

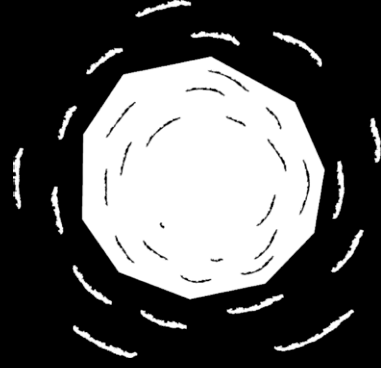
Luciano Bonfim

Da cabeça aos pés: a estética do cangaço



SER
TÃO
CULT

X Mourão
2018



Luciano Bonfim nasceu em Crateús/CE e vive em Sobral/CE. Professor da Universidade Estadual Vale do Acaraú – UVA. Doutor em Filosofia pela PUC – Rio. Mestre em Educação pela UFC. Especialista em Arte-educação pela UVA. Graduado em Pedagogia pela FAEC – UECE. Coordenador do GESTA - Grupo de Estudos, Pesquisas e Práxis em Estética e Arte-educação. Cancionista. Escritor.
E-mail: lucianogbonfim@gmail.com



Luciano Bonfim

Da cabeça aos pés: a estética do cangaço



Sobral - CE
2021



Da cabeça aos pés: a estética do cangaço

© 2021 copyright by Luciano Gutembergue Bonfim Chaves.

Impresso no Brasil/Printed in Brasil



Rua Maria da Conceição P. de Azevedo, 1138
Renato Parente - Sobral - CE
(88) 3614.8748 / Celular (88) 9 9784.2222
contato@editorasertaocult.com
sertaoacult@gmail.com
www.editorasertaoacult.com

Coordenação Editorial e Projeto Gráfico
Marco Antonio Machado

Coordenação do Conselho Editorial
Antonio Jerfson Lins de Freitas

Conselho Ciência Sociais / Antropologia / Política

Adilson Rodrigues da Nóbrega
Alexandre Jeronimo Correia Lima
Alicia Ferreira Gonçalves
Antonio Marcos de Sousa Silva
Clayton Mendonça Cunha Filho
Daniel Sampaio Sousa
Edilmara Kayt Silveira Fernandes
Izaquiel Mateus Macedo Gomes
Joannes Paulus Silva Forte
Maria Elza Soares Silva

Revisão
Karoline Viana Teixeira

Capa
Marco Antonio Machado

Diagramação
João Batista Rodrigues Neto

Imagem de capa
Alexandre Mourão

Catálogo
Leolph Lima da Silva - CRB3/967

C512c Chaves, Luciano Gutembergue Bonfim.

Da cabeça aos pés: a estética do cangaço. / Luciano Bonfim. - Sobral-CE: Sertão Cult, 2021.

158p.

ISBN:978-85-67960-74-6 - papel
ISBN:978-85-67960-75-3 - e-book em pdf
Doi:10.35260/67960753-2021

1. Cangaço. 2. Estética. 3. Arte. I. Título.

CDD 398
306.489



Este e-book está licenciado por Creative Commons

Atribuição-Não-Comercial-Sem Derivadas 4.0 Internacional



AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus! – que está no meio de nós - e, ecumenicamente, agradeço aos santos, orixás, amigos e mentores espirituais que habitam nesta e noutras moradas do Senhor.

Conheci Evaldina Vieira quando éramos adolescentes e, desde então, ela caminha ao meu lado sendo o fogo e o afago, o sonho e a embriaguez da minha vida. Nesta jornada tivemos (temos) um filho, Levi Rubem, que nos (e)leva a olhar a vida através de um espelho mais cristalino. Gratidão!

Agradeço ao professor Luiz Camillo Osorio, orientador da tese original, pela apresentação desta obra e pelas conversas e sugestões feitas no decorrer da pesquisa.

Agradeço ao professor Glaudenir Maia, pela articulação e coordenação local do DINTER em Filosofia entre a PUC – Rio e a UVA – Sobral, bem como pelo texto escrito particularmente para este livro.

Agradeço à professora Andrea Bieri (UniRio) e aos professores Júlio Diniz e Fred Coelho (PUC - Rio), pelos belos textos escritos especialmente para esta publicação.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelas bolsas de estudo concedidas para

realização da pesquisa que gerou a tese que gerou este livro, assim como pelo financiamento do DINTER.

Agradeço ao professor, pesquisador e artista plástico Alexandre Mourão, que gentilmente cedeu para esta edição as aquarelas que embelezam a capa e serviram de base para o projeto gráfico deste livro.

Por motivos diversos (acadêmicos e prosaicos), agradeço a Ilana Santos, Izabele Ferreira, Márcio Shelley, Tássio Sereno, Natanael Gadelha, Ed Ferrera, Jorginho do Baracho, Michele 'Miranda', Adevaldo Sena (pai e filho), Gleydson Frota, Felipe Gall e Lucas Monteiro Barbosa.

Agradeço a você que agora lê!

...

Este livro já foi uma tese – e sempre será.



PREFÁCIO

POR UMA GAIA CIÊNCIA DO CANGAÇO

Júlio Diniz¹

É muito instigante escrever um prefácio para um livro como este no ano de comemoração do centenário da Semana de Arte Moderna. O modernismo brasileiro, melhor dizendo, a versão paulista do nosso modernismo, que tem a Semana de 22 como símbolo, não pode ser entendido nem estética, nem política e ideologicamente como algo uniforme, hegemônico e consensual. O Brasil não tem nem nunca teve um só modernismo. Foram vários os movimentos espalhados pelo país, em regiões que, a princípio, são vistas como ilhas de arcaísmo. A modernidade no Brasil forma um caleidoscópio, um jogo de diversidades e singularidades, com dobras e derivas, sensações e sentidos distintos. Se não for percebida dessa forma, corremos o risco de achar que só há um Brasil que é importante e que nos interessa.

Mário e Oswald representam dois grupos de força fundamentais para entender a cultura brasileira do século XX, o que se poderia chamar de busca da modernidade entre nós. Mas não são

¹ Professor de Literatura da PUC-Rio, ensaísta e pesquisador do CNPq.

os únicos. A questão da nacionalidade sempre esteve no centro do debate artístico e cultural no Brasil. No modernismo paulista não poderia ser diferente. Já no Rio, por exemplo, as questões são outras, o ambiente artístico era distinto. Mas o Brasil que pode ser identificado em momentos de ruptura e transição entre o arcaico e o moderno, entre o velho regime estético e o novo, está diluído, amalgamado, travestido, subvertido, deslocado de uma noção de centralidade voltada para o progresso e um pseudocsmopolitismo.

Este livro trata de pequenas e significativas subversões, de miudezas como adereços, paleta de cores, imagens, xaxado, chapéus, que formam um Brasil misteriosamente oculto e, paradoxalmente, presente de maneira escancarada na formação do nosso imaginário. Este livro trata de uma modernidade às avessas, criada nas bordas do vazio, de um Brasil pequeno e abandonado, mas pulsante e vital, que se reconfigurou no sertão nordestino. Este livro é feito de e para os vagalumes de que falava Pasolini, criaturas pequenas, delicadas, potentes, que sobrevivem com intermitência às luzes poderosas do capitalismo e do autoritarismo que nos querem cegar na contemporaneidade.

Da cabeça aos pés: a estética do cangaço é originalmente o produto de uma pesquisa que resultou na tese de doutorado de Luciano Bonfim junto ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da PUC-Rio. O autor é professor do Curso de Pedagogia da UVA - Universidade Estadual Vale do Acaraú, coordenador do GESTA - Grupo de Estudos, Pesquisas e Práxis em Estética e Arte-educação, cancionista e escritor. Além de tudo isso, Luciano é um homem do Nordeste brasileiro, filho de uma terra que guarda o que existe de mais belo e de mais trágico, da grandeza e da miséria, do Brasil que esqueceu do Brasil, e do outro Brasil que mantém viva a memória e sua força de transformação.

A leitura do livro é um convite a uma reflexão muito original sobre alguns elementos que caracterizam, segundo expressão do autor, a estética de um cangaço lampiônico. O narrador que nos conduz pelos labirintos do texto é uma mistura de investigador interessado e observador atento, generoso com os seus leitores, pois apresenta de uma maneira concisa e clara um panorama histórico muito bem concebido, com uma linguagem precisa e em alguns momentos poética, atravessada por imagens de arquivo preciosas, em particular as fotografias de época.

A pesquisa minuciosa aproxima em diálogo ferramentas críticas e intercessores conceituais da filosofia, história, estética, artes da cena, geografia humana e física, economia e ciência política, para tratar da estética do cangaço, no período histórico que se inicia em 1920, ano de ingresso de Lampião no cangaço, até 1940, ano da morte de Corisco, “episódio tido como o marco definitivo do fim do cangaço”, segundo o autor. É claro que, demandado pela necessidade de provocar dissensões e algumas convergências, não podemos dissociar o período histórico recortado pelo autor dos acontecimentos das décadas de 1920 e 1930 no Sudeste, daí a ideia original de se pensar uma modernidade bordada pelo avesso na estética e história do cangaço.

O livro trata a proposta de compreensão do fenômeno artístico, cultural, comportamental, econômico e político do cangaço a partir de três eixos: a moda, a dança e a música. A moda, representada pela inventividade e apuro visual de chapéus, trajes, armas e embornais; a dança e a música, pelos movimentos do corpo e a força sonora do xaxado e da pisada.

Um dos elementos fundamentais para a compreensão do pensamento e da análise crítica do autor é o seu empenho em relativizar e ressignificar as noções de sertão (típico e moderno), de cangaceiro (cruel e sensível) e de moda (utilitária e artística). Vários

são os sertões que aparecem na cultura brasileira, dos escritos de Euclides da Cunha aos de Guimarães Rosa, passando por Graciliano Ramos, da dramaturgia de Dias Gomes às peças de Ariano Suassuna, de *Deus e o Diabo na terra do sol* de Glauber Rocha ao *Bacurau* de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. O sertão aqui é lido filosófica, estética e politicamente como lugar de invenção, encenação e performance, daí a feliz proposta de Luciano de ler a persona do cangaceiro, suas máscaras identitárias, adereços, alegorias e os seus movimentos corporais como um *trans-objeto* confluyente, ou seja, aquele que equaciona, no mesmo objeto, “a função utilitária e a dimensão simbólica”. O cangaceiro, afirma o autor, é “um performer de si mesmo”.

Virgulino Ferreira, o Lampião, considerado o Rei do Cangaço, Maria Bonita, sua companheira, Corisco e Dadá, são alguns dos personagens que habitam os livros de história e um imaginário de nação. Além do banditismo despertar medo e aversão, ele também se apresenta como um fetiche do povo, fascínio, atração, razão pela qual Lampião e sua trupe podem ser percebidos não só como cangaceiros matadores e justiceiros, como também performers, artistas que coreografam os bailes com suas vestimentas-fantasia. Destaca-se o extremo senso de modernidade não só na alcunha de outros cangaceiros do bando lampiônico (Moderno, Velocidade, Elétrico, Avião e Zepelim), como também no interesse pelas “coisas novas e invenções recentes”, como capa de borracha, lanterna elétrica, binóculo e garrafa térmica. Mas ao mesmo tempo, a linha interseccional na transição do sertão arcaico para o moderno era muito tênue e tensa. Segundo Luciano:

Geralmente, os cangaceiros aceitavam de bom grado os avanços tecnológicos, como máquina de costura, linhas industrializadas, pistolas, revólveres, lunetas, cantis etc. Por outro lado, rechaçavam as mudanças comportamentais, principalmente femininas, como,

por exemplo, a de mulheres usarem cabelos curtos. [...] Lampião não apenas viveu um momento em que a tradição estava em transição, como foi um dos principais representantes desse momento na vida do sertão. Lampião, ao mesmo tempo em que mantinha um pé fincado no passado, possuía um olho vesgo mirando para o futuro.

A habilidade do autor em ler os aspectos ligados à moda do mundo lampiônico de uma maneira transversal e com foco na transdisciplinaridade resulta em apurados exercícios semióticos, como no capítulo “Cabeças expostas ou lampiomaquia”. A discussão sobre o sistema da moda (Roland Barthes, Gilda de Mello e Souza) a partir da foto das cabeças degoladas de Lampião e parte do seu bando expostas na frente da prefeitura de Piranhas, Alagoas, registrada pelo fotógrafo João Lisboa, é fundamental para se perceber como uma narrativa pode ser iniciada pelo seu fim, ou seja, pela morte. Susan Sontag, em seu livro *Sobre fotografia*, afirma que “a fotografia é o inventário da mortalidade”. No caso em questão, paradoxalmente, é também o inventário da vida e da trajetória dos fotografados. Segundo Luciano: “compõem a cena, além das onze cabeças, uma sela, duas máquinas de costura, seis latas de querosene, sete punhais, oito rifles, igual número de embornais, treze chapéus de couro e muita munição”.

Dentre os vários ícones de poder que emana da estética do cangaço, uma se destaca, o chapéu de couro de Lampião. Ele assume o poder simbólico de uma coroa de um rei nômade, com todos os detalhes que reinventam o seu uso pelo vaqueiro no mundo agropastoril da região. Como afirma o autor: “adornos, adereços, enfeites, amuletos, joias, moedas que transformaram o chapéu de cangaceiro numa espécie de cofre ambulante, coroa de rei, altar particular, hoje reconhecido como obra de arte pela população nordestina, museus e galerias que periodicamente realizam exposições e debates sobre

o assunto”. O chapéu de couro, entre o objeto utilitário (reproduzido) e o objeto artístico (aurático), marca semioticamente o lugar discursivo de poder e de invenção de novas maneiras de perceber e ler a história do sertão e do cangaço. Assim, pode-se entender a atitude de Dadá customizando o chapéu de Corisco, enchendo-o de “moedas, estrelas de oito pontas feitas de couro e vaqueta, pecinhas de ouro e outros enfeites e símbolos, na mesma época em que também confeccionou e bordou novos embornais carregados de florais para mimosear o seu amado, não imaginava, creio, o sucesso que aquelas peças fariam entre os cangaceiros, especialmente com Lampião, que pediu para que sua comadre Dadá preparasse para ele um embornal semelhante ao de compadre Corisco”.

Não poderíamos terminar esta apresentação sem destacar uma das maiores contribuições que este livro traz para os estudos contemporâneos de cultura, estejam eles no campo das ciências humanas como nas ciências sociais. A percepção nunca antes enunciada de que a estética do cangaço, dentro de um processo de transcrição, “não está desvinculado do caráter utilitário de suas produções, não se distanciando ou contestando as diversas expressões artístico-culturais populares do Nordeste brasileiro. Porém, sem negar o anseio pela bela forma, realizou um processo de remixagem da tradição”, como afirma Luciano.

Este é um livro que, sem abrir mão da extensa pesquisa, da recorrência às fontes primárias e de toda uma tradição já solidificada de leituras dos intérpretes do Brasil, em especial do Nordeste, nos apresenta uma janela nova de possibilidades de entendimento da tensão entre contrários na formação da sociedade e da cultura brasileiras. São indicações para desdobramentos e reverberações que outros pesquisadores farão, a partir da inestimável contribuição desta obra, para entender e sentir os afetos que a gaia ciência do cangaço nos lega até o presente.



APRESENTAÇÃO

A performance-cangaço de Luciano Bonfim

Luiz Camillo Osorio¹

“Da cabeça aos pés: a estética do cangaço” de Luciano Bonfim, nasceu como uma tese de doutorado em filosofia, mas desdobrou-se naturalmente para o formato livro, tendo em vista a originalidade da pesquisa e a pulsão ensaística do texto. Como o título já deixa antever, trata-se de uma análise dos elementos estéticos constitutivos da vida no cangaço. Mais do que isso, do modo pelo qual essa vida foi ganhando forma articulada com as especificidades físicas, históricas, culturais e políticas do sertão na primeira metade do século XX. A estética do cangaço inventando uma forma de vida cangaceira – da cabeça aos pés.

O período abordado pelo livro está restrito aos anos que vão de 1920 a 1940, período recortado, de uma ponta, pelo momento em que Lampião entra no cangaço e constitui seu próprio bando, na outra ponta, pela sua morte em 1938, junto com grande parte do bando, inclusive sua mulher Maria Bonita. Corisco ainda sobrevive, mantendo por mais dois anos, até 1940, o mito daquele grupo

1 PUC-Rio e CNPQ

de bandoleiros, heróis para uns, marginais para outros. Nesses 20 anos, segundo o autor, “o cangaço sofreu mudanças significativas nas táticas de combate e guerrilha, aprimoramento nos requintes de maldade e terror, criação da pisada e do xaxado, ingresso de mulheres no bando, aplicação de um colorido extravagante na indumentária, ornamentação de armas e chapéus, além da preocupação em valorizar e difundir uma nova imagem do movimento.”

Os elementos visuais, as danças, as músicas, as roupas, as armas, tudo era parte da construção performativa de um tipo singular, o cangaceiro, dedicado ao combate e à luta e integrado a um ambiente árido e inóspito. Já antes da introdução, com a sem cerimônia inerente ao seu estilo, o autor nos faz um convite para descrevermos de memória a imagem do cangaceiro, de modo a revelar o quanto desta estética foi de fato construída pelo bando de Lampião. Tendo sido, posteriormente, incorporada no imaginário coletivo. A “lampiomaquia” cuidadosamente restituída ao longo do livro é tanto uma ciência política como uma mitologia épica, mostrando que no Nordeste brasileiro vivia-se, ao mesmo tempo, um passado imemorial e um presente agônico, que contrapunham forças reais e energias fantasmagóricas.

A arquitetura do livro é construída sobre dois pilares determinantes que estruturam o resultado final; tanto do ponto de vista de sua abrangência filosófico-cultural, como de seu arrojamento estético e existencial. De um lado, temos um intelectual curioso, embrenhado na realidade material e cultural do sertão cearense, de outro, um pesquisador cioso e livre, que mistura influências e alianças diversas, de Câmara Cascudo a Nietzsche, passando por Luiz Gonzaga, Hélio Oiticica, Walter Benjamin, Glauber Rocha, Frederico Pernambucano de Mello, entre outros. Como vamos notando, à medida em que avançamos na leitura, o embate com os textos filosóficos ou com as interpretações sociológicas vai se dan-

do a partir de um olhar e de um corpo mobilizados pelo chão, pela aspereza e pelas festas que marcaram aquelas vidas cangaceiras.

A análise dos aspectos originais da moda concebidas pelo bando de Lampião, que teve na presença feminina um elemento determinante de afirmação estética e erótica, vai dar especial atenção à criação de chapéus e embornais, chegando, na parte final do livro, aos desenvolvimentos da música e da dança. Um retrato de corpo inteiro que associa com bastante vigor o modo como a estética se desdobra em vida e a vida em luta e em festa – tudo se dirigindo, sem determinismo de qualquer ordem, ao que Nietzsche denominava de afirmação trágica da existência.

Vale a pena trazermos ao leitor pequenas passagens do livro que dão conta desta visada alargada sobre a estética do cangaço e que nos colocam em contato direto com a experiência político-existencial constituída no embate com o projeto de modernização acelerada que se disseminava no país. Este embate parece sobreviver no que trazemos de inacabamento e desvio das normas modernas de individuação, impessoalidade e sociabilidade. Pelo que vemos neste livro, há na estética, nas formas muitas vezes antagônicas de sentir e viver em comum, um pôr-em-cena de lutas políticas constitutivas (e insolúveis) de um devir Brasil que vive de acenos singulares e frustrações superlativas.

Esta experiência ampliada da estética foi importante para Luciano Bonfim aproximar a discussão das linhas de força nietzschiana – a plástica apolínea e a embriaguez dionisíaca. Segundo seu relato, “a música e a dança entram na ribalta do cangaço como afirmação da existência e celebração do corpo, mesmo diante da constante iminência da morte. A vida se recriava na força dos gestos guerreiros, na dança e na música que os envolvia num transe coletivo, numa embriaguez dos sentidos”. Mais adiante, arremata o autor, “a embriaguez causada pelo vinho, pela cachaça, pela música e pela dança

reintroduziria o ser humano na multiplicidade de si mesmo, tornando-se uno com a natureza, com o universo. A música e a dança aqui se apresentam como manifestações dionisíacas em que o querer e a vontade antecedem e até suprimem a palavra”.

O ponto alto do capítulo sobre o cangaceiro-performer é a ideia de que ali no nordeste brasileiro, entre lutas e festas, constituía-se um processo de remixagem da tradição. “O corpo do cangaceiro funcionava como o suporte que recebe uma tela, em que são realizadas as criações plásticas. Nesse caso, as telas são as próprias vestimentas, armas e utensílios *customizados*. Esse corpo geralmente delgado tornava-se um alentado corpo-suporte que muitas vezes carregava nada menos do que 30 kg de matalotagem, uma grande obra viva a realizar inserções performáticas pela caatinga, numa integração entre natureza, homem e arte. O corpo-suporte acolhia e carregava no ordinário e no extraordinário da vida, os tecidos bordados, as pedras incrustadas, os enfeites abundantes, as “telas” cheias de plasticidade”. É justamente nesta capacidade de produzir imagens vibrantes de uma estética espontânea e construída, utilitária e alegórica, performativa e violenta, artística e guerreira, que vamos fazendo da leitura uma trama poética e política. Nada melhor para encerrar esta jornada que a força de uma canção de Gilberto Gil intitulada *O Fim da História*:

“Tantos cangaceiros
Como Lampião
Por mais que se matem
Sempre voltarão
E assim por diante
Nunca vai parar
Inferno de Dante
Céu de Jeová.”



APRESENTAÇÃO 2

Um novo olhar sobre a estética do cangaço

Antonio Glaudenir Brasil Maia¹

A obra “*Da cabeça aos pés: a estética do cangaço*”, de autoria de Luciano Bonfim, aborda manifestações artísticas e estéticas inseridas no contexto do Nordeste brasileiro, não apenas evidenciando aspectos específicos da estética do cangaço quanto a moda, vestimentas, dança, música etc., mas, sobretudo, o seu caráter de transgressão, em uma época de ‘transição de um sertão arcaico para um sertão que acenava para a modernidade’ sem perder a sua forte ligação com a vida e a cultura de seu povo. Tal abordagem se cerca de referenciais fundamentais para a compreensão de categorias centrais, que se transformam em chaves de leitura da estética do cangaço com a interlocução entre literatura, sociologia, história, filosofia. A obra em si, em sua abordagem e linguagem que lhes são próprias, é um grande contributo para estudos e pesquisas no cenário brasileiro. Disto os leitores serão grandes testemunhas.

Entretanto, cabe aqui ressaltar para os leitores e o público em geral que a referida obra é fruto da pesquisa de doutorado em Filosofia de Luciano Bonfim no âmbito do Programa Dinter em Filosofia,

¹ Professor da UVA e Coordenador local do Dinter.

em parceria da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e a Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA-CE). O Dinter em Filosofia PUC-Rio/UVA-CE foi aprovado e financiado pela CAPES, permitindo a participação dos professores em atividades de estágio no Estado do Rio de Janeiro como a vinda dos professores da PUC-Rio para a cidade de Sobral para a realização de atividades na UVA-CE. A UVA-CE é uma IES pública, mantida pelo Governo do Estado do Ceará, com sede na cidade de Sobral. A parceria com a PUC-Rio representou uma ação estratégica de formação docente frente à demanda de oferta de cursos de pós-graduação *stricto sensu* em Filosofia no Nordeste brasileiro.

A publicação da obra “*Da cabeça aos pés: a estética do cangaço*”, de autoria de Luciano Bonfim, para além da sua inquestionável contribuição, concretiza a trajetória do autor em sua qualificação acadêmica no âmbito do Programa Dinter em Filosofia PUC-Rio/UVA-CE.

Ao Luciano Bonfim, nosso agradecimento por ter acreditado em nossa ideia do Dinter, desde a primeira hora, e agora nos presentear com essa belíssima obra.

Aos professores da PUC-Rio, que os saúdo aqui em nome de Luiz Camillo e Danilo Marcondes, nossa gratidão pela parceria e amizade.

À Gestão Superior da UVA, fica nosso registro pelo apoio institucional na construção da parceria e oferta do curso de qualificação de nossos professores.

Por fim, aos leitores, boa leitura e reflexão.



“O Brasil é um país condenado ao moderno”

Mário Pedrosa





ANTES DE AVANÇARMOS

“A vida não é de festa
Para o povo do sertão
Mas até quem não tem empresta
 Dá a mão
A vida é mais dolorida
Pra esse povo sofredor
Mesmo assim só se vê perdida
 De amor
Até o lar onde falta o pão
Tem lá seus dias de alegria
Ao abrigar uma novena
 Pra fazer oração
A fé do povo é o que há de seu
Sem ela tudo vai ser pior
 Nem roça, nem gado
 Existem sem Deus
Mas quando é dia de festa
 Todo povo do sertão
Dança para aparar as arestas
 Do coração

As moças já tão bonitas
Ficam lindas como quê
E o homem nem acredita
 No que vê
Vestindo igreja e palácio
 Coroa e catedral
Para o reisado se dançar
 Chegança e pastoril
Se dança pelo Natal
Dia de Reis é o final
Coco de roda e toré
 Orgulho da região
Que agradava a Lampião
 Guerreiro e maracatu
Quadrilha e bumba meu boi
 E só saudade depois”

Djavan
(Vida nordestina/Álbum: Vidas pra
contar, 2015)

*“Cada qual é valente dependendo da hora”
Corisco*

Peço que, antes de continuarem a leitura deste trabalho, por favor, tentem formar na mente a imagem de um cangaceiro.

Isso mesmo: tentem constituir através da memória a imagem de um cangaceiro. Façam uma pequena pausa para buscar em suas lembranças o que vos solicitei e somente depois retornem à leitura.

Feito isso, se os temas *cangaceiro* e *cangaço* não forem de todo estranhos, provavelmente, o que surgirá *diante de vós* será a figura de um homem magro, com um chapéu de couro em meia-lua cheio de enfeites e signos místicos, embrenhado no mato, carregado de cartucheiras e embornais, armado de pistolas e punhais, errante, cruel, vingativo, bandoleiro, vivente dos sertões nordestinos.

Possivelmente consigam se lembrar do capitão Virgulino Ferreira, o Lampião, considerado o Rei do Cangaço e autoproclamado Governador do Sertão. Ou de Maria Bonita, sua companheira e rainha. Ou, quem sabe até, se vocês conhecem o assunto para além das personagens mais proeminentes, apareçam Corisco e Dadá, tão grandiosos quanto os dois primeiros.

Talvez até surja à mente a figura de Luiz Gonzaga, o Rei do Baião, devidamente caracterizado, chapéu de couro, gibão e sanfona, a cantar *Asa Branca* em um programa de auditório transmitido pela televisão. Ou mesmo, vai saber, lembrem-se de um grupo de tradições nordestinas dançando xaxado nas festas juninas do Ceará, Pernambuco ou Paraíba. Quem sabe até venha-lhes à mente um filme de Glauber Rocha, uma tela de Portinari ou mesmo roupas produzidas por Zuzu Angel.

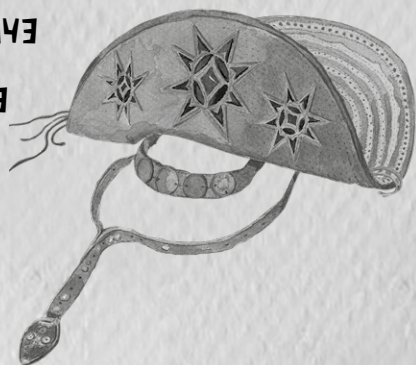
Se, de fato, foram imagens semelhantes a essas que trouxestes à baila quando pedimos que constituíssem a imagem de um cangaceiro, saibam que, de alguma maneira, já entrastes em contato com a estética do cangaço e alguns dos seus desdobramentos e reverberações.

Não sendo possível a constituição da imagem solicitada, nem conseguido identificar tais personagens e personas acima citados, tendo como motivo para isso o seu não contato com o assunto, convido-vos, tanto para quem já conhece o tema como também para quem não é conhecedor, que nos acompanhem nesta jornada e ao término, vai saber, tenhamos conseguido avançar na discussão.



SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	25
A ÚLTIMA AURORA DE LAMPIÃO	
CABEÇAS EXPOSTAS OU LAMPIDOMAQUIA.....	41
O CHAPÉU DE LAMPIÃO.....	47
A MODA CANGACEIRA.....	75
DANÇA E MÚSICA CANGACEIRA.....	109
CANGACEIRO-PERFORMER.....	121
DESDOBRAMENTOS OU REVERBERAÇÕES.....	135
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	141
REFERÊNCIAS.....	143
POSFÁCIO.....	153







INTRODUÇÃO

“Tendo em vista que a superestrutura se modifica mais lentamente que a base econômica, as mudanças ocorridas nas condições de produção precisaram mais de meio século para refletir-se em todos os setores da cultura”.

Walter Benjamin

As mudanças ocorridas na base econômica durante o “Brasil Colônia” alteraram paulatinamente as feições do território que viria a se tornar o Nordeste brasileiro. Posteriormente, as transformações ocorridas na base econômica no interior desse território modificaram o quadro de exportações coloniais e garantiram por mais tempo a hegemonia da exploração da monocultura da cana-de-açúcar no litoral.

As concessões aos homens de bens de datas e sesmarias garantiram a implantação de fazendas, gerando e fortalecendo uma economia agropastoril responsável pela formação de povoados, arraiais e vilas, o que levou à mudança da “fisionomia” do interior do Nordeste brasileiro.

Tal economia teve na pecuária extensiva a sua principal fonte de renda. Essa mudança ocasionou uma ampliação do comércio

e a fixação na região não apenas do gado, mas também daqueles que iriam cuidar da manutenção primária do novo empreendimento, a saber: os vaqueiros (geralmente mamelucos), tornados prepostos nesta nova empreitada.

Com essas mudanças na base econômica, graças ao advento das oficinas, charqueadas e feitorias (responsáveis pela salga da carne, técnica utilizada a partir de meados do século XVII), diversificou-se ainda mais a base estrutural, mudando, com isso, as relações comerciais e o quadro de exportação da região. Além dos já tradicionais produtos exportados, incrementaram-se as negociações com o envio de *carne seca*, *carne de sol*, ou *carne do ceará*, bem como de outros produtos oriundos dessa empresa à metrópole e às pequenas fábricas manufatureiras de Recife, por exemplo.

O couro em cabelo, o couro curtido, a sola e os atanados, exemplos de outros produtos exportados advindos do gado bovino, passaram a ser produzidos em rudes curtumes espalhados pelo sertão, dentro de um precário processo de *industrialização* que repercutiu não apenas no quadro econômico, como também contribuiu para o surgimento de uma mão de obra um pouco mais especializada, capaz de realizar o processo de curtimento. O couro tornava-se assim manufaturável, levando ao surgimento de novos ofícios e/ou aperfeiçoamento dos já existentes. Do boi, o berro passou a ser o único produto não aproveitado, praticamente.

Apesar do surgimento de novos ofícios no sertão, da criação de pequenas corporações, da criação de vilas e cidades, das transformações ocorridas na base econômica, não se alteraram as relações de produção estabelecidas entre proprietários, agregados, prepostos e vaqueiros nessa sociedade agrária e patriarcal. Muito menos a forma política de conduzir todos os assuntos com mão de ferro e fogo (tratamento para inimigos e desafetos) ou com protecionismo e camaradagem (para amigos e aliados). Criava-se assim um mode-

lo reforçado pelos laços de compadrio e consanguinidade, fortalecendo uma vinculação estabelecida através de um código de honra e proteção entre os pares.

O domínio dos senhores se estendia, também, pela vizinhança, sobre os trabalhadores que moravam nas redondezas ou os pequenos roceiros que em geral dependiam dos favores dos grandes proprietários para efetuar o comércio, conseguir empréstimos e transportar seus produtos. Por isso, a adesão aos chefes locais, em busca de benesses, gerava rituais de submissão, nos quais a repetição dos gestos mais cotidianos mostrava-se crucial para solidificar hierarquias (SCHWARCZ, 2019, p. 45).

Não é novidade na historiografia nacional que o processo de colonização do Brasil se deu de forma predatória, disforme e desvinculada de regras e leis. Assim, distante da metrópole e à margem de sanções e remorsos, sendo lema corrente naquele período o “viver sem rei nem lei e ser feliz” (MELLO, 2010), desenhava-se uma sociedade constituída pelas linhas e pontos traçados pela violência.

Nessa sociedade, o banditismo encontrou um lócus privilegiado para as suas “investidas”, como nos informa Billy Chandler:

[...] o banditismo sempre captou o interesse e a fantasia do povo. Na verdade, o fascínio que esses bandidos exercem e a criação de lendas sobre eles — sem mencionar o fenômeno do próprio banditismo — parecem ter sido universalmente difundidos. O homem, ou ocasionalmente a mulher, que vive fora da lei como um celerado errante, aparentemente livre de qualquer restrição da sociedade, desperta uma fibra de nossa imaginação, principalmente quanto mais remotas forem sua colocação no tempo ou espaço (CHANDLER, 1980, p. 13).

Com tais condições materiais, geográficas e imateriais, o sertão vai se compondo propício para o surgimento de tipos como o *valentão* — que, geralmente, se aproximava de um poderoso da região por conta de questões ligadas à honra ou mesmo em busca de proteção. Tornando-se muitos casos numa “profissão” ou meio de sobrevivência.

Com o passar do tempo, estes senhores foram aperfeiçoaram o uso da violência, arregimentando mais seguidores, criando grupos e fortalecendo seu poder. Sobre a questão, Frederico Pernambucano de Mello nos indica que:

Fornecendo ao banditismo um nome próprio de sabor regional, um tipo de homem vocacionado à aventura, um meio físico de relevo adequado à ocultação, coberto por malha vegetal quase impenetrável, e uma cultura francamente receptiva à violência, o sertão não poderia deixar de se converter no palco principal do cangaço (MELLO, 2011, p. 95).

Além desse traço guiado pelo desviar-se da lei, podem ser apontados como elementos de gênese do cangaço: o monopólio da terra, o analfabetismo, as injustiças sociais e os desvios da justiça, os baixos salários em trabalhos regidos por um regime semiescravocrata, as secas periódicas e o descaso do(s) governo(s). Também há que se levar em conta as questões ligadas à honra maculada e ao espírito de vingança e violência, tão presentes numa sociedade que teve como ética *fundadora* o viver sem rei nem lei — motivos que levaram, antes e depois dos cangaceiros, outros nordestinos a se rebelarem contra o poder e a incipiente ordem, quando estabelecida.

Com o passar do tempo, esses homens perceberam que o cangaço poderia se tornar um meio de vida, tendo, por exemplo, alguns integrantes do bando de Lampião, e o próprio, respaldados

pelo *escudo ético* da vingança e da honra maculada, tornavam-se agiotas e investidores no agro.

...

Segundo aforismo atribuído a Heráclito de Éfeso: “nada é permanente, exceto a mudança”. Uma folha que cai, uma célula que nasce, um dente extraído, o avô que se foi, o inseto em seu casulo, a cabeleira que se (es)vai, a sola, o selo, a sela, a sílaba, o solo, as roupas na lavanderia, os amores desfeitos, as emoções, os pensamentos, a digestão, o nascer e o pôr do sol, a noite e seus segredos, as revoluções dos homens e mulheres, as concepções, leis, normas, usos, costumes, moda. Uma pessoa não mergulha duas vezes no mesmo rio... por estar em permanente mudança, viver é um constante momento de transição, prenhe de tensões.

Algumas transições se dão de forma silenciosa e lenta (nem percebemos ou desconfiamos). Às vezes, mostram-se tão distantes de nós no tempo e no espaço que parecem até nunca terem existido. Tornam-se naturalizadas. Chegam como tradições sem necessidade de genealogias. Transferências geracionais que não carecem de arqueologias, criações espontâneas ou fruto do acaso fortuito, aceito por todos.

Outras transições são violentas e abruptas, apresentando-se carregadas de fortes tensões. Geralmente, resultam em grandes transformações na natureza, na cultura, nas pessoas, na linguagem, na civilização, na sociedade, nas artes, nas ciências... não sem antes causar dores e desconfortos em seu percurso. Também podem provocar alegrias e prosperidade, reverberando pelo curso perene da história. Carregam a marca de seus idealizadores, realizadores e partícipes e afetam muitos, quiçá todos.

No Brasil, algumas mudanças, nos campos acima citados, se deram de forma mais visível a partir do século XIX, quer pela vinda

da família real portuguesa para a colônia, em 1808, quer pela suposta independência política da colônia (agora império) ocorrida em 1822, quer através das ideias e ideais românticos presentes nas artes, na literatura e nas ciências, quer pelo crescente confiar no ideário científico e filosófico positivista bastante presente no movimento que culminou com a Proclamação da República em 1889, quer pelas inovações e pesquisas em arte e literatura desencadeadas pela Semana de Arte Moderna em 1922, quer pelas reformas educacionais levadas a cabo a partir dos anos 1920 ou pelas novas tentativas de interpretação do país ocorridas através das ciências históricas e sociais (na década de 1930 em diante, por exemplo), quer pela incipiente industrialização que se inicia no final do século XIX, avança pelo começo do século XX e ganha fôlego a partir da Era Vargas. Quer, bem antes de tudo isso, pelo violento e truculento processo de colonização que exterminou vários povos nativos e escravizou um sem-número de outros seres humanos.

No Nordeste brasileiro, o *cangaço lampiônico* (aqui considerado dos anos 1920 a 1940) se encontra intrinsecamente envolvido na condição de partícipe de um desses momentos de transição. Passagem lenta, muitas vezes não perceptível, beirando ao pachorrento, principalmente no que concerne aos usos, costumes e mentalidades.

Transição de um sertão que ainda aguardava pela vinda de D. Sebastião para redimir o mundo do mal, acabar com o casamento civil e punir aquele que estivesse na lei do cão. Um lugar que ainda se orientava pelas páginas do almanaque *Lunário Perpétuo* e seus prognósticos gerais e particulares para todos os reinos e províncias, envolto pela atmosfera das aventuras, peripécias e amores vividos nas histórias de Carlos Magno e dos doze pares de França, da Princesa Magalona, da Donzela Teodora, de Roberto do Diabo, da Imperatriz Porcina, que ainda respirava os ares soprados por padre Ibiapina e suas missões, Antônio Con-

selheiro e Canudos, Pedra do Reino e seus vários sacrifícios, e todos os profetas, visionários, místicos e fanáticos de encruzilhada e beira de caminho. Gente que ainda se valia da vingança mortal como reparadora da honra maculada, que usava a violência como moeda corrente, recusava as rédeas legais impostas pelo Estado e antipático à República.

Por outro lado, um sertão iluminado pela luz elétrica, cortado pelas estradas de ferro e trens que traziam o progresso, o jazz e o foxtrote; que ia ao cinema, usava óculos escuros e roupas das últimas tendências da moda feitas com arrojadas máquinas de costura. Gente que não dispensava perfume, *rouge* e batom; que usava sabonetes e lavandas e sentia a mão pesada do Estado a prometer afagos em meio a disparos de metralhadoras.

Câmara Cascudo, que viveu no *sertão típico*, aqui chamado de arcaico, nos informa que essa revolução que alterou o sertão se deu a partir do ano de 1911. Ele caracteriza o *sertão típico* como um lugar onde “a indumentária lembrava um museu retrospectivo. As orações fortes, os hábitos sociais, as festas da tradição, as conversas, as superstições, tudo era o passado inarredável, completo, no presente” (CASCUDO, 2009, p. 11).

Porém, ele nos diz que:

A transformação é sensível e diária. As estradas de rodagem aproximaram o sertão do agreste. Anulando a distância, misturaram os ambientes. Hoje a luz elétrica, o auto, o rádio, as bebidas geladas, o cinema, os jornais, estão em toda parte. [...] O Rio de Janeiro, a Corte, como chamavam ainda em 1910, está ao alcance da mão. [...] o caminhão matou o “comboio”, lento, tranquilo [...] tangido pelas cantigas de comboieiros. [...] as histórias de assombração, de dinheiro enterrado, de cantadores famosos, perderam sua melhor moldura. O caminhão, mastigando dezenas de léguas por hora, criou outro tipo, o “*chauffeur* de

caminhão”, batedor do sertão, enamorado, infixo, irregular (CASCUDO, 2009, p. 12).

E prossegue dizendo que:

Raro também é um lugar sertanejo que não tenha sido sobrevoado por um avião. O cangaceiro conhece armas automáticas moderníssimas. Gosta de meias de seda, perfumes. Alguns têm as unhas polidas... Quase todos usam meneios de “cowboy”, chapelão desabado, revólveres laterais, lenço no pescoço. O lenço no pescoço, como os artistas cariocas “representando” matutos do Nordeste, é uma influência puramente teatral. Ninguém usa aqui no Nordeste. Se enrolar lenço no pescoço é porque está doente (CASCUDO, 2009, p. 12).

“Os bandoleiros, ainda que aparentemente homens toscos, sabiam da existência das inovações tecnológicas e tinham boa noção do ambiente cosmopolita das grandes cidades” (PERICÁS, 2010, p. 172). Por mais que vivessem sobrecarregados ou mesmo mitigados por vestígios arcaicos, não dispensavam as novidades trazidas pela modernidade.

Lampião comprava ou se apropriava de tudo o que pudesse representar uma novidade para melhorar a vida de seu bando, fosse um produto essencial ou supérfluo. Em seus pertences, podia-se encontrar capa de borracha, lanterna elétrica, binóculo e garrafa térmica, esta última que ganhara de presente do “doutor” Eronildes. Ele também apreciava boa comida e boa bebida; queijo holandês, vinho, cachaça e cerveja. Se ficasse rouco de tanto cantar, dava um jeito de conseguir pastilhas para garganta. Tomava as pastilhas Valda! Para escrever e anotar, uma caneta escolar com tinteiro da marca Sardinha. Os cigarros Jockey Club eram os favoritos do bandido Volta-Seca. [...] Lampião também apreciava bastan-

te uísque escocês. [...] Os cavalos, sem dúvida, eram bem tratados. Muitas vezes, eram lavados com sabonete Eucalol e depois, tinham os pelos untados com a loção Royal Briar (PERICÁS, 2010, p. 172-173).

Encontraremos no *bando lampiônico* cangaceiros denominados pela alcunha de Moderno, Velocidade, Elétrico, Avião e Zepe-lim. Saberemos de Maria Bonita a encher um Ford com “os meninos de Lampião” e sair “num rolê” pelas estradas esburacadas do sertão ou a passear pelo mesmo sertão em seu burrico chamado Velocípede. Ou de Lampião a ouvir jazz em um barco no rio São Francisco ou a pedir, na localidade de Queimadas, no final do ano de 1929, que lhe distraíssem cantando o samba-canção *Gosto que me enrosco*.

Dentre as novidades, os *lampiônicos* não aprovavam as moças que usavam cabelos curtos, mostravam as pernas ou realizavam a “trepidação gelatinosa das garupas” pelas ruas (MOTA, 2002, p. 59), além dos telefones e telégrafos, estes por questões de segurança do bando.

Por certo, viam-se como homens de seu tempo. E como tais, nada mais natural do que querer se integrar à “modernidade”. Mas seria possível isso? De que forma participariam da realidade política e social brasileira, se eram *outcasts*, marginalizados e incompreendidos pela maioria da população? Nesse caso, de uma única forma: criando uma realidade paralela, que reproduziria certos aspectos do mundo convencional, mas adaptando algumas de suas práticas para sua forma de viver, mais fluida e livre (PERICÁS, 2010, p. 176).

Nesse “universo paralelo”, nesse sertão em transição, deter-nos-emos a investigar as manifestações artísticas e estéticas criadas pelos *lampiônicos*. Investigaremos, pois, *a estética do*

cangaço, transgressão de fisionomia arcaizante ocorrida dentro da incipiente modernidade brasileira.

...

Crateús está localizada no semiárido cearense, numa área geográfica que durante algum tempo se convencionou chamar de “Polígono das Secas”. O cangaço não chegou a deitar braço nessa região, e sim uma boa atuação no sul do estado, conhecido como Cariri, que também se estende aos estados da Paraíba e Pernambuco, lugares onde, aí sim, o cangaço foi bastante atuante, bem como em Alagoas, Bahia e Sergipe.

Nos sertões de Crateús, perduraram brigas, diatribes e escaramuças entre clãs, notadamente entre Feitosas, Montes e Melos Mourões. Nasci nesta cidade.

Durante minha infância não tive a imaginação povoada pelos causos e histórias que envolviam cangaceiros e suas “aventuras”. Estava envolvido pelo universo apresentado pela TV, Marvel Comics, Disney World, Hanna-Barbera e diversos filmes exibidos na Sessão da Tarde. Além das HQ’s Tex, Zagor, Kenparker, Fantasma, Cavaleiro Solitário, Turma da Mônica etc.

Tomei conhecimento da existência do cangaço através de uma série exibida pela Rede Globo de Televisão no início dos anos 1980. Por conta do horário em que era exibida, da minha idade e por ter que acordar cedo para ir para à escola, vi poucas cenas. Creio que assisti somente a um episódio na íntegra.

Contudo, lembro-me muito bem do ator Nelson Xavier interpretando Lampião e da atriz e cantora Tânia Alves, Maria Bonita. Também me lembro do refrão — “Mulher nova, bonita e carinhosa faz o homem gemer sem sentir dor”¹ — da música de abertura, interpretada pela cantora Amelinha.

1 Composição de Zé Ramalho a partir de poema de Otacílio Batista. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6mkyweLbExI>. Acesso em: 15 jul. 2021.

Assim se deu o meu primeiro contato com o cangaço. O segundo deve ter sido durante a adolescência, quando fui estudar numa Escola Agrícola localizada no Sertão Central cearense, lugar em que muitas eram as histórias de pistolagem, crimes, coronelismo etc. Depois, já na Faculdade de Educação de Crateús, tomei conhecimento de obras literárias, pesquisas, filmes e outras músicas que abordavam o assunto. Concomitantemente, entrei em contato com o pensamento marxiano e marxista, principalmente Gramsci e Makarenko, depois Paulo Freire e mais para o final do curso com as obras de Friedrich Nietzsche.

Desses encontros entre cangaço e filosofia, cangaço e sociologia, cangaço e história, alguns foram ocasionais, inopinados, outros um pouco mais sistematizados. Nessas buscas, passei por estudos à procura de um Lampião histórico e político, noutros procurava analisar Lampião como estrategista de guerrilha, mais adiante perdi a “inocência” e não mais o via como um revolucionário ou defensor das minorias marginalizadas, até, tempos depois, chegar à pesquisa que ora apresento.

...

Consideramos para este trabalho, o período histórico que vai de 1920, ano de ingresso de Lampião² no cangaço³, até 1940, ano da morte de Corisco, episódio tido como o marco definitivo do fim do cangaço. Vale ressaltar que, dois anos antes, em 1938, Lampião e parte do seu bando, incluindo Maria Bonita, já haviam sido mortos pelas forças oficiais.

Nesses 20 anos, o cangaço sofreu mudanças significativas nas táticas de combate e guerrilha, aprimoramento nos requintes de maldade e terror, criação da pisada e do xaxado, ingresso de mulheres no bando, aplicação de um colorido extravagante na indu-

2 Reconhecido como o mais importante cangaceiro, denominado “Rei do Cangaço” e autopromovido “Governador do Sertão”.

3 Tradição rural de resistência popular armada, contínua no tempo dada a sucessão praticamente ininterrupta de grupos e de protagonistas metarracial. Cf. MELLO, 2010, p. 22.

mentária, ornamentação de armas e chapéus, além da preocupação em valorizar e difundir uma nova imagem do movimento.

Após a entrada de Lampião no cangaço — e, principalmente, depois que este se tornou chefe de bando, várias transformações se deram no *modus operandi, vivendi e faciendi* dos grupos. Um exemplo: “é ele [Lampião] quem dota os cangaceiros de uma vestimenta particular indissociável da imagem que doravante se faz deles” (JASMIN, 2016, p. 27).

Quer fosse pelos atos de crueldade e violência ou pelas vestimentas e adereços, que lhes davam uma fisionomia épica e romanesca de profunda expressão nordestina, o cangaceiro⁴ não era um bandido comum. E, graças a essa dubiedade de sentimentos que despertavam, conseguiam tanto fascinar pela sua imponente figuração quanto provocar repulsa por conta da veia impiedosa.

Trataremos aqui, em específico, da estética do cangaço nas suas três principais linguagens artísticas, quais sejam: a moda e o apuro visual de seus chapéus, trajes, armas e embornais. A dança e a música, representadas pelo xaxado e pela pisada — nome de origem da dança que depois também passou a ser denominada pelo mesmo nome da música.

Para tanto, sabendo das diferenças de contexto, mas tendo em vista um desejo recorrente pela construção de uma imagem própria do cangaceiro e do cangaço através da fotografia e do filme. Usaremos os conceitos de *aura* e *obra aurática*, apresentados por Walter Benjamin ao dissertar sobre *a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, algumas considerações sobre moda apre-

4 As palavras cangaceiro e cangaço, aparentemente, começaram a ser usadas na década de 1830, e se relacionavam à “canga” ou “cangalho”, isto é, ao jugo dos bois. Talvez o cangaceiro fosse assim chamado porque carregava seu rifle nas costas, como o boi carrega a canga. A princípio, significava um grupo de homens armados a serviço de um fazendeiro. A partir de 1900, os cangaceiros começaram a operar de forma independente: só daí em diante é que a palavra “cangaceiro” começou a ser usada. Cf. CHANDLER, 2003, p. 15.

sentadas por Gilda de Mello e Souza, Daniel Lins e Frederico Pernambucano de Mello, além das assertivas de Mário de Andrade sobre o artista e o artesão. Em seguida, faremos uso dos conceitos de apolíneo e dionisíaco, forjados pelo jovem Nietzsche na sua obra inaugural *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*, tanto para discorrer sobre a moda como também sobre música e dança cangaceira. Depois, a partir do conceito vanguardista de *performance*, dar a conhecer o cangaceiro como um *performer de si mesmo*, integrado ao seu ambiente natural dentro de suas práticas sociais, sem guiar-se por protocolos artísticos definidos, engendrado num mundo em transição que carregava no seu alforje tanto os vestígios de um sertão arcaico como as promessas de um sertão moderno. Também nos auxiliaram nesta discussão autores como Cascudo (2009), Gagnebin (2019), Jasmin (2016), Negreiros (2019), Pericás (2010) e outros.

...

O Nordeste brasileiro possui uma luminosidade descomedida. Nos sertões, o sol chega a ser causticante, principalmente quando do segundo semestre do ano, notadamente nos meses de setembro, outubro, novembro e dezembro. O mesmo fenômeno pode se dar no primeiro semestre, em menor gradação, quando as chuvas desabam para abaixo da média regional, que varia de 500 e 700 mm/ano.

As chuvas nos sertões se concentram entre os meses de fevereiro, março, abril e maio (época de carnaval, quaresma e festas marianas), podendo se estender até junho (época da colheita dos roçados, geralmente, e das festas juninas, sempre — menos na pandemia). Raramente se estende até meados de julho (quando aconteciam as festas de apartação do gado — geradoras da vaquejada). Em agosto, quando chove uma chuvinha ligeira, no Ceará se diz que é a “chuva dos cajus”, posto acontecer quando da floração dos cajueiros. Dezembro e janeiro são tidos como pré-esta-

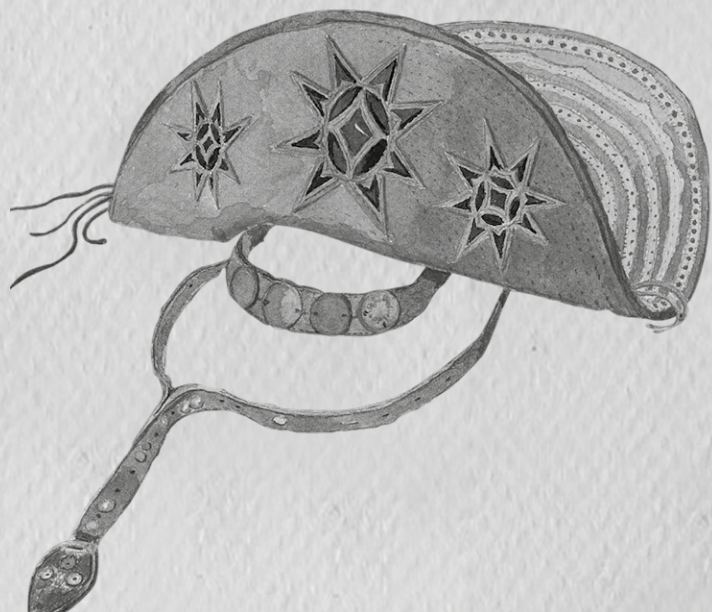
ção, chamados na região como “comecinho do inverno” (época das festas natalinas, incluindo-se neste ciclo: presépios, lapinhas, pastoril e reisado).

O sertão tem um “firmamento onde a transparência dos ares é completa e a limpidez inalterável” (CUNHA, 2002, p. 214). Desconfio que o azul do céu deslumbraria qualquer homem-cósmico e que a luz ensandeceria ainda mais a paleta de Van Gogh. E o que dizer do luar do sertão? Parafrazeando Gilberto Gil⁵ e pensando na composição de Catulo da Paixão Cearense e João Pernambuco, na voz de Luiz Gonzaga e Milton Nascimento⁶, diria que não há mais nada a dizer sobre o luar do sertão, a não ser que a gente precisa ver o luar do sertão. Assim sendo, convi-do-vos para empreendermos juntos essa jornada pela *ESTÉTICA DO CANGAÇO*. Vamos?

5 Gilberto Gil. A gente precisa ver o luar. Álbum: Luar. 1984. Warner Music Brasil Ltda. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=qf3yn_egk9w. Acesso em: 14 de julho de 2021.

6 Luiz Gonzaga feat Milton Nascimento. Luar do sertão. Álbum: Festa. 1981. BMG Brasil Ltda. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RI69KSqClVs>. Acesso em: 14 de julho de 2021.

A ÚLTIMA AURORA DE LAMPIÃO







CABEÇAS EXPOSTAS OU LAMPIONAQUIA

*“Hei Lampião, dá no pé, desapareça,
Pois eles vão à feira exhibir sua cabeça”.*
(Al Capone, Raul Seixas e Paulo Coelho)

Desde tempos imemoriais, nos mais diversos pontos do planeta, entre os mais distintos povos e civilizações, a cabeça decepada do inimigo é troféu a ser exibido como prova da força, coragem e valentia dos combatentes, principalmente dos vencedores. Para gauleses e romanos, por exemplo, decepar a cabeça dos inimigos derrotados em batalha era uma glória, pois a cabeça representava o triunfo da força empregada junto ao inimigo. Em alguns casos, as cabeças ficavam guardadas por muito tempo em locais sagrados, unicamente destinados a este fim.

No Antigo Testamento, algumas versões da Bíblia Sagrada trazem a figura de Judite. Em nome da causa do povo eleito e com a ajuda de sua empregada, ela decapitou o general Holofernes. Esta história geralmente não aparece nas versões protestantes, sendo considerado por muitos um livro apócrifo.

No Novo Testamento, em todas as versões, João Batista perde a cabeça a pedido da filha de Herodias, Salomé, cunhada do rei Herodes, que dançou diante de todos e agradou ao rei. Este, sob juramento, prometeu dar-lhe o que pedisse. Orientada pela mãe, a moça não teve dúvidas sobre o pedido. Pouco tempo depois, o profeta teve a sua cabeça decapitada e entregue à jovem numa bandeja.

Na Idade Média, era comum as contendas entre nobres e camponeses terminarem em sangue. Nem sempre azuis, na maioria das vezes. Alguns eram degolados ainda vivos e os cadáveres expostos sobre estacas nas estradas e caminhos, para servirem de exemplo para os demais. A violência e a crueldade, além de aceitas como padrão, eram cantadas em trovas e baladas. Numa delas, Robin Hood perfura o xerife com uma flecha e pouco depois executa a decapitação dele.

Nunca é demais lembrar que na Revolução Francesa a lâmina sempre bem afiada da guilhotina cumpriu muito bem a sua função de separar a cabeça do corpo dos condenados ou contrários à causa. Muitas cabeças rolaram nesse subir e descer da lâmina.

Não esqueçamos de Zumbi dos Palmares e Tereza de Benguela, também degolados. Nem de Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, que depois de ter sido enforcado, teve a cabeça separada do corpo e o corpo esquartejado e exposto em pequenas porções pelas estradas do reino. Muito menos das inúmeras vítimas decapadas em Canudos.

Em todos esses casos, e em tantos outros não citados, a cabeça decapitada é a prova capital de que aquele inimigo fora derrotado, não oferece mais perigo, não mais existe.

Encontramos situações similares em vários episódios da vida nacional, desde os casos mais recentes de lutas entre facções em presídios brasileiros até, retrocedendo um pouco mais, nas

inúmeras decapitações realizadas por volantes e cangaceiros no Nordeste do Brasil.

Na *Ilíada*⁷ (Canto I, versos 4 e 5), Homero diz: “ficando eles próprios aos cães atirados e como pasto das aves”, quando se refere aos Aquivos, que tiveram suas almas baixadas ao Hades. Situação análoga, no que se refere aos corpos, se deu na Grota do Angico, Poço Redondo, Sergipe, em 28 de julho de 1938, quando Lampião e seu bando foram atacados nas primeiras horas da manhã. No confronto, morreram onze cangaceiros e um integrante da volante. Logo em seguida, os cangaceiros decapitados tiveram seus corpos entregues *aos cães e como pasto para aves* até finalmente se encontrarem com o “deus-verme”, pois “[...] Para ele é que a carne podre fica / E no inventário da matéria rica / Cabe aos seus filhos a maior porção!”⁸

Os corpos, contudo, antes de serem abandonados, foram vilipendiados e assaltados em seus despojos de guerra, como anéis de ouro, pedras preciosas, pistolas, rifles, dinheiro e outros objetos valiosos⁹. Quanto às almas, em conjecturas de outra natureza, não sabemos ao certo o destino que tomaram. No sertão, muitos atestam que nem alma eles tinham. Alguns dizem que possuíam alma e que estas se encontram no purgatório. Não poucos acreditam que estão mesmo queimando e ardendo no fogo eterno do inferno. Há também quem acredite que alguns estão no céu à espera do Juízo Final.

Quanto às cabeças, foram jogadas sem critério algum dentro de um saco de estopa, como se fossem batatas recém-colhidas e levadas de qualquer jeito para serem atiradas aos porcos ou comerciali-

7 Homero. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio e Janeiro: Nova Fronteira, 2015. Página 73.

8 Augusto dos Anjos. *Eu e outras poesias. O Deus-Verme (4.12-14)* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

9 Informação generalizada entre os soldados volantes que combateram no Angico diz respeito a ter sido Santo quem decepou a cabeça de Lampião com o próprio facão deste, retirando-lhe o lenço-jabiraca do pescoço e recolhendo as mais de 30 alianças de ouro da presilha que prendia o tecido, o chamado “cartucho”. Cf. MELLO, 2018, p. 19.

zadas no mercado mais próximo. Cabeças “guardadas na sacola”, a tropa comandada pelo tenente João Bezerra atravessou de barca o rio São Francisco e se dirigiu até a vizinha cidade de Piranhas, Alagoas — onde ficava o quartel comandado pelo tenente. Na tarde do mesmo dia, na escadinha da prefeitura da cidade, o fotógrafo João Lisboa montou e registrou a cena que agora apresento.

Cabeças degoladas de Lampião e parte do seu bando expostas nas “escadarias” da prefeitura de Piranhas, Alagoas.



Fonte: <http://brasilianafotografica.bn.br/?tag=estetica-do-cangaco>. Acesso em: 1 set. 2019.

Nessa espécie de pequena *Stairway to heaven*¹⁰ (or hell), estão expostas as cabeças dos onze cangaceiros mortos na Grota do Angico. Agora, para a devida exposição, todas estavam separadas e organizadas sob a forma de um triângulo invertido.¹¹ Tal a metade da Estrela de Salomão presente no chapéu de muitos cangaceiros, usada como proteção sobrenatural para manter o corpo fechado

10 Referência à canção *Stairway to heaven* da banda Led Zeppelin. Do álbum *Led Zeppelin IV*, de 1971. Composição de Jimmy Page e Robert Plant.

11 O triângulo com a ponta para cima simboliza o fogo e o sexo masculino; com a ponta para baixo, simboliza a água e o sexo feminino. O selo de Salomão é composto de dois triângulos invertidos e significa, principalmente, a sabedoria humana. O triângulo equilátero, na tradição judaica, simboliza Deus, cujo nome não se pode pronunciar. Cf. Dicionário de símbolos. Jean Chevalier. Páginas 903-904.

contra os ataques visíveis e invisíveis dos inimigos. Algo que não surtiu efeito naquela ocasião. Compõem a cena, além das onze cabeças, uma sela, duas máquinas de costura, seis latas de querosene, sete punhais, oito rifles, igual número de embornais, treze chapéus de couro e muita munição.

Após a identificação feita pela volante dos cangaceiros caídos durante o ataque, para saciar a curiosidade da plateia que rapidamente se formava em torno da macabra cena, que logo circularia como imagem fotográfica, foram postos pequenos papéis próximos de cada uma das cabeças, tornando-as assim conhecidas, ou reconhecidas, por todos que por ali passavam e demoravam para admirar o acontecimento. Eram eles: Lampeão (conforme grafia da época), Quinta-Feira, Maria Bonita, Luiz Pedro, Mergulhão, Electrico, Caixa de Fosforo, Enedina, Cajarana, um cangaceiro não identificado (aparece na tabuleta como “não conhecido”) e Diferente.

A cabeça de Lampião se encontra sozinha no primeiro batente da escadinha. Tornando-se assim a base do triângulo invertido, como fora em vida a base do cangaço durante as décadas de 1920 e 1930. A cabeça está “emoldurada” por dois punhais, provavelmente seus, e por dois chapéus de couro — coroas decaídas de um rei decapitado.

No mesmo alinhamento, no batente imediatamente superior, a cabeça de Maria Bonita fecha a moldura proposta pelos punhais que ladeiam a cabeça de Lampião funcionando como linhas orientadoras do olhar do espectador, provavelmente atônito, incrédulo ou maravilhado, além de propor uma última ligação (simbólica) entre o casal.

Outro punhal foi posto no batente superior, logo acima da cabeça dela, como seta a indicar o olhar para aquele ponto. A cabeça de Maria Bonita está entre outras duas cabeças, tendo uma pedra a apoiá-la para que não caia e role degraus abaixo — o que

a danificaria e atrapalharia a identificação por parte do público, comprometendo as exposições posteriores.

Tudo devidamente arrumado e registrado, tendo a comitiva que seguir viagem para outras paragens, as cabeças foram acondicionadas em latas cheias de querosene. Nessa embalagem nada hermética e sem garantias de preservação do produto a ser exibido, seguiram de Piranhas para Santana de Ipanema, depois para Maceió (AL) e Salvador (BA), onde durante vários anos ficaram à disposição do Instituto Nina Rodrigues para estudos e análises, até que a família litigante conseguiu o direito de enterrá-las em um cemitério. Refiro-me às cabeças de Lampião e Maria Bonita. As demais ficaram pelo caminho.

Com o sertão já inserido na era da reprodutibilidade técnica, a fotografia começou a circular rapidamente, sendo divulgada, comentada e cantada em verso e prosa em diversos jornais, cordéis, livros e revistas. Ademais, as forças oficiais acreditaram que, daquele momento em diante, estaria liquidado o cangaço em sua derradeira e gloriosa fase, a *era lampiônica*. De agora em diante, tanto os que escaparam do ataque à Grota do Angico, como os demais que não se fizeram presentes àquela reunião, seriam mortos, capturados, se esconderiam protegidos por *coiteiros* para depois viverem “outras vidas” no anonimato. Ou se entregariam, deporiam armas, cumpririam penas etc. Muito se deu dentro do previsto. Entretanto, Corisco e Dadá, por exemplo, fugindo a tais prognósticos, deram prosseguimento a essa história por mais algumas temporadas, inclusive com mais decapitações.



O CHAPÉU DE LAMPIÃO

“Sem a tradição — a palavra significa ‘aquilo que nos foi legado’ —, nenhuma originalidade seria possível; ela nos propicia, por assim dizer, uma plataforma sólida e segura a partir da qual o artista dá o seu salto de imaginação”

H. W. Janson e Anthony E. Janson

“Quando eu desci para o riacho, avistei logo aquele homem alto, moreno, chapelão com umas estrelas graúdas, faiscando de ouro. Era Lampião”
(Durval Rodrigues Rosa, o Durval de Cândido, citado por Frederico Pernambucano de Mello).

A peça que se tornou a marca visual indelével do cangaço foi o chapéu de cangaceiro. Chapéu que na cabeça de Lampião assumiu o *poder simbólico* de uma coroa — neste caso, a coroa de um rei nômade, autoproclamado Governador do Sertão, que nas décadas de 1920 e 1930 scandalizou o seu desfigurado *reinado* com atos de violência e barbárie notadamente contra seus inimigos figadais, históricos ou eventuais, ao mesmo tempo em que despertava pelo seu *reinado* a chama da aventura, desejo de vingança, liberdade, beleza, riqueza e fidalguia.

A causa material do chapéu de Lampião é o couro. Sendo também a causa material dos chapéus dos demais cangaceiros, vaqueiros

e boiadeiros da região, em sua maioria, posto alguns preferirem os chapéus de palha, massa ou feltro. O próprio Lampião possuía chapéu de feltro, tendo sido fotografado com ele em algumas ocasiões.

Numa delas, está ao lado de Maria Bonita e de seus dois cães: Guarany e Ligeiro, enquanto segura um exemplar da *Noite Ilustrada*, revista carioca de variedades (imagem logo abaixo). Noutra, e com o mesmo chapéu, tem nas mãos um exemplar do jornal *O Globo*, e noutro momento circundado por vários cangaceiros, faz propaganda do analgésico Cafiaspirina¹². Isso se deu em 1936, quando o ex-secretário de Padre Cícero, o libanês Benjamin Abrahão, além de fotografá-lo, conseguiu filmá-lo em ação. O único registro de Lampião e seu bando em movimento.¹³

Lampião, Maria Bonita e seus dois cães.



Fonte: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/01/15/album/1547569066_307166.html. Acesso em: 10 jun. 2021.

-
- 12 Naquele tempo, a empresa fabricante e distribuidora do analgésico procurou levar às mais recônditas regiões do país o referido medicamento, como aparece no filme *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005), direção de Marcelo Gomes.
- 13 Grande feito histórico que inspirou o feito do filme *Baile Perfumado* (1996), direção de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, baseado na saga do senhor Benjamin Abrahão quando da produção do seu documentário.

Quanto ao couro utilizado na confecção dos chapéus, este era obtido através de um processo realizado em rudes curtumes onde se dava o curtimento das peles, tendo como meio fundamental para isso a utilização de cascas e entrecasas de árvores nativas da região — principalmente cascas de angico (*Anadenanthera macrocarpa*). O que exigia, para tanto, certo conhecimento da flora do sertão, bem como boas noções desta “química nativa”.

As peles mais utilizadas no processo eram as do *gado vacum*, ovinos e caprinos. E, em escala menor, de animais silvestres, como o veado campeiro, por exemplo, apontada por artesãos como uma pele mais leve e maleável, favorecendo assim o trabalho em peças que costumam exigir melhor acabamento e precisão nos detalhes.¹⁴

Cada chapéu confeccionado parece carregar vestígios de uma herança cultural de longa duração estabelecida entre moçárabes e portugueses, entre estes e os nativos “brasileiros”, sem esquecer os holandeses.¹⁵ Herança que ainda se apresenta dentro dos legados das técnicas tradicionais mantidas no Nordeste por meio de verdadeiras corporações de ofício constituídas, mormente, por agrupamentos familiares regidos pela consanguinidade, apadriñamento ou compadrio.

Esse conhecimento era transmitido geração a geração através da oralidade, observação, imitação e experimentação entre os mestres artesãos. Geralmente era feito por vaqueiros mamelucos ou seus descendentes, que, além de cuidarem do gado na lida diária, também conheciam algumas técnicas de fabricação de objetos à base de couro.

14 Um dos últimos chapéus que pertenceram a Lampião, rico em detalhes e primoroso em acabamentos, se encontra hoje exposto no Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas, em Maceió, sendo composto de couro de veado, vaqueta, verniz e ouro (MELLO, 2010).

15 “Houve mesmo chefes de grupo que eram flamengos. Assim o caso do célebre Abraham Platman, natural de Dordrecht, ou ainda o de certo Hans Nicoles, que agia na Paraíba à frente de trinta bandoleiros por volta do ano de 1641. Três anos após esta data, em 1644, os manuscritos neerlandeses fazem referência a um outro chefe de bandidos que já se tornara notório: Pieter Pilot, igualmente flamengo” (MELLO, 2010, p. 44).

No desenvolvimento de tais aprendizados e trabalhos, fortaleciam-se os laços de família, garantia-se a sobrevivência do clã e se colocava a salvo a “caixa-preta” do fazer artesanal — conferindo àquele grupo a quase exclusividade da execução de tais ofícios. Passava-se à família, muitas vezes, ou pelo menos ao integrante do núcleo que se dedicava quase que exclusivamente a tal serviço, a incluir na alcunha o nome da atividade a que se dedicava.¹⁶

Lampião conhecia muito bem esse processo. Algumas vezes, quando almocreve na juventude, transportou peles de caprinos, principalmente para cidades do interior da Bahia e Alagoas, para que fossem processadas e exportadas para a Europa. Além de almocreve, Virgulino Ferreira era considerado um bom vaqueiro e excelente amansador de burros e mulas, além de dominar as técnicas do fabrico de peças de couro, tais como gibão, perneiras, selas, chapéus e sandálias.

Segundo Chandler (2003),

Muitos meninos no sertão são ótimos cavaleiros aos 10 ou 12 anos de idade, e parece que assim foi também com Virgulino. Tomou a si também uma outra tarefa importante da fazenda: a fabricação e cuidados com os artigos de couro. Os cabrestos, arreios e selas tinham que ser feitos e consertados, e também a indumentária dos vaqueiros, toda feita de couro, para proteção contra os espinhos e galhos da vegetação. Dentro de casa, uma boa parte dos móveis, especialmente as cadeiras, era feita de couro. Embora todos estes artigos de couro fossem para fins utilitários, eram também obras de arte, nas quais o seu criador tinha orgulho, não só por sua habilidade em manufaturá-las, como por ter feito um belo pro-

16 No Ceará, na região do Cariri, por exemplo, temos dois grandes artistas populares que trazem junto aos seus nomes o “título” da matéria-prima e dos seus trabalhos com esta. Refiro-me à Dona Ciça do Barro Cru (Crato-CE), que em 2015 teve exposição alusiva ao seu centenário de nascimento realizada no Museu do Ceará. Momento em que foram expostas várias de suas peças feitas de barro. O outro nome é o do senhor Espedito Seleiro, residente em Nova Olinda-CE. Conta-se que seu pai fez, sob encomenda, sandálias de couro para Lampião. O artista, em plena atividade, faz selas, sandálias, bolsas etc., tendo hoje as suas peças expostas em galerias, museus e passarelas.

duto. Rédeas e selas, em particular, eram geralmente primorosos exemplares da arte de trabalhar o couro. Aqueles que se lembram de Virgulino como adolescente são unânimes em atestar sua habilidade nesse ramo (CHANDLER, 2003, p. 37).

Informação corroborada por Maciel (1992) que, depois de descrever alguns detalhes da infância e adolescência de Virgulino, além de apresentar informações sobre a sua escolaridade, trabalho no roçado e nas feiras vendendo produtos agrícolas, diz que:

Virgulino, no entanto, feirava somente artefatos de couro, que ele mesmo, com perfeição de acabamento, fabricava: véstia de vaqueiro, gibão, colete, perneira, joelheira, guarda-pé, luvas, alforje, bornal, bruaca, apragata de rabicho e de cruzado, selas e arreios, chibatas, relho completo com buranhém e ponteira de estalo, cartucheiras, bainhas para faca e pistola... (MACIEL, 1992, p. 96).

E Élise Jasmin (2016) quem nos apresenta o testemunho de Raimundo Furtado, contemporâneo de Virgulino:

Aos 12 anos, Lampião começou a amansar burros no campo, ganhando logo a fama de um dos melhores vaqueiros do Pajeú. Por ser muito inteligente, ele aprendeu a fazer selas, gibões, perneiras, chapéus de couro, alforjes e bornais que vendia nas feiras de Nazaré, S. Francisco, Triunfo, Custódia, Salgueiro, além disso aprendeu a tocar com seu pai sanfona de 8 baixos, tinha boa voz para cantar e muita inspiração para tirar toadas, repentes, baiões e xaxados (JASMIN, 2016, p. 53).

Neste testemunho, temos uma nova informação ratificada por vários pesquisadores, *coiteiros*, ex-cangaceiros e outros contemporâneos de Lampião, qual seja: a de que ele apreciava música, sabia tocar sanfona, escrevia versos e cantava. Mais adiante, volta-

remos a tratar dessa questão, vinculada especificamente à música dentro da estética do cangaço.

Fica-nos patente que Lampião conhecia os mistérios, o oculto, as birras, vontades, pretensões e aspirações do material a ser utilizado na fabricação dos chapéus e outros artefatos de couro. Ensinaamentos aprendidos de maneira empírica, em partes dogmáticos, em que fugir deles poderia prejudicar o bom andamento da obra (ANDRADE, 2010).

Mesmo conhecedor de todo o processo de beneficiamento de peles de animais e capaz de realizar diversos serviços manuais com o couro, por conta da vida bandoleira, perseguições e combates, Lampião geralmente recorria à prestação de serviço de terceiros, através de encomendas feitas diretamente por ele ou por seus protetores e informantes.

Uma observação: aqui se apresenta uma possível linha interseccional na transição do sertão arcaico para o moderno. Geralmente, os cangaceiros aceitavam de bom grado os avanços tecnológicos, como máquina de costura, linhas industrializadas, pistolas, revólveres, lunetas, cantis etc. Por outro lado, rechaçavam as mudanças comportamentais, principalmente femininas, como, por exemplo, a de mulheres usarem cabelos curtos.

É de se supor que os cangaceiros do bando de Lampião, especificamente, incluindo o chefe do bando, claro, não se fechavam em completo para as novidades do mundo contemporâneo (à sua época). Podemos observar isso nos óculos escuros e lunetas usados por muitos deles. Apreciavam filmes no cinema, viajavam de automóvel. Alguns tinham por alcunha nomes como Elétrico, Moderno, Avião e Zepelim. O conflito com a vida contemporânea se dava, na maioria das vezes, em questões vinculadas à “honra, moral e bons costumes.”

A inclusão destes equipamentos, como a máquina de costura, contribuiu para que mais chapéus pudessem ser produzidos em menos tempo. Geravam, com isso, um maior número de pequenas séries idênticas que pareciam não afetar o valor de tradição cultural contido nos artefatos, inclusive porque as pequenas séries reproduziam os modelos convencionais sem quaisquer mudanças notáveis.

Poderíamos argumentar que essas peças, mesmo confeccionadas com a utilização de equipamentos notadamente modernos, permaneciam tradicionais em sua feitura, modelos e características. Entretanto, essa inclusão indica que a tradição começava a sofrer variações e ganhar contornos mais dinâmicos, velozes. Lampião não apenas viveu um momento em que a tradição estava em transição, como foi um dos principais representantes desse momento na vida do sertão. Lampião, ao mesmo tempo em que mantinha um pé fincado no passado, possuía um olho vesgo mirando para o futuro.

Assim, os chapéus, mesmo ainda não sendo fabricados numa escala industrial, eram produzidos e reproduzidos em pequenas séries que não guardavam caráter de exclusividade, muito menos possuíam características que os classificassem como únicos. Isso o tornava notadamente comum. Talvez fosse menos comum apenas do que o chapéu de palha, produzido em maior número, bem mais barato e facilmente encontrado.

Lembramos que Lampião não inventou o chapéu de couro com abas quebradas em meia-lua, barbicacho, testeira, cabelo, barbicacho traseiro, carapuça, bica e matame, que representava (e ainda representa) a linguagem instituída no quadro visual da indumentária do vaqueiro, ainda muito útil no manejo do mundo agropastoril da região, apesar de atualmente não ser tão utilizado em comparação com o passado não muito distante.

Como podemos observar (logo abaixo) nesta fotografia de vaqueiros do sertão do Pajeú feita em 1926.

Vaqueiros do sertão do Pajeú.



Fonte: http://blogdomendesemendes.blogspot.com/2020_05_10_archive.html.
Acesso em: 9 jun. 2021.

Lampião não descarta a função utilitária do chapéu, que permanece com seus tradicionais atributos e obrigações. Lampião é um legítimo herdeiro e propalador dessa tradição. Contudo, através de uma intervenção no objeto e na linguagem estabelecida, ele amplia as suas funções para além do meramente utilitário. Desse modo, são atribuídos novos papéis e poderes ao chapéu, tais como o *poder* de um escudo místico e protetor (MELLO, 2000).

Após a intervenção nos chapéus dos cangaceiros, iniciada por Dadá no chapéu de Corisco¹⁷, e levada adiante por Lampião, iremos encontrar nos diversos chapéus de cangaceiros símbolos de proteção, como a Estrela de Salomão, a Cruz de Malta e a Flor de Lis.

17 Isso se deu na década de 1930, quando do ingresso das mulheres no cangaço. Sugerimos em outro trabalho que a Estética do Cangaço também poderia ser denominada de “Estética Da-daense”, como forma de homenagem e reconhecido às inovações realizadas por Dadá.

Corisco usando chapéu customizado por Dadá.



Imagem/Fonte: <https://umaincertaantropologia.org/2010/10/23/luxo-mistico-e-riqueza-marcam-a-estetica-do-cangaco-fapesp/>. Acesso em: 9 jun. 2021.



Fonte: <https://www.brasildefato.com.br/especiais/os-sentidos-do-cangaço>.

Acesso em: 9 jun. 2021.

Constituiu-se assim outro jargão imagético. Não mais o instituído, porém o instituinte, criador de significações. A partir daí, surge e se consolida uma nova identidade visual para o bando de Lampião e para o cangaço de maneira geral, vindo a tornar-se, até mesmo, o símbolo mais característico da região Nordeste do Brasil para nativos e estrangeiros.

Considerando o que nos diz Chauí, realizou-se com este ato “uma transfiguração do existente numa outra realidade que o faz renascer e ser de maneira inteiramente nova. A transformação ou transfiguração da realidade numa outra, nova e existente apenas no trabalho realizado pelo artista, chama-se obra” (CHAUÍ, 2013, p. 248).

Desse modo, o chapéu de couro torna-se obra e ganha uma “excelência” até então a ele não atribuída, um novo significado, como o de apresentar e representar essa nova identidade dentro da cultura folclórica e popular do Nordeste brasileiro. E “graças à afirmação da identidade, o pensamento pode distinguir e diferenciar os seres (Sócrates é diferente de Platão e ambos são diferentes de uma pedra)” (CHAUÍ, 2013, p. 37).

Lampião é diferente de Corisco; ambos são diferentes de um policial, e mais ainda de um paisano. Este novo objeto produzido pelo talento e habilidades dos cangaceiros surgia carregado de símbolos, adereços, balangandãs, penduricalhos, cores, e naquele momento, talvez sem o saber, os cangaceiros se tornavam artistas — talvez como o fosse Artur Bispo do Rosário ou centenas de artistas populares presentes, idos ou vindouros.

Manifestava-se naquele trabalho a expressão criadora que parecia não diferenciar as diversas possibilidades do objeto. E esta não distinção entre a função utilitária do objeto e a sua possibilidade de se transformar em obra, numa espécie de *trans-objeto confluyente*, situava, mesmo que parcialmente, tais artigos como não participantes da separação estabelecida no final do século XVII. Segundo Chauí, esta separação dar-se-ia “a partir do século XVIII, quando se distinguiam das várias artes mecânicas entre as que têm como fim o que é útil aos homens e aquelas cujo fim é produzir o belo e provocar o sentimento de beleza” (CHAUÍ, 2013, p. 251). Nosso *trans-objeto confluyente* tensionaria a distinção equacionando, no mesmo objeto, a função utilitária e a dimensão simbólica.

Os chapéus encomendados e entregues a Lampião, apesar de feitos levando-se em conta os esquemas estabelecidos pela tradição, até chegarem às suas mãos, não eram únicos. Eram tradicionais, mas não únicos. Em fotografia de 1922, adiante apresentada,

todos, ou quase todos, estão caracterizados da mesma forma. Bem como aparecem noutra fotografia (logo abaixo) feita em 1928 na vila de Pombal, na Bahia.

Lampeão na Bahia

O famoso bandido e o seu grupo photographados na villa de Pombal

O chefe bandido Lampeão cujas proezas levadas a effeito nos Estados meridionaes, tornaram o seu nome conhecido e temido, está actualmente, na Bahia, desafiando a po-

rigosos facturas, posaram despreocupados para a objectiva photographica, em plena praça publica, ostentando suas armas: carabinas e facões, como se naquellas paragens não houvesse policia e o governo estadual



Grupo tirado na villa de Pombal, na Bahia, vendo-se, da esquerda para a direita: 1 — Lampeão; 2 — Panto Fino, irmão de Lampeão; 3 — Moderno, cunhado e secretario de Lampeão; 4 — Esperança; 5 — Mergulhão; 6 — Corisco; 7 — Mozeno; 8 — Arvozedo: todos pertencentes ao grupo que Lampeão chefia.

licia militar de Sr. Vital Soares, como já o fez com a das outras unidades onde esteve. A nossa gravura reproduz uma photographia tirada em 17 de dezembro do anno passado, na villa de Pombal, Bahia. Como se vê, Lampeão, que é o primeiro, á esquerda, no grupo, e os seus companheiros, todos pe-

não gastasse uma somma apreciavel na perseguição do landitismo, de que Virgolino é, agora, o expoente maximo, nos sertões... A calma demonstrada pelos bandidos na occasião de ser tirada a photographia é significativa pelo menos, da impressão de que a acção da policia não os atemoriza.



Fonte: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/o-maestro-marcado-para-morrer-apos-fotografar-lampiao-em-ribeira-do-pombal/>. Acesso em: 9 jun. 2021.

No caso específico dos chapéus, todos são idênticos. Isso fica mais perceptível pela captura feita pela objetiva da máquina fotográfica, que apresenta os detalhes mais sutis antes não percebidos pelo olho humano, como nos diz Walter Benjamin (1993) em seu ensaio sobre a obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica.

Como sabemos, objetos e obras de arte sempre foram reproduzíveis, havendo assim, no decorrer da história, imitações de obras, quer fosse pelos “discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das obras, e finalmente por terceiros, meramente interessados no lucro” (BENJAMIN, 1993, p. 166).

A reprodução pode até aproximar o indivíduo da obra, sob a forma de fotografia ou de disco — ou réplicas. “Mesmo que essas novas circunstâncias deixem intacto o conteúdo da obra de arte, elas desvalorizam, de qualquer modo, o seu aqui e agora” — e isso afeta sua autenticidade. “Esse processo é sintomático, e sua significação vai muito além da esfera da arte” (BENJAMIN, 1993, p. 168).

Ressaltando-se que “mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e o agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra” (BENJAMIN, 1993, p. 167). Estes *trans-objetos*, pela sua natureza ao mesmo tempo utilitária e simbólica, complicam um pouco as coisas, meio que misturando a reprodução e a singularidade. Isso também tem a ver com o fato de serem usados para visibilizar corpos esquecidos e excluídos pelos regimes de representação. O chapéu do cangaceiro é um símbolo de potência transgressora justamente pela sua originalidade e reproduzibilidade.

Os chapéus de couro, sem os enfeites peculiares usados pelos cangaceiros, continuariam a ser somente mais um modelo comum na região, usado principalmente pelos vaqueiros e produzido em pequenas séries sem grandes variações, encontrados em

quantidade razoável pelas feiras. O que não é pouco como marca regional e patrimônio cultural.

Pode-se até considerar algumas das peças enquanto verdadeiras obras-primas no sentido primevo do termo, como “aquela que coroava o aprendizado de um ofício, que testemunhava a competência de seu autor” (COLI, 1995, p. 17). Poder-se-ia, mas isso não as tornaria únicas. Poderiam ser consideradas belas, mas não seriam únicas. Poderiam proteger, e de fato protegiam, mas não eram únicas.

E a autoridade do caráter único é o que propicia à obra dar ao mundo o seu testemunho histórico. Mesmo que na era da reproduzibilidade técnica este, e somente este testemunho desapareça. Todavia, sem ele se pode perder a sua autenticidade, ou seja, “a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até seu testemunho histórico”. Quando isso acontece, “desaparece a autoridade da coisa, seu peso tradicional. Assim, o que se atrofia na era da reproduzibilidade técnica da obra de arte é a sua aura” (BENJAMIN, 1993, p. 168).

Benjamin nos diz que a aura:

É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho (BENJAMIN, 1993, p. 170).

E Oliveira nos diz que

Perceber a aura de uma coisa é, como sugere esta palavra de forte apelo metafórico, encontrar-se inserido em sua atmosfera, envolvido por sua aragem, imergir no mesmo elemento que a coisa observada. Para tanto, é preciso participar da tradição em que

o objeto encontra sua significação, participação esta que não leva, no entanto, à proximidade. Só quando observador e coisa observada participam da mesma tradição, o observador sente seu olhar correspondido pela coisa observada. “Perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar”, diz Benjamin [...]. (OLIVEIRA, 2007, p. 7).

E Gagnebin nos diz que o objeto autêntico

[...] se destaca sobre um fundo insondável e, ao mesmo tempo, transforma-se numa imagem aurática — enquanto os objetos manipuláveis se alinham uns ao lado dos outros num espaço mensurável, sem nenhuma profundidade, a aura é, sem dúvida, um tipo de auréola; mas é também uma espécie de moldura, que empresta à imagem um campo de perceptibilidade próprio, uma abertura sobre uma dimensão que aquela da superfície habitual das percepções cotidianas [...] (GAGNEBIN, 2014, p. 127).

Dadá e Lampião, principalmente, a partir da década de 1930, transformaram o que era ordinário em algo extraordinário.

Dadá e Lampião se comportavam como artistas que pretendiam o impossível ou pelo menos o que se apresenta fora da curva da normalidade. Essa quebra do padrão visual se deu quando eles passaram a incluir, como dito, adornos, adereços, enfeites, amuletos, joias, moedas que transformaram o chapéu de cangaceiro numa espécie de cofre ambulante, coroa de rei, altar particular, hoje reconhecido como obra de arte pela população nordestina, museus e galerias que periodicamente realizam exposições e debates sobre o assunto.

A partir desse momento, criaram-se traços, incluíram-se materiais, temas, cores etc. E, para cada integrante do grupo, uma particularidade personalizava e enriquecia a peça.

Mesmo com os conflitos e perseguições das forças volantes, parecia não haver urgência na “construção” dos artefatos, como se o tempo fosse contado numa ampulheta mais lenta que permitisse e mormente prezasse pela força da autenticidade das urdiduras e tramas engendradas no personalíssimo dos detalhes. Como dizem os Talibãs sobre as forças de ocupação estrangeiras no Afeganistão: eles têm o relógio, nós temos o tempo.

Como se o tempo gasto na inserção de cada pormenor dignificasse não apenas o apreço pelo futuro proprietário que a receberia de presente, como prova de amizade e lealdade. Também transparecia grande estima pela autenticidade de cada obra.

Essa transfiguração de um objeto comum, preso nas teias do ordinário, em algo autêntico e com existência única, personificava certa antipatia pela reprodutibilidade técnica das peças. Concedendo ao objeto customizado uma autoridade que não permitia que a aura do chapéu transformado em obra atrofiasse. Pelo contrário, criava-se ali uma “auréola” até então inexistente. O chapéu realizava uma íntima associação entre “a unidade e a durabilidade”, gerando “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”, como nos disse anteriormente Benjamin (1993).

Na “montagem” dos chapéus dos cangaceiros, mesmo sendo utilizados componentes materiais de igual origem, geralmente se utilizando das mesmas técnicas de fabricação e sendo os fabricantes na maior parte das vezes também os mesmos para todo o bando, sem esquecer que eram feitos para indivíduos pertencentes ao mesmo grupo — como se soubessem que a cópia não confere autoridade à coisa reproduzida — não se encontravam exemplares repetidos, duplicados, cópias.

Dissemos que Dadá e Lampião tornaram o modelo do chapéu de couro, um modelo de uso tradicional e comum no sertão agropastoril em algo exclusivo, único; também dissemos que nessa

operação e no objeto em específico se enraizava “uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo *aquele objeto*, sempre igual e idêntico a si mesmo”, o que constitui, segundo Benjamin (1993, p. 167), o conteúdo da autenticidade. Sendo o chapéu de cangaceiro um objeto autêntico, aureolado, aurático — legítimo, como diria Lampião.

Os cangaceiros da *era lampiônica* não eram afeitos à ocultação da própria imagem. Orgulhar-se do seu estatuto parecia ser uma condição fundamental para a vida no bando. E o chapéu de cangaceiro, devidamente customizado, se tornou o ponto enfático de caracterização e demonstração do poder de que estavam investidos para decidir sobre a vida e a morte no seu entorno.

O chapéu de cangaceiro, devidamente paramentado, não nasceu para viver oculto, mas para ser exposto. Desde a exposição de cangaceiros “desfilando” e até causando terror pela caatinga, passando para fotografias que circulariam através de jornais e revistas, principalmente fotografias e matérias sobre o famigerado Lampião. Ele sabia do medo e terror que causava nas vilas e fazendas dos sertões, bem como da importância de divulgar a sua imagem. Chegou, até mesmo, a possuir cartões de apresentação, que também funcionavam como salvo-condutos pelas trilhas do sertão.

Cartão de apresentação de Lampião



Fonte: <http://joaodesousalima.blogspot.com/2010/10/capitao-virgulino-ferreira-da-silva-em.html>. Acesso em: 9 jun. 2021.

Sua notoriedade começa a ganhar holofotes quando do ousado assalto ao palacete da Baronesa de Água Branca (AL), ocorrido em 1922, pouco tempo depois que assumiu o comando do bando, antes chefiado por Sinhô Pereira. Até então, sabia-se de suas peripécias pela imprensa escrita e literatura de cordel, mas ainda não era dado a conhecer o seu rosto, a sua imagem ilustrando as suas investidas.

Alguns anos depois, em 1926, quando esteve em Juazeiro do Norte (CE), a convite de Padre Cícero e do caudilho Floro Bartolomeu, autor da ideia, recebeu a patente de capitão do Batalhão Patriótico com o intuito de combater a marcha da Coluna Prestes. Lampião, depois de certa tensão sobre se a força policial permitiria ou não a sua entrada na cidade, teve o problema resolvido com a intervenção de Padre Cícero. Entrou em Juazeiro no dia 4 de março, e “[...] ao entrar na cidade com seus homens, todos em burros de sela escolhidos vaidosamente em fazenda da antiga Barra do Jardim [...]” (MELLO, 2018, p. 111), foi recebido em festa (MACEDO, 1975), numa visita muito movimentada (CHANDLER, 2003). E, triunfalmente foi “aclamado como herói pela população local, além de ser recebido pelos notáveis da cidade como uma personalidade importante” (JASMIN, 2016, p. 101).

Na ida ao Cariri Cearense, Lampião visitou familiares que viviam desde 1923 sob a proteção de Padre Cícero, passeou por diversas cidades e aproveitou para fazer e rever amigos, políticos e aliados. Na cidade de Barbalha (CE), por exemplo, “os moradores ficavam a olhar as roupas dos cangaceiros, achando-as um tanto esquisitas.” (FERREIRA & AMAURY, 1997, p. 91).

Lampião e sua família em Juazeiro do Norte — CE, em 1926.



Fonte: <http://cariricangaco.blogspot.com/2014/07/a-familia-de-lampiao-em-juazeiro-por.html>. Acesso em: 9 jun. 2021.

Pericás (2010) enfatiza que o Governador do Sertão era bastante assediado por fotógrafos e repórteres, sendo convidado até para festas. Chandler (2003) informa que o Rei do Cangaço procurava todas as oportunidades de ser fotografado. Pedro Maia e Lauro Cabral de Oliveira, de Crato e Barbalha, respectivamente, foram a Juazeiro especialmente para fotografar o capitão. “As fotografias tiradas por ele (Lauro Cabral) são extremamente variadas. [...] As fotografias mais notáveis mostram Lampião vestido com o uniforme dos batalhões patrióticos, mas usando o famoso lenço amarrado em um anel, o punhal e o alforje que lembram sua vinculação com o cangaço” (JASMIN, 2016, p. 107).

Lampião em Juazeiro do Norte, em 1926.



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/483925922443547353/>.
Acesso em: 9 jun. 2021.

Data também dessa época a sua primeira entrevista. Concedida ao médico Dr. Otacílio Macêdo, foi posteriormente publicada em março de 1926 em *O Ceará*, de Fortaleza. Nesta entrevista,

Segundo o repórter, Lampião se portou de maneira calma e decidida. Embora seu linguajar fosse rude, falava sem se perturbar [...]. Dava a impressão de que estava perfeitamente consciente de sua própria importância e gostando de ser alvo da curiosidade popular. É preciso notar que Lampião não era indiferente à imagem que dele fazia o povo (CHANDLER, 2003, p. 90).

Frederico Pernambucano de Mello (2018) ressalta que

Sensível aos meios de comunicação, o cangaceiro fará as delícias da imprensa até a partida, três dias depois. A moderna, a das folhas litorâneas diárias, e a tradicional, a dos chamados poetas de bancada, com seus folhetos disputados nos engenhos, sítios e fazendas, sem esquecer os cantadores de viola. A todos impressiona por seus modos tratáveis, falando pouco e de forma invariavelmente serena, quase aos sussurros, a despeito do mosquetão não lhe sair das mãos. Chega a distribuir moedas com a arraia-miúda (MELLO, 2018, p. 112).

Já Cicinato Ferreira Neto (2010) diz que Lampião se comportava como uma celebridade, exibindo riqueza e agindo de modo espalhafatoso, já, de certo modo, antevendo a ampla repercussão que isso teria para sua trajetória no cangaço.

Lampião, agora capitão, com parte do seu bando, temporariamente Exército Patriótico, em Juazeiro do Norte, em 1926.



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/483925922444578278/>. Acesso em: 9 jun. 2021.

Depois de sua ida a Juazeiro, e de tudo o que houve antes, durante e depois da viagem, Lampião “decidiu então [...], dirigir-se a um auditório maior e desfilar por todo o Brasil, à semelhança dos atores de cinema que ele admirava, como Rodolfo Valentino, de quem imitou certos detalhes do traje que ele usava no filme *O filho do Sheik*”¹⁸ (JASMIN, 2016, 105).

A pesquisadora também nos dirá que, a partir daquele momento,

Lampião singularizar-se-á: tomará distância em relação aos códigos tradicionais em vigor até no cangaço e dará a ver nova distribuição de cartas, cuidando de sua aparência e organizando uma verdadeira cenografia em torno de sua pessoa e de sua atividade. Ele passa a cuidar dos detalhes de seu vestuário: imensos chapéus decorados com medalhas, correias recobertas com peças de ouro, fruto de suas pilhagens, alforjes bordados com cores soberbas, punhais imensos incrustados de pedras etc. Agora ele é reconhecível entre todos (JASMIN, 2016, p. 114).

Seguindo na mesma linha, com sua indisfarçável perspicácia, Pernambucano de Mello enfatiza que “a intuição aguda lhe mostrara desde muito que a imprensa aprecia um ícone” (MELLO, 2018, p. 92) e Lampião não se faz de rogado.

Quando Dadá customizou o chapéu de Corisco, enchendo-o de moedas, estrelas de oito pontas feitas de couro e vaqueta, pechinhas de ouro e outros enfeites e símbolos, na mesma época em que também confeccionou e bordou novos embornais carregados de florais para mimosear o seu amado, não imaginava, creio, o sucesso que aquelas peças fariam entre os cangaceiros, especialmente com Lampião, que pediu para que sua comadre Dadá preparasse para ele um embornal semelhante ao de compadre Corisco. Na verdade, rapidamente dobrou o pedido para dois embornais,

¹⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wTAqA6JTL20>.

tendo em vista não querer um embornal desacasalado. Posteriormente, o próprio Lampião passou a customizar os chapéus de couro, tanto os seus como também para presentear alguns dos integrantes do bando. Dadá não imaginava que tudo isso fosse acontecer, apesar de, desconfio, desejar até sobremodo que o seu amado se tornasse ainda mais exibido, e que as flores “semeadas” em seus embornais circulassem pela árida caatinga levando cores onde em demasia existia as agruras da vida e o cinza da paisagem.

Desde o primeiro momento da customização do chapéu de cangaceiro, e da criação deste novo jargão visual, Dadá “não cria simplesmente para sua própria satisfação, mas deseja que sua obra seja aprovada pelos outros” posto que “o processo criativo não estará completo enquanto a obra não houver encontrado um público” (JANSON, 2009 p. 10). Os chapéus dos cangaceiros já nasceram prontos e ávidos para serem expostos.



Corisco

Fonte: <http://xiquexiquense.blogspot.com/2010/06/bando-de-lampiao-corisco-o-dia-bo-louro.html>

Acesso em: 9 jun. 2021.

O valor de exposição da obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica é uma realidade que, parece, já se tornou intrínseca à sua própria produção, como se o original fosse criado exatamente para ser reproduzido. Como se, no seu caminho já traçado desde “a maternidade”, já se soubesse do desejo do público de ter próximo de si cada vez mais a reprodução da obra que, muitas vezes tem-se a impressão de que já nem importa se, de fato, existiu ou existe um original daquela obra agora reproduzida. A fotografia é por natureza sem original e múltipla, sendo que isso foi se radicalizando com as tecnologias digitais recentes, em que a imagem só circula na tela do celular, tablet ou notebook, na sua camiseta ou na sua parede.

A fotografia, seja ela própria como documento histórico ou como imagem artística, recusa a ideia de originalidade. Sua permanência na história através dos museus imaginários, tanto individuais como coletivos, amplia o desejo de que a sua aura permaneça incógnita.

A constante exposição através das mais diversas formas de reprodução e divulgação midiáticas, dentro da chamada *sociedade do espetáculo* em um mundo globalizado e interligado em redes, alterou não apenas a maneira como se dá a produção das obras de arte, mas também a sua circulação e recepção.

A atualização da aura na obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, época do seu declínio ou desaparecimento, numa possível ou suposta fase pós-aurática, não mais passa pelo caráter oculto e sagrado, mítico ou místico talvez. Mas pelo sentido de individuação e características únicas de dada coisa ou pessoa. Na modernidade, a atualização da aura na obra de arte passa pelo caráter da individuação do objeto quase num estado de fetiche.

E essas novas configurações em que se dão produção, circulação e recepção das obras, de seus feitiços e imagens reproduzidas,

acabou gerando um novo tipo de culto, um culto diferente do “culto original” em que se deu a primeira produção de obras de arte vinculadas à magia ou religião, que não poderiam (ou deveriam) ser vistas. No novo culto, dá-se o oposto. Abomina a ocultação. É o culto a quem mais se expõe, a quem tem mais seguidores e *likes*. Um culto à personalidade, ou antes à persona que se faz astro, estrela ou celebridade, mesmo que apenas por cinco ou dez minutos, antes de ser cancelado pelos mesmos “fiéis” dessa “nova seita”.

Nesse “admirável mundo novo” em que os cangaceiros estão expostos através de fotografias, filmes, cordéis, revistas e jornais, deu-se, de alguma maneira, a criação de um culto, por conta da exposição da imagem de Lampião e Maria Bonita, Corisco e Dadá, principalmente.

Se “a ideia de se fazer reproduzir pela câmara exerce uma enorme atração sobre o homem moderno” (BENJAMIN, 1993, p. 182), Lampião não foge dela, nem da exposição. Essa sua exposição gerou um novo culto, um culto à imagem Lampião.

Mas, quede o chapéu¹⁹ de Lampião? Ei-lo, através de uma rica descrição:

O chapéu tomado por morte ao maior de todos os cangaceiros, em 1938, de couro de veado, abas e correias grandes, caprichosamente ornamentadas, causou sensação na imprensa e na opinião pública por conta de aspectos que iam das estrelas de oito

19 “Os chapéus têm a função prática de proteger a cabeça do sol, da chuva, dos insetos e de ferimentos. Mas os chapéus ou toucados, são mais importantes pelo poder de que são investidos pela sua associação à cabeça por vezes chamado sede da alma, enquanto vaso místico de compreensão e imaginação. Os chapéus escondem, revelam, e aumentam quem a pessoa realmente é. Ao aceitar a coroa da monarquia, a mitra do bispo ou até o boné da equipe de beisebol, a pessoa que o usa sacrifica uma parte da individualidade em favor de uma identidade colectiva ou exaltação mais ampla. Os indivíduos de todas as idades fazem experiências com a própria imagem e exprimem a sua singularidade através dos chapéus. Objetos de jogo, erotismo e disfarce, os chapéus podem evocar tudo desde a ameaça à sedução, e são frequentemente admiráveis confecções de arcos, contas, véus, flâmulas, flores, penas, frutos e jóias rodeando ou envolvendo regiamente a cabeça.” Cf. THE ARCHIVE FOR RESEARCH IN ARCHETYPAL SYMBOLISM, 2012, p. 534.

pontas costuradas nas abas, com que procurava devolver, pela frente e pelas costas — já então inutilmente — a projeção de malefícios vindos pelo olhar carregado de inimigo ou de simples paisano, ao da presença de cerca de 70 peças de ouro incrustadas por todo o corpo do objeto, a testeira trazendo ao centro a efígie de Pedro II, barba pontuda, em moeda de 1885, com 4 cm de diâmetro, ladeada de similares de 1776 e 1802, as quinas de Portugal à mostra, mais quatro de tamanho menor, também de ouro puro, duas com a esfera armilar e duas libras esterlinas, além de duas medalhas pequenas com inscrição Deus-te-guie, passando por um pequeno brilhante, este, no barbicacho traseiro, em meio a medalhas de ouro, e por lâminas, também de ouro, quadradas ou redondas, com inscrições piedosas como Saudade, Amor, Recordação, Lembrança, Amizade, ou com as iniciais CL [Capitão Lampião] ou P, vendo-se, ainda, três anéis costurados no couro, sendo um com pedra verde, uma esmeralda, outro, uma aliança, e o terceiro, de identidade, com a inscrição Santinha, estas últimas peças fixadas na barbela, também chamada de barbicacho, destinada a prender o conjunto sob o queixo, e que descia até a altura do umbigo, como vimos, nos seus 46 cm de comprimento, arrematada por ponteira pespontada, e também com ouro, pendente de argola miúda (MELLO, 2002, p. 69).

O chapéu de Lampião alcança um elevado grau de requinte. Ele pode ser visto como uma alegoria da transição de um Brasil arcaico e monárquico em que “os vestígios nobres da presença colonial vão-se apagando, e alguns, em breve tempo, serão irrecuperável ruína” (BESSA-LUÍS, 2016, p. 22) para um Brasil que vivia o nascer de um processo de modernização em diversas áreas, algumas delas até aplaudidas pelos cangaceiros. Lampião se encontra dentro de uma tradição em transição, um agente poderoso ativo dessa transformação. Lampião foi muito além do que a cópia das coisas poderia proporcionar e o seu chapéu se nos apresenta como uma metonímia do cangaço.

Lampião costurando. Mostra-se muito contente. Está ladeado por rapazes e moças do seu bando.



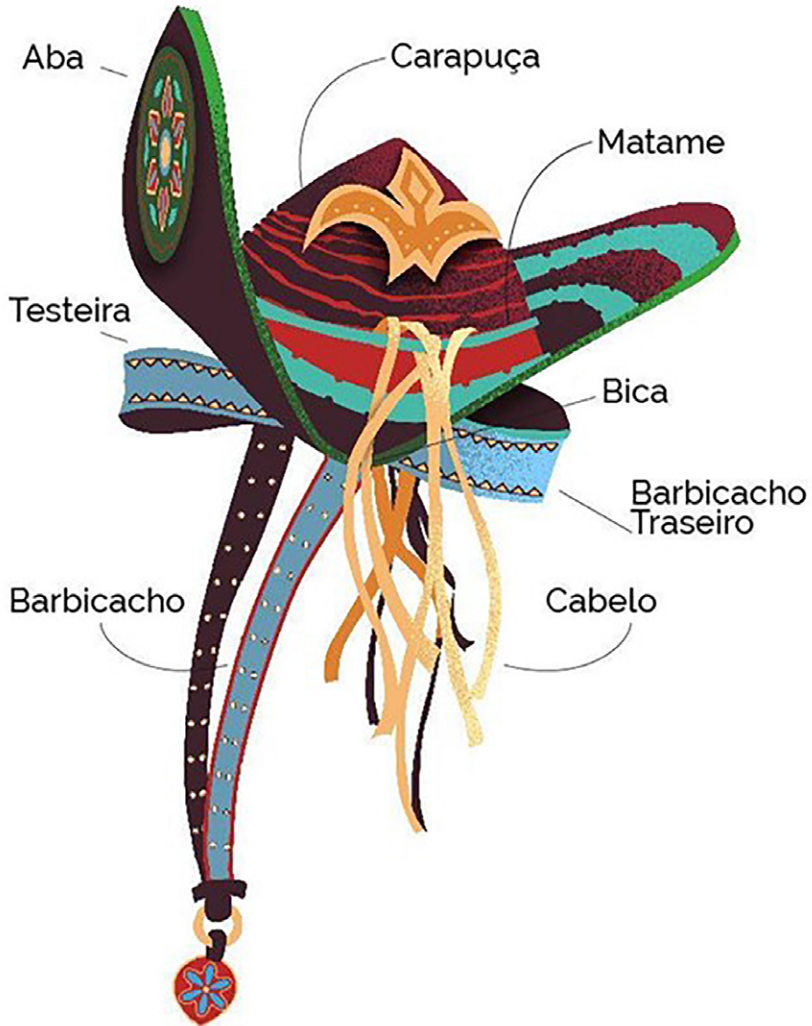
Fonte: <http://meneleu.blogspot.com/2016/08/o-chapeu-de-lampiao.html>.
Acesso em: 10 jun. 2021.

Imagem: Chapéu de Lampião com ornamento em ouro e prata.



Fonte: <http://lampiaoaceso.blogspot.com/2008/11/cangao-ditou-moda.html>.
Acesso em: 3 out. 2019.

Chapéu de cangaceiro: demonstrativo com detalhes.



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/567172146822895848/>.
Acesso em: 23 jun. 2021.



A MODA CANGACEIRA

*“A moda tem um faro para o atual,
onde quer que ela esteja na folhagem do antigamente”.*

Walter Benjamin

Comumente, o cangaço é apontado como um movimento retrógrado. Representante de um Brasil arcaico, conservador e reacionário. Não sendo merecedor do epíteto de moderno ou algo que o valha. E, em muitos aspectos, de fato, o cangaço se apresentou desse modo.

Contudo, quando o assunto é moda, tais indicações conceituais já não lhe caem muito bem. Isto se deve, em parte, à capacidade criativa de Dadá, ao espírito ostentoso e midiático de Lampião e à própria natureza da moda que se caracteriza “pela mudança contínua e inexorável” (MACKENZIE, 2010, p. 6).

Antes de Dadá, *o mundo estranho dos cangaceiros* parecia ser esteticamente orientado pelo olhar de um mau vidraceiro. Um vidraceiro imprudente que passa pelos quarteirões pobres e não tem vidros rosas, vermelhos, azuis, vidros mágicos, vidros do paraíso. Vidros estes, segundo Baudelaire (1996), que nos façam ver que a vida é bela!

Dadá (im)plantou beleza onde parecia existir somente a violência como a flor mais pujante do jardim. Nascida Sérgia, criada como Suçuarana, Dadá não se esquivou da violência — enfrentou-a e até preconizou-a. Porém, desconfio, que o seu ato mais violento e guerreiro foi engendrar beleza e galhardia ao que parecia comum e opaco.

Lampião sempre fora vaidoso e preocupado com sua imagem, principalmente depois de 1926, como dissemos no capítulo anterior. E, na constituição de uma imagem que se tornasse duradoura, tinha-se a impressão de que lhe faltava algo que o elevasse à categoria de ícone ou lenda.

Ao que tudo indica, flores e cores eram exatamente o que parecia faltar ao capitão. Ou pelo menos às suas vestimentas e acessórios. Flores e cores geometrizadas e bordadas como se fossem ramalhetes agarrados aos trajes, devidamente ansiosos para ascenderem à condição de jardins móveis e suspensos pela caatinga.

A invasão das flores e cores ocorreu na década de 1930, quando uma mulher grávida, na provisória calma de um refúgio, gestava não apenas uma criança que ela, de antemão, sabia não poder carregar nos braços por muito tempo, nem a amamentar ou cantar canções de ninar, costurar roupinhas, bordar toucas e meias, contar-lhe histórias, fazer papinhas, cuidar quando estivesse doente... Naquele esconderijo, para matar o tempo, Dadá, a referida mulher grávida, *pariu* a moda cangaceira.

Dadá

Quando viveu com os índios (*Pankararés*), havia costurado não apenas bonecas, como também testara novas estampas para os bornais. Inventara um bordado diferente, como motivos florais e geométricos multicoloridos, e aplicara-os sobre o bernal de Corisco. De tão exuberante, a peça logo se transfor-

mou em motivo de cobiça. [...] Nos dias seguintes, dedicou-se a confeccionar o mais lindo dos relevos para o comandante. (NEGREIROS, 2018, p. 69).

Zatz (2004), numa costura romanceada de trechos retirados de entrevistas de Dadá, traz à tona a voz de uma avó-personagem em sua vida pós-cangaço, a contar de sua vida pregressa para seus netos e a uma repórter. Nesses alinhavos de memória, ela nos apresenta como tudo aconteceu. Vejamos:

[...] estava de barriga, tinha ficado muito doente, fraca, então fiquei bastante tempo escondida no Raso da Catarina, me recuperando, esperando a criança nascer. Foi quando comecei a imaginar e criar esses bordados e enfeites coloridos pra embelezar os bornais e chapéus. Eu bordava tudo com fitas, com pedras, ficava uma beleza. Era flor, estrela, círculo, árvore, medalha e moeda em ouro e prata. Tudo bordado, recortado em couro branco ou pregado. Quando o capitão Lampião viu aquilo, nossa! Ficou encantado e foi logo encomendando: “Comadre Dadá, pode fazer um bordado desses pra mim?” Bordei um bornal, iche! Ficou lindo, e dei de presente pra ele. Ele reclamou, imagine, que eu só tinha feito um e encomendou logo outro. Não demorou e todos os cangaceiros usavam igual. Virou moda. (ZATZ, 2004, p. 13).

*A musa do cangaço*²⁰ (1982), com direção de José Humberto Dias, é um documentário que traz a própria Dadá, quase septuagenária, residente em Salvador (BA). Reencontrou os filhos, tornou-se avó e bisavó, casou-se pela segunda vez. Estava em plena atividade na sua máquina de costura, apesar da perna amputada por conta do agravamento dos ferimentos ocorridos em 1940, quando do ataque da volante do tenente Zé Rufino que resultou na morte de Corisco.

20 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=DW7H_b1KIAQ. Acesso em: 14 set. 2020.

Bem à vontade, mexendo e remexendo nos escaninhos da memória, discorre sobre diversos aspectos do período em que viveu no cangaço. Transcrevemos um trecho [6':00" a 6':53"] em que ela, depois de falar sobre os “esportes cangaceiros”, leva-nos a viajar para o exato momento em que tomamos como marco zero do que veio a ser a moda cangaceira. Vejamos:

Costura cada qual inventava. Eu mesmo inventei aqueles bernal de flor. Que é bordado. Eu inventei quando estava num coito. Eu *tava* sem fazer nada, cortei um papelão e inventei aquilo. Daí e pra cá... Fiz um jogo de embornal pra Corisco. Então quando Lampião chegou... Teve lá um tiroteio... lá pra onde eles *tavam* e vieram tudo pra onde *tava* Corisco. Quando ele chegou queria que eu fizesse embornal. Cortou um sobresselente pra fazer. Aí, então fiz o bernal dele. São grandes. Tá vendo como é sabido, cortou o grande porque queria o outro pra fazer o par. Ele ficou sorrindo. Fiz um jogo de bernal pra Lampião. Depois foi obrigado fazer pra todo mundo.

Naquele momento, Dadá criava tendência e se tornava a primeira *influencer* da moda cangaceira. Sobre os embornais, Mello (2010) considera que

Das bolsas laterais, o embornal — ou *bornal*, da variante preferida pelo cangaceiro — vinha o matiz do conjunto do traje em estudo, predominando na secura pernambucana o desenho geométrico, puxado a galão de cor contrastante sobre a lonita ou o brim grosso. Vermelho ou azul pontilhado, no barrento do cáqui, uma escolha fácil. Amarelo sobre a mescla azul, outra. Azul do céu sobre o azulão carregado, mais raro. A opulência baiana traz para o bernal os motivos florais mais vivos que se possa imaginar, bordados à máquina, em ponto corrido, também descrito como ponto de matiz, até fazer sumir, quase que por inteiro, o tecido do suporte. Um deslumbramento

de cores, diga-se aqui, sem exagero algum. Era como se naquele final dos anos 20 da *era lampiônica*, os mais esquivos habitantes do cinzento se levantassem contra o despotismo da ausência de cor na caatinga estival e proclamassem o delírio, a vertigem, a folia de tons e de contrastes (MELLO, 2010, p. 142).

Partes componentes de um embornal.



Fonte: https://br.pinterest.com/grasi91_/
 Acesso em: 23 jun. 2021.

Os bordados estiveram sobremaneira presentes em momentos decisivos para a história do cangaço da *era lampiônica*. Foram fundamentais para a propagação da multicolorida estética do cangaço. Para a urdidura e a trama do romance entre Lampião e Maria de Déa, tratada no bando como Maria do Capitão, que entrou pra história como Maria Bonita.

O “babado” dos bordados é o seguinte:

Depois de mais uma de suas recorrentes brigas com o marido, Maria de Déa fugiu para a casa dos pais na companhia de uma amiga, Soledade. Ao chegar à Malhada, as duas teriam encontrado a casa cheia, com homens armados, chapéus de abas quebradas à cabeça e lenços coloridos presos ao pescoço por um anel. “É gente de Lampião”, dissera dona Déa, diante do ar de espanto das moças.

Ao perceber a aproximação das garotas — Maria usava um vestido de cor turquesa —, Lampião quis saber de Zé de Felipe quem eram as duas. Ao que consta, o agricultor, até aquele instante, estaria inocente quanto ao trabalho de cupido da esposa.

— A de azul é a minha filha. É casada e mora em Santa Brígida. A outra eu não conheço. Deve ser amiga dela...

Maria e Soledade teriam se juntado a dona Déa na cozinha, ajudando a temperar e cozinhar a galinha que os próprios cangaceiros haviam matado e depenado. Finda a refeição, Lampião se aproximara da esposa de Zé de Neném.

— Você sabe bordar?

— Sei.

— Então vou trazer uns lenços de seda pra você bordar e volto daqui a duas semanas para buscar.

Dias depois, Virgulino voltaria para pegar os panos e iniciar o namoro com Maria (NEGREIROS, 2018, p. 41).

Dali em diante, o emaranhado de fios da história do cangaço se atava numa teia de acontecimentos que umas vezes lembrava um nó górdio, outras lacinhos de ternura — pespontados pela violência praticada e sofrida pelo bando.

Como quase tudo no cangaço, existem outras versões para este primeiro encontro. Porém, uma coisa é certa: Maria sabia bordar e costurar e Lampião gostava de tecidos bordados e mui-

to mais de Maria, além de também saber bordar e costurar com maestria, segundo Dadá.

Costurar, bordar e fazer rendas de bilro eram atividades que faziam parte da pedagogia de formação das meninas para serem boas donas de casa. Em sua maioria, principalmente as primogênitãs, muito cedo se tornavam responsáveis pelos cuidados com a casa, aprendendo a cozinhar, lavar, passar e a andar léguas à procura de água em poços e cacimbas quando dos momentos de secas e estiagens prolongadas. Também cuidavam dos irmãos mais novos e, eventualmente, ajudavam no roçado. Quase não sobrava tempo para ser criança. Acrescente-se o risco de serem sequestradas, violentadas, espancadas ou mortas por volantes, cangaceiros ou integrantes de outras catervas.

Não fugindo à regra, Dadá desde cedo aprendeu a costurar. Fazia pequenos serviços e remendos em roupas de vizinhos e parentes. Aproveitando as sobras e retalhos dos tecidos usados para coser as roupas da família, confeccionava as suas próprias bonecas e todo o conjunto de vestuário destas.

Sabemos que a técnica e o desejo de costurar, Dadá já os possuía desde a sua meninice, mas de onde vieram os temas para os embornais? Para os chapéus de couro? Para os vestidos? Para as calças e camisas dos cangaceiros?

Muitos podem ser os motivos inspiradores para a criação de um conceito, de uma coleção. E “sempre foi muito atraente para nós, leigos, poder saber de onde o poeta [...], esta extraordinária personalidade, extrai seus temas”, como aponta Freud (2020, p. 53), quando busca entender o poeta e suas produções, curiosidade da mesma natureza nos anima a tentar entender as produções de Dadá.

Um sonho? Uma música? Um objeto? Uma paisagem? Uma frase dita ou escutada por acaso? Uma revista? Um filme? Uma

notícia? Um poema? Um cordel? Uma pesquisa? Um romance? Uma vivência? De onde teria vindo a inspiração de Dadá?

Não sendo muito fácil identificar e nomear o elemento propulsor, nem o momento em que se deu e por quais vias se deu, Freud nos sugere procurarmos na infância, pois “uma forte vivência atual deve despertar no poeta a lembrança de uma vivência antiga, em geral uma vivência infantil, da qual então parte o desejo que será realizado na criação” (FREUD, 2020, p. 62).

Em algumas conversas informais com Ilana Santos, bisneta de Dadá, com quem conviveu durante toda a sua infância e parte da adolescência, fiquei sabendo que a sua bisavó sempre fora apaixonada por plantas, principalmente ornamentais, mais ainda por rosas e flores. Possuía um pequeno jardim na entrada de casa, e várias plantinhas em vasos, espalhados pelos cômodos. E, todos os dias, impreterivelmente, se punha a regar e cuidar do seu “éden” particular.

Gostava tanto da natureza, de suas cores e aragens, sentia-se tão bem em contato com o vergel, que em diversas fotografias da fase pós-cangaço, Dadá quase sempre está em parques ou terrenos arborizados. Quando estava em casa, ou algum lugar em que o concreto imperava, gostava, quando possível, de estar na companhia de crianças ou na máquina de costura.

Não escondia de ninguém que não gostaria de ser sepultada no cemitério Quinta dos Lázarus, porque o considerava um lugar feio. Mesmo Corisco estando enterrado no referido cemitério.

Então, ela sempre pediu para que fosse enterrada no Cemitério Jardim da Saudade, que fica no bairro de Brotas, em Salvador, Bahia. Esse cemitério, ele tem uma estrutura bonita, porque tem muitas plantas, flores, grama bem cuidada, lá não se pode usar imagens, cruz, somente uma placa com o nome, data de nascimento e morte do fale-

cido. É realmente um lugar tranquilo que aparenta aquela paz natural que todos nós em vida queremos pós morte, aos que acreditam no espiritismo ... (SANTOS, 2021).

Dadá em momento pós-cangaço



Fonte: @ilanaborboleta
Acesso em: 18 dez. 2020.

Na fotografia ora apresentada, registro de Dadá num momento pós-cangaço, existe um gramado verde que esbarra numa calçada de concreto. Ao fundo (na parte verde) sabe-se (pelo que se vê e pelo que se insinua) que temos dois troncos firmes. O concreto que serve de base para o assento de Dadá, e que se encontra flechado pela ternura e amor dos olhares trocados, nos sugere que a vida, dura como pedra, agora se apresenta como a grama verde e macia que nos convida a deitar e rolar. Onde, deitados sobre a grama, podemos mirar até o céu.

O tronco que não se vê é tão importante quanto o tronco vigoroso que se deixa ver — traz segurança e esperança. O concreto do chão são os anos de cangaço. A grama verde é o convívio com filhos e netos, é o novo modo de viver. Os troncos são as pernas. O sorriso é o aceno de Deus abençoando a vida. A criança parece guardar no bolso os mistérios da existência segredados pela avó. Estão ali guardados e prontos para serem sacados a qualquer momento. A avó segura nas mãos a réplica de um chapéu de cangaceiro, mas sem dar-lhe muita atenção. Seus sentidos estão voltados para o neto, que também lhe sorri.

Estas e outras passagens da vida de Dadá nos levam a conjecturar sobre a grande inspiração para os temas bordados nos embornais. Parece evidente que a sua ligação e amor à natureza foram imprescindíveis para a escolha dos florais multicoloridos como temas para os embornais.

Quanto às linhas e aviamentos, pelo menos desde a década de 1910 já se conseguia adquirir linhas resistentes ali mesmo onde atuavam os cangaceiros. A fábrica têxtil do empresário Delmiro Gouveia, para quem o jovem Virgulino chegou a trabalhar, já fornecia material com maior qualidade e variedade de cores.

Quanto às cores utilizadas, há uma harmonização entre cores quentes e frias, com destaque para os tons azuis e variantes primários e secundários da pigmentação vermelha, adornados por traços semicurvós que não se tocam, mas que sugerem uma ligação entre os motivos através de duas linhas cruzadas em x, pontuados por pequenos círculos esparsos que encerram a composição em tons verdes e rosáceos. Em certos embornais, encontramos uma *padronagem de florais* que se assemelha à estamparia de algumas peças que recobriam *paniers rococós* da época de Madame de Pompadour.

Embornal solteiro de Dadá, 1939.



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/193795590190578460/>.
Acesso em: 22 jun. 2021.

Quanto ao desejo de bordar e colorir as peças, acreditamos que Dadá usava o bordado como atividade para dar sentido ao tempo de espera e ócio, como declaração de amor à criança que estava para nascer, como forma de lhe apresentar um mundo lúdico e colorido, como prova de carinho por seu marido, Corisco, como forma de comunicar alegria ao sertão, de preservar o ânimo e celebrar a esperança.

Assim como “o poeta faz algo semelhante à criança que brinca; ele cria um mundo de fantasia que leva a sério, ou seja, um mundo

formado por grande mobilização afetiva, na medida em que se distingue rigidamente da realidade” (FREUD, 2020, p. 54).

O nosso mundo imaginativo será povoado por expectativas, aspirações, desejos, medos, por toda sorte de sentimentos e de “prioridades” interiores. Se é fácil deduzir-se a influência que exercem sobre a nossa mente, no sentido de encaminhar as associações para determinados rumos e renovar determinados vínculos com o passado, do mesmo modo é fácil saber que as prioridades interiores influem em nosso fazer e naquilo que “queremos” criar (OSTROWER, 2014, p. 20).

Sem contar que naquela vida de correrias, tiroteios, brigas, vinditas, desagravos, desforras e vinganças; de festas, sambas, xaxados e bailes; sem condições “técnicas” de possuir guarda-roupas, penteadeiras ou cômodas, o embornal cumpria muito bem a função de *armário nômade*, pois muitas vezes as “mudas de roupas ficavam nos bornais ou no próprio corpo, umas sobre as outras. Mas as peças, por mais bonitas que fossem, frequentemente precisavam ser abandonadas, para tristeza de quem as personaliza com esmero” (NEGREIROS, 2018, p. 95).

“Quanto mais difícil é a nossa vida, mais podemos nos comover à imagem graciosa de uma flor” (BOTTON; ARMSTRONG, 2014, p. 13). Enquanto a vida lhe dava espinhos, Dadá oferecia flores bordadas e assim comunicava ao mundo externo o que se passava no espelho turvo do seu interior, não mais com o mesmo peso original, mas como um cântico de desejo ao que ela um dia teve e não mais dispunha. Idealizava e expressava um afago à vida — uma sublimação.

Podemos ver grande parte da realização artística como sofrimento “sublimado” pelo artista e, reciprocamente, pelo público na recepção da obra. O termo “sublimação” vem da química. Designa o processo pelo qual um corpo sólido se transforma de forma

direta em gasoso, sem passar pelo estado líquido. Na arte, a sublimação se refere aos processos psicológicos de transformação, em que experiências ordinárias e pouco significativas se convertem em algo nobre e refinado — exatamente o que pode acontecer quando sofrimento e arte se encontram (BOTTON; ARMSTRONG, 2014, p. 26).

Com Dadá, a criação parecia se dar como uma continuação das brincadeiras infantis. Sem renunciar ao prazer das brincadeiras de criança que um dia foram suas conhecidas, no exato momento em que esperava um filho e confeccionava bonecas para fortalecer a sua criança interna. Ao passo que possibilitava a outras crianças a ludicidade do brincar, criava ali formas e procurava compreender, ordenar, equilibrar e dar novos sentidos ao seu alquebrado mundo.

Dentro da estética do cangaço, embornal e chapéu formam o par perfeito de acessórios que melhor caracterizam a imagem dos cangaceiros da *era lampiônica*. Sendo o embornal, sem sombra de dúvida, o mais colorido e extravagante do conjunto. Como os embornais bordados caíram no gosto do comandante, doravante, a tropa mimetizou-se.

Processo semelhante se dava com as demais peças que constituem a figuração do grupo: bandoleiras, talabartes, cintos, cartucheiras de cintura, punhais e demais armas brancas, cantis, cabças para transportar água, canecos, coldre ou bainha das armas. Sem esquecer a alpercata de couro carregada de filigranas que, segundo Mello (2010), “comparecia com o básico da sonoridade do xaxado marcando o compasso resfolegante ao som do qual tinha lugar a dança da pisada.”

Ainda segundo Mello (2010),

Bornal, como cartucheira, correia, capa de cantil e luva, era das peças confeccionadas na intimidade do

próprio bando, em regra. Assunto de que se ocupavam cangaceiros mais hábeis, a partir do exemplo dado por Lampião em pessoa, ‘um sucesso na máquina Singer’, segundo a cangaceira Dadá, a quem não faltava autoridade para opinar sobre o assunto, sendo ela a provedora de costura e bordado do grupo de Corisco, com o auxílio de Pancada e da mulher deste, Maria Jovina (MELLO, 2010, p. 147).

Jogo de bornais do cangaceiro Velocidade, 1938.



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/371335931758023490/>
Acesso em: 23 jun. 2021.

Pelo que se deu a conhecer a partir da década de 1920, consideramos que a vida do bando de Lampião se torna cada vez mais mediada pela estética. Poderia até não haver uma *consciente* visão

artística de mundo presente no bando, mas havia um mundo permeado pela estética a ressoar pela vida.

E fazer qualquer apreciação passar pelo crivo da vida equivale a perguntar se contribui para favorecerê-la ou obstruí-la; submeter ideias ou atitudes a um exame é o mesmo que indagar se são signos de plenitude de vida ou de sua degeneração; avaliar uma obra de arte ou um artista, enfim, significa inquirir se é sintoma de vida ascendente ou declinante (MARTON, 2000, p. 43).

A estética do cangaço nos apresenta a plenitude ou a degeneração da vida? Dar-nos a conhecer uma proposta de *reestabelecimento da saúde*? Seria a estética do cangaço *la gaya esthétique* dos cangaceiros, apresentada como resposta aos perigos e incertezas da vida? A estética do cangaço favorecia ou destruía a vida? A incerta e aventureira *vida cangaceira* produziu uma estética particular, nascida e propagada como afirmação dos instintos mais ferozes de respeito à vida que a gerou, viu nascer, crescer e se propagar em outros rebentos nascidos de suas próprias entranhas.

Traços, formas, cores, ritmos, instrumentos, composição, desenho, luz, matéria, suporte, símbolos, temas escolhidos, técnicas empregadas, estilo, releitura de antigas representações. Comparando-as, selecionando-as, valorizando-as, reorganizando-as, entrelaçando-as, utilizando-as, recriando-as e compartilhando-as por meio da própria vestimenta, dos próprios instrumentos que andavam agarrados ao corpo, carregando esta manifestação da beleza, imbricando-se com ela sem se apartar da própria vida, que se reinventava pelo constante diálogo com a arte, revelavam situações em que obra de arte e artista, em seus aspectos mais singulares de individuação e sonho, ou de sociabilidade e delírio, se confundem por se misturarem de tal forma que *o homem não é mais artista, torna-se obra de arte* num encontro, ao mesmo tempo *tão extático e cheio de nobreza e dignidade* (NIETZSCHE, 2015).

O jovem Nietzsche, que celebra esse engendramento, sem separações entre a verdade e a ilusão, entre a essência e a aparência, entre vida e verdade, entre conhecimento e arte, nos afirma, já nas primeiras linhas d'*O Nascimento da Tragédia* (1872), que “o desenvolvimento da arte está ligado à dualidade do apolíneo e dionisíaco”.

Teremos ganho muito a favor da ciência estética se chegarmos não apenas à intelecção, mas à certeza imediata da *introvisão* [*Anschauung*] de que o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações (NIETZSCHE, 2015, p. 25).

“Comparando-os aos sexos, que também constituiriam uma dualidade em permanente combate”, Nietzsche, já dá a entender que o apolíneo e o dionisíaco são duas forças que surgem da natureza. (MARTON, 2014, p. 21) “independentemente da mediação do artista” (DIAS, s/d, p. 3) e *revivem*, nestas ocasiões, a concepção trágica do mundo em seus aspectos mais singulares de individualização e sonho (Apolíneos) ou de sociabilidade, embriaguez e delírio (Dionisíacos).

Ao ponto em que “o sonho é a força artística que se projeta em imagens e produz o cenário das formas e figuras” (DIAS, s/d, p. 26),

A embriaguez é o estado que destrói, despedaça, abole o finito e o individual. Na embriaguez, desfazem-se os laços do *principium individuationis*, rasga-se o véu das ilusões para deixar aparecer uma realidade mais fundamental: a união do homem com a natureza (Idem, p. 27).

Nietzsche (2015, p. 30) ressalta: “para que a arte se torne uma atividade do ser humano é preciso que o indivíduo dê forma ao sonho e à embriaguez” e, em nosso meio, acreditamos, que de cer-

ta forma, a estética do cangaço realiza essa *transcrição* do laço trágico entre o apolíneo e o dionisíaco, como tentaremos demonstrar no capítulo sobre *cangaceiro-performer*.

Na estética do cangaço, para além do caráter utilitário das peças, a força apolínea se expressa nos arranjos visuais que transitam pela gama de cores e adereços sobre as roupas que se tornam as *telas vivas* que percorrem os sertões, vestindo o *corpo-suporte* dos cangaceiros, que assim se tornam obras vivas. Apolíneas são as manifestações que expressam exatidão, harmonia, ilusão, prudência, equilíbrio entre as formas, especialmente através do uso da racionalidade (*logos*), personificado na arte do *figurador*, como forma de individuação. Representa as medidas e os limites visíveis da vida. Representa o deus do sol, é o símbolo da luz, da bela forma.

Trago um exemplo:

Bornal sobresselente de Maria Bonita, 1938.



Fonte: <https://www.correiobraziliense.com.br/brasil/2021/03/4910543-110-anos-de-maria-bonita-rainha-do-cangaco-faria-aniversario-no-dia-da-mulher.html>
Acesso em: 12 jul. 2021.

O *figurador apolíneo* se faz presente em vários momentos: concepção, planejamento, desenho, marcação de moldes. Até o traço feito na matéria-prima usada nessa trama que a imaginação e o sonho engendram e depois envolverá o *corpo-suporte* nesse ato de criação, ato substancialmente rebelde, posto que subverte o estabelecido.

“O apolíneo é para Nietzsche o princípio de individuação, um processo de criação do indivíduo, que se realiza com uma experiência da medida e da consciência de si” (MACHADO, 2005, p. 7). Para os cangaceiros e cangaceiras, esse *momento apolíneo* da construção da estética do cangaço se constituía como um instante de reorganização intuitiva diante das malvadezas do dia a dia (MELLO, 2010).

A criação seria um momento de higiene mental para os cangaceiros, de “reestabelecimento da saúde”; de aprimoramento e compreensão de si mesmo. Uma espécie de *intro-kátharsis*, como se o bando, na forma individual de cada um de seus integrantes, buscasse se aproximar do lema apolíneo: “Conhece-te a ti mesmo” e através da arte salvassem a si mesmos.

PARA QUE TANTA ROUPA?

Conheça o significado e funcionalidade de cada peça de roupa dos cangaceiros:



Fonte: <https://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/a-moda-de-lampiao-26hoct3wvy2p0942qutg2pu6/>
Acesso em: 22 jun. 2021.

Se repararmos nos filmes, teatro, pinturas, literatura, moda, dança e música que trazem o cangaço como motivo, influência ou inspiração, o que salta aos sentidos — possivelmente rivalizando com a ambiguidade de serem os cangaceiros heróis ou bandidos — é a *moda cangaceira*.

A moda cangaceira era a palavra que faltava para falar não mais da categoria, porém do sujeito: cangaceiro autor e ator de sua história. A moda vai, então, criar o sujeito do cangaço, engendrar no imaginário o cangaceiro — como o povo gosta: rico, fidalgo, belo. De uma beleza requintada — exótica, porém real, porque estruturada na ordem dos signos e dos sentidos, no simbólico e no imaginário (LINS, 1997, p. 59).

Gostaria de ressaltar na citação o quanto a moda produziu uma subjetividade cangaceira, o quanto ela vai além do elemento decorativo para ser parte constitutiva de uma forma de vida nova, potente e rebelde no sertão brasileiro. No decorrer da história, “foi o vestuário, sem dúvida alguma, que encarnou mais ostensivamente o processo da moda; ele foi o teatro das inovações formais mais aceleradas, mais caprichosas, mais espetaculares” (LIPOVETSKY, 2009, p. 25).

A moda no cangaço apareceu como uma expressão da diferença na grande diversidade formada pela cultura sertaneja, afastando-se dos heróis oficiais e dos bandidos de alta classe. Pela moda, Lampião marcou não apenas uma singularidade, mas mostrou, instituiu-se e legitimou-se [...]. (LINS, 1997, p. 60).

Na *moda cangaceira*, apesar de Lampião gostar muito do padrão xadrez, a mocidade do bando gostava mesmo era das cores primárias sobre o tecido das vestimentas. O vermelho se fazia bastante presente nos lenços, chamados de “jabiracas”, que usavam em volta do pescoço.

Rachel de Queiroz, em um dos *autógrafos* presentes na peça *Lampião — drama em cinco quadros* — assim descreve o personagem que dá título ao trabalho:

Usa óculos; cabelos grandes — é esse um traço característico de todos os seus companheiros também. Roupas de zuate ou cáqui, culote, pernas. O grande chapéu de couro, quebrado à testa, enfeitado barbaramente com três estrelas de couro; moedas de ouro sob as estrelas, na aba do chapéu, e na testeira bem visível; no barbicacho longo que lhe cai pelo peito, há enfiados anéis lisos de ouro e prata, e anéis com pedras. A faca que traz à cintura tem mais de meio metro; o cabo é de ouro. O peito é cruzado por cartucheiras enfeitadas de medalhas. Carrega um rifle com a bandoleira também enfeitada de escudos e medalhas preciosas. Usa ainda a tiracolo um jogo de embornais bordados. Pistola à cinta. Calça alpargatas de tipo sertanejo, bordadas e com ilhós. Os demais cangaceiros copiam os trajes e armamento do chefe com riqueza proporcional (QUEIROZ, 1979, p. 10).

Essa descrição corresponde à imagem criada por Lampião e sua gente, difundida a partir dos anos 1930, principalmente. Imagem divulgada através de fotografias publicadas em jornais, reforçada e expandida pelo cinema brasileiro que se dedicou ao tema, por exemplo.

No cinema, iremos encontrá-la em filmes como *Cangaceiro*, direção de Lima Barreto (1953), *A morte comanda o cangaço*, direção de Carlos Coimbra (1961), *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, direção de Glauber Rocha (1965), *Lampião, rei do cangaço*, direção de Carlos Coimbra (1963), *Meu nome é Lampião*, direção de Mozael Silveira (1969), *Corisco, o diabo loiro* direção, Carlos Coimbra. (1969), *Corisco e Dadá*, direção de Rosemberg Cariry (1996), *Baile Perfumado*, direção de Lírio Ferreira e Paulo Caldas (1996), A

Luneta do Tempo, direção de Alceu Valença (2014) ou mesmo em filmes que retratam personagens anteriores ao *ciclo lampiãoico*. É o caso do *Cabeleira*, direção de Milton Amaral (1962), mas que são visualmente apresentados como se fossem pertencentes a este ciclo, e em tantos outros que se referem ou têm o cangaço como *leitmotiv*.

Contudo, em fotografia de 1922 (anunciada anteriormente e agora apresentada), ainda não se percebe a inclusão dos enfeites e signos místicos em seu chapéu, nem nos chapéus de seus companheiros. Sendo, inclusive, pelo que se pode perceber, o chapéu de Lampião um dos mais comportados no quesito adereços.

Lampião recém-empossado como chefe de bando



Fonte: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/7252-livro-iconografia-do-cangaco>
Acesso em: 23 jun. 2021.

Mas, quede Lampião? Qual destes senhores será o futuro rei do cangaço? Além da sua astúcia e boa pontaria, que sempre o distinguiu dos demais, mas que não podem ser percebidas na fotografia acima, todos se vestem e se portam de maneira semelhante, o que dificulta a identificação do mesmo rei.

Todos estão de sandálias de couro sem muitos ilhoses, calças de formatos e cortes idênticos (ainda não usam perneiras estiliza-

das), camisas idem (provavelmente a maioria na cor cáqui), cartucheiras em que não aparecem os detalhes que lhes são peculiares, rifles sem enfeites, punhais sem incrustações e o chapéu de couro, apesar de já se apresentar virado e batido em meia lua (antigo costume de vaqueiros da região). O chapéu é desprovido dos adornos e signos místicos que levarão ao extremo do apuro estético tornando-se a peça mais enfática dentro da *moda cangaceira* — ultrapassando, inclusive, os umbrais exclusivos do cangaço —, convertendo-se, de fato, num dos símbolos mais fortes de identificação da região Nordeste.

Na época em que foi produzida a fotografia, até mesmo as milícias e volantes policiais se vestiam de modo muito parecido ao dos cangaceiros, sendo, em muitas situações, confundidos com eles.

Naquele momento, Lampião ainda não fora investido de seu poder de comandante, porém não estava longe de se tornar o cangaceiro soberano e criar a figura que perdura até os dias atuais. Figura que, provavelmente, tenha sido a que você buscou em sua mente para constituir o cangaceiro solicitado na introdução deste trabalho.

Desse modo, tendo o *capitão* como baliza, os cangaceiros, além de afrontarem as volantes policiais, não temiam as combinações cromáticas extravagantes, o excesso de florais nos embornais e acessórios, a carnavalização dos trajes, a poderosa imagem que iam criando para si. Enquanto comandante e protetor do bando, Lampião funcionava como ídolo encarnado e conviva. Assim, “basta que o herói exista para que, de imediato, funcione como modelo para si e para os outros” (LINS, 1997, p. 60).

Performers de si mesmos, desfilavam sobranceiros a compor figuração com o “quadro tristonho de um horizonte monótono em que se esbate, uniforme, sem um traço diversamente colorido, o pardo requeimado das caatingas” — lugar onde “mesmo o

viajante mais rápido tem a sensação de imobilidade”. Ou, noutras ocasiões, misturando-se ao verde da paisagem, quando das quadras invernosas, como se fossem “monumentos de uma sociedade obscura” (CUNHA, 2002, p. 205).

Se “a moda constitui um espelho das sociedades nas quais ela existe” (MACKENZIE, 2010, p. 6), que sociedade podemos ver através do espelho apresentado pela *moda cangaceira*?

Pela longa duração de uma espécie de medievalismo tropical e tardio que se deu no Nordeste brasileiro; pela forte presença de um catolicismo popular sertanejo, que não se prendia aos cânones romanos; pela permanência de um espírito arcaico e barroco na cultura nordestina, a *moda cangaceira*, a exemplo do que houve no modernismo brasileiro com outra arte do espaço — refiro-me à arquitetura —, buscou se equilibrar, parafraseando Nietzsche (2011), numa corda atada entre o passado e o futuro, *uma corda sobre um abismo*. Assim, fitava-se o porvir com os olhos voltados para o antigo, imbuído da mesma “curiosa característica do nosso Modernismo, que compromete os arquitetos com a preservação do passado” (JARDIM *et al.*, 2012, p. 11).

Assim, como para Oscar Niemeyer foi fundamental compreender o Barroco, segundo Campofiorito (JARDIM *et al.*, 2012), para a estética do cangaço foi imprescindível que os cangaceiros da *era lampiônica* pertencessem, desde o nascimento, a esse universo cultural marcadamente lento, arcaico e barroco e que, naquele momento de suas vidas e atuações, se encontrava em transição. Mundo esse que fazia algum tempo já acenava para a modernidade e suas rupturas nos campos cultural, político, científico, religioso, artístico e econômico.

Apesar de moderna, a *moda cangaceira* se exhibe sob “uma chocante iluminação barroca”, como disse Walter Benjamin (2000)

sobre a obra de Baudelaire. Do foco advindo deste spot barroco, vislumbramos as cores ricas, o exagero e a riqueza de detalhes, e, em contrapartida, como se deu na arquitetura barroca brasileira, também encontraremos nas peças do vestuário de ambos os sexos, especificamente nos arremates e detalhes feitos com sianinha, a simetria e o equilíbrio das linhas e traços, sugerindo até certa austeridade *clean*, que, se não destoava do colorido extravagante dos embornais e lenços usados no pescoço, ajudava a compor, paradoxalmente, a harmonia e o contraste de paletas.

Da esquerda para a direita: Nenem ou Nenem do Ouro (companheira de Luiz Pedro), Adília (companheira de Canário), Sila (companheira de Zé Sereno) e Inacinha (companheira de Gato). A primeira em traje de passeio (ou civil, como dizia Dadá), as demais em traje de batalha.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=wsTCQ7LOeds>
Acesso em: 1 jul. 2021.

Apesar de a modernidade surgir sobre a égide do questionamento da tradição, da autoridade, o cangaço, e isso é notado na *moda cangaceira*, não chegou, de fato, a colocar em xeque a alma antiga; porém, deu-lhe nova configuração. Como se compreendessem, que, a exemplo da cidade que deve pulsar entre o velho e

o novo, as suas roupas, por exemplo, também deveriam realizar e propor esse indispensável movimento (CAMPOFIORITO, 2012).

Agora se tecia uma nova roupa, desta feita colorida, utilizando linhas e aviamentos produzidos nas fábricas e vendidas no comércio, contudo, sem negar ou esquecer os fios antes fornecidos pelos fusos, rocas e teares ancestrais. Nesse movimento, “o passado que é atualizado o é a partir de uma necessidade presente e configura com ele uma tensão dialética” (DUARTE, 2018, p. 149).

E a moda, com o seu desejo de e por novidades, “quebra o contínuo da história” (BENJAMIN, 1996). A transição por que passava o Nordeste se torna mais visível e clara aos sentidos, através do extravagante mundo das cores da moda cangaceira.

Assim, “a moda introduz no tempo uma peculiar descontinuidade, que o divide segundo a sua atualidade ou inatualidade, o seu estar ou não-estar-mais-na-moda (*na* moda e não simplesmente *da* moda)” (AGAMBEN, 2015, p. 28) e o cangaço se fazia, pela moda, contemporâneo de si mesmo, ao quebrar a continuidade histórica do seu tempo, ao mesmo tempo em que, paradoxalmente, era retrógrado e conservador em valores e ética.

Quando do surgimento da *moda cangaceira*, o seu consumo era um fenômeno que se dava de maneira interna, passou a ser imitada pelos seus perseguidores e bem depois ganhou as passarelas, tornando-se um dos símbolos culturais da região Nordeste. A moda, enquanto ideia e forma material, com as suas constantes mobilidades, traz aos sentidos as figurações de tempos históricos que muitas vezes se dão a conhecer através das variações de cortes, tecidos e cores.

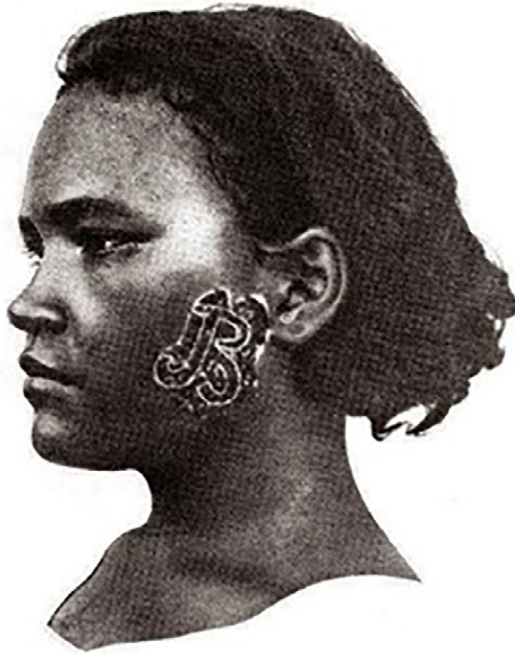
“[...] Ao mesmo tempo em que traduz a necessidade do adorno, a moda corresponde ao desejo de distinção social” (MELLO E SOUZA, 2019, p. 47). Outrossim, a própria alteração da estrutura

da indumentária e do uso de cores específicas, além de regular as aparências, também funciona como forma de reconhecimento e distinção de grupos, castas e funções dentro da sociedade, como se dava na Idade Média, por exemplo. Diferente do que ocorreu no cangaço, em que as cores não estipulavam hierarquias, mas a riqueza dos adornos em ouro e outros metais preciosos é que davam a noção do nível de riqueza e status do seu possuidor dentro do bando.

Intuindo que na *sociedade do espetáculo* a imagem se torna a mediadora das relações sociais — e, com a sociedade de consumo e a indústria cultural ampliando e aprimorando os seus tentáculos, com a fotografia se colocando de maneira cada vez mais intensa como técnica e meio de expressão artística, memória e exibição pessoal —, Lampião e os cangaceiros, com exceção de Sabino em 1926, quando estiveram em Juazeiro do Norte, gostavam de ter as suas imagens estampadas em jornais e revistas. Sabedores que eram, ou pelo menos supunham, da importância daquele gesto para a sua gesta.

A *moda cangaceira*, paradoxalmente, “cultuava” o seu tempo sem chegar a questionar a tradição ou se desvincular do passado. Assim, celebrava-se o novo armamento, o novo uísque, o novo perfume, o automóvel, o cinema, o binóculo, a máquina de costura, as novas linhas e aviamentos, as novas gamas de cor. Usava-se o telégrafo, a luneta, conhecia-se o trem, o telefone, o gramofone, o foxtrote, o blues e o jazz — concomitante, por exemplo, com a prática de ferrar o rosto de mulheres que cortavam os cabelos *la garçonne* inspirados ou não na musa dos anos 1920, Louise Brooks. As companheiras dos cangaceiros usavam cabelos compridos, alisados com uma loção de muito boa qualidade e amarrados com broches de celuloide, porcelana ou metal” (JASMIN, 2016, p. 143). Era assim que eles achavam que deveria ser.

Mulher vítima de Zé Baiano



onte: <http://lampiaoaceso.blogspot.com/2010/07/marcas-e-cicatrizes-do-cangaco.html>
Acesso em: 1 jul. 2021.

E nesse mover entre compor, descompor e recompor, salta aos olhos uma atualização do passado, pois “recompondo-se a cada momento, jogando com o imprevisível, dependendo do gesto, é a moda a mais viva, a mais humana das artes.” (MELLO E SOUZA, 2019, p. 40). A *moda cangaceira* alterou o mundo habitual das indumentárias, rompeu e ressignificou não apenas os trajes, mas a própria figuração dos cangaceiros e a criação de uma imagem arrojada e extravagante do bando. Consoante com o espírito de seu tempo.

Em conformidade com esse espírito, em que se percebia nas vestimentas masculinas o renascimento do colorido, que se expande nas gravatas, nos *pullovers*, na roupa esportiva em geral (MELLO E SOUZA, 2019), a *moda cangaceira*, ao mesmo tempo em que modelava o corpo, se mostrava íntima do seu tempo. Tor-

nando-se novidade para o seu lugar e gozando de popularidade pelo seu aspecto alegre e original.

O colorido das vestimentas dos cangaceiros surge na época em que as promessas aventadas pela modernidade se diziam cumprir. Naquele momento, a velha prática do cangaço passava a usar nova representação, parecendo marcar certo distanciamento de um tempo que esmaecia e que ele, controversamente, era legítimo representante.

Aos poucos, mas com maior velocidade, um tempo era despido e começava a expor a sua nudez diante dos olhos de seus arraigados “súditos”, agora indecisos em apontar ou não a sua escassez de vestimentas. Enquanto isso, embalado no colo de uma mãe nem sempre gentil, o outro tempo, ainda sem enxoval definido, e sob as ordens do mesmo pai autoritário, via os seus preceptores a cozerem a sua nova roupagem, ora em tons azuis, ora em verde e amarelo, também preto e branco e tentativas de vermelho.

Naquele tempo, durante o mês de fevereiro de 1937, uma série de reportagens sobre o cangaço, com direito a fotografias feitas por Benjamin Abrahão, foram publicadas no *Diário de Pernambuco*. Em algumas delas, o teor da matéria publicada destacava os trajes e posturas da “rainha do cangaço”.

Maria do Capitão, a “*Madame Pompadour* do cangaço”, sobre a foto de Maria Bonita sentada entre os dois cachorros do marido. “Têm aí, os nossos leitores uma pose feita com toda a dignidade cinematográfica de uma Greta Garbo, pela famigerada Maria Oliveira, vulgo Maria do Capitão, companheira do famoso bandido Lampião”, diz o repórter, antes de detalhar-lhe o guarda-roupa caprichado: “Porta o seu *ténue* domingueiro, cabelos alisados a banha de cheiro, meias de algodão, sapatos *tressés* e vestido azul claro de linho”. Dos cachorros, Guarani e Ligeiro, como vimos, ela confessa a queda pelo segundo, café-com-leite na cor, escuro nas extremida-

des. Apesar de todas as pomadas de amaciamento, o repórter fecha o texto com a advertência de que se trata da senhora de barão e cutelo dos sertões nordestinos (MELLO, 2012, p. 215).

Nessa mesma linha, no ano anterior, o jornal *O Povo*²¹, de Fortaleza, Ceará, trazia a seguinte matéria:

Estampava este jornal, à primeira página, uma fotografia da “madame Lampeão”, ladeada, como se fora uma grande dama, por dois lindos perdigueiros. Adornada de pedras preciosas, com ares faceiros, só lhe faltava o cigarro ao dedo, para estar ao corrente das últimas inovações do seu sexo... (FERREIRA; ARAÚJO, 2011, p. 295).

Sobre as roupas, em depoimento concedido ao pesquisador Antônio Amaury Correia de Araújo, citado por Geraldo Maia do Nascimento (2015), Dadá nos fala dos cangaceiros e cangaceiras da seguinte maneira:

Existem dois tipos de vestimenta. O primeiro, de “entrar” no mato, de viagem, sem paradeiro certo, de luta, traje típico do cangaço que vamos passar a descrever. Essa roupa possuía características especiais, pois tinha que ser feita para enfrentar com relativo conforto e comodidade as caminhadas, o sol abrasador, as chuvas torrenciais e inconstantes, a necessidade de levar uma série de bornais, cantis, cartucheiras para balas de revólver e outros acessórios. Usavam um vestido de mescla ou gabardine e cor cinza-claro, cujo comprimento ia abaixo dos joelhos. Suas mangas chegavam à altura dos punhos, onde terminavam enfeitadas por dois galões coloridos. Na altura dos seios havia também dois galões, com intervalo de dois dedos entre um e outro. Esses galões formavam desenhos variados a gosto de quem os usava e segundo o capricho de quem os

21 Edição de 29 de dezembro de 1936.

confeccionava. Mais abaixo, na altura da cintura, outros dois galões. Geralmente nas cores vermelho um, e outro branco. Um pequeno bolso confeccionado à altura do seio direito, e um pouco abaixo da linha da cintura dois bolsos menores. À altura dos quadris, um do lado direito e outro do lado esquerdo. Nas mãos, luvas do mesmo tecido do vestido. O pano grosso e resistente defendia a epiderme contra os agressivos espinhos dos mandacarus, do xique-xique, do quipá, do alastrado, da palma. A vaidade feminina requeria que essas luvas fossem enfeitadas com flores de cores vistosas. A característica mais marcante dessas luvas é que são destinadas a proteger o dorso das mãos. Não tinham o lugar de colocar os dedos. Eram presas ao punho por um botão e normalmente traziam o nome de sua dona bordado. Nos dedos, anéis de ouro com pedras preciosas ou semipreciosas, de mais ou menos valor, ostentavam as mulheres, de acordo com a importância do homem a quem acompanhavam. Os pés eram calçados com alpercatas de boa confecção e resistentes. Nas pernas, até o meio da coxa, meias do mesmo pano do vestido e amarradas aí, com elástico, ficando bem justas. Sobre essas meias usavam-se perneiras de couro de bode bem macio, que chegavam à altura dos joelhos. Ao pescoço trazia lenços de seda com cores berrantes e fortes, presos por alianças de ouro ou outros tipos de anéis. Traziam ainda ao pescoço correntes de ouro e trancelins valiosos, além de correntinhas. Passados a tiracolo, levavam dois bornais enfeitados com bordados de flores em cores vistosas: amarelas, verdes, azuis e vermelhas. Fazendo companhia aos bornais e também sustentados por alças enfeitadas, dois cantis. Um com água e o outro com açúcar ou então com cachaça ou conhaque. As mulheres não usavam o chapéu de couro típico dos cangaceiros, utilizavam-se do chapéu de baeta, com enfeites na copa, na testeira e na barbela. Algumas, porém, preferiam usar só com barbicacho. Sob os chapéus usavam um lenço de cores vivas, cobrindo a cabeça e as maçãs do rosto e amarrado sob o queixo. O segundo tipo de vestido era usado pelas mulhe-

res quando ficavam acoitadas em lugares secretos e havia certeza de não serem atacadas por volantes ou inimigos outros (NASCIMENTO, 2015, p. 23-26).

“Modelitos” e poses que, nos momentos de trégua, eram levados a alimentar a fogueira das vaidades e “animar” o bando noutra tipo de disputa.

Entre as mulheres só se falava em luxo e riqueza. Cada uma queria ser mais que as outras, mandavam fazer anéis, correntes e medalhas de ouro nas cidades. Os amigos encomendavam e traziam joias. Usavam arreios trabalhados com capricho, couro lavrado e enfeites metálicos, obras de grande beleza e valor. Os vaqueiros e coiteiros ficavam embasbacados (ARAÚJO, 2012, p. 167).

Sobre a confecção das roupas no bando, alguns autores como Antônio Amaury (2012) sustentam que mesmo a costura dos bornais e de outras peças da indumentária própria do cangaço não eram feitas por mulheres. Lampião e outros cangaceiros sabiam, perfeitamente, costurar em uma máquina de mão. As mulheres quando muito costuravam suas vestimentas. E Dadá sempre afirmava que Corisco costurava muito e que Lampião era um sucesso na máquina.

“As transformações sucessivas por que passa a ornamentação do indivíduo — a vestimenta, o penteado, a máscara fisionômica — são frequentemente confundidas com o costume, o gosto, as manias, e uma distinção se impõe” (MELLO E SOUZA, 2019, p. 19). Os costumes cultuam o passado, a indumentária representa o tempo estático, ligando-se assim à tradição, por sua vez “a moda cultua o presente, adotando sempre a novidade” (MELLO E SOUZA, 2019, p. 20).

E a ampulheta do tempo, digo, os ponteiros do relógio, também passavam para o cangaço. Se pudéssemos sugerir o percurso da *moda cangaceira* da *era lampiônica*, de sua origem à contempo-

raneidade, diríamos que ela partiu do ordinário para a farda, enquanto indumentária e costume — dentro do quadro de imitação do mundo militar, deste para a criação de moda e confecção de vestimentas, num período em que representa mudança, transitoriedade e distinção, para daí se tornar o traje identificador social do bando, voltando a ganhar estatuto de farda, até chegarmos a suas mais recentes influências e reverberações em conceitos e tendências contemporâneas que estão à vista, por exemplo, nas coleções de Ronaldo Fraga, Alexandre Herchcovitch e Zuzu Angel, pioneira nesse *métier*.

Modelos inspirados na *moda cangaceira* por Zuzu Angel



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/432978951648246945/>

Acesso em: 1 jul. 2021

Com a *moda cangaceira*, o que estava à margem reverberou no preponderante — ou foi por ele cooptado?





DANÇA E MÚSICA CANGACEIRA

*“Por isso uma força me leva a cantar
Por isso essa força estranha no ar
Por isso é que eu canto, não posso parar
Por isso essa voz tamanha”*
Caetano Veloso

*“Dançai, meus irmãos!
A morte virá depois
como um sacramento”*
Carlos Drummond de Andrade

Na música, os cangaceiros da *era lampiônica* criaram e divulgaram o *Xaxado*. Música que não nasceu de uma preocupação teórico-moral, todavia de uma *vontade de potência*. Surgiu como canto de guerra ritmado pelas pulsantes batidas de “*coice de fuzil*” para celebrar as batalhas, amedrontar os inimigos e festejar as conquistas.

Os cangaceiros

Galopavam cantando, berrando, uivando, disparando fuzis, guinchando, tocando os mais disparatados instrumentos, desafiando todos os elementos. Derredor os animais despertavam espavoridos. Galos

cantavam, jumentos zurravam, o gado fugia. Neste ambiente de tempestade a coluna voava, com os fogos da destruição depredadora, sua caminhada fantástica (CASCUDO, 2009, p. 60).

Levavam adiante esta curiosa tradição de combater cantando.

A tradição milenar da agressão verbal durante o combate, de fácil encontro na *Iliada*, permaneceu sempre entre os criminosos volantes do Nordeste, tendo cantos especiais, distribuindo apelidos aos contrários, narrando as próprias façanhas de maneira espetacular e façanhuda. Não havia grupo cangaceiro sem um repertório de cantigas contundentes e elogiativas, entoada nas batalhas furiosas nas caatingas, tabuleiros e carrascais do Nordeste brasileiro (CASCUDO, s/d, p. 675).

Nesse ambiente de tempestade, a música do grupo de cangaceiros se tornou uma voz pujante, “e a música de um grupo humano é a voz desse grupo e é esse próprio grupo” (A. Schaeffner citado por CANDÉ, 1994, p. 15). Assim, canto de guerra e insulto tornaram-se a voz desse grupo, acentuava o timbre das contendas em intensidade e ganhava a mata branca do sertão até chegar aos palcos, películas e emissoras de TV.

O xaxado (música) teve como influência mais direta o Parraxaxá, um “canto de insulto entoado pelos cangaceiros no intervalo das descargas de fuzis contra os soldados das polícias militares”, como vimos anteriormente. As quadrinhas solfejadas em pulsação acelerada e a estrutura rítmica do Parraxaxá “talvez tenham motivado o xaxado (dança), nascido do mesmo ambiente e sob condições ecológicas idênticas” (CASCUDO, 2009, p. 675).

Na canção “Assim nasceu o xaxado”²², Marinês, a rainha do xaxado, nos mostra como se deu esta gênese:

22 Composição de Onildo Almeida e Agripino Aroeira. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=zvXiBxSFZfw>. Acesso em: 30 out. 2019.

Ei Xaxado! Nascestes no Meu Sertão! Na alma dos
 Nordestinos, Como nasceu o baião.
 Nascestes das bandoleiras, alpargatas e cinturão /
 nascestes das carabinas dos cabras de Lampião / tu
 que tem sorriso quente das cabrochas do sertão
 Nascestes no pé da serra onde a asa branca faz ninho
 / maracujá bem florido se estende bem rasteirinho /
 onde o poeta em repente sufoca as mágoas no pinho
 Teu batuque é diferente que noutra lugar não vejo /
 batuque dos corações dos poetas sertanejos / tens o
 pecado inocente da moça em primeiro beijo.

O *Xaxado* (música) é um filho tardio de uma cultura arcaica que através do bando de Lampião tentava resistir às mudanças comportamentais no sertão, ao mesmo tempo em que se jogavam nos braços dos avanços e seduções da modernidade. Aparece como herdeiro do espólio musical popular brasileiro, tendo como possíveis influências diretas a polca, a chula, o rojão, o baiano e o baião, além das músicas e danças apresentadas nas festas e folguedos populares do Nordeste do Brasil.

Todos possuem uma constituição efetuada em compasso binário, provavelmente derivado das marchas europeias, especialmente pelo advento da propagação das bandas musicais em nosso meio. O *Xaxado* realiza uma alteração da acentuação rítmica da noção de síncopa do compasso binário: essa mudança é o que o distingue e o qualifica. Distingue, por exemplo, do baião, que também se estrutura em compasso binário, porém com acentuação rítmica distinta.

Como dissemos, o *Xaxado* é binário; entretanto, com acentuação rítmica diferente dos seus prováveis estilos influenciadores. No baião, por exemplo, temos o bumbo com um acento de força na semicolcheia no final do primeiro tempo, podemos entender isso como uma característica do ritmo. Os demais instrumentos de percussão possuem variações. Para este exemplo usamos apenas dois:

agogô e triângulo. Um pouco diferente do Baião, o Xaxado tem uma mudança no acento do bumbo. O que também pode ser entendido como característica dominante do ritmo. O acento do *Xaxado* é posto na colcheia do segundo tempo no compasso binário.²³

“Olê mulhé rendeira / Olê mulhé rendá. Tu me ensina a fazer renda / Que eu te ensino a namorar // Lampião desceu a serra / Deu um baile em Cajazeiras / Ensinou moça donzela / A dançar mulher rendeira. // Lampião desceu a serra / Com sapato de algodão / O sapato pegou fogo / Lampião caiu no chão. // Lampião tava dormindo / Acordou-se assustado / Atirou numa graúna / Pensando que era um soldado. // As moças de Vila Bela / Não tem mais ocupação / Botar queijo e rapadura / No bornó de Lampião”.

Entravam nas vilas, cidades e fazendas cantando alto a canção “Mulher rendeira”, que se tornou um hino não apenas dos combates, porém do cangaço levado adiante pelo bando de Lampião. E intercalavam entre os versos padrões da canção, improvisos, agressões verbais, quadrinhas provocativas contra os seus contendores. Vejamos um exemplo: “Eu não respeito poliça / soldado nunca foi gente /espero morrer de velho / dando carreira em tenente”.

No que também eram retrucados pelos seus inimigos. Vejamos um exemplo: “Lampião diz que num corre / mas correu lá da Matinha / deu um choto vergonhoso / e galope armofadinha! // Lampião diz que num corre / É mofino corredô! / já correu de Mata Grande, / Qui poeira levantou” (LIMA, 2014, p. 270).

Entre um tiro e outro, uma tortura e outra, uma fuga, uma morte e outra, dava-se uma batalha de versinhos, coreografias, urros e outras onomatopeias para não dar vez à modorra e, parafraseando Chico Buarque, porque sem o Xaxado, *meu caro amigo*, ninguém segura esse rojão.

23 Agradeço ao senhor Diego Melo, maestro da Banda Municipal de Sobral-CE, pelas informações fornecidas sobre o assunto.

Lampião apreciava música sem parcimônia. Tocava suportavelmente sanfona de oito baixos, tamborilava ritmos nos mosqueões e se arriscava no canto, geralmente quando acompanhado por *Maria* ao bandolim, “embora não tivesse o vozeirão dos cantores de rádio — seu timbre, tido como afeminado, estava mais para Mário Reis do que para o tenor Vicente Celestino” (NEGREIROS, 2018, p. 86).

Lampião também compunha, como nos deu a conhecer o *ex-cangaceiro* Volta Seca e outras pessoas que privaram da companhia do capitão. Algumas das canções compostas por Virgulino estão no LP “Cantigas de Lampião”, gravado pelo referido *ex-cangaceiro*. Dentre elas, apresentamos “Se eu soubesse”.²⁴ Eis a letra: “Se eu soubesse que eu chorando / Empato a tua viagem / Meus olhos eram dois rios / Que não te davam passagem. // Cabelos preto anelados / Olhos castanhos delicados / Quem não ama a cor morena / Morre cego e não vê nada”. Assim, “Se eu soubesse” nos traz Lampião numa *vibe* lírica e sentimental que, apesar de ter um olho que não enxergava muito bem, não perdeu de vista o amor, que dizem ser cego, quando avistou a morena baiana, a futura Maria Bonita.

Porém, na década de 1920, com uma frequência desmedida, ele ainda tocava o terror nos forrós, bailes, festas, sambas e cantorias. Certa vez, na povoação de Abóboras, interior da Bahia, os *cangaceiros* formaram um “samba orgíaco” com todos em “trajes paradisíacos” (MOTA, 2002).

Os sambas nus eram frequentes. E quando o rei do cangaço não estava na sanfona, costumava delegar esta função para o *cangaceiro* Mariano, para que ele mesmo pudesse inspecionar se tudo estava como queria que fosse. Quando notava algum casal não muito colado, como mandara, repreendia dizendo: “Se ajuntem

24 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vB9ER_5N47s&list=OLAK5uy_mANYpdS-JIFp1g31kkyOLFg2qf9N_aNQlk. Acesso em: 13 jul. 2021.

que a dança moderna é ligada!”. Nasquelas condições, alguém ou-saria desobedecer ao capitão?

Festinhas assim se deram em várias outras ocasiões. Na loca-lidade de Pedra Branca, por exemplo, Lampião forçou o subdele-gado a ficar nu para depois lhe introduzir uma vela no ânus. Não satisfeito, acendeu a vela e colocou a vítima a desfilar pelo salão, em meio às gargalhadas e chacotas da cabroeira embriagada.

“Os cangaceiros pareciam ter algum fascínio em submeter suas vítimas à humilhação de expor as partes íntimas” (NEGREIROS, 2018, p. 86). A isso se juntam os casos de estupro coletivo, mo-mento em que os cangaceiros teriam saciadas as suas lubricidades, conforme termos da época. Acrescente-se à lista as muitas noivas sequestradas ou violentadas ali mesmo na frente do noivo, dos pais e convidados. Muitas, quando não morriam de hemorragias, mor-riam de vergonha ou enlouqueciam — passavam a ser vistas pelas estradas totalmente desconectadas deste mundo. Tudo isso mostra a crueldade dessas vidas desregradas e sem qualquer limite.

Cangaceiros não fugiam à luta, muito menos a um baile. Não podiam ouvir um toque de sanfona, um pandeiro ritmando um coco, uma harmônica puxando um baião que iam atrás.

Sem contar que

Dentro das hostes dos bandoleiros existia singular trovador. Cantava, mas versejava também. O pes-soal do grupo fazia coro, mas o seresteiro, o tirador das toadas, o animador das festas, nos pousos ou nos arraiais, era, nos últimos tempos, o cangaceiro Gitirana. [...] Seus ritmos surgiam surpreendentes, barulhentos, desordenados, tumultuosos, explosi-vos. Onomatopeias sucessivas. Improvisava letras e tons, parando os companheiros para escutá-lo. En-tão nas emboladas, mostrava-se inexcedível, mistu-rando os sapateados, os gritos guerreiros. Não raro,

porém lhe acudiam harmonias suaves e, então, ele mesmo se comovia, quase às lágrimas, e comovia os ouvintes (LIMA, 2014, p. 262).

Quando no grupo não havia tocador, não era problema. Numa ocasião, o jovem sertanejo José Guilhermino, morador da fazenda Gravatá, município de Pão de Açúcar-AL, tocador de concertina nas festas e bailes da região, foi sequestrado pelo bando de Corisco. Primeiro foram à casa do rapaz, mas a harmônica de oito baixos dele estava emprestada para um primo, que morava a muitas léguas dali.

Sendo distante a casa do primo do tocador e apressada a vontade de festa, indagaram se não haveria outra ali por perto. No que José Guilhermino respondeu que sim. Outro primo que morava não muito longe também possuía uma concertina. Marcharam para lá e, ao chegar ao destino, para surpresa do sequestrado, já encontraram outros cangaceiros que estavam na mesma busca.

Segundo consta, o moço pegou a sanfona do primo e tocou as músicas pedidas pelos cangaceiros, incluindo uma marcha que falava do capitão Lucena e outra a pedido dos cabras, exaltando Lampião. Depois tocou *Mulher Rendeira* e outras e outras... Saíram andando e dançando sem pouso certo pela caatinga, como se andassem tirando reisado. Muitas horas depois, o jovem sanfoneiro foi liberado para voltar para casa, não sem antes ter sido convidado para integrar e alegrar o bando (ARAÚJO, 2021).

Noutra noite sertaneja, Lampião se rendeu ao jazz. Isso se deu numa travessia de barco pelo rio São Francisco, à altura das cidades de Propriá-SE e Pão de Açúcar -AL.

No meio do caminho, o barco no qual estavam sendo conduzidos cruzou com outro, vindo da cidade alagoana de Pão de Açúcar, onde viajava a banda de jazz da cidade. Ao se dar conta da presença dos

músicos, Virgulino ofereceu 50 mil réis aos artistas para que fizessem uma performance especialmente para ele, no meio do rio. Sob a luz suave de uma lua cheia, a jazz-band encantou Virgulino com a execução de músicas de Cole Porter e Louis Armstrong (NEGREIROS, 2018, p. 216).

Desse modo, vimos Lampião num raro momento: “And I think to myself, what a wonderful world”.²⁵

Nos confrontos, além de cantarem e berrarem, também dançavam. Dançavam como se morrer fosse a véspera da glória. Como se dançar fosse a única exigência imediata da vida. Como se a *dança desenfreada da vida* extrapolasse a própria vida. Dançavam e dançavam e dançavam. E cantavam e cantavam e cantavam cada vez mais alto. E bebiam e gritavam e atiravam e matavam e morriam. E mais ainda dançavam, e urravam impropérios aos seus inimigos e prosseguiram noite adentro a festejar a guerra e a vida, que se fazia cada vez mais inadiável.

Para Nietzsche, segundo Barrenechea (2017, p. 48), a principal característica do corpo “é o movimento, a diversidade criativa de suas forças, o confronto permanente dos seus impulsos”. Por isso, creio que não foi tão difícil para os cangaceiros no passo a passo das batalhas criar a Pisada, depois também denominada de Xaxado (dança).

O Xaxado é dança tão somente masculina.

Dançam-na em círculo, fila indiana, um atrás do outro, sem volteio, avançando o pé direito em três e quatro movimentos laterais e puxando o esquerdo, num rápido e deslizado sapateado. Os cangaceiros executavam o Xaxado marcando a queda da dominante com uma pancada do coice do fuzil. Xaxado é onomatopéia do rumor xa-xa-xa das alpercatas arrastadas no solo.

25 Referência à canção “What a wonderful world”, composição de Louis Armstrong. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0onwCaGBOfA>. Acesso em: 13 jul. 2021.

Passou como originalidade coreográfica, revelada por Lampião, para os palcos-estúdio das estações emissoras de rádio, televisão, cinema e revistas teatrais, mas falhou como dança-de-sala porque não é possível atuação feminina.” O rifle é a dama”, diz-me Luís Gonzaga, o grande cantor-sanfoneiro, sabedor do assunto. A letra é caracteristicamente agressiva, contundente, belicosa, satírica e um xaxado lírico é contrafação e artificialidade irresponsáveis. A música é simples, contagiante como toda melodia popular feita para a memorização inconsciente, parece provir do Baião de viola, constando de quadra e refrão, repetidos em uníssono pelo bando. Não há acompanhamento instrumental. Só a voz humana. Mulher não dança Xaxado como homem não dança Milindô (CASCUDO, s/d. p. 920).

A música e a dança entram na ribalta do cangaço como afirmação da existência e celebração do corpo, mesmo diante da constante iminência da morte. A vida se recriava na força dos gestos guerreiros, na dança e na música que os envolvia num transe coletivo, numa embriaguez dos sentidos.

A dança põe em xeque a aparente imobilidade das coisas, a rigidez imposta ao pensamento, a fixidez forjada pelas palavras. Com o ritmo, o mundo deixa de ser estável; com os gestos, a linguagem deixa de ser unívoca. E as ideias ganham leveza (MARTON, 2000, p. 48).

A embriaguez causada pelo vinho, pela cachaça, pela música e pela dança reintroduziria o ser humano na multiplicidade de si mesmo, tornando-se uno com a natureza, com o universo. A música e a dança aqui se apresentam como manifestações dionisíacas em que o querer e a vontade antecedem e até suprimem a palavra.

O impulso dionisíaco se apresenta na música e na dança, pois “com cantos e danças, esse ser entusiasmado, possuído por Dioniso, manifesta seu júbilo. Dá voz e movimento à natureza” (DIAS,

s/d, p. 29) quando os sentidos se entorpecem, desmesuram-se, desregram-se e dão a conhecer o instante em que a individualidade se dissolve no *corpus coletivo* e substancial dos encontros não mediados pela razão.

Dionisíaca é a expressão da vida como uma experiência autêntica, na qual a alegria é vivida quando a situação pede e o sofrimento não é negado quando a dor se apresenta. Dionisíacas são as manifestações desmedidas, amorfas, autênticas, representadas no sexo, na música. A experiência viva que se fortalece através dos instintos e “a redenção pela arte passava por um tipo de respeito aos instintos” (BURNET, 2012, p. 10). O estado dionisíaco se encontra na simultaneidade, não na alternância entre lucidez e embriaguez. Por meio da dança e da canção popular, funde-se e intercala-se com o apolíneo, pois a canção popular é “a forma mais simples da união do apolíneo e do dionisíaco” (DIAS, s/d, p. 46).

Na canção popular (Volklied), Nietzsche também verifica a união da imagem e da música, ou seja, do elemento apolíneo e do dionisíaco. Ela é música e letra: enquanto espelho musical do mundo, a canção popular é “melodia primigênia” que se exprime em poesia. Mas, para Nietzsche, a melodia é sempre primeira, mais importante e universal, pois a palavra jamais poderá volver para fora o imo da música (CASTRO, 2008, p. 138).

“Na canção popular, a melodia é o espelho musical do mundo, as estrofes produzem uma profusão de imagens e as palavras procuram imitar a música” (DIAS, s/d, p. 13).

E Nietzsche

pensa a música como arte dionisíaca que traduz diretamente a dor e o prazer do querer, mas não como arte puramente dionisíaca, pois carrega em si um elemento plástico, cuja função é dominar a torrente

unitária da melodia e da harmonia e apaziguar a dor (IDEM, p. 35).

As danças e músicas presentes no cangaço dialogam com as imagens apolíneas presentes na indumentária dos cangaceiros. Vestidos em seus trajes de batalha, com seu *corpo-suporte* que carregava as *telas impressas* que eram as suas próprias vestimentas. Convertiam-se em grande obra viva a realizar intervenções sonoras e visuais, gerando uma simbiose entre natureza, homem e arte. Sem negar os antagonismos da vida, tornavam-se *performers* de si mesmos. Essa relação entre dança, música, vestimenta, utensílios, batalhas, festas, crueldade, morte e vida. Explicita uma unidade existencial trágica, afirmativa e não normatizada pela experiência de individuação moderna. Se os cangaceiros queriam a última moda da civilização modernizada, traziam essas ferramentas para dentro de um contexto cultural, político e espiritual pré-moderno.





CANGACEIRO-PERFORMER

“E se há no cangaço um elemento épico, este é ainda exacerbado pelos trajes e equipagem dos cangaceiros, com os seus anéis e medalhas, seus lenços coloridos, seus embornais cheios de dobraduras, os chapéus de couro enfeitados com estrelas e moedas — tudo isso que coaduna perfeitamente com o espírito dionisíaco de dança e de festa de nossos espetáculos populares e compõe uma estética peculiar, rica e original”

Ariano Suassuna

Sobre O TERMO CANGACEIRO (substantivo masculino), creio que o que vem sendo dito desde o princípio do trabalho, se não consegue dar conta do assunto em seus aspectos históricos e sociológicos, (não sendo este o objetivo da pesquisa, ressaltamos), pelo menos situa o leitor (cremos) sobre o que o termo conceitua, representa e significa no tempo e no espaço.

...

Sobre O TERMO PERFORMER (substantivo de dois gêneros), não realizaremos aqui um estudo exaustivo sobre a performance (espetáculo realizado pelo/a performer) enquanto expressão artística que foi se constituindo independente no decorrer da recente história da arte a partir do final do século XIX.

Interessa-nos, neste capítulo, tentar conceituar o que estamos denominando de *cangaceiro-performer*. Para tanto, apresentare-

mos algumas das principais manifestações do início do século XX que utilizaram a performance como expressão artística. Dessas, salientaremos algumas características que, acreditamos, irão auxiliar na definição do tema proposto. O conceito do cangaceiro-performer nos interessa especialmente do ponto de vista de uma atuação direta no mundo que visa à transformação daqueles que nele atuam (os performers) como do espaço dentro do qual atuam (o real). Não obstante essa noção de performance (arte) e performatividade (da linguagem e dos corpos) serem estranhas ao contexto do cangaço, retomá-las aqui visa tão-somente fazer ver o modo como uma necessidade moderna de rearticular arte, linguagem e vida acontecia espontaneamente no sertão brasileiro, universo anacrônico ou heterocrônico, dentro do qual várias temporalidades se misturam.

Dito isso, é importante indicar inicialmente que o termo performance, vinculado às expressões artísticas, “aponta, *a priori*, que essa palavra inevitavelmente tem duas conotações: a de uma presença física e a de um espetáculo, no sentido de algo a ser visto (*spectaculum*)” (GLUSBERG, 2016, p. 43).

Na pré-história da performance, constituída durante o século XX, está a estreia de *Ubu Rei*, de Alfred Jarry, no Théâtre de l’Oeuvre de Paris de Lugné-Poe em 10 de dezembro de 1896. Na ante-pré-história da performance, estariam “os rituais tribais, passando pelos mistérios medievais e chegando aos espetáculos organizados por Leonardo da Vinci no século XV, e Giovanni Bernini duzentos anos mais tarde” (GLUSBERG, 2016).

Cerca de 15 anos depois da estreia de *Ubu Rei*, o poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti (doravante Marinetti), mirando a sua metralhadora de “violência incendiária” contra o público francês, torna conhecido o primeiro *Manifesto Futurista* (1909) por meio do jornal *Le Figaro*. Meses depois da publicação do manifesto, já

em 1910, aconteceram as primeiras Noites Futuristas (Seratas) que incluíam “recitais poéticos, performances musicais, leituras de manifestos, dança e representações de peças teatrais” (GLUSBERG, 2016).

Nesse período, inúmeros foram os manifestos assinados por artistas e intelectuais futuristas das mais diversas áreas sobre quase todas as expressões artísticas. Música, teatro, literatura, dança, nada disso escapou do “cantar o amor ao perigo, o hábito pela energia e pelo destemor, e exaltar a ação agressiva, a insônia febril, o passo dos corredores, o salto mortal e a potência de uma bofetada” proposta pelos futuristas (GLUSBERG, 2016).

Não era a primeira nem seria a última vez que atacariam os padrões assentados da pintura e literatura. Ademais, daquele ataque e cada vez mais depois nos subsequentes, a demolição dos antigos modelos se tornou a emergência da ordem do dia das vanguardas.

Mesmo que “em seus primórdios, a performance futurista (tenha sido) mais manifesto do que prática, mais propaganda do que produção efetiva” (GOLDBERG, 2015), produções começaram a sobreviver. Animados pelo Teatro de Variedades (assumidamente livre de roteiros) — que para Marinetti não possuía mestres, dogmas ou tradição —, exatamente por isso chamou a atenção por conta da possibilidade do cruzamento entre apresentação de palhaços, acrobacia, cinema, música, dança e “toda a gama de estupidez, imbecilidade, parvoíce e absurdidade, arrastando a inteligência para as raias da loucura”. Acrescente-se que “o teatro de variedades obrigava o público a participar, libertando-o de seu papel passivo de *voyeur* estúpido” (MARINETTI *apud* GOLDBERG, 2016).

Além de instruções sobre como realizar performances, os futuristas publicaram vários manifestos, tais como: “A arte dos ruídos” (sobre a música do ruído), “Declamação dinâmica e sinóptica”

(sobre as ações corporais baseadas nos movimentos das máquinas), “Cenografia futurista” e “Atmosfera cênica futurista” (pela abolição do performer e a utilização de marionetes mecânicas com as quais pudessem integrar personagens e cenários em um ambiente contínuo; alguns contracenaram com estas marionetes), “Dança futurista” (sobre a mobilização dos atores nos *balés* com *performers* vivos) etc.

Uma das ideias era dar origem a um teatro sintético. Este deveria ser guiado pela brevidade. Teria por orientação a negação do teatro passadista e ultrapassado com as apresentações do tempo e do espaço em cenas realistas. Mudanças bruscas de cenários, cenas sem ligação, brevidade e síntese que os futuristas se recusavam a explicar o significado.

A concomitância entre gesto, som e cena descrita no manifesto sobre a Pantomima Futurista almejava “um sincronismo psicológico na alma do espectador”. E a simultaneidade, exposta no manifesto do teatro sintético, primava pela intuição, improvisação e ato espontâneo onde residiria a potência da performance, sendo considerado para eles: “a única maneira de apreender os confusos ‘fragmentos de eventos interligados’ que se encontram na vida cotidiana, os quais eram muito superiores a quaisquer tentativas de encenação de teatro realista” (GOLDBERG, 2016, p. 16).

Marinetti vociferou por uma arte que fosse “álcool, não bálsamo”. Nessa embriaguez dionisíaca, buscou transformar a vida numa obra de arte — “foi exatamente essa embriaguez que caracterizou os crescentes círculos de artistas que vinham adotando a performance como meio de difundir suas propostas artísticas radicais.” Tal espírito animou as produções do futurismo e construtivismo russos, levadas adiante por artistas dispostos a demolir as velhas ordens artísticas e a rechaçar os estilos estrangeiros (pintura principalmente) que lhes parecessem ociosos naquele momento. Também produziram

manifestos, como “Um tapa na cara do gosto do público” (1912) e “Por que nós pintamos: um manifesto futurista” (1913).

Buscavam uma arte essencialmente russa. Vivia-se ali um momento de ebulição política que antecederia a revolução. No princípio realizaram exposições e debates públicos carregados de declarações provocadoras. Começaram seus movimentos em locais fechados e restritos como os cafés, para em seguida andarem pelas ruas com roupas exóticas, rostos pintados, brincos etc. “Em nome da nova arte, Vladimir Burliúk levava consigo um par de halteres de quase dez quilos de peso. [...] e Maiakovski aparecia rotineiramente com seu traje de ‘abelha’, que consistia em um casaco de veludo preto com um colete listrado de amarelo” (GOLDBERG, 2016, p. 23).

Os futuristas russos, da mesma forma que os italianos, consideravam a participação do espectador como necessária. Na época realizaram turnês, produziram filmes, além de ações colaborativas entre pintores e poetas em nome da “arte da produção”.

Na “arte da produção”, os construtivistas insistiam que os artistas deveriam usar “o espaço real e os materiais reais”. *Music hall*, circo e teatro de variedades foram bastante estudados por aventarem “possibilidades de chegar a modelos populares de entretenimento que atrairiam um grande público, não necessariamente culto” (GOLDBERG, 2016, p. 28).

Estavam diante da Revolução Vermelha de outubro de 1917. As vanguardas teriam de estar em conformidade (muito mais do que em sintonia) com as novas ordens e “esses meios de expressão pareciam perfeitos para comunicar a um vasto público tanto a nova arte quanto as novas tendências ideológicas”.

Cabaré Voltaire, Zurique, 1916. “A ideia do cabaré consiste em que artistas convidados se apresentem diariamente, fazendo performances artísticas e lendo suas obras” (GOLDBERG, 2016, p.

46). E durante as noites dos cinco meses de funcionamento do Cabaré Voltaire, performances musicais foram realizadas, pinturas exibidas, poemas lidos — “o que acabou atraindo a atenção de dezenas de artistas e amantes da arte aos quais o horror à guerra conduziu à neutra Suíça” (GLUSBERG, 2016, p. 14).

As performances e diversas manifestações espontâneas ganharam corpo até se tornarem fundamentais para as expressões artísticas propostas cada vez com mais radicalidade. “Todos estavam tomados por uma indefinível embriaguez” e o pequeno cabaré “virou um espaço para a expressão de emoções enlouquecidas” (BALL *apud* GOLDBERG, 2016, p. 46).

Cantavam, falavam, urravam, assobiavam, recitavam poemas de versos sem palavras: tudo simultaneidade. Isso foi ganhando força e radicalidade, surgindo assim o clima propício para o surgimento das manifestações de um dos movimentos mais turbulentos e agressivos: Dadá.

“Pela primeira vez em qualquer lugar. Waag Hall: Primeira Noite Dadaísta (Música, danças, teorias, manifestos, poemas, pinturas, roupas, máscaras)”. Nessa memorável noite (14 de julho de 1916), Tzara (um dos principais nomes do movimento), “completamente sóbrio para os animais, explica a nova estética: poema ginástica, concerto de vogais, poema sonoro [...] a loucura subjetiva das artérias a dança do coração sobre queimar edifícios e acrobacias na plateia” (GLUSBERG, 2016).

Manifestos, revistas, apresentações públicas, performances espontâneas, danças, espetáculos, simultaneidade, ruídos, urina sobre pintura expressionista, improvisação, insanidade, tumultos... “Vamos destruir vamos ser bons vamos criar uma nova força de gravidade NÃO = SIM dadá significa nada” (TZARA *apud* GOLDBERG, 2016, p. 63). Zurique, Berlim, Nova York, Barcelona... o

dadaísmo ganhou asas e se projetou sobre o mundo. Em Paris, o movimento radicalizou ainda mais as suas manifestações, ganhou novos adeptos, incluiu novas linguagens e possibilidades, contribuiu para o surgimento do surrealismo.

De passagem pelo Brasil, também podemos citar, como exemplo precursor performático, influenciado pelas vanguardas europeias, a experiência nº 2 de Flávio de Carvalho. Na experiência realizada em 1931, o artista, com o seu 1,90m de altura e com a cabeça coberta por um boné verde de veludo, desafia uma procissão de Corpus Christi atravessando-a ao contrário “para provocar a revolta e ver alguma coisa do inconsciente” da multidão (CARVALHO, 2001). Coisa que ele conseguiu; e entre gritos de “lincha”, “mata”, ele conseguiu escapar em uma leiteria, lugar onde acaba sendo preso. Na delegacia, foi acusado de que quisera colocar uma bomba na procissão e de ser comunista. Depois de algumas explicações, foi liberado e, cerca de três meses depois, escreve sobre a experiência e outras realizadas posteriormente *para refletir sobre a relação com o público e com o espaço da cidade*.

As performances artísticas nasceram, cresceram e seguem com a clara vontade de demolir o cânon da arte ocidental (até se tornarem parte dele). Aos poucos, pelas constantes rupturas, a performance tornar-se-ia a vanguarda das vanguardas.

Ressaltamos, como assinalado acima, que esse “recorte” visa tão somente apresentar algumas características dos movimentos vanguardistas europeus, principalmente, para: diante da possível “aproximação” dessas características consideradas em seus aspectos gerais, justificarmos a utilização do termo *performance* como parte integrante do conceito que estamos propondo.

Vale dizer que os cangaceiros não conheciam tais expressões, nem por elas foram influenciados. Mas acreditamos que alguns

dos seus atributos anteriormente elencados possam ser referidos para assegurar a adoção e aplicação do termo *performance*, dentro do qual estamos denominando de *cangaceiro-performer*, sem pretender vincular a estética do cangaço aos ideários e expressões vanguardistas, mesmo as duas manifestações tendo ocorrido no mesmo período histórico.

...

Os cangaceiros (Dadá, Corisco, Lampião e Maria Bonita, principalmente) quando da constituição do que, ulteriormente, se convencionou denominar de Estética do Cangaço (termo que na maioria das vezes se vincula notavelmente aos elementos plásticos), não estavam preocupados ou atentos, conscientes ou em busca desenfreada para alterar os conceitos de beleza e recepção até então vigentes na história da arte e da literatura, como aconteceu com os movimentos futurista (italiano, francês e russo) e dadaísta (alemão e francês). Muito menos com o que se deu em Nova York a partir dos anos 1950 e com mais força ainda dos anos 1970 em diante, quando a *performance* passa a ser considerada uma expressão artística independente.

Poderíamos utilizar até mesmo o adjetivo espontâneo, no sentido de “acaso” e improvisado, enquanto algo não premeditado ou planejado pode se tornar (ao tornar audível, dançável, visível, sensível, viável), um aglutinador de linguagens artísticas e gerar, por atualização de uma tradição ainda vicejante a criação de outras manifestações artístico-culturais (não necessariamente vanguardistas), mas não o faremos.

...

Acreditamos que a estética do cangaço, dentro de um processo de *transcrição*, não está desvinculado do caráter utilitário de suas produções, não se distanciando ou contestando as diversas

expressões artístico-culturais populares do Nordeste brasileiro. Porém, sem negar o anseio pela bela forma, realizou um processo de *remixagem* da tradição. Neste ponto, o termo espontâneo talvez não se aplique, se pensarmos na dimensão político-simbólica das novas vestimentas do bando como demarcação de identidade, dentro do *logos* das relações mediadas pelas imagens.

O xaxado (dança e música), criado pelos *cabras de Lampião* durante a década de 1920, se encontrou na década de 1930 com os novos elementos plásticos incorporados aos chapéus, indumentária e adereços dos cangaceiros, conferindo-lhes um profuso discurso visual, primordialmente incrementado após o ingresso das mulheres no bando.

O chapéu, as sandálias e o traje não perderam as suas funções de proteção e abrigo contra os espinhos e galhos secos da caatinga, do sol forte e das noites frias do sertão. A vestimenta, à medida que é abrigo, permite “criar um interior para nele entrar, (pois abrigar) é construir uma delimitação exterior e interior”. (JACQUES, 2011, p. 30). Muitas vezes na vida bandoleira, a roupa era o único abrigo possível.

Como se executassem uma arquitetura vernácula, construída por não arquitetos, edificada dentro da “espontaneidade original da autoconstrução popular”, revelavam uma função artística às suas roupas, adereços, embornais, armas, chapéus e objetos de uso ordinário do grupo. Na constância da vida errante, esses adereços estavam sempre com eles, praticamente coladas ao corpo, levando-as a ultrapassarem o puro caráter utilitário. Quando vestidos e investidos de seu traje, o sertanejo antes comum se tornava um guerreiro do cangaço. As peças cumpriam importante papel no que concerne à ostentação do poder e *status quo* atribuído a Lampião e seu bando.

O corpo do cangaceiro funcionava como o suporte que recebe uma tela, em que são realizadas as criações plásticas. Nesse caso,

as telas são as próprias vestimentas, armas e utensílios *customizados*. Esse corpo geralmente delgado tornava-se um alentado *corpo-suporte* que muitas vezes carregava nada menos do que 30 kg de matalotagem, uma grande obra viva a realizar inserções performáticas pela caatinga, numa integração entre natureza, homem e arte. O corpo-suporte acolhia e carregava no ordinário e no extraordinário da vida, os tecidos bordados, as pedras incrustadas, os enfeites abundantes, as “telas” cheias de plasticidade.

“A experiência da verdade dionisíaca se faz indissociavelmente ligada à bela forma da aparência apolínea, sendo assim capaz, com sua música e seu mito, de justificar a existência do pior dos mundos” (MACHADO, 2005). O colorido das vestimentas e das peças complementares da figuração se fundia ao *corpo-suporte*. Na alegria contagiante da dança, superava-se o esforço físico requerido para a sua execução. Extrapolando os limites de resistência do próprio corpo, o cangaceiro investido do *figurador apolíneo*, em diálogo incessante e intrínseco com o *extático dionisíaco*, se aproximava da criação de um corpo coletivo, cada vez mais integrado no jogo dramático e híbrido entre artes plásticas, música e atividades cênicas.

O cangaceiro “se transforma em atuante, agindo como um *performer* (artista cênico)” (COHEN, 2013, p. 30). Corpo, vida, natureza, terra, tudo se intercomunica sensorialmente. O cangaceiro se torna um *performer de si mesmo*.

Ressaltamos que a vestimenta não perdia a sua marca de abrigo. Permanecia “[...] como abrigo em panos que envolvem o corpo” (BRAGA, 2013, p. 12). Não obstante, poderíamos dizer que semelhante a um *Parangolé*²⁶, mesmo não sendo propriamente

26 Os Parangolés são capas, tendas e estandartes, mas sobretudo capas, que vão incorporar literalmente as três influências da favela que (Hélio) Oiticica acabava de descobrir (1964-1965): a influência do samba, uma vez que os Parangolés eram para ser vestidos, usados e, de preferência, o participante deveria dançar com eles; a influência da ideia de coletividade anônima, incorporada na comunidade da Mangueira: com os Parangolés, os espectadores passavam a ser participantes da obra e — diga-se — a ideia de participação do espectador encontrou aí toda sua força; e a influência da arquitetura das favelas, que pode ser resumida na própria ideia de abrigar, uma vez que os Parangolés abrigam efetivamente e, ao mesmo tempo, de forma mínima, os que com eles estão vestidos (JACQUES, 2011, p. 33).

vestimenta, poderia, enquanto capa, também cumprir, do ponto de vista prático, a função de proteger o corpo do usuário.

Mesmo não havendo um *protocolo performativo* estabelecido (a exemplo do *Parangolé*), as cores das vestimentas dos cangaceiros, giravam preenchendo e percorrendo o espaço quando o *cangaceiro-performer* saltava, cantava, tocava e dançava ao som do xaxado e de outros ritmos conhecidos seus. “Assim como para Nietzsche, a tragédia [...] tem uma função de transformar o sentimento de desgosto causado pelo horror e absurdo da existência, numa força capaz de tornar a vida possível e digna de ser vivida” (DIAS, s/d, p. 59), no cangaço da *era lampiônica*, esse encontro da vida com a arte possibilitou aos cangaceiros e cangaceiras mirarem bem dentro do olho do furacão e obterem mais ânimo para encarar os abismos postos por uma vida aguerrida.

Através das músicas, poemas, danças, festas, embelezamento de si, das armas e utensílios, todos carregados por um *corpo-suporte*, aproximavam, mesmo sem o saberem, os impulsos apolíneos e dionisíacos, o sonho e a embriaguez, *transcriados* — pois: “o artista sem entrar em um destes estados não pode criar” (Idem, p. 26) — e “sugere que o homem não deve recuar ante o abismo. No entender de Nietzsche, a arte é ocasião e meio para tanto (LIMA, 2006). Os cangaceiros do bando de Lampião criaram moda, fizeram arte, se reinventaram.

...

Diferente das performances futuristas e dadaístas, por exemplo, que serviram como balões de ensaio para as expressões artísticas que vieram depois (literatura, pintura e música — incluía-se também o cinema no caso do surrealismo que nasceu das entranhas do dadaísmo), as performances dos cangaceiros representam o fulgor da estética do cangaço. No tempo em que isso se deu, Lampião

já havia recebido a patente de capitão, se autoproclamado governador do sertão, era considerado rei do cangaço, havia admitido mulheres no bando — sendo ele o inaugurador do novo sistema — e estabelecido à imagem que continua como marca do cangaço.

No documentário de Benjamin Abrahão, nos quase 14 minutos que foram salvos deste filme, depois que ele foi censurado, preso e esquecido nos porões da ditadura Vargas, homens e mulheres (e cachorros) mostram um pouco do cotidiano do bando em refúgio. Assistimos à simulação de combate, com direito a trabalho de socorristas; Maria Bonita costurando; Lampião lendo jornal, revista, dando ordens, apontando caminhos, rezando; parte do bando dançando, rindo, divertindo-se e performaticamente simulando combates para a câmera. Lampião conhecia o cinema, gostava de se ver em jornais e revistas e, mesmo não aprovando muito do que leu sobre a sua pessoa, sabia da importância de ser lembrado.

...

Cangaceiros-performers (Bando de Lampião. “Print” de uma cena do documentário de Benjamin Abrahão)



Fonte: <https://economia.uol.com.br/videos/?id=durvinha-e-moreno-sao-tema-do-documentario-os-ultimos-cangaceiros-04028D983970E0A15326>

Acesso em: 20 jul. 2021.

Das muitas características constantes nas performances, podemos dar vulto às seguintes: cruzamento de linguagens, simultaneidade, participação do espectador, utilização de um espaço e materiais reais, público não necessariamente culto, conseguir comunicar-se com um vasto público, ações colaborativas, utilização de música, dança, poemas, roupas em manifestações espontâneas, improvisação e violência incendiária. Além do acaso e indeterminação.

Algumas dessas características são encontradas nos atos performativos dos cangaceiros e cangaceiras, com a diferença de que no cangaço tudo aconteceu sem pesquisa, manifestos ou intencionalidade artística. Provavelmente eram atos muito mais de celebração da vida, das vitórias, para dar visibilidade ao bando. Acima de tudo, como forma de resistir às adversidades e de inventar uma subjetividade cangaceira apta para o combate e para a afirmação da vida.

São performances de representação de uma prática corporal dentro da atuação de um campo político-social. É sempre bom lembrar que entre os cangaceiros existiam sanfoneiros, poetas, bordadeiras, costureiras, repentistas, brincantes das mais diversas folias, fandangos e maracatus. Barulho. Cheiro. Dança. Música. Saltos. Poesia. Era uma performance que se dava ao ar livre. Em terreiros e em meio à paisagem cinza ou verde do sertão. Havendo, contudo, situações em que poderiam fluir em alpendres de fazendas ou mesmo em cômodos cercados por paredes, mas que se abriam em portas e janelas. Não havia um choque do “público” com as expressões artísticas que não eram estranhas às suas sensibilidades, como se deu com as vanguardas. O público se chocava com a violência e crueldade dos cangaceiros.

...

Destarte, diante do exposto, aduzimos uma possível resposta para a pergunta: o que é um *cangaceiro-performer*? *Cangacei-*

ro-performer foi um bandoleiro das caatingas nordestinas que realizou espetáculos (algo para ser visto) de permanência provisória executados pelo bando de Lampião que, através de uma *remixagem* da tradição, reuniu de maneira voluntária, simultânea e improvisada: dança, música, literatura, moda e artes plásticas no “teatro sem paredes” das veredas do grande sertão nordestino. Acima de tudo, pondo suas vidas em risco.

Cangaceiros-performers 2 (Bando de Lampião. “Print” de uma cena do documentário de Benjamin Abrahão)



Fonte: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/benjamin-abrahao-botto-um-fotografo-destemido-no-bando-de-lampiao.phtml>

Acesso em: 20 jul. 2021.



DESDOBRAMENTOS OU REVERBERAÇÕES

*“Modernizar o passado
É uma evolução musical
Cadê as notas que estavam aqui
Não preciso delas!
Basta deixar tudo soando bem aos ouvidos
O medo dá origem ao mal
O homem coletivo sente a necessidade de lutar
o orgulho, a arrogância, a glória
Enche a imaginação de domínio
São demônios, os que destroem o poder bravio da humanidade
Viva Zapata!
Viva Sandino!
Viva Zumbi!
Antônio Conselheiro!
Todos os panteras negras
Lampião, sua imagem e semelhança
Eu tenho certeza, eles também cantaram um dia”.*
Chico Science e Nação Zumbi.
(Monólogo ao pé do ouvido. Da Lama ao caos, 1994)

*“Eu e os meus companheiros
Queremos cumplicidade
Pra brincar de liberdade
No terreiro da alegria.”*

Estes são os versos finais da canção “Folia de Príncipe”, de Chico César (Álbum: Cuscuz Clã, 1996). Na música o compositor utiliza ritmos das festas do Boi de Reisado maranhense e, num trecho incidental (alterando o andamento, mas sem perder a célula rítmica original), canta: “Olê mulhé rendeira / Olê mulhé rendá. Tu me ensina a fazer renda / Que eu te ensino a namorar // Lampião desceu a serra / Deu um baile em Cajazeiras / Ensinou moça donzela / A dançar mulher rendeira. // Lampião desceu a serra / Com sapato de algodão / O sapato pegou fogo / Lampião caiu no chão. // Lampião tava dormindo / Acordou-se assustado / Atirou numa graúna / Pensando que era um soldado. // As moças de Vila Bela / Não tem mais ocupação / Botar queijo e rapadura / No bornó de Lampião”. Depois o cantor acrescenta outra incidental para em seguida repetir os versos finais e encerrar a canção.

Atribui-se a autoria da “Mulher Rendeira” a Lampião e seu bando. A canção ficou bastante conhecida a partir dos anos 1950 quando compôs a trilha do filme *O Cangaceiro*, direção de Lima Barreto (1953). Naquela ocasião, foi apresentada pelo grupo musical Demônios da Garoa (com arranjos de Zé do Norte). Sendo depois gravada por Luiz Gonzaga, Dalva de Oliveira, Elba Ramalho, Trio Nordestino e tantos outros, dentre eles Volta Seca (*ex-integrante do bando de Lampião*), que também gravou outras músicas de autoria atribuída a Lampião ou a cangaceiros do seu bando.

Na gravação feita por Volta Seca²⁷ aparecem versos que não estão presentes na incidental de Chico César. Por exemplo: “A pequena vai no bolso / E a maior vai no borná / Se chorar por mim não fica /

27 Disponível em: youtube.com/watch?v=yG0TRvBM7e4. Acesso em: 28 nov. 2018.

Só se eu não puder levar // O fuzil de Lampião / Tem cinco laços de fita / No lugar que ele habita / Não farta moça bonita.”

Na versão de Volta Seca, Lampião descia a serra não para ensinar as moças donzelas de Cajazeiras a dançar, mas a cantar Mulher Rendeira.

Mulher Rendeira se tornou uma espécie de marca registrada do cangaço. Cantado em tempos de guerra, trégua e paz (se é que houve). Durante o ataque à cidade de Mossoró-RN (1927), os cangaceiros não apenas entraram cantando Mulher Rendeira, como improvisavam versos de impropério e desacato, dentro e fora dos compassos da canção. O ritmo e as balas correram soltas. Nessa batalha, o bando foi escorraçado, feito comemorado anualmente na cidade.

“É Lamp, é Lamp, é Lamp, é Lamp, é Lampião, seu nome é Virgulino, apelido Lampião”, segundo Luís Câmara Cascudo (Vaqueiros e Cantadores, 2009, p. 172). Esta cantiga seria uma espécie de hino do bando. Foi recolhida por Mário de Andrade e consta em seu “Ensaio sobre a Música Brasileira”.

Ouvimos “É Lamp, é Lamp, é Lamp, é Lamp”, com ares de refrão, na letra da canção “Candeeiro encantado” (Lenine e Paulo C. Pinheiro), interpretada por Lenine (Álbum: O dia em que faremos contato, 1997), devidamente incorporada a texto e contexto propostos pelos demais versos da composição, dentro de uma rápida e vigorosa batida. No arranjo da canção, consta a voz do ator Othon Bastos, que interpretou Corisco no filme “Deus e o diabo na terra do sol”, de Glauber Rocha.

Na década de 1950, Luiz Gonzaga tocava, cantava e ensinava dançar pisada e xaxado no cinema e na televisão. O rei do baião tornou o xaxado conhecido nacionalmente. Além disso, ele incorporou ao seu visual artístico-performático elementos da estética do cangaço, notadamente o chapéu, e do vaqueiro nordestino, particularmente o gibão.

Na literatura, Franklin Távora que inaugura o *ciclo de romances sobre o cangaço* ao publicar *O Cabeleira* (1876), que traz a história de um bandido nordestino, ideia-núcleo deste ciclo que se completa um século depois com *Cangaceiros* (1953), de José Lins do Rego, temática posteriormente retomada por escritores como Ariano Suassuna. Sendo 1953 também o ano da estreia do filme *O Cangaceiro*, direção Lima Barreto. Além da temática, não sei se existe alguma relação entre os lançamentos. Apresento apenas como espécie de curiosidade histórica, no sentido de ressaltar que se fecha um ciclo na literatura e se abre outro no cinema, que nos anos seguintes terá várias produções cinematográficas tendo o cangaço como tema, a exemplo de *Deus e o diabo na terra do Sol*, direção Glauber Rocha, *As cangaceiras eróticas*, direção Roberto Mauro (1974) e *O cangaceiro trapalhão*, direção Daniel Filho (1983).

Nas artes plásticas, o cangaço estará em telas de artistas como Portinari, Aldemir Martins e Carybé.

Na moda, teremos, por exemplo, coleções produzidas por Zuzu Angel e Ronaldo Fraga inspiradas na estética do cangaço.

Na música, além das compostas para integrarem as trilhas sonoras dos muitos filmes sobre o assunto, vamos encontrar o cangaço como tema em composições de Zé Ramalho, Marinês e sua gente, Xangai, Chico Science e Nação Zumbi, Olodum, Djavan e tantos outros.

A poesia tradicional sertaneja “o cangaço”, principalmente da *era lampiônica*, legou um dos seus melhores e maiores motivos, o ciclo heroico dos cangaceiros. Constantemente são realizados encontros, palestras, *lives*, simpósios e pesquisas sobre o cangaço sendo Lampião um dos temas mais estudados, chamando a atenção de pesquisadores como Eric Hobsbawn e Billy Chandler.

Grupos de dança e tradição folclórica estão espalhados pelo Nordeste a reviver e a criar coreografias, além de espetáculos inspirados no cangaço e sua estética.

Para divulgar e discutir o cangaço, constantemente são criados perfis no *Instagram*, canais no *Youtube*, páginas no *Facebook*. Pessoas fazem tatuagens com imagens de Corisco e Lampião ou somente de seus chapéus. Outros picham muros com frases tidas como do cangaço, tantos fazem grafites e até mesmo os famosos do momento, a exemplo da última vencedora do *reality show* Big Brother Brasil 2021 da Rede Globo, que deixou como uma de suas marcas no programa uma canção de Chico César e um chapéu de cangaceiro bem estilizado.

Sem contar que hoje “o cangaço” movimenta toda uma cadeia comercial produtiva indo das rotas turísticas como as que existem em Piranhas-AL e Poço Redondo-SE, com seus passeios pelo rio São Francisco, trilhas e fazendas, às camisetas, chaveiros, bonecos de barro, réplicas de chapéus e embornais e toda uma imensa gama de souvenirs.

...

“- *Se entrega, Corisco!* / - *Eu não me entrego, não!*

(*Mais forte são os poderes do povo*)”²⁸

28 Trecho da letra canção “Perseguição” (Glauber Rocha e Sérgio Ricardo) que compõe a trilha sonora do final do filme “Deus e o diabo na terra do sol”, de Glauber Rocha.





CONSIDERAÇÕES FINAIS

No romance *O Cabeleira* (1876), em nenhum momento é descrito uma indumentária que pelo menos se aproxime do que se tornou característico dos cangaceiros da *era lampiônica* e que perdura até hoje como *marca registrada* do cangaço. Sobre os chapéus, por exemplo, tanto Cabeleira, como seu pai Joaquim Gomes e Teodósio — que formavam o trio que comandava o terror na província de Pernambuco na segunda metade do século XVIII, “deixando a sua passagem assinalada pelo roubo, pelo incêndio, pela carnificina” — o chapéu que aparece é o de palha.

Também não encontramos representações parecidas com a moda criada e difundida por Lampião e seu bando em fotografias ou descrições feitas de Lucas da Feira, Jesuíno Brilhante, Sinhô Pereira ou mesmo Antônio Silvino, afamados cangaceiros e chefes de bando *pré-lampiônicos*. Na *era lampiônica*, equilíbrio e harmonia são observados nos embornais coloridos nunca dantes vistos daquele jeito, outrossim se deu com as perneiras cheias de ilhoses, cartucheiras com detalhes, sandálias com pormenores, armas de fogo e punhais com incrustações de metais comuns, preciosos e moedas da época do império numa busca pela excelência na execução das formas, quiçá numa tentativa de alcançar a perfeição da

forma sem abrir mão de um conteúdo carregado de simbolismo místico e de proteção sobrenatural expresso nas estrelas de seis e oito pontas, no signo de Salomão, na flor de lis representante da casa imperial luso-brasileira, nos patuás de orações atados às peças e na exuberância que ostentava a mensagem da opulência, do orgulho de ser cangaceiro, da belicosidade, fúria e destemor — com uma forte possibilidade de uma retórica visual carregada de mensagem de “subjativação política” — não digo engajada.

Em sua maioria, os cangaceiros e cangaceiras eram jovens nascidos e criados no sertão nordestino e conhecedores e brincantes das festas e folguedos e sambas e danças tradicionais da região. Sem, contudo, deixarem de entrar em contato e apreciar as novidades que por lá apareciam. Dadá se lembrava, não sem emoção, das velhas festas de São Gonçalo que aconteciam na casa dos seus pais quando de sua infância, ao mesmo tempo em que inaugurava uma nova moda para o cangaço. Lampião mantinha-se afeito a muitas regras comportamentais oriundas do *sertão típico*, porém não se furtava a ouvir jazz, ir ao cinema, bebericar uísque e usar perfumes franceses. Foram homens e mulheres do seu tempo. E do seu tempo foram espectadores e protagonistas, tornando-se, inclusive, performers sociais e de si mesmos dentro do seu perímetro de atuação.

A estética do cangaço se mostra como uma forma entusiasmada de afirmação da vida no sertão nordestino que, mesmo diante das agruras e incertezas, reorienta-se tendo a “bela forma” como aliada e a embriaguez por companheira. A estética do cangaço é uma estética brasileira, diretamente ligada à vida e à cultura do povo nordestino (MELLO, 2010). É arte popular que carrega uma forte representação simbólica de resistência e fausto, que chama atenção pela beleza das composições estéticas, e reafirma a possibilidade de a vida ser mediada pela arte.

A *moda cangaceira* não era contida, circumspecta. Os cangaceiros, quando devidamente paramentados, ao desfilar pelo sertão tornavam-se uma espécie de *catedral ambulante de inspiração barroca numa figuração de feitio moderno*. Pura ostentação.

A estética do cangaço nasceu num momento de transição de um sertão arcaico para um sertão que acenava para a modernidade. Tendo sido gerada no ventre desta tensão, mostrou-nos um discurso visual moderno, mas não modernista, ao *remixar* o arcaico dando-lhe novas colorações, sem, contudo, negá-lo e, de certo modo, contribuindo para sua permanência dentro de uma nova configuração. Manifestando-se assim como *transgressão de fisionomia arcaizante*.

Essa *transgressão* ao *remixar* o arcaico, especialmente as intervenções feitas por Dadá e Lampião, reorganiza, entrelaça e *transcria* esteticamente no sertão os impulsos apolíneos (*bela forma*) e dionisíacos (*extravagâncias*) e através de *performances guerreiras e brincantes* remodelam o mundo, a vida e a arte conferindo autenticidade e *aura* ao que antes era ordinário. *Transgressão à brasileira* que se manifesta dentro dos possíveis “legados e deslocamentos da tradição”²⁹.

...

“Por isso é que um cangaceiro
Será sempre anjo e capeta, bandido e herói
Deu-se a notícia do fim do cangaço
E a notícia foi o estardalhaço que foi
Passaram-se os anos, eis que um plebiscito
Ressuscita o mito que não se destrói
Oi, lampião sim, lampião não, Lampião talvez
Lampião faz bem, Lampião dói
Sempre o pirão de farinha da História
E a farinha é o moinho do tempo que mói

29 OSORIO, 2017, p. 174.

*Tantos cangaceiros
Como Lampião
Por mais que se matem
Sempre voltarão*

*E assim por diante
Nunca vai parar
Inferno de Dante
Céu de Jeová³⁰*

30 Trecho da letra da canção “O fim da história”, Gilberto Gil. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=F5_X-Hz_2RQ. Acesso em: 27 set. 2021.



REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** Em: *Nudez*. Tradução: Davi Pessoa Carneiro. 1ª ed. 1ª reimpressão. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

ANDRADE, Mário. **O artista e o artesão**. Em: *O baile das quatro artes*. São Paulo, Projeto Livro livre, 2016.

ANJOS, Augusto dos. **Eu e outras poesias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

ARAÚJO. Antônio Amaury Corrêa de. **Lampião: as mulheres e o cangaço**. 2ª ed. São Paulo: Traço, 2012.

ARAÚJO. Antônio Amaury Corrêa de. **Gente de Lampião: Dadá e Corisco**. 4ª ed. Cajazeiras-PB: Real, 2021.

AZEVEDO, Fernando de. **A cultura brasileira**. 7ª ed. São Paulo: EDUSP, 2010.

BARRENECHEA, Miguel Angel de. **Nietzsche e o corpo**. 2ª ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

BAUDELAIRE, Charles. **“O mau vidraceiro”, em: Pequenos poemas em prosa**. Edição bilíngue. Tradução de Dorothee de Bruchard. Florianópolis — SC: Editora da UFSC; Aliança Francesa de Florianópolis, 1996.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte de sua reprodutibilidade técnica**. Em: *Magia e técnica, arte e política*. 5ª ed. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos**. Tradução: Heindrun Krieger Mendes da Silva; Arlete de Brito; Tânia Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

BESSA-LUÍS, Agustina. **Breviário do Brasil**. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2016.

BOTTON, Alain de & ARMSTRONG, John. **Arte como terapia**. Tradução: Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

BOURNET, Henry. **Para ler O nascimento da tragédia de Nietzsche**. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

BOURNET, Henry. **Para ler O caso Wagner de Nietzsche**. São Paulo: Edições Loyola, 2018.

BRAGA, Paula. **Hélio Oiticica - Hélio**. Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros. São Paulo: Folha de São Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2013.

CANDÉ, Roland de. **História Universal da música**. Volume 1. Tradução: Eduardo Brandão. Revisão da tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

CARVALHO, Flávio de. **Experiência nº 2** — Uma possível teoria e uma experiência. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2001.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 10ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Vaqueiros e cantadores**. São Paulo: Global Editora, 2005.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Viajando o sertão**. São Paulo: Global Editora, 2009.

CASTRO, Claudia Maria. **A inversão da verdade — Notas sobre O nascimento da tragédia**. KRITERION, Belo Horizonte, nº 117, Jun./2008, p. 127-142.

CHADLER, Billy Jaynes. **Lampião, rei dos cangaceiros**. 4ª ed. Tradução: Sarita Linhares Barsted. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003.

- CHAUÍ, Marilena. **Iniciação à filosofia**. São Paulo; Ática, 2010.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. Em: Intérpretes do Brasil — Volume 1. 2ª ed. Coordenação, seleção de livros e prefácio: Silvano Santiago. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- DIAS, Rosa Maria. **Nietzsche e a música**. São Paulo: Imago, s/d.
- DUARTE, Pedro. **Tropicália ou *Panis et Circenses***. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.
- FERREIRA, Vera.; AMAURY, Antônio. **O espinho de quipá: lamião, a história**. São Paulo: Oficina Cultural Monica Buonfiglio Ltda., 1997.
- FERREIRA, Vera.; ARAÚJO, Germana Gonçalves de (org.). **Bonita Maria do capitão**. Centenário de Maria Bonita 1911-2011. Salvador: EDUNEB, 2011.
- FREUD, Sigmund. **Arte, literatura e os artistas**. Tradução: Ernani Chaves. 1ª ed. 2ª reimpressão. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **O olhar contido e o passo em falso**. 1ª ed. 1ª Reimpressão. Em: Limiar, aura e rememoração. Ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2019.
- GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio e Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- JACQUES, Paola Berenestein. **Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

JANSON, H.W.; JANSON, Anthony F. **Iniciação à história da arte**. Tradução: Jefferson Luiz Gonzaga. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

JARDIM, Eduardo.; OSÓRIO, Luiz Camillo.; LEONÍDIO, Otávio (Org.) **Ítalo Campofiorito: olhares sobre o moderno — arquitetura, patrimônio, cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

JASMIN, Élise. **Lampião: Senhor do Sertão: vidas e mortes de um cangaceiro**. Tradução: Maria Celeste Franco Faria Marcondes e Antônio de Pádua Danesi. 1ª ed. 1ª reimpressão. São Paulo: Editora da USP, 2016.

LIMA, Estácio de. **O mundo estranho dos cangaceiros**. 3ªed. Salvador: Assembleia Legislativa, 2014.

LIMA, Márcio José Silveira. **As máscaras de Dioniso: filosofia e tragédia em Nietzsche**. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí, RS: Editora UNIJUÍ, 2006.

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

LIPOVETSKI, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. 4ª reimpressão. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MACEDO, Nertan. **Lampião: capitão Virgulino Ferreira**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Editora Renes, 1975.

MACHADO, Roberto (Org.) **Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

MACIEL, Frederico Bezerra. **Lampião, seu tempo e seu reinado**. I. As origens. 3ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1992.

MACKENZIE, Mairi. ... **Ismos: para entender a moda**. Tradução: Cristiano Sensi. São Paulo: Globo, 2010.

MAIA DO NASCIMENTO, Geraldo. **Amantes Guerreiras: a presença da mulher no cangaço**. 2ª edição. Natal/RN: Sebo Vermelho Edições, 2015.

MARTON, Scarlet. **A dança desenfreada da vida**. Em: Extravagâncias: ensaios sobre a filosofia de Nietzsche. Coleção Sendas e Veredas. São Paulo: Discurso Editorial e Editora UNIJUI, 2000.

MARTON, Scarlet. **Nietzsche, filósofo da suspeita**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; São Paulo: Casado Saber, 2010.

MARTON, Scarlet. **O nascimento da tragédia**: da superação dos opostos à filosofia dos antagonismos. Em: Nietzsche e a arte de decifrar enigmas — treze conferências europeias. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

MARTON, Scarlet. (Editora responsável). **Dicionário Nietzsche**. São Paulo: Edições Loyola, 2016.

MELLO, Frederico Pernambucano de. **Apagando o Lampião**: vida e morte do rei do cangaço. 1ª ed. São Paulo: Global, 2018.

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

MELLO, Frederico Pernambucano de. **Benjamin Abrahão**: entre anjos e cangaceiros. São Paulo: Escrituras Editora, 2012.

MELLO E SOUZA, Gilda de. **O espírito das roupas**: a moda no século dezenove. 2ª ed. Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2019.

MOTA, Leonardo. **Sertão alegre**: poesia e linguagem do sertão nordestino. 3ª ed. Rio — São Paulo — Fortaleza: ABC Editora, 2002.

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

NETO, Cicinato Ferreira. **A misteriosa vida de Lampião**. Fortaleza, CE: Premius, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza. 3ª reimpressão. São Paulo: companhia das Letras, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo**. Tradução, notas e posfácio J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. **A visão Dionisiaca do mundo e outros textos de juventude**. Tradução: Marcos Sinésio Pereira Fernandes, Maria Cristina dos Santos de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. **Introdução à tragédia de Sófocles**. Tradução e notas Marcos Sinésio Pereira Fernandes. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce Homo**: como alguém se torna o que é. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

NIETZSCHE, Friedrich. **O caso Wagner**: Um problema para músicos / Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

OLIVEIRA, Bernardo Barros Coelho de. **Baudelaire, Benjamin e a arquitetura d'As flores do mal**. ALEA. Volume 9. Número 2. p. 219-229. Julho-dezembro de 2007.

OSORIO, Luiz Camillo. **Olhar à margem**: caminhos da arte brasileira. São Paulo: SESI-SP Editora; Cosac Naify, 2016.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processo de criação**. 30ª ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

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

QUEIROZ, Rachel de. **Lampião** — Drama em cinco quadros. 3ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1979.

RAMOS, Graciliano. **Cangaços**. Org. Thiago Mio Salla & Ieda Lebensztayan. Rio de Janeiro: Record, 2014.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. **História da beleza no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2014.

SANTOS, Ilana. **Dadá**. Mensagem recebida por lucianogbonfim@gmail.com em 22 de junho de 2021.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SEKIGMANN-SILVA, Márcio. A “segunda técnica” em **Walter Benjamin**: o cinema e o novo mito da caverna. Em: Prefácio da obra *Walter Benjamin: A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2019.

TÁVORA, Franklin. **O Cabeleira**. Fortaleza: Diário do Nordeste, 1997.

THE ARCHIVE FOR RESEARCH IN ARCHETYPAL SYMBOLISM. **O Livro dos símbolos**: reflexões sobre imagens arquetípicas. TASCHEN, 2012.





POSFÁCIO

DA CABEÇA AOS PÉS: ESTÉTICA DO CANGAÇO

Andréa Bieri¹

Tive a satisfação de ler este livro pela primeira vez quando ele ainda estava em estágio embrionário, na forma de projeto de tese de doutorado.

Digo satisfação porque, além do fascínio que cerca a mitologia do cangaço, o texto de Luciano Bonfim arrebatava tanto pelo viés de abordagem do tema proposto quanto pela forma de expô-lo, numa prosa que não perde a leveza nem mesmo quando investida por categorias filosóficas aparentemente estrangeiras a esse universo.

O tema já canônico no imaginário popular e na cultura brasileira é revisitado aqui sob uma ótica que se exime de privilegiar na figura do cangaceiro o que este tem de “façanhudo”, para usar a expressão de Mario de Andrade.

As histórias de Lampião e seu bando – nas quais abundam menções à sua indecível fama de herói e bandido – integram-se à análise de Luciano sem aliciá-la para a reativação da velha

¹ Professora do Departamento de Filosofia da UniRio.

e interminável polêmica sobre o caráter desses personagens e o valor moral ou político de suas ações. E é isto uma das grandes virtudes deste livro: ele se esquivava à tentação de romantizar a gesta do cangaceiro para, em vez disso, potencializar a visibilidade das múltiplas expressões da sensibilidade artística das mulheres e homens do cangaço.

Na figura produzida por esse “giro de caleidoscópio” realizado pelo autor, ganha relevo a vitalidade das obras desses indivíduos que, na caatinga nordestina, revelam-se como artistas, artesãs, artesãos, músicos, dançarinos e apreciadores do belo.

A interpretação apresentada por Luciano das três principais linguagens artísticas dessa estética do cangaço – artes visuais, música e dança – é sustentada pela tese de que, por meio de sua poiesis o cangaceiro lampiônico não apenas afirma, mas sobretudo constrói sua própria identidade num processo transitivo em que tanto é afetado pela paisagem onde vive como a transfigura por meio das suas intervenções.

Os capítulos centrais do livro são dedicados à investigação dos diversos fenômenos estéticos que manifestam o elã autopoietico do cangaceiro. Seja qual for o meio expressivo em questão, o dinamismo dessa autopoiese implica o não descolamento entre a obra e o corpo do (a) artista. Embora a indissociabilidade entre corpo e obra seja inerente ao próprio *modus operandi* do canto e da dança, no caso dos objetos artesanalmente produzidos – o chapéu, os bordados dos embornais, as roupas – tal aderência consiste, em um nível mais elementar, no uso do corpo como suporte para a exibição desses objetos, em seus sempre novos agenciamentos com os diferentes entornos físicos e humanos. Todavia, não se trata de considerar o corpo como uma espécie de galeria itinerante, apenas. Em um nível mais profundo, o que ganha forma na conjugação dessas diversas criações com o corpo que as veste é uma

criatura, uma persona. E os arranjos de signos que aí se formam tanto indicam a pertença de um indivíduo a um grupo específico, a identidade comum a um bando, quanto expressam as marcas distintivas que singularizam certo indivíduo em relação a outros do mesmo grupo.

Neste novo regime de representação e de visibilidade instituído pelo figurino espetaculoso, destaca-se o chapéu como peça exemplar. A incorporação de adereços ao chapéu do cangaceiro transcende sua função utilitária e instaura uma dimensão simbólica e mística, ao justapor sinais ostentatórios de riqueza e símbolos de proteção sobrenatural.

O chapéu representa a confluência de referências culturais heterogêneas do ponto de vista da origem geográfica dos elementos assimilados em sua composição plástica, mas exhibe também a tensão de temporalidades distintas: seu formato conserva as linhas do inconfundível chapéu ordinário de vaqueiro, marca regional do Nordeste brasileiro, explicitando o vínculo do cangaceiro com o legado imagético da tradição na qual ele se enraíza. A esse legado, porém, são sobrepostas as invenções inspiradas pelas novidades da moda, em conformidade com o apreço de Lampião e seu bando pela adoção de elementos que os identifiquem como homens e mulheres do presente. Tais contrastes permeiam a moda cangaceira de cima a baixo: ainda que a elaboração da nova sintaxe visual implique sintonia com os processos de modernização, isso se choca com a manutenção de costumes e códigos morais marcados pelo arcaísmo. Exemplo recorrente dessa contradição é a absoluta intolerância dos homens do cangaço com a adoção de certas “inovações” pelas mulheres, como o uso do cabelo curto e das pernas de fora.

Conforme as próprias palavras de Luciano, o chapéu é uma “alegoria de transição de um Brasil arcaico e monárquico para

um Brasil que vivia o nascer de um processo de modernização em diversas áreas”. Modificado por essas diversas camadas de significação que transfiguram sua função ordinária em coroa, altar particular, bandeira e amuleto, ao chapéu cabe o epíteto, segundo o autor, de “trans-objeto confluyente”.

Não à toa, é na análise desse objeto que o livro mais se aprofunda, forjando um conjunto de proposições que sublinham a importância de sua dimensão artístico-cultural e de sua função semiótica: o chapéu é “símbolo de potência transgressora”, “metonímia do cangaço”.

No decorrer do processo de maturação que se iniciou no projeto de doutorado e chegou a termo com a publicação deste livro, outras qualidades somaram-se ao texto inicial e, uma delas, é o justo reconhecimento da participação feminina na construção dessa identidade visual dos cangaceiros do bando de Lampião. Luciano destaca o pioneirismo de Dadá – companheira de Corisco – na implementação desse “novo jargão imagético” por meio do qual o cangaceiro passa a ser reconhecido, admirado, temido e odiado, mas, sobretudo, alçado ao status de objeto de culto.

Certa verve estratégica também informou essa identidade visual, na medida em que esta se regulou pela vantajosa reprodução e divulgação em larga escala de retratos dos principais personagens do cangaço, incrementando, assim, a consolidação da posição desses homens junto ao povo, além de garantir-lhes a posteridade por meio de um acervo composto não apenas desses registros fotográficos, mas também de filmes, cordéis e revistas.

Por meio do recurso a categorias tomadas de empréstimo da fisiologia da arte nietzschiana, Luciano intui que, para que se faça jus à complexidade ontológica da criatura que vem à luz no jogo

desses elementos plásticos, há que se considerar também os elementos dionisíacos que animam a sua dimensão apolínea.

O xaxado e o canto, ambos nascidos no calor do confronto bélico com os adversários e no flerte constante com a morte, são aqui designados como esses elementos dionisíacos. Contrastando com o brilho dos chapéus e com o colorido extravagante dos embornais e lenços, a embriaguez do corpo entregue à dança e aos efeitos extáticos do canto ritmado integram àquela dimensão solar da aparência o lado terrível, desmedido, doloroso, informe, orgiástico e sombrio da existência.

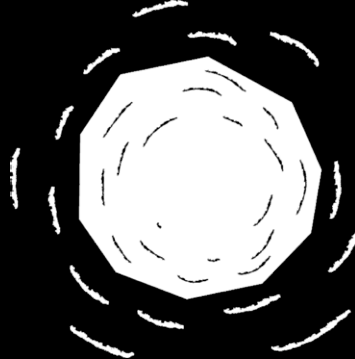
A experiência de uma alegria plena de contradições, expressa num corpo que performa para si e para os outros em meio às agruras da caatinga a afirmação desses antagonismos, faz do can-gaceiro-performer um artista trágico, da cabeça aos pés.



Este livro foi composto em fonte Minion Pro, impresso no formato 15 x 22 cm
em offset 75 g/m², com 158 páginas e em e-book formato pdf.

Impressão e acabamento: Print Laser

Dezembro de 2021.



Da Cabeça aos pés: a estética do cangaço é um trabalho pioneiro de pesquisa que mergulha no universo das cores, formas e texturas do universo rico e complexo do cangaço nordestino. Ao se debruçar numa análise original das vestimentas e objetos artísticos desses coletivos de homens e mulheres que fizeram do nomadismo um estilo de vida, Luciano Bonfim apresenta ao leitor uma visão que raramente aparece sobre o tema.

Através de ideias originais como o “corpo-suporte” do cangaceiro e de suas companheiras, descobrimos que o cangaço, ao contrário do que muitos pensam, era um movimento cosmopolita, inserido no universo maquínico e da cultura de massas de seu tempo. Das fotografias ao jazz, do consumo refinado de tecidos ao cinema, os principais nomes do cangaço se transformam em agentes que conectam as tradições mais arcaicas do semiárido nordestino (como o Lunário Perpétuo) com as transformações industriais de um país que vivia já os dilemas entre o arcaico e o moderno.

Bandidos com delicados bornais, corpos adornados por joias, criadores de tecnologias de ponta no uso de roupas que se adaptavam às adversas condições climáticas de sua região e sua flora, os personagens estudados por Luciano – em sua maioria vinculados ao ciclo lampiônico – se mostram ricos mananciais para se entender as intrincadas tramas políticas, estéticas e históricas de um período fundamental para entendermos o Brasil contemporâneo e seus impasses. Vale a pena mergulhar nesta pesquisa que articula filosofia e sabedoria popular, em uma escrita fluida e com fino olhar crítico do escritor. Convido o leitor a mergulhar nesse universo – da cabeça aos pés.

Fred Coelho



Há décadas o cangaceiro povoa o imaginário coletivo. Embora alguns o encarem como herói, outros como bandido, há um consenso quando pedimos para qualquer pessoa descrever a aparência de um cangaceiro, elemento-chave da cultura nordestina, objeto de incontáveis estudos, escritos e representações artísticas as mais diversas. O imaginário popular solidificou uma determinada estética, elementos semióticos inconfundíveis e inseparáveis de figuras como Lampião, Corisco e Dadá.

Em meio a um vasto universo de produções sobre o cangaço, é difícil imaginar algum viés ainda não abordado. E é exatamente isso que faz Luciano Bonfim, que brilhantemente se embrenha por um caminho até então inexplorado, algo que para um pesquisador menos competente poderia levar a um mero exercício de diletantismo acadêmico. No caso deste livro, somos brindados com um texto agradabilíssimo e permeado por profundas reflexões embasadas em um vasto conhecimento teórico-metodológico.

Da Cabeça aos pés: a estética do cangaço nos leva a pensar os cangaceiros para além da dicotomia e do maniqueísmo tradicionais. Podemos perceber que houve toda uma construção imagética promovida pelos próprios cangaceiros, que de forma competente adequaram a moda, a música, a dança e outros elementos artísticos à sua disposição a uma realidade de privações, mantendo a estética sem perder o caráter utilitarista.

