas de saberes – o dominado (saber da erudição) e o desqualificado – que nos últimos anos deram à crítica sua força essencial. O autor discorre sobre o saber desqualificado:

> [...] uma série de saberes que tinham sido considerados não competentes ou insuficientemente elaborados [...] saberes abaixo do nível requerido do conhecimento ou de cientificidade [...] que chamarei de saber das pessoas e que não é de forma alguma um saber comum, um bom senso, mas, ao contrário, um saber particular, regional, local, um saber diferencial incapaz de unanimidade e que só deve sua força à dimensão que o opõe a todos aqueles que o circulam – que realizou a crítica (FOUCAULT, 1986, p. 170).

Surge, então, o que se pode chamar de pesquisas genealógicas múltiplas, um tipo de conglomerado de saberes:

> E essa genealogia, como acoplamento do saber erudito e do saber das pessoas, só foi possível e só se pôde tentar realizá-la à condição de que fosse eliminada a tirania dos discursos englobantes com suas hierarquias e com os privilégios da vanguarda teórica (FOUCAULT, 1986, p. 171).

Em consonância com a ideia da ativação dos saberes locais, desabilitando a ordenação de uma pesquisa em função do que se pensa sobre o conhecimento verdadeiro – ou seja, a "[...] batalha dos saberes contra os efeitos de poder do discurso científico" (Ibid., p. 172) –, Foucault releva que:

> A genealogia seria portanto, com relação ao projeto de uma instituição dos saberes na hierarquia de poderes próprios à ciência, um empreendimento para libertar da sujeição aos saberes históricos, isto é, torná-los capazes de oposição e de luta contra a coerção de um discurso teórico, unitário, formal e científico (FOUCAULT, 1986, p. 172).

Corroborando em dar relevância à pesquisa desenvolvida por uma perspectiva plural de disciplinas, esta tese foi pensada em três partes, cada uma destas propondo o debate sobre a aparência cangaceira relacionando-a com mais de um campo de conhecimento. Neste sentido, já no Capítulo I pode-se constatar o engendramento dos campos: da Filosofia, para indagar sobre o conceito de aparência; da Sociologia, para possi-

bilitar a compreensão teórica da rede de relações sociais existentes no contexto; da Antropologia, para refletir sobre os métodos de investigação e especulação de uma cultura; e da História, que fornece subsídio aos outros campos. O Capítulo I, na realidade, tem o propósito de construir um arcabouço histórico sobre a cultura na qual o cangaceiro emergiu.

Houve, ao longo do texto, uma constante crítica do conservadorismo encontrado nas escritas dos autores cangaceiristas. E mesmo tendo consciência da relevância das narrativas – sobre a realidade cotidiana do contexto sociocultural no cenário do Cangaço – proposta por esses escritores, não se pôde perder de vista a conjuntura ideológica que delimitou a maneira de pensar sobre as questões, ou seja, o quanto determinados conjuntos de ideias interferiram na formação das abordagens teóricas sobre o Cangaço, a ponto de tornar cego o debate sobre arte, estética, identidade, estilo e aparência cangaceira. Ressalta-se que nas escritas consagradas existe um caráter de manifesto, nos quais o autor cangaceirista avalia e interpreta em conformidade com o que ele acredita ter coerência no presente. Sobre a atuação do historiador em pesquisa, Norbert Elias (1897-1990) explicita, em sua obra intitulada *A sociedade da corte* (2001), que

> ele não se restringe a relatar cuidadosamente o que está nos documentos – ele avalia o que encontra; ele distribui luz e sombra segundo critérios próprios, e costuma fazer essa distribuição como se fosse óbvia, conforme os ideais e os princípios de visão de mundo pelos quais opta de acordo com os parti-pris de sua própria época (ELIAS, 2001, p. 31)

Elias discorre sobre o quanto a atividade de pesquisa histórica pode ser proveitosa quando se consideram determinadas fontes, e, a partir da observação cuidadosa de documentos e imagens, por exemplo, pode se estabelecer novos campos de estudo. O autor cangaceirista, que não necessariamente é historiador, é demasiadamente preocupado: recolhe depoimentos, cataloga imagens e descreve ambientes e eventos com minuciosidade extrema. Entretanto, as críticas correntes feitas a eles nesta tese têm o propósito de manter-se constantemente em alerta sobre o sistema de significação que constitui o que eles denominam de substância histórica. A história oral, por exemplo,

que é uma das fontes consideradas de maior relevância para grande parte desses autores; configura coerência, muitas vezes, com a imaginação de uma pessoa sobre uma determinada realidade ou evento. E essa imaginação, que pode receber influência tanto da memória quanto da fantasia, é, certamente, um olhar específico. Neste sentido, houve aqui o cuidado de não tentar reescrever a história, porque não se trata de gerar algum fato novo, mas, sim, de proporcionar novas formas de conexões que possam construir outras possibilidades de olhar para a história do Cangaço. Segundo Elias, para que a pesquisa não fique subordinada ao "arbítrio" individual do pesquisador, deve-se construir modelos de análise que, "restabelecendo continuamente o contato com o desenvolvimento de dados singulares, não sejam influenciados pelas oscilações e flutuações do pensamento da própria época" (ELIAS, 2001, p. 32).

Dá-se relevo, também, que nas viagens realizadas para ampliar o repertório de pesquisa, pôde-se deparar com diversas pessoas que conviveram no cenário ou com ex-sujeitos do Cangaço – ex-cangaceiros, ex-volantes, entre outros – e sempre que a conversa inclinava-se para as questões que permeiam a aparência cangaceira, uma significativa parcela dos entrevistados não se sentia à vontade para falar sobre o assunto porque dizia não saber a origem dos elementos, os motivos dos adornos e a função da imagem exuberante. Essas pessoas insistem em encerrar a questão dizendo que a imagem de um cangaceiro é somente fruto da vaidade de Lampião e a habilidade técnica para os bordados da cangaceira Dadá. Neste sentido, verifica-se que o depoimento dessas pessoas teve relevância não somente para obter a minuciosa descrição dos elementos que constituem a aparência cangaceira, mas também para compreender o quanto relevantes poderiam ser para essas pessoas as noções de beleza e bem-estar, ou mesmo as possíveis funções simbólicas da imagem construída.

O Capítulo II – A poética da identidade cangaceira – propõe um debate sobre de que forma o cangaceiro é responsável pelo conteúdo de sua aparência. Deste modo, foi necessário empreender estudos sobre a cultura do objeto do contexto e a possível influência das corporações profissionais para as escolhas dos elementos que configuram a aparência cangaceira. Isso quer dizer que nesta segunda parte o debate discorre sobre como a aparência pôde se constituir a partir da identidade cangaceira, tanto do pondo

de vista dos aspectos culturais, quanto da personalidade técnico-artística do cangaceiro. Uma questão problemática desse capítulo é a complexidade do conceito de identidade, que pode, hoje em dia, ser debatido por correntes teóricas que estabelecem discordâncias, não necessariamente de modo agressivo, mas podendo desenvolver-se no imbróglio de desacordos tênues. Neste momento, indaga-se também sobre o quanto a especulação filosófica pode favorecer para a compreensão da incorporação do senso estético de um indivíduo na produção de sua imagem.

A terceira e última parte desta tese – o Capítulo III – concentra-se em desvendar o porquê da aparência cangaceira, proposta no período em que Lampião se manteve como chefe, ter-se tornado singular para a história do Cangaço. Buscou-se, primeiramente, destrinchar o quanto tal aparência é fruto de um processo de individualização e de uma construção coletiva e, sendo assim, identificar quais os aspectos propulsores para a configuração dos elementos que tornaram a fachada de um cangaceiro, ou de uma cangaceira, numa aparição do cenário. Defende-se, então, diferentemente do que se tem visto persistir enquanto história do Cangaço, que a congruência da complexa formação sociocultural com as características individuais foi responsável pela construção de determinados ímpetos – tais como, por exemplo, o sentimento de vingança, o exercício da vaidade, uma conduta autêntica – necessários para que Lampião se tornasse um protagonista no jogo de poder existente no contexto. Foi relevante compreender um jogo de poder existente no cenário que deslocasse o caráter econômico, desabilitasse as questões árduas de uma natureza castigante e colocasse à frente os aspectos culturais da sociedade sertaneja do Nordeste brasileiro, no período de 1922 a 1938.

Para concluir, faz-se necessário trazer à luz as capacidades de desdobramentos desta tese. Como já foi explicitado anteriormente, o pesquisador multidisciplinar pode deparar-se com a inconstância das possibilidades de pesquisa. E, neste sentido, ao longo dos anos de estudos para o desenvolvimento deste doutoramento, durante as disciplinas curriculares, viagens ou na tarefa solitária de leitura e escritura da tese, foram compreendidas outras formas de tratar determinadas questões, mas que não foram abordadas ou aprofundadas devido à necessidade de manter-se orientado no raciocínio acordado inicialmente. É certo que mesmo tendo, desde a qualificação, um roteiro –

uma estrutura de tese – que ordena as ações de estudo, a tese somente foi tomando corpo ao longo de sua construção. Cada passo e cada parte de capítulo incitavam o que vinha a seguir. Todavia, mesmo que houvesse espaço para articular novos conteúdos, determinadas questões deixaram de ser observadas. Uma dessas questões é o denso diálogo entre a teoria estética e a produção da arte popular. A outra é o conceito de subjetividade na construção do indivíduo, o que provavelmente evocaria também o campo da psicologia.

Concluindo, o que se conserva como sendo pura vaidade de Lampião é considerado aqui como ímpeto de poder desse cangaceiro, mas também pode ser visto como a personalidade de um gosto construído dentro de um campo simbólico determinado, que proporciona a fruição desse cangaceiro junto a determinados objetos. Enfim, que essas questões possam tornar frutífera a ideia de novos estudos sobre a aparência no Cangaço.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Tradução da 1. ed. brasileira coord. e rev. por Alfredo Bossi. Rev. da tradução de novos textos de Ivone Castilho Benedetti. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 4. ed. revista. São Paulo: Cortez, 2009.

ARAÚJO, Antônio Amaury Corrêa de. **Gente de Lampião**: Dadá e Corisco. 3. ed. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2011.

BASTIDE, Roger. **Problemas da Sociologia da arte**. Tradução de Rosa Maria Ribeiro da Silva. In: VELHO, Gilberto (Org.). Sociologia da Arte, II. Rio de Janeiro: Zahar, 1967, p. 42-43.

BERGER, L. Peter; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade:** tratado de Sociologia do Conhecimento. 30. ed. Tradução de Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis: Vozes, 2009.

BOAS, Franz. **Antropologia Cultural**. Tradução de Celso Castro. 6. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

BOURDIEU, Pierre. **Goffman, o descobridor do infinitamente pequeno.** Tradução de Édison Gastalto e Roberto Cataldo Costa. In: GASTALTO, Édson (Org.). Erving Goffman: desbravador do cotidinao. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2004, p. 11-12.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução de Fernando Tomaz. 11 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

_____. **A distinção**: crítica social do julgamento. Tradução de Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. 1. reimpr. São Paulo: EDUSP, 2008.

BURKE, Peter. **Uma história social do conhecimento**: de Gutemberg a Diderot. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Hibridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4. ed. 4. reimpr. São Paulo: EDUSP, 2008 (Ensaios Latino-Americanos, 1).

CASCUDO, Luís da Câmada. **Viajando o sertão**. 4. ed. São Paulo: Global, 2009.

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. 14. Ed. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

CORCUFF, Philippe. **As novas sociologias.** São Paulo: EDUSC, 2001, p. 11-31. (Cap. I – Algumas oposições clássicas em ciências sociais).

CRESPI, Franco. **Manual de sociologia da cultura**. Lisboa: Editora Estampa, 1997, p. 13-32. (Cap. I – Conceitos gerais).

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Tradução de Viviane Ribeiro. 2. ed. Bauru: EDUSC, 2002.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões:** campanha de canudos. 3. ed. São Paulo: Ediouro, 2009.

DANTAS, Francisco J. C. **Os desvalidos**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

DÍDIMO, Marcelo. **O Cangaço no cinema brasileiro**. São Paulo: Annablume, 2010.

ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

_____. **A sociedade de corte**: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte. Tradução de Pedro Süsseking. Prefácio de Roger Chartie. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. **O processo civilizador, volume 1**: uma história dos costumes. Tradução de Ruy Jungmann. Revisão e apresentação de Renato Janine Ribeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.

FACÓ, Rui. **Cangaceiros e fanáticos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

FERREIRA, Clodo (Org.). **J. Borges por J. Borges**: gravura e cordel do Brasil. Ensaio de Jeová Franklin; prefácio de Vladimir Carvalho; versão para o inglês de Cynthia Ann Bell dos Santos. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2006.

FERREIRA, Vera; AMAURY, Antonio. **De Virgolino a Lampião**. 2. ed. Aracaju: Editora dos autores, 2009.

FERREIRA, Vera; ARAUJO, Germana Gonçalves de. **Bonita Maria do Capitão.** Salvador: EDUNEB, 2011.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** Organização e tradução de Roberto Machado. 6. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1986.

FRANKLIN, Jeová. **A rica expressão da fantasia sertaneja**. In: FERREIRA, Clodo (Org.). J. Borges por J. Borges: gravura e cordel do Brasil. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2006, p. 93-103.

FRANCASTEL, Pierre. **Problemas da Sociologia da arte.** Tradução de Maria da Glória Ribeiro da Silva. In: VELHO, Gilberto (Org.). Sociologia da Arte, II. Rio de Janeiro: Zahar, 1967, p. 12-41.

FREXINHO, Nilton. **O sertão arcaico do Nordeste do Brasil:** uma releitura. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

FRUTIGER, Adrian. **Sinais e Símbolos:** desenho, projeto e significado. Tradução de Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

HOLANDA, Firmino. **Benjamim Abrahão**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000.

GODART, Frédéric. **Sociologia da Moda**. Tradução de Lea P. Zylberlicht. São Paulo: Senac São Paulo, 2010.

GÓES, Joaquim. **Lampião:** o último cangaceiro. Aracaju: Edição Sociedade de Cultura Artística de Sergipe – SCAS, 1966.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Tradução de Maria Célia Santos Raposo. 12. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2004.

_____. **Estigma**: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Tradução de Márcia Bandeira de Mello Leite Nunes. 4 ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

HOBSBAWM, E.J. **Bandidos**. 2 ed. Tradução de Donaldson Magalhães Garschagem. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1976.

_____. **Rebeldes primitivos**: estudos sobre formas arcaicas de movimentos sociais nos séculos XIX e XX. Tradução de Waltensir Dutra. 2 ed. Revisada e ampliada. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

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

JONES, Ower. **A gramática do ornamento**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2010.

LÉVI-BRUHL, Lucien. **A mentalidade primitiva**. Tradução de Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2008.

MACIEL, Frederico Bezerra. **Lampião, seu tempo e seu reinado**: IV Lampiônidas, a imagem de Lampião. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1988.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Uma teoria científica da cultura**. Reimpressão. Lisboa: Edições 70, 2009.

MARTINS, José de Souza. **Sociologia da fotografia e da imagem**. São Paulo: Contexto, 2009.

MAUSS, Marcel; HUBERT, Henri. **Sobre o sacrifício**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MELLO, Frederico Pernambucano de. **Estrelas de couro**: a estética do cangaço. São Paulo: Escrituras Editora, 2010.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética.** Tradução de Maria Helena Nery Garcez. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PRADO, Luís Andre; BRAGA, João. **História da moda no Brasil:** influências às autorreferências. 2. Ed. Barueri, SP: Disal, 2011.

PERICÁS, Luiz Bernado. **Os cangaceiros:** ensaio de interpretação histórica. São Paulo: Biotempo, 2010.

SILVEIRA, Renato. **A ordem visual:** uma introdução à teoria da imagem de Pierre Francastel. In: VALVERDE, Monclar (Org.). As Formas do Sentido: estudos em estética da comunicação. Rio de Janeiro: DP&A, 2003, p. 123-147.

ROCHE, Daniel. **A cultura das aparências:** uma história da indumentária. Tradução de Assef Kfouri. São Paulo: Senac São Paulo, 2007.

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

SCHMITT, Juliana. **Entre o indivíduo e o coletivo**: notas sobre o nascimento da moda. In: BONADIO, Maria Claudia; MATTOS, Maria de Fátima (Org.). História e cultura da moda. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011, p. 176-189.

SIMILI, Ivana Guilherme. **Pedagogia da moda na política**: as aparências da primeira-dama Darcy Vargas na inauguração do Ministério da Marinha (1935). In: BONADIO, Maria Claudia; MATTOS, Maria de Fátima (Org.). História e cultura da moda. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011, p. 38-59.

SIMMEL, Georg. **Questões fundamentais da sociologia**: indivíduo e sociedade. Tradução de Pedro Caldas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2006.

_____. **Filosofia da moda e outros escritos**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.

VALVERDE, Monclar. **Estética da comunicação:** sentidos, forma e valor nas cenas da cultura. Salvador: Quarteto, 2007.

XIMENES, Maria Alice. **Moda e arte na reinvenção do corpo feminino do século XIX.** São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

WINKIN, Yves. **Erving Goffman:** o que é uma vida? O incômodo fazer de uma biografia intelectual. Tradução de Édison Gastalto e Roberto cataldo Costa. In: GASTALTO, Édson (Org.). Erving Goffman: desbravador do cotidinao. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2004, p. 13-36.

ANEXOS

ANEXOS 1 – Catalogação da pesquisa realizada no INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO DE SERGIPE – Jornais *SERGIPE JORNAL e CORREIO DE ARACAJU;*

ANEXO 2 – Catalogação da pesquisa realizada no INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO DA BAHIA –*JORNAL A TARDE.*

Local: **INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO DE SERGIPE**	Data: 2009
Endereço: RUA ITABAINA, 41 - CENTRO Aracaju - SE - Brasil (na frente do Banco do Nordeste)	Tel**.:** (79) 3214.8491
Fonte de pesquisa: **SERGIPE JORNAL**	
Objeto: **Ocorrências do Cangaço período de 1920 a 1940**	

Visita 01 - **02 de outubro de 2009**, das 8h as 12h e das 14h as 16h - Acervo físico (Jornais em papel)	
Jornal: **SERGIPE JORNAL**	Data: janeiro a dezembro de **1920**
NÃO EXISTE O JORNAL	
Jornal: **SERGIPE JORNAL**	Data: janeiro a dezembro de **1921**
DE JULHO A DEZEMBRO NADA CONSTA	
Jornal: **SERGIPE JORNAL**	Data: janeiro a dezembro de **1922**
NADA CONSTA	
Jornal: **SERGIPE JORNAL**	Data: janeiro a dezembro de **1923**
NADA CONSTA	
Jornal: **SERGIPE JORNAL**	Data: janeiro a dezembro de **1924**
NÃO EXISTE O JORNAL	
Jornal: **SERGIPE JORNAL**	Data: janeiro a dezembro de **1925**
JORNAL NÃO PESQUISADO	
Jornal: **SERGIPE JORNAL**	Data: janeiro a dezembro de **1926**
JORNAL NÃO PESQUISADO	
Jornal: **SERGIPE JORNAL**	Data: janeiro a dezembro de **1927**
JORNAL NÃO PESQUISADO	
Jornal: **SERGIPE JORNAL**	Data: janeiro a dezembro de **1928**
• 17 de fevereiro – capa – O cangaceiro. • 27 de fevereiro – capa – No Sul também tem Lampeão. • 16 de março – capa – O Cangaceirismo no Rio Grande do Norte. • 30 de agosto – capa – O famoso bandoleiro Lampeão perseguido por forças de Pernambuco. • 3 de setembro – capa – A Democracia e o Cangaço. • 24 de setembro – capa – Lampeão em rumo a Goyaz. • 21 de dezembro – capa – NOTAS & FACTOS – O Problema do Banditismo (Ganganelli).	
Jornal: **SERGIPE JORNAL**	Data: janeiro a dezembro de **1929**
JORNAL NÃO PESQUISADO	
Jornal: **SERGIPE JORNAL**	Data: janeiro a dezembro de **1930**
• 04 de janeiro – capa – Lampeão. • 16 de janeiro – capa – Lampeão em scena. • 22 de março – capa – Quanto custa a cavalgada de Lampeão. • 16 de maio – capa – Lampeão em Sergipe • 06 de agosto – capa – As forças policiaes que perseguem Lampeão vão ter novo Comandante (notícia extraída de "A TARDE" - Bahia). • 14 de novembro – pág. 4 – Para perseguir Lampeão. • 02 de dezembro – capa – Lampeão em Alagoas. • 03 de dezembro – capa – Lampeão passou como uma rajada sinistra, nos limites de Alagôas e Pernambuco. • 05 de dezembro – capa – Lampeão. • 12 de dezembro – capa – Noticias de Lampeão. • 15 de dezembro – capa – Lampeão e suas aventuras. • 18 de dezembro – pág. 2 – Onde anda o "Lampeão".	
Jornal: **SERGIPE JORNAL**	Data: janeiro a dezembro de **1931**
• 12 de janeiro – capa – "Volta Secca" em Aracaju. • 22 de janeiro – capa - Tres bandos de cangaceiros em Sergipe.	

- 3 de fevereiro – capa – Pedindo providencias contra <<Lampeão>>.
- 10 de fevereiro – capa – Desta vez <<Lampeão>> está em maus lençóes; O Capitão Chevalier e a caça a Lampeão e seu bando.
- 13 de fevereiro – capa – Lampeão no Sertão da Bahia; <<Lampeão>> e o Boato.
- 21 de fevereiro – capa – Lampeão está com <<Serviço>> desta vez; E Rio Grande que também tem um <<Lampeão>>!
- 24 de fevereiro – capa – Para captura de <<Lampeão>> e seu bando.
- 9 de março – capa – Cangaceirismo.
- 11 de março – capa - <<Lampeão>> cego?; Morreu o <<Lampeão>> gaucho.
- 17 de março – capa – Lampeão.
- 20 de março – capa – Teremos mesmo 4 grupos de cangaceiros?
- 21 de março – capa – Para dar caça ao banditismo.
- 23 de março – capa – O espião dos bandoleiros - Interessantes declarações dum emissário de <<Lampeão>>
- 25 de março – capa – Extinção do banditismo.
- 8 de abril – capa – Um emissário de Lampeão nas garras da polícia.
- 10 de abril – capa – Cada dia urge mais a captura de <<Lampeão>> e seu bando.
- 22 de abril – capa – Lampeão ataca a cidade de Bomfim.
- 27 de abril – capa - <<Lampeão>>, o terror do nordeste.
- 30 de abril – capa – Lampeão, a <<Praga do Nordeste>>, novamente em território sergipano.
- 02 de maio – pág. 2 – Lampeão – Como o escriptor Leonardo Motta escreve este terrível bandido.
- 11 de maio – capa – Lampeão aterrorisando as autoridades.
- 14 de maio – pág. 4 – ULTIMA HORA – Lampeão em Cícero Dantas?
- 25 de maio – capa – A caçada a Lampeão.
- 1 de junho – capa – Sergipanos?
- 8 de junho – capa – Combate contra o banditismo.
- 10 de junho – capa – A campanha contra Lampeão; Combate a Lampeão.
- 12 de junho – capa – O exército de Lampeão.
- 18 de junho – capa – Combate a Lampeão.
- 25 de junho – capa – Soldados que querem combater Lampeão.
- 7 de agosto – capa - <<Lampeão>> e o seu haren.
- 13 de agosto – capa – Lampeão flagello do Nordeste.
- 21 de agosto – Lampeão e sua horda sanguinária.
- 18 de setembro – capa – Lampeão está passando mal; Lampeão soffre o seu primeiro grande revez.
- 21 de setembro – capa – Lampeão em Pernambuco.
- 12 de outubro – pág. 4 – O Banditismo.
- 16 de outubro – capa – <<Lampeão >> terá <<mau olhado>>?
- 3 de novembro – pág. 2 – Lampeão.
- 27 de novembro – capa – O cangaceirismo no nordeste brasileiro.
- 30 de novembro – pág. 4 – Lampeão é o <<Diario da Bahia>>.
- 4 de dezembro – capa – Que bandidos audaciosos; Combate contra Lampeão.
- 22 de dezembro – capa – A estranha maneira de <<Lampeão>> combater; Uma victima de <<Lampeão>>.
- 23 de dezembro – capa – Perseguição ao banditismo.
- 31 de dezembro – capa – "Lampeão" perdeu onze companheiros no combate de Várzea da Ema?

Jornal: **SERGIPE JORNAL**	Data: janeiro a dezembro de **1932**

- 7 de janeiro – capa - <<Lampeão>> com quatro homens feridos, acossados por todos os lados.
- 9 de janeiro – Capturados 4 componentes do grupo de <<Lampeão>>.

- 11 de janeiro – capa “Lampeão” em Sergipe
- 13 de janeiro – capa - <<Lampeão>> em Capella
- 15 de janeiro – capa – As falsas mortes dos cãibras de << Lampeão>>
- 21 de janeiro – capa – Urge cada vez mais a extincção do cangaço
- 25 de janeiro – capa – Não é direito; Lampeão e seus <<cãibras>> não possuíam acampamentos nem eram protegidos por moradores na fazenda Cuyabá; Um espião de Lampeão preso pelas forças do Tet. Carivaldo
- 30 de janeiro – capa – Ultima Hora – O BANDO DE LAMPEÃO DIZIMADO NO INTERIOR SERGIPANO?
- 1 de fevereiro – capa – Os <coiteiros>> de Lampeão
- 3 de fevereiro – capa – Ainda o caso dos coiteiros de Lampeão presos em Canindé; <<Corisco>> e o seu bando estão em território estão em territorio bahiano
- 6 de fevereiro – capa – Lampeão e seus ferozes companheiros
- 12 de fevereiro – Mais gente de Lampeão capturada.
- 13 de fevereiro – capa – Os <<Lampeões>> norte-americanos
- 18 de fevereiro – capa – Onde andará <<Lampeão>>
- 23 de fevereiro – capa – Bandoleiros em territorio baiano?
- 26 de março – capa – A secca assolando o sertão pernambucano
- 01 de abril – capa – Lampeão e todo seu bando, encurralado!
- 6 de abril – capa – Uma injustiça que merece desmentido
- 11 de abril – A mulher e o crime
- 30 de maio – capa – Bandoleiros
- 06 de julho – Lampeão em scena
- 11 de julho – capa – Lampeão á solta
- 18 de agosto – capa – Lampeão, fóra da moda
- 25 de agost0 – capa – Lampeão em territorio sergipano infundindo pavor e saqueando lares e fazendas
- 31 de agosto – capa – Lampeão ja foi da policia baiana!
- 8 de novembro – capa – Lampeão sepultado?!
- 6 de dezembro – pág. 4 – O banditismo nos sertões do Nordeste

Jornal: **SERGIPE JORNAL**	Data: janeiro a dezembro de **1933**

- 25 de janeiro – capa - O Sertão (Ruy Barbosa) - (FALTA!)
- 26 de janeiro – capa – A Política no Sertão
- 30 de janeiro – capa – Dizima-se o bando de Lampeão
- 3 de abril – capa – Assalto a mão armada

Jornal: **SERGIPE JORNAL**	Data: março a dezembro de **1934**

- 10 de janeiro – capa – Sangrento combate entre Corisco e a força alagoana
- 17 de janeiro – capa – Ainda o grupo de “Corisco”
- 31 de março – capa – Coiteiros de Lampeão presos...
- 23 de julho – capa – Falleceu o Padre Cícero
- 9 de outubro – pág. 4 – Peor que Lampeão
- 29 de dezembro – capa – Repressão ao banditismo

Jornal: **SERGIPE JORNAL**	Data: janeiro a dezembro de **1935**

- 7 de janeiro – capa – Combate ao banditismo
- 20 de maio – capa – A Policia Sergipana dá combate a um dos mais perigosos grupos de Lampeão
- 29 de julho – capa – Lampeão cercado por 11 destacamentos
- 31 de julho – capa – “Lampeão” continùa cercado

Jornal: **SERGIPE JORNAL**	Data: janeiro a dezembro de **1936**

- 11 de fevereiro – capa – O elogio de Lampeão
- 6 de abril – capa – Lampeão a 5 leguas de Garanhuns
- 4 de junho – capa – Os governos passam e Lampeão fica...

• 8 de junho – capa – Lampeão • 25 de junho – capa – Extincto um dos mais perigosos grupos de Lampeão • 26 de junho – capa – Ainda sobre a morte de José Bahiano e seus sequazes • 27 de junho – capa – Completamente fora de duvida a morte de José Bahiano e seus comparsas • 3 de agosto – capa – O Banditismo • 4 de agosto – capa – O Banditismo • 5 de agosto – capa – O Banditismo • 3 de novembro – capa – O banditismo	
Jornal: **SERGIPE JORNAL**	Data: janeiro a dezembro de **1937**
• 6 de março – capa – Lampião tem novo fardamento • 31 de março – capa – O temível grupo de José Sereno nas proximidades de Lagarto e Annapolis • 11 de abril – capa – Chegou "Lampeão" • 17 de abril – pág. 6 – Porque não se elimina o banditismo?	
Jornal: **SERGIPE JORNAL**	Data: janeiro a dezembro de **1938**
• 12 de janeiro – capa – Lampeão morreu; A morte de Lampeão anunciada pela Radio Club de Pernambuco • 13 de janeiro – pág. 6 – Lampeão, John D. Rockfeller, Basil Zahoroff e outros... • 14 de janeiro – pág. 4 – Bandido que desaparece • 23 de abril – capa – O combate ao banditismo • 29 de julho – capa – O NORDESTE LIVRE DA GRANDE PRAGA • 30 de julho – O Nordeste livre de sua maior praga • 1 de agosto – capa – A morte de "Lampeão" o grande flagelo do Nordeste • 2 de agosto – capa – As ultimas noticias sobre a morte de "Lampeão" • 5 de agosto – capa – Volantes no encalço de "Curisco"; O governo de Alagoas vae premiar os valentes soldados que abateram "Lampeão" e seus comparsas; O bilhete; O coronel Lucena segue amanhã em perseguição aos bandidos • 6 de agosto – capa – Quando não ha intermediários... • 26 de agosto – capa – Lampeões e Coriscos • 27 de agosto – capa – Lampeões de gravata • 29 de agosto – capa – Lampeão • 31 de agosto – Antônio Silvino chegou ao Rio • 12 de outubro – capa – Fim do cangaço no nordeste brasileiro • 15 de outubro – capa – O que se escreveu sobre Lampeão • 19 de outubro – capa – Extingue-se o banditismo no nordeste • 22 de outubro – capa – Extingue=se o banditismo • 25 de outubro – capa – "Expressão" • 26 de outubro – capa – "Corisco" pretende apresentar-se as autoridades • 5 de novembro – pág. 4 – Combate ao banditismo	
Jornal: **SERGIPE JORNAL**	Data: janeiro a dezembro de **1939**
JORNAL NÃO PESQUISADO	
Jornal: **SERGIPE JORNAL**	Data: janeiro a dezembro de **1940**
JORNAL NÃO PESQUISADO	

Local: **INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO DE SERGIPE**	Data: 2009
Endereço: RUA ITABAINA, 41 - CENTRO Aracaju - SE - Brasil (na frente do Banco do Nordeste)	Tel**.:** (79) 3214.8491
Fonte de pesquisa: **CORREIO DE ARACAJU**	
Objeto: **Ocorrências do Cangaço período de 1920 a 1940**	

Visita 01 - **02 de outubro de 2009**, das 8h as 12h e das 14h as 16h - Acervo físico (Jornais em papel)	
Jornal: **CORREIO DE ARACAJU**	Data: janeiro a dezembro de **1920**
JORNAL NÃO PESQUISADO	
Jornal: **CORREIO DE ARACAJU**	Data: janeiro a dezembro de **1921**
JORNAL NÃO PESQUISADO	
Jornal: **CORREIO DE ARACAJU**	Data: janeiro a dezembro de **1922**
JORNAL NÃO PESQUISADO	
Jornal: **CORREIO DE ARACAJU**	Data: janeiro a dezembro de **1923**
JORNAL NÃO PESQUISADO	
Jornal: **CORREIO DE ARACAJU**	Data: janeiro a dezembro de **1924**
JORNAL NÃO PESQUISADO	
Jornal: **CORREIO DE ARACAJU**	Data: janeiro a dezembro de **1925**
JORNAL NÃO PESQUISADO	
Jornal: **CORREIO DE ARACAJU**	Data: janeiro a dezembro de **1926**
JORNAL NÃO PESQUISADO	
Jornal: **CORREIO DE ARACAJU**	Data: janeiro a dezembro de **1927**
JORNAL NÃO PESQUISADO	
Jornal: **CORREIO DE ARACAJU**	Data: janeiro a dezembro de **1928**
• 26 de janeiro – interior – *Sobre Prestes (O capitão revoltoso Prestes "é um elemento constructor")* • 11 de fevereiro – interior – O Nordeste novamente invadido por facínoras. • 15 de março – interior –Lampeão em território Paraybano. • 13 de abril – interior – Lampeão ([...] amargurado). • 14 de maio – interior – Façanha de Lampeão. • 21 de maio – interior – Lampeão em scena: O cambate de Agua Braca. • 06 de junho – interior – Foi preso o bandido Azulão. • 24 de agosto –interior –Lampeão reappareceu em Gravatá, rumando para Bahia. • 25 de agosto – interior – Lampeão já está agindo em território bahiano. • 30 de agosto – interior – Lampeão soffre forte perseguição em Bahia. • 4 de setembro – interior – Foi preso o Secretário de Lampeão. • 8 de setembro – interior – As proezas de Lampeão. • 11 de setembro – capa – Lampeão rompeu o cerco da policia bahiana. • 21 de setembro – interior – Lampeão passa bem. • 22 de setembro – capa – Lampeão, impune. • 18 de dezembro – interior – Lampeão invadiu a cidade de Cumbe.	
Jornal: **CORREIO DE ARACAJU**	Data: janeiro a dezembro de **1929**
• 9 de julho – interior – No ultimo combate, Lampeão matou cinco soldados da policea bahiana. • 7 de agosto – capa – Lampeão marcha para Sergipe (fora dos "Telegrafos"). • 24 de outubro – interior – Lampeão! • 11 de dezembro – interior – Foi preso Lampeão (propaganda). • 21 de dezembro – interior – Lampeão no interior bahiano.	
Jornal: **CORREIO DE ARACAJU**	Data: janeiro a dezembro de **1930**
JORNAL NÃO PESQUISADO	
Jornal: **CORREIO DE ARACAJU**	Data: janeiro a dezembro de **1931**

JORNAL NÃO PESQUISADO	
Jornal: **CORREIO DE ARACAJU**	Data: janeiro a dezembro de **1932**
JORNAL NÃO PESQUISADO	
Jornal: **CORREIO DE ARACAJU**	Data: janeiro a dezembro de **1933**
JORNAL NÃO PESQUISADO	
Jornal: **CORREIO DE ARACAJU**	Data: março a dezembro de **1934**
• 11 de julho – interior – Lampeão não morreu! • 17 de dezembro – interior – Morto o Lampeão paranaense.	
Jornal: **CORREIO DE ARACAJU**	Data: janeiro a dezembro de **1935**
• 18 de janeiro – interior – Um grupo de bandidos, chefiados por José Bahiano.	
Jornal: **CORREIO DE ARACAJU**	Data: janeiro a dezembro de **1936**
JORNAL NÃO PESQUISADO	
Jornal: **CORREIO DE ARACAJU**	Data: janeiro a dezembro de **1937**
JORNAL NÃO PESQUISADO	
Jornal: **CORREIO DE ARACAJU**	Data: janeiro a dezembro de **1938**
JORNAL NÃO PESQUISADO	
Jornal: **CORREIO DE ARACAJU**	Data: janeiro a dezembro de **1939**
JORNAL NÃO PESQUISADO	
Jornal: **CORREIO DE ARACAJU**	Data: janeiro a dezembro de **1940**
JORNAL NÃO PESQUISADO	

Local: **INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO DA BAHIA**	Data: 2010
Endereço: Av. Sete de Setembro, 94, Piedade - 40.060-001 Salvador - BA - Brasil (na frente da Praça Piedade)	Tel**.:** 71 3329-4463/ 71 3329-6336 ighb@ighb.org.br
Fonte de pesquisa: **JORNAL A TARDE**	
Objeto: **Ocorrências do Cangaço período de 1920 a 1940**	

Visita 01 - 9 de setembro de 2009, das 13h as 15h30minh - Biblioteca Ruy Barbosa (Jornais em papel)	
Jornal: **A TARDE**	Data: 14 de janeiro a 30 de março de 1920
• Não há ocorrência sobre "Lampeão" ou qualquer outro cangaceiro neste período. • Aspectos trágicos da intervenção da polícia contra os sertanejos (Ex: capa 17/03/1920 – "O êxodo de famílias apavoradas para a mata virgem").	
Visita 02 - 23 de setembro de 2009, das 14h20minh as 16h30minh - Biblioteca Ruy Barbosa (Jornais em papel)	
Jornal: **A TARDE**	Data: agosto a dezembro de **1928**
• 24 de ago 1928 – "Lampeão atravessou a fronteira bahiana"; • 29 de ago 1928 – "As ultimas notícias de Lampeão"; • 10 de nov 1928 – "O terror nos Sertões"; • 19 de dez 1928 – "Lampeão teria sido visto em território bahiano"; • 26 de dez 1928 – "O bandido fantasma".	