



Universidade de Brasília
Instituto de Ciências Humanas
Departamento de História
Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Eleonora Zicari Costa de Brito

NO XAXADO COM OS CABRAS DE LAMPIÃO:
A CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE E UMA MEMÓRIA SOCIAL DO
CANGAÇO



Foto retirada do site: <http://cariricangaco.blogspot.com.br/2009/11/anildoma-convida.html>

Amanda Camylla Pereira Silva

Brasília
Fevereiro 2013



Universidade de Brasília
Instituto de Ciências Humanas
Departamento de História

NO XAXADO COM OS CABRAS DE LAMPIÃO:
A CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE E UMA MEMÓRIA SOCIAL DO
CANGAÇO

Monografia apresentada ao Departamento de
História do Instituto de Ciências Humanas da
Universidade de Brasília para a obtenção do
grau de bacharel em História.

Banca Examinadora

Professora Doutora Eleonora Zicari Costa de Brito (Presidente) – HIS/UnB

Professor Mestre Mateus de Andrade Pacheco (Mestre e doutorando em História PPHIS/UnB)

Professor Mestre Pedro Felipe M. G. Ferrari (Mestre e doutorando em História PPHIS/UnB)

Brasília
Fevereiro 2013

Agradecimentos

Agradeço imensamente meus pais, Aparecida Maria e Francisco Freitas, sem os quais, com sua luta diária, dedicação e amor incondicional, eu não estaria onde estou. A eles devo tudo o que sou. A minha irmã Fernanda, por todo suporte, amor e paciência dedicados a mim. Aos meus queridíssimos avós, Iracema e Pedro, minhas tias e tios, primos e primas, a toda minha família, que mesmo longe esteve ao meu lado, apoiando-me com fé e carinho. A todas as pessoas especiais que fizeram possível minha vida em Brasília, que me trouxeram cor, alegria, ensinamentos, amizade, amor e força. A minha orientadora Eleonora, que tanto me ensinou e me inspirou como aluna e como ser humano. A todos os professores e professoras, agradeço por compartilharem seus conhecimentos e inquietações, apresentando-me novas perspectivas. Ao *Grupo de Xaxado Cabras de Lampião*, em especial a Cleonice Maria, pela receptividade e disposição em atender-me.

Resumo:

O cangaço é um tema que tem sido discutido e analisado por diversas áreas das ciências humanas. O tema explorado no campo da historiografia atribui quase sempre ênfase à questão social, política ou econômica. Entretanto, alguns trabalhos acadêmicos e livros têm se ocupado em pesquisar aspectos como as imagens, as representações, as memórias e as identidades do cangaço. Nesse sentido, é que se pretende estudar o xaxado como mais um elemento que deu ao fenômeno características culturais particulares. O xaxado torna-se aqui um objeto de estudo pautando-se pelo que recentemente tem se visto na historiografia brasileira: a utilização de canções populares como fonte e objeto de estudo. A música revela-se um valioso objeto para o historiador por sua importância na formação de imaginários e por remeter a representações e discursos com os quais estabelece relações de alinhamento ou oposição. Buscaremos compreender como o xaxado representa o cangaço e de que forma tem contribuído, a partir dessa representação, para formação de uma identidade e de uma certa memória social.

Palavras-chave: xaxado, cangaço, memória, identidade, representações, Nordeste.

Sumário

1.Introdução	I
2.Os cabras de Lampião	1
3.O cangaço e o Nordeste possíveis	14
O cangaço	14
O Nordeste imaginado	19
4.Xaxado, a dança de cabra macho!	24
5.Considerações Finais	35
Fonte e Sites Consultados	38
Bibliografia	40

1.Introdução

O cangaço é um tema que tem sido analisado por diversas áreas das ciências humanas. No campo da historiografia atribui-se quase sempre ênfase à questão social, política ou econômica, como observado em *Cangaceiros e Fanáticos* de Rui Facó.¹ Entretanto, a abordagem cultural tem, recentemente, ganhado visibilidade. Alguns trabalhos acadêmicos e livros – como, por exemplo, o estudo² do historiador Frederico Pernambucano de Mello – têm se ocupado em pesquisar aspectos como as imagens, as representações, as memórias e as identidades presentes na experiência do cangaço. É a partir das discussões que vêm sendo abertas no campo da História Cultural que se busca lançar uma nova luz sobre esse tema bastante explorado.

Assim como apreendido do trabalho de Luiz Bernardo Pericás,³ entende-se que há inúmeros fatores combinados que devem ser analisados para se compreender o cangaço e suas especificidades. Nesse sentido é que se pretende estudar o **xaxado**⁴ como mais um elemento que deu ao fenômeno características culturais particulares. Assim, o xaxado tem se perpetuado nas tradições culturais nordestinas formando uma memória social em torno do cangaço e cristalizando problemáticas contemporâneas.

Como esse passado ainda tão presente no universo cultural brasileiro e nordestino tem sido reconstruído por meio do xaxado? De que forma os atores sociais intervêm nessa construção? Que imagem se estabelece – e circula – do cangaço, e particularmente de Lampião, a partir da subjetividade desses atores sociais? Essas questões ainda pedem a atenção da historiografia.

Cabe ainda destacar que a escolha de se estudar a memória social, e as questões identitárias implicadas nisso, por meio do xaxado, se deu por conta também da abertura de um campo recente na pesquisa historiográfica, tanto no Brasil como no mundo, o qual se utiliza da música como fonte e objeto de pesquisa. A música popular tem sido o centro de pesquisas acadêmicas realizadas por estudiosos como Adalberto Paranhos.⁵ Ela revela-se um valioso objeto para o historiador por sua importância na formação de imaginários e por remeter a representações e discursos com os quais estabelece relações de alinhamento ou oposição.

¹FACÓ,Rui. *Cangaceiros e Fanáticos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

²MELLO,Frederico Pernambucano de. *Estrelas de Aço: a estética do cangaço*. São Paulo: Escrituras, 2010.

³Cf. PERICÁS, Luiz Bernardo. *Os cangaceiros – ensaio de interpretação histórica*. São Paulo: Editora Boitempo, 2010.

⁴Música e dança que teria sido criada no período de Lampião, popularizando-se entre os bandos de cangaceiros.

⁵PARANHOS,Adalberto. *A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo*. ArtCultura. Minas Gerais, nº9,p. 22-31, jul-dez de 2004.

O xaxado, suas letras, a performance que a acompanha, tudo evoca uma determinada memória sobre o cangaço. Assim, tal manifestação cultural pode ser vista como um discurso – passível de análise - o qual veicula mensagens, representações capazes de construir e consolidar certas posições sociais em relação à memória e à identidade. Entendendo, então, que a música é um meio de expressão e de construção de representações, memórias e também de identidades, buscaremos compreender os seguintes pontos, partindo das músicas executadas na apresentação do Grupo de Xaxado *Cabras de Lampião*⁶: o xaxado difundido pelo *Grupo* estabelece qual representação sobre o cangaço, no geral, e Lampião, em particular? De que forma se constitui, então, uma memória coletiva a partir desses significados sociais atribuídos ao cangaço e a Lampião pelo *Grupo* que aqui se toma como fonte para pensar esse trabalho de memória?

O trabalho desenvolvido pelo *Grupo* foi escolhido como fonte por ser este oriundo de Serra Talhada⁷ e por defenderem a “autenticidade e originalidade” do seu xaxado, o que remete o discurso à problemática da memória.⁸ O *Grupo* que está ligado à Fundação Cultural Cabras de Lampião– realizou, em 2010, com o patrocínio do Programa BNB de Cultura,⁹ um documentário denominado *Xaxado – A dança de cabra macho*, o qual é vendido pela própria Fundação.¹⁰ Nele, tem-se inicialmente uma breve história sobre o xaxado, passando-se para a apresentação do *Grupo*, esta entrecortada de entrevistas com testemunhas do cangaço. Segundo os realizadores do documentário, a intenção não é confrontar folcloristas e historiadores, e sim transmitir aquilo que aprenderam com familiares e amigos, testemunhas do cangaço.

⁶Doravante, referir-me-ei ao *Grupo* de Xaxado *Cabras de Lampião* apenas como “*Grupo*”.

⁷ Cidade onde Lampião nasceu e detentora do título de “capital do xaxado”

⁸Esse *Grupo* foi idealizado por Anildomá Willams de Souza, pesquisador do cangaço; Cleonice Maria, pesquisadora do cangaço e professora de danças populares, e Gilvan Santos, também pesquisador do tema. Informações disponíveis em:

http://www.anovademocracia.com.br/index.php?option=com_content&task=view&id=1915&Itemid=105

Acessado em: 18 de set. 2010.

⁹ “O Programa BNB de cultura foi criado pelo Banco do Nordeste em 2005, com o objetivo de democratizar o acesso aos recursos disponíveis para financiamento de ações culturais, desenvolvidas em benefício da Região Nordeste, norte de Minas Gerais e norte do Espírito Santo” Disponível em: http://www.bnb.gov.br/content/aplicacao/Eventos/ProgramaBNB_deCultura/gerados/apresentacao.asp Acessado em: 18 de set. 2010.

¹⁰O *Grupo* está ligado à Fundação Cultural Cabras de Lampião, a qual foi fundada em 1995. Constitui-se como personalidade jurídica, com finalidades sócio-culturais e sem fins lucrativos. Sua sede localiza-se na cidade de Serra Talhada-PE. Em 2007 foi contemplada como Ponto de Cultura pelo Programa Cultura Viva do Ministério da Cultura. É filiada ARTEPE (Associação dos Realizadores de Teatro de Pernambuco), SBEC (Sociedade Brasileira de Estudos do Cangaço), de Utilidade Pública Municipal pela Lei nº942/98 de 13 de abril de 1998 e de Utilidade Pública Estadual pela Lei nº 12.402, de 12 de agosto de 2003. Disponível em:

http://www.proext.ufpe.br/pontao/index.php?option=com_content&view=article&id=96&Itemid=61 Acessado em: 18 de set. 2010.

O documentário inicia-se com uma comparação dos termos “sachar” e “xaxar”. Segundo os realizadores do documentário, este termo deriva daquele.¹¹ Os agricultores da região xaxavam o feijão, juntando a terra em torno do broto de feijão recém nascido com uma pequena enxada. Os passos básicos do xaxado seriam semelhante aos movimentos dos pés de quem está “xaxando” o feijão.¹² Assim, transpondo de forma “intuitiva” esses movimentos para seus momentos de diversão, os cangaceiros teriam inventado o xaxado como dança.

A origem do xaxado para esse *Grupo* está no cangaço.¹³ Para este, o xaxado era uma dança de guerra e entretenimento criada pelo bando de Lampião nos anos vinte do século XX, na antiga Vila Bela, hoje Serra Talhada. Era uma dança exclusivamente masculina, já que na época de sua invenção não havia mulheres no cangaço: para os cangaceiros, o rifle era a dama. Dançava-se então em fila indiana, o chefe do *Grupo* ou o poeta cantava os versos e os demais respondiam em coro.¹⁴ As letras compunham-se de insultos aos inimigos, lamentos pelas mortes de companheiros ou enaltecimentos às aventuras e façanhas destes.¹⁵ Com o tempo o xaxado difundiu-se nacionalmente por conta de cantores como Luiz Gonzaga e se perpetuou por meio de grupos como o “Cabras de Lampião”, em que seus componentes, vestidos de cangaceiros, reencenam essa herança cultural do cangaço.

O espetáculo produzido pelo *Grupo* pode então ser lido como uma forma de manifestação cultural que procura tecer uma determinada narrativa sobre o cangaço e assim construir uma representação e uma memória sobre o fenômeno, capazes de aglutinar os indivíduos, criando para estes uma certa identidade. O *Grupo* apropria-se do xaxado e utiliza-o como instrumento de luta política: além do direito à memória é também reivindicado direitos tidos *a priori* como já conquistados, pelo menos nos dispositivos jurídicos, como a Constituição. Nesse sentido, a “preservação” dessa prática cultural – que não implica o engessamento da mesma – torna-se um importante elemento na produção e reprodução de uma memória sobre o cangaço que pauta a ação dos membros do *Grupo* no contexto atual e permite a sua continuidade. Entretanto, a produção e reprodução desse bem cultural encontra-se também imersa num complexo contexto

¹¹As crenças sobre a origem da palavra “xaxado” para o *Grupo* diverge daquela difundida pelos folcloristas, em que essa seria uma onomatopéia do barulho xa-xa-xa feito pelas alpercatas arrastadas no chão durante a dança.

¹²A estrutura básica do xaxado constitui-se em avançar o pé direito em três e quatro movimentos laterais e puxar o pé esquerdo, num rápido e deslizado sapateado. Disponível em: http://www.fundacaocasadacultura.com.br/novo_site/xaxa.php. Acessado em: 18 de set. 2010

¹³ Entretanto, a origem do xaxado é controversa. Alguns pesquisadores como o folclorista Roberto Benjamin e Luís da Câmara Cascudo dizem que ele é originário do alto sertão pernambucano, outros, que é de Portugal e ainda há aqueles que afirmam uma origem indígena. GASPAR, Lúcia. Xaxado. *Pesquisa Escolar On-Line*. Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://www.fundaj.gov.br>>. Acessado em: 18 de set. 2010 .

¹⁴ Mais tarde foram acrescentados alguns instrumentos musicais como o pífano, a sanfona “pé de bode”, a zabumba, o triangulo e a harmônica de boca (gaita).

¹⁵ Informações contidas no documentário *Xaxado, a dança de cabra macho*.

que se configura na relação entre a modernidade e o tradicional colocando-nos várias outras problemáticas nessa análise.

Uma dessas problemáticas refere-se ao estudo dos bens culturais que se inserem no mundo contemporâneo caracterizado pela heterogeneidade, mobilidade e pela desterritorialização e marcado pelo que Néstor Canclini chama de “culturas híbridas”. Segundo este autor, a noção de hibridação remete aos: “(...) processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”.¹⁶ Entretanto, este movimento de hibridação não deve ser apenas visto pelo viés “celebrativo” em que as culturas se misturam de forma pacífica. Há conflitos e contradições nos processos de hibridação, que são permeados pelas assimetrias do poder, pelas desigualdades sociais, pela dinâmica do mercado, entre outros processos. Para Canclini, “Uma teoria não ingênua da hibridação é inseparável de uma consciência crítica de seus limites, do que se deixa, ou não quer ou não pode ser hibridado”.¹⁷ Assim, pensar o xaxado, anunciado pelo *Grupo* como uma produção cultural “popular” e “tradicional”, deve trazer uma reflexão acerca das possibilidades, dos limites, dos diferentes sentidos e das relações contidas nesses termos que o caracteriza. Procuraremos ter sempre como referência a noção de que os fenômenos culturais são “(...) o produto multideterminado de agentes populares e hegemônicos, rurais e urbanos, locais, nacionais e transnacionais.”¹⁸

Considerando essas reflexões, buscaremos pensar o xaxado a partir, também, do que Marcos Napolitano tem desenvolvido em seus estudos acerca da “história cultural da música popular.”¹⁹ Para esse autor, o desenvolvimento e consolidação da música popular no século XX revelou um rico processo de choque estético e ideológico. “A música popular tem traduzido e iluminado, a um só tempo, as posições e os dilemas não só dos artistas, mas também de seus públicos e mediadores culturais.”²⁰ Nesse sentido, Napolitano nos propõe que examinemos o

¹⁶ Cf. CANCLINI, Néstor García. Introdução à edição de 2001. In: _____ *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006, p. XIX.

¹⁷ Idem, ibidem, p. XXVII.

¹⁸ Idem, ibidem, p. 220

¹⁹ Napolitano define, em sentido amplo, “música popular” como um produto do século XX, adaptado a um mercado urbano e ligado a busca de excitação corporal e emocional, misturando elementos da música erudita, folclórica e do cancionário do século XVIII e XIX. A música popular se consolidou, segundo ele, na forma de peça instrumental ou cantada, difundida por meio de um suporte escrito-gravado ou como parte de espetáculos de apelo popular, desempenhando, nessas duas formas de consumo, sua função básica: a da dança. Cf. NAPOLITANO, Marcos. *História e Música. História cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 11-12.

²⁰ Idem, ibidem, p. 76.

material musical como elemento a partir do qual podemos depreender uma pluralidade de memórias e projetos culturais conflituosos entre si.²¹

Entendendo a música como um produto cultural capaz de veicular representações e definir identidades, Napolitano busca problematizar a música popular analisando-a de maneira a compreender como articulam-se “as tradições, identidades e ideologias que a definem, para além das implicações estéticas mais abstratas, como um objeto sociocultural complexo e multifacetado.”²² Na prática musical é possível encontrar uma multiplicidade de tempos e tradições, que segundo Napolitano, torna a sua criação e o consumo um “labirinto histórico, em cujas galerias se encontram vários passados (...)”.²³ Assim, para o estudo desse objeto é fundamental, de acordo com o autor, levar em conta a dupla articulação musical e verbal da canção, buscando mapear os sentidos nela embutidos, assim como suas formas de inserção na sociedade e na história.²⁴

Para a análise dos discursos veiculados nas músicas será também considerado o que foi proposto por Eni P. Orlandi no livro *Análise do Discurso: Princípios e procedimentos*. Segundo Orlandi ao produzir um discurso nós nos significamos e significamos o mundo simultaneamente. Dessa maneira a linguagem pode ser considerada uma prática, pois intervém na realidade ao criar sentidos para ela. De acordo com a autora, assim podemos compreender que as palavras não estão ligadas às coisas de forma direta, clara; é a ideologia – conceito que a autora ressignifica em seu livro – que possibilita a relação palavra/coisa.²⁵ Segundo Eni P. Orlandi:

A Análise de Discurso concebe a linguagem como mediação necessária entre o homem e a realidade natural e social. Essa mediação, que é o discurso, torna possível tanto a permanência e a continuidade quanto o deslocamento e a transformação do homem e da realidade em que vive. O trabalho simbólico do discurso está na base da produção da existência humana.²⁶

Buscaremos, dessa forma, compreender que memória, representação e identidade são criadas pelo *Grupo* a partir do discurso que elaboram no documentário que produziram. Porém, cabe aqui ainda nos debruçar, brevemente, sobre os conceitos anteriormente referidos, os quais guiaram nossa análise.

Andreas Huyssen²⁷ argumenta, assim como Pierre Nora²⁸, que houve nos últimos anos do século passado uma enorme preocupação das sociedades em relação à memória. Em

²¹ Idem, ibidem.

²² Idem, ibidem, p. 77.

²³ Idem, ibidem, p. 91

²⁴ Idem, ibidem.

²⁵ Cf. ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise de Discurso*. Princípios e procedimentos. 9ª ed, Campinas: Pontes Editores, 2010.

²⁶ Idem, ibidem, p.15.

²⁷ Cf. HUYSSSEN, Andreas. “Passados presentes: mídia, política e amnésia” In: HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela Memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

contraposição às primeiras décadas do século XX, a partir da década de 80 o mundo deslocou seu foco dos futuros presentes para os passados presentes. A memória e o passado tornaram-se uma obsessão da sociedade contemporânea que – após os processos de descolonização, de desmantelamento da URSS, do surgimento de movimentos sociais e o crescente debate acerca do Holocausto – passou a buscar histórias alternativas, revendo sentidos atribuídos ao passado por uma historiografia estabelecida, assim como trazer à luz memórias antes marginalizadas²⁹. Essa busca passou então a questionar aquilo que Joël Candau³⁰ designa como “grandes memórias organizadoras” da sociedade. Isso gerou, portanto, nas sociedades contemporâneas, um recuo e mesmo a perda dessas grandes referências memoriais. O que se observa, segundo Candau, é uma atomização da memória, uma multiplicação de memórias particulares que reivindicam sua própria história.

Cabe aqui destacar que a memória e seu funcionamento e mecanismos de atuação na realidade social se vêem intrinsecamente ligados à noção de representação. O conceito de representação define-se, segundo Sandra Pesavento,³¹ como uma matriz geradora de condutas e práticas sociais, que são capazes de integrar as pessoas, além de explicar o real. É por meio delas que se age no mundo, que se constroem identidades. A memória e seu trabalho de organização do passado – na qual algo é lembrado e outro é esquecido – numa construção em retrospectiva de uma narrativa coerente que tenta domesticar o caos dos acontecimentos passados, resulta numa representação do passado elaborada a partir dos interesses no presente daquele grupo que a cria. A memória elabora e transmite representações que são mobilizadas para organizar e orientar identidades coletivas. Tanto assim, que a memória tem-se tornado objeto de estudo da História, entendendo que, sendo a memória uma representação do passado que é capaz de definir práticas sociais, de mobilizar os indivíduos e construir identidades, ela estabelece-se como um riquíssimo objeto para o historiador.

Tendo esse quadro teórico acima delineado como referencial, buscaremos pensar esse processo de construção de uma determinada memória sobre o cangaço, o que torna necessário remetermo-nos a produção historiográfica sobre o próprio cangaço e sobre o Nordeste, sua região de atuação. Dialogando com diversos autores – como Durval Muniz de Albuquerque, Rui Facó, Carlos Alberto Dória, Luiz Bernardo Pericás – trataremos esses assuntos numa perspectiva

²⁸ Cf. NORA, Pierre. “Entre Memória e História: a problemática dos lugares”. *Revista Projeto-História*, São Paulo, n. 10, dez. 1993.

²⁹ Cf. HUYSEN, Andreas. Op.cit.

³⁰ Cf. CANDAU, Joël. “Esgotamento e Colapso das Grandes Memórias Organizadoras” In: _____ *Memória e Identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.

³¹ Cf. PESAVENTO, Sandra J. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

que busca ampliar seus horizontes para além dos aspectos econômico ou político. O Nordeste será aqui compreendido para além de uma fronteira territorial, tratando-se mais de uma criação histórica, social e cultural que a partir da década de 10 do século XX foi se desenvolvendo e designando à região atributos particulares. Quanto ao cangaço tentaremos abarcar a complexidade e a multiplicidade de fatores que se articularam nesse fenômeno, procurando estender sua explicação para além da noção de *banditismo social*.

A pesquisa se organiza a partir da seguinte estrutura: no primeiro capítulo – intitulado *Os cabras de Lampião* – trataremos dos processos de ressignificação das noções de “tradicional” e “popular” na produção cultural do *Grupo*, buscando compreender de que forma eles se inserem nesse mundo “hibridizado” e permeado pelas questões identitárias e pela problemática da memória. No segundo – *O cangaço e o Nordeste possíveis* – abordaremos as interpretações históricas sobre o fenômeno do cangaço e do Nordeste a partir da análise das obras dos autores acima já citados. No terceiro capítulo – *Xaxado, a dança de cabra macho!* – analisaremos o espetáculo produzido e gravado pelo *Grupo* buscando dialogar com as considerações feitas nos capítulos anteriores.

2.Os cabras de Lampião

É Cleonice Maria³² quem conta que o *Grupo de Xaxado Cabras de Lampião* passou mais de um ano pesquisando, ensaiando e se preparando para sua estréia no dia 20 de março de 1995. Segundo ela, esse grupo de xaxado tem sido o maior divulgador dessa dança, mantendo sua originalidade conforme criada pelos bandoleiros do sertão. Essa trupe de artistas de Serra Talhada acredita reproduzir no palco como os cangaceiros se divertiam nos intervalos entre os combates. Com o trabalho do *Grupo*, o cangaço torna-se então um show de arte, trazendo-se, de acordo com a sua fala, uma nova e revolucionária imagem de Lampião.

Por esse breve depoimento de Cleonice acerca do trabalho do *Grupo*, podemos desdobrar diversas reflexões, as quais tentaremos sistematizar a seguir.

Um ponto a se discutir em nossa análise refere-se à caracterização do xaxado produzido pelo *Grupo* como um elemento da “cultura popular”, “autêntico/ original” e “tradicional”. Em diversos momentos nas falas dos idealizadores e integrantes do *Grupo* esses termos aparecem de modo a legitimar sua existência e sua ação no tempo presente. Esse discurso pode ser lido considerando-se as dicotomias entre o moderno e o tradicional, o popular e o erudito. Essas divisões operam, segundo Canclini, a partir de um raciocínio que concebe a modernidade como uma “força alheia e dominadora que operaria por substituição do tradicional e do típico.”³³ Para o autor entretanto,

Em parte, a crise teórica atual na investigação do popular deriva da atribuição indiscriminada dessa noção a sujeitos sociais formados em processos diferentes. Nesta justaposição de discursos que aludem a realidades diversas colabora a separação artificial entre as disciplinas que construíram paradigmas desconectados.³⁴

Torna-se mais produtivo analisá-lo a partir da demolição dessas divisões abruptas buscando entender os bens culturais e seus processos de produção e consumo inseridos no cruzamento sociocultural em que essas dicotomias se reconfiguram. Nesse sentido, o moderno e o tradicional, o culto e o popular são redimensionados. Segundo o autor, não são os bens, antes classificados nesse esquema, que se desvanecem, mas sim a pretensão de configurá-los em universos culturais autossuficientes. Trata-se, conforme Canclini, de se ver como, dentro da crise do projeto da modernidade ocidental, esses universos culturais transformam-se e relacionam-se.

³² Essa fala de Cleonice encontra-se no documentário *Xaxado - A dança de cabra macho*.

³³ CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006, p.19.

³⁴ Idem, *ibidem*, p. 207

A noção de “popular” de acordo com Canclini, tem sido identificada com aquilo que é “excluído”. Refere-se assim aos incapazes de se inserir no mercado de bens simbólicos legítimos. Está associado ao pré-moderno, ao arcaico, ao tradicional, ao regional, aos setores obrigados a submeterem-se ao ciclo do capital e à ideologia dos setores dominantes. Na perspectiva dos folcloristas, o popular é apreendido como tradição, ligado às sociedades camponesas e indígenas. Segundo o autor, nesse quadro, a cultura popular seria peculiar por conta de sua “fidelidade ao passado rural.”³⁵ Uma noção importante para os folcloristas é a de “sobrevivência”, isto é, o popular é entendido como os bens culturais alheios aos processos de modernização, caracterizados por uma continuidade histórica quase inquestionável, sendo exemplares de uma estrutura sociocultural que se apagou.³⁶

De acordo com Canclini, a principal ausência dos estudos folclorista é a falta de questionamento acerca do que ocorre com as culturas populares em uma sociedade “massificada”, nas quais os processos industriais interferem também na produção cultural.³⁷ Conforme afirma o autor, o folclore surgiu como uma reação à invisibilidade do popular – frente à aristocracia – e à industrialização da cultura. Entretanto, a perspectiva folclorista acaba por tentar fixar o popular nas formas artesanais de produção e comunicação, não conseguindo explicar quais processos sociais permitem que as tradições possuam uma função atual.

Pensando essas questões, o autor então nos traz alguns pontos que buscam construir uma nova percepção do tradicional-popular, levando em consideração suas interações com a cultura de elite e a indústria cultural.³⁸ Para ele deve-se considerar que a expansão modernizadora não solapou as culturas tradicionais. Estas se desenvolveram transformando-se.³⁹ Isso ocorreu devido a alguns fatores, dentre eles, a necessidade do mercado de abarcar as estruturas e bens simbólicos tradicionais para alcançar as camadas da população menos integradas à modernidade; o interesse dos Estados nesse campo, fomentando sua produção por diversos interesses – geração de empregos, atração de turismo, solidificação da unidade nacional – e a própria continuidade da produção cultural por agentes sociais interessados em manter sua herança cultural – sem a qual nenhum desses usos do popular-tradicional, tanto do mercado quanto do Estado, seria possível.⁴⁰ Interessante ainda destacar que:

³⁵ Idem, ibidem, p. 210.

³⁶ Idem, ibidem, p.210.

³⁷ Idem, ibidem, p.213.

³⁸ Segundo Canclini, a noção de indústria cultural refere-se ao “fato de que cada vez mais os bens culturais não são gerados artesanal ou individualmente, mas através de procedimentos técnicos, máquinas e relações de trabalho equivalentes aos que outros produtos na indústria geram (...)” . Idem, ibidem, p. 257.

³⁹ Idem, ibidem, p. 215.

⁴⁰ Idem, ibidem, p. 216-17

O folclore hoje não tem o caráter fechado e estável do universo arcaico, pois se desenvolve em meio às relações versáteis que as tradições tecem com a vida urbana, com as migrações, o turismo, a secularização e as opções simbólicas oferecidas tanto pelos meios eletrônicos quanto pelos novos movimentos religiosos ou pela reformulação dos antigos.⁴¹

Assumindo outro sentido, conforme Canclini, a noção de popular nos meios de comunicação em massa segue a lógica do mercado. Popular refere-se àquilo que se vende em grande escala. O que de fato interessa à mídia e ao mercado, segundo o autor, não é o popular mais sim a popularidade. O popular não interessa enquanto tradição que perdura, mas sim enquanto lugar da fugacidade e do esquecimento, permitindo que novos produtos sejam criados e substituídos logo em seguida. “O popular massivo é o que não permanece, não se acumula como experiência nem se enriquece com o adquirido.”⁴² O autor acrescenta ainda que nessa definição de popular, ocorre uma “distorção simetricamente oposta à folclórica”,⁴³ já que o popular não consistiria no que o povo é ou tem, mas sim no que lhe é acessível.

Entretanto, essa noção do popular como entidade passiva e subordinada ao mercado, segundo o autor, desde os anos 70 tem sido questionada, diante das concepções pós-foucaultianas do poder.⁴⁴ Nesse sentido, os setores populares também participam nas relações de força que permeiam as relações e instituições sociais. Apesar dessas relações não serem igualitárias, o poder e os acontecimentos socioculturais resultam “de um tecido complexo e descentralizado de tradições reformuladas e intercâmbios modernos, de múltiplos agentes que se combinam.”⁴⁵

A noção de tradição nesse contexto se vê também colocada em perspectiva. Para Gérard Lenclud⁴⁶, em sua acepção clássica, a noção de tradição remeteria à idéia de permeância do passado no presente; à idéia de um legado, que vindo de uma época já esgotada, teria sido conservado, supostamente, sem mudanças. A tradição, porém, não remeteria a tudo aquilo que veio do passado, mas apenas aos elementos selecionados, culturalmente significativos e dotados de uma “predisposição à reprodução”⁴⁷. Segundo o autor, evoca-se ainda a idéia de uma forma de transmissão específica. A tradição seria algo passado de geração a geração por meios essencialmente “não escritos”, isto é, pela palavra falada e pelo exemplo.

De acordo com Lenclud:

⁴¹ Idem, ibidem, p. 218.

⁴² Idem, ibidem, p. 261

⁴³ Idem, ibidem, p. 261

⁴⁴ Segundo Canclini: “O poder não está contido numa instituição nem no Estado, nem nos meios de comunicação. Também não é um tipo de potencia da qual alguns estariam dotados: ‘é o nome que se empresta a uma situação estratégica em uma dada sociedade”. Idem, ibidem, p. 261.

⁴⁵ Idem, ibidem, p. 262.

⁴⁶ LENCLUD, Gérard. *A tradição não é mais o que era... - Sobre as noções de tradição e de sociedade tradicional em etnologia*. Extraído de *Terrain: revue d'ethnologie de l'Europe*, n° 9 (*Habiter la Maison*), 1987. On line: <http://terrain.revues.org/document3195.html>. Traduzido do francês por José Otávio Nogueira Guimarães – Núcleo de Estudos Clássicos/Departamento de História/UnB.

⁴⁷ Idem, ibidem.

(...) essa noção de tradição – cujo conteúdo nos parece tão natural e que se impõe espontaneamente ao espírito – associa em realidade três idéias bem diferentes e não necessariamente coerentes entre si: a de conservação no tempo, a de mensagem cultural e a de modo particular de transmissão. Ora, cada um desses três elementos de definição presta-se a equívocos. Nenhum deles define rigorosamente um atributo de tradicionalidade, isto é, uma propriedade exclusiva de que seriam dotados os fatos ditos tradicionais.⁴⁸

Questiona-se, então, o entendimento de tradição enquanto a repetição de um modelo original de um objeto cultural criado em uma época longínqua. Para o autor, “(...) a tradição manifesta uma singular capacidade de variação: dispõe de uma impressionante margem de liberdade para aqueles que lhe servem (ou a manipulam)”⁴⁹ O autor propõe então que abandonemos os pressupostos que guiam essa concepção de tradição enquanto “permanência” construída numa única direção: do passado para o presente.

Para isso, o autor nos abre uma outra via nesse itinerário: a tradição como uma elaboração do presente sobre o passado. Segundo Lenclud, tradição é uma visão que os homens constroem sobre o seu passado a partir de critérios do presente. Todavia, esse processo não se dá como uma invenção livre do passado. Há limites dentro dos quais essas interpretações se constituem. Nesse exercício, a questão da “verdade” não se mede pela “exatidão” desta reconstituição histórica. Segundo o autor, a eficácia da tradição se encontra menos na correspondência com o que “de fato” aconteceu, do que na enunciação de proposições tidas, previamente, como consensualmente verdadeiras.⁵⁰ Como uma elaboração feita pelos homens no presente, a tradição mostra sua funcionalidade ao fornecer àqueles que a enunciam um meio de afirmar sua diferença e assentar sua autoridade. Dessa forma, cada grupo social elabora sua tradição, buscando no passado os elementos que lhe convém.

Nesse sentido, a questão da autenticidade da tradição se dá menos pela conservação do conteúdo desta tal qual foi criada, do que pela autoridade social dos agentes que receberam – ou que se atribuíram – a missão de preservá-la.⁵¹ Para Canclini, a noção de autenticidade, enquanto um atributo que confere uma “sacralidade” aos bens culturais do passado frente à banalização dessa herança no presente “profano”, apresenta, pelo menos, duas dificuldades porque, primeiro: “Idealiza algum momento do passado e o propõe como paradigma sociocultural do presente, decide que todos os testemunhos atribuídos são autênticos e guardam por isso um poder estético, religioso, ou mágico insubstituível”⁵²; e segundo: “esquece que toda cultura é resultado de uma seleção e de uma combinação, sempre

⁴⁸ Idem, *ibidem*.

⁴⁹ Idem, *ibidem*.

⁵⁰ Idem, *ibidem*.

⁵¹ Idem, *ibidem*.

⁵² CANCLINI, Néstor García. *Op.cit.*, p. 200.

renovada, de suas fontes”⁵³, isto é, os bens culturais não se reproduzem invariavelmente: são sempre re-apresentações.

Tendo essas reflexões como horizonte, procuraremos pensar os discursos e as práticas do *Grupo*, a partir de uma entrevista concedida, por Karl Marx⁵⁴ e Anildomá ao jornal “A Nova Democracia”,⁵⁵ em reportagem realizada por Paulo Gonçalves. Nessa entrevista podemos perceber claramente como a noção de cultura popular tradicional se reconfigura na interação com a indústria cultural, as relações econômicas e políticas e com o mercado de bens simbólicos e, ainda, como as questões da memória, da identidade e da representação constituem e norteiam a ação do *Grupo*.

Primeiramente destaca-se a leitura que os integrantes fazem do cangaço a partir do presente, justificando a importância da preservação de uma memória desse fenômeno. A fala dos entrevistados evidencia que o cangaço esteve e ainda está presente no imaginário social. Após sua extinção, conforme diz Maria Isaura Pereira de Queiroz:

[a] compreensão do cangaço se alargava para além dos limites de sua existência efetiva, invadindo paragens do imaginário e se enriquecendo com significados múltiplos, que não pertenciam nem à sua origem, nem a sua vigência real.⁵⁶

O que torna possível essa dinâmica acima descrita é a plasticidade inerente às representações. Para Roger Chartier,⁵⁷ representações dizem respeito ao modo como em diferentes lugares e tempos a realidade social é construída, criando figuras, as quais dotam o presente de sentido. Códigos, padrões e sentidos são compartilhados, e embora as representações sejam operações mentais, elas operaram pelo apagamento de suas marcas, em outras palavras, são naturalizadas. Porém, os sentidos podem mudar, pois são historicamente construídos e determinados pelas relações de poder, pelos conflitos de interesses dos grupos sociais. As representações servem como matrizes de discursos e práticas que tem por objetivo a construção desse mundo e a definição contraditória das identidades.

De acordo com Tomaz Tadeu da Silva, o conceito de identidade – e da diferença⁵⁸ – está estreitamente associado a esses sistemas de representação e deles são dependentes. É por meio da

⁵³ Idem, ibidem, p.200 - 201.

⁵⁴ Karl Marx é filho de Anildomá e Cleonice e interpreta Lampião nos espetáculos do Grupo.

⁵⁵ Informações disponíveis em:

http://www.anovademocracia.com.br/index.php?option=com_content&task=view&id=1915&Itemid=105 Acesso em: 18 de set. 2010.

⁵⁶ Maria Isaura Pereira de Queiroz *apud* LIMA, José Lezama. “O cangaço nas histórias em quadrinhos”. In: Antonio Fernando de Araújo Sá (org.). *Combates entre história e memórias*. São Critovão: Editora UFS; Aracaju: Fundação Oviêdo Teixeira, 2005, p. 178.

⁵⁷ Cf. CHARTIER, Roger. *História Cultural – Entre práticas e representações*. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1990.

⁵⁸ Segundo Tomaz Tadeu da Silva, a identidade só é possível ser pensada relacionando-a com a diferença. Identidade e diferença estão em uma relação estreita de mútua determinação e resultam de atos de criação

representação que a identidade e a diferença ganham suporte e sustentação. É também por meio da representação que elas se ligam a sistemas de poder. Acrescenta-se ainda, segundo Stuart Hall, que “as identidades culturais são (...) os pontos instáveis de identificação ou sutura, feitos no interior dos discursos da cultura e da história. Não são uma essência, mas um posicionamento.”⁵⁹ A identidade é construída a partir do passado e este, por sua vez, reconstitui-se por intermédio da memória, do mito, da fantasia, etc.⁶⁰

Nesse sentido é que opera a memória na formação identitária, pois ela é um fator de extrema importância no sentimento de continuidade e coerência na reconstrução de si mesmo ou de certo grupo social. Catroga argumenta que a memória “visa inserir os indivíduos em cadeias de filiação identitária, distinguindo-os e diferenciando-os em relação a outros.”⁶¹ Sobre essa estreita ligação, Pollak afirma que para a construção da identidade necessita-se de três elementos: a unidade física, a continuidade dentro do tempo e o sentimento de coerência.⁶² Pollak ainda acrescenta que a identidade é uma construção que se produz em referência ao outro; por meio da negociação (ou imposição) direta com (sobre) o outro.⁶³ Assim, a memória e a identidade são valores disputados em conflitos intergrupais. Segundo Catroga, a memória não escapa à instrumentalização do poder, o qual seleciona o que se recorda e o que consciente ou inconscientemente se silencia. Enfim, toda essa ligação entre memória e identidade acaba por cristalizar certas referências culturais – as quais também lhe servem como base de sustentação. As referências culturais seriam então práticas sociais e representações que caracterizam a memória e a identidade de um grupo social. Segundo Joël Candau⁶⁴, ritos e práticas garantem a transmissão de um *corpus* memorial – crenças, representações, saberes, doutrinas, protomemória – o qual é mobilizado para organizar e mobilizar as identidades coletivas.

Nesse sentido, Karl Marx nos apresenta a seguinte fala:

A região sertaneja costuma homenagear tudo quanto é coronel, os piores facínoras, que combateram nossos avós, que expulsaram os índios desta parte do Brasil, e que hoje são nomes

linguística; são construtos sociais e culturais que devem ser ativamente produzidos. Cf. SILVA, Tomaz Tadeu da. “A produção social da identidade e da diferença”. In: Tomaz Tadeu da Silva (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis/RJ: Vozes, 2000.

⁵⁹ Cf. HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 24, 1996, p. 70.

⁶⁰ Idem, *ibidem*.

⁶¹ Cf. CATROGA, Fernando. “Memória e História” In: Sandra Jatahy Pesavento (org.). *Fronteiras do Milênio*. Porto Alegre: UFRGS, 2000, p. 50.

⁶² Cf. POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 205. Disponível em:

<http://www.unifra.br/professores/rangel/mem%C3%B3ria%20e%20identidade.pdf> Acessado em 03 de jun. 2011.

⁶³ Idem, *ibidem*.

⁶⁴ CANDAU, Joël. “Esgotamento e Colapso das Grandes Memórias Organizadoras” In: _____ *Memória e Identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.

de avenidas, estátuas em praças, nomes de escolas e até de cidades. E Lampião com sua gente, os que desafiaram a estrutura reacionária do poder, não merecem serem lembrados? Merecem! — afirma — Os descendentes dos coronéis não vão fazer isto. Eles fazem de tudo para imortalizar seus pais e avós, mas nós, descendentes dos que foram massacrados, não podemos deixar que tudo se perca nas brumas do tempo, temos que dizer ao mundo que no passado houve luta, se espelhar na coragem de Lampião, de Antonio Conselheiro, de Zumbi dos Palmares, Corisco e muitos outros, para lutarmos hoje, sem medo, com a história na mão. Foi agarrado nesse argumento que nasceu esse movimento, com um punhado de artistas, para resgatar e manter nossa história.⁶⁵

Sendo a memória um campo de disputa social é importante se considerar nesse movimento de lembrar e esquecer a existência de relações de poder. Nesse processo de seleção do que se lembra e do que se esquece, opera aquilo que Pollak denomina de “trabalho de enquadramento da memória”:

O trabalho de enquadramento da memória se alimenta do material fornecido pela história. Esse material pode sem dúvida ser interpretado e combinado a um sem-número de referências associadas; guiado pela preocupação não apenas de manter as fronteiras sociais, mas também de modificá-las, esse trabalho reinterpreta incessantemente o passado em função dos combates do presente e do futuro.

Mas é importante lembrar que apesar desse trabalho de organização de uma memória institucionalizada, há que se considerar as inúmeras memórias existentes numa sociedade, que correspondem aos diversos grupos sociais, ou seja, apesar de haver memórias oficiais, mais ou menos instituídas, existem ainda as lembranças dissidentes. De acordo com Pollak a memória não é estável, ela é móvel; é campo em litígio no qual memórias marginalizadas emergem e disputam espaço com as memórias “oficiais”. As memórias que foram de certa forma silenciadas pelo discurso oficial, são transmitidas por meio das redes familiares e de amizades e emergem quando a conjuntura política e social se torna favorável.⁶⁶

Esse mecanismo pode ser observado, ainda, neste trecho da fala de Anildomá:

Em Serra Talhada só havia homenagens para os membros das oligarquias, os coronéis, os grandes fazendeiros, empresários e membros dessas dinastias. Então resolvemos homenagear um filho da terra e gente do povo. Além disso, apesar de Lampião ter nascido aqui, notamos que não se falava mais dele, as oligarquias faziam questão de apagar a sua história. Decidimos então recomençar o debate sobre o cangaço e mostrar que ele não é apenas folclore, pois o que motivou o cangaço ainda está presente na vida do povo: é a seca, a exploração do latifúndio, a concentração de terra e das riquezas e os currais eleitorais que sustentam essa exploração. Engana-se quem pensar que os coronéis da política são coisas do passado. Uma prova está no resultado das eleições do dia 5 de outubro, quando a maioria dos prefeitos eleitos na região carrega nos sobrenomes as linhagens dos antigos coronéis, são membros das mesmas dinastias. Essas oligarquias que geraram o cangaço ainda estão presentes na vida do povo sertanejo, ainda são muito fortes e não agem de forma muito diferente do que faziam naquele período.

⁶⁵ Karl Marx em entrevista mencionada. Informações disponíveis em:

http://www.anovademocracia.com.br/index.php?option=com_content&task=view&id=1915&Itemid=105 Acesso do em: 18 de set. 2010.

⁶⁶ POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewFile/2278/1417>. Acessado em 03 de junho de 2011.

Por isso resolvemos abrir esse debate contras as injustiças sociais à luz do cangaço, esse é o nosso principal propósito, sem perder de vista a cultura popular, as tradições, a literatura, a música, a dança e todo legado dos cangaceiros.⁶⁷

Nesta fala, assim como outras, o cangaço é interpretado através de uma rede de significados fortemente “alimentada” por um discurso marxista, ou melhor, a representação do mundo social – e do cangaço dentro deste mundo – é formulada pelo recurso à mediação de certas categorias da teoria marxista. Podemos perceber que a noção de *luta de classes* é bastante presente nos discursos dos entrevistados. O cangaço representa a luta e a resistência das classes subalternas, tanto no passado quanto no presente, no qual se observa, segundo eles, uma continuidade histórica das injustiças sociais. Nesse quadro, a cultura popular e as tradições se inscrevem como “legado” cultural de um grupo subalterno – ao qual os integrantes se identificam – que passa a servir como meio de estabelecer um posicionamento social no contexto do presente. Como diz Canclini: “O popular designa as posições de certos agentes, aquelas que os situam frente aos hegemônicos”⁶⁸ A cultura popular tradicional do cangaço é então utilizada pelo *Grupo* como instrumento para a construção de uma memória e de um patrimônio cultural⁶⁹ que faça frente àqueles instituídos pelos grupos hegemônicos, dando visibilidade e legitimidade às suas reivindicações no âmbito político social:

[Karl Marx] Quando lutamos em defesa da cultura do cangaço, não é para falarmos de folclore como uma brincadeira para agosto, mês do folclore, falamos do cangaço denunciando que as feridas sociais que geraram as revoltas sociais no final do Século XIX são as mesmas que ainda hoje, em pleno Século XXI, continuam ardendo, supurando, doendo. É preciso restaurar a história de Lampião na ótica social. Debater o cangaço é discutir nossa identidade cultural, a seca, a falta de terra para quem nela trabalha.⁷⁰

Interessante destacar também como a noção de cultura popular tradicional dos entrevistados interage com um universo cultural, que atravessa o “local”, difundido pelos meios de comunicação de massa e pela indústria cultural:

⁶⁷ Informações disponíveis em:

http://www.anovademocracia.com.br/index.php?option=com_content&task=view&id=1915&Itemid=105 Acesso em: 18 de set. 2010.

⁶⁸ CANCLINI, Néstor García. Op.cit., p. 279.

⁶⁹ Em um trecho da entrevista Karl Marx fala da criação de um acervo sobre o assunto: “‘Temos um razoável acervo com depoimentos em vídeo e DVD de mais de trinta cangaceiros, documentários, filmes, livros, cordéis, etc’. Este acervo que resgata a memória de um período histórico que contribuiu para a construção da identidade do povo pernambucano, encontra-se no Centro de Estudos e Pesquisa do Cangaço — EPEC, também criado pela Fundação Cultural Cabras de Lampião. Boa parte do material foi colecionado por Anildomá que começou a nutrir paixão pelo tema ainda menino. ‘Desde pequeno coleciono livros, documentos, tudo que pudesse encontrar sobre aquela época, quando o banditismo social era uma forma de reação à miséria e repressão dos latifundiários’”.

⁷⁰ Informações disponíveis em:

http://www.anovademocracia.com.br/index.php?option=com_content&task=view&id=1915&Itemid=105 Acesso em: 18 de set. 2010.

[Karl Marx] Essa cultura que aliena e que não diz coisa com coisa, que explora a mulher, a vulgaridade, as deficiências, são altamente prejudiciais ao povo brasileiro. Admiramos as outras culturas — cultura, no sentido verdadeiro — mas primamos pela nossa. É claro que os capitalistas da indústria fonográfica exploram e enganam as massas com uma música vulgar, que impede de se pensar, que afasta da realidade. Os meios de comunicação, em geral, estão a serviço da classe dominante. O pior é que não é um problema de uma determinada região do Brasil, a crise cultural é geral. Porém, não podemos esquecer dos focos de resistência, que se proliferam em cada cidade. Aqui em Serra Talhada fomos nós quem criamos o slogan "capital do Xaxado" e a população assumiu, por que vêem nisso a cara dos cangaceiros, que eram gente do povo. Provocamos um debate acirrado. (...) Considero fundamental o papel da cultura popular para fortalecer o conhecimento da história e a transformação da sociedade. O nosso trabalho é fazer uma análise crítica do presente tendo o passado como referência, além de trabalhar com a identidade cultural como barreira de defesa contra o immediatismo que o imperialismo utiliza para impor uma "cultura" de vulgaridades. É contra essa cultura de modismos que lutamos. É também contra a apresentação do sertanejo de forma caricatural e deformada, como vemos nesses meios de comunicação que fazem o jogo do imperialismo.⁷¹

Porém, os meios de comunicação de massa e não tradicionais, possíveis pelos novos recursos tecnológicos – como internet, vídeos, CDs e etc – não são apenas confrontados pelo *Grupo*. Este também se apropria dessas novas linguagens e tecnologias de reprodução para a difusão de seu discurso. Isso nos lembra mais uma vez Canclini, para quem os novos recursos tecnológicos não são neutros, eles implicam mudanças culturais, entretanto, o significado final depende dos usos que os diversos agentes sociais lhes atribuem.⁷² Assim, segundo a reportagem a qual estamos nos reportando, a Fundação Cultural Cabras de Lampião, a qual o *Grupo* está vinculado, produz diversos eventos culturais, como festivais de xaxado e mostras de teatro, entre outras ações, e seu trabalho resultou em vários documentários e especiais para a TV, sendo até divulgado por uma rede nacional hegemônica.⁷³ Eles utilizam também um *blog* para o fornecimento de informações acerca do universo cultural do cangaço. Ainda destaca-se o uso de DVDs e CDs⁷⁴ para a difusão da memória do cangaço. Dessa forma, o uso dessas ferramentas, ao

⁷¹ Informações disponíveis em:

http://www.anovademocracia.com.br/index.php?option=com_content&task=view&id=1915&Itemid=105 Acesso do em: 18 de set. 2010.

⁷² CANCLINI, Néstor García. Op.cit., p. 307

⁷³ Na reportagem são citados as seguintes produções como exemplo: “*Identidade Brasileira*, pelo Jornal Nacional (Rede Globo); *Clip Cangaceiros*, produção Provídeo Natal, direção Tony Maciel; *Lampião, uma história de amor e sangue*. Globo News, 2006; Matéria/documentário *Casa de Lampião e Xaxado*, TV Asa Branca/Rede Globo; *Lampião — Diário Repórter*, da TV Diário; *Lampião, Mort ou Vif* da TV Hibou Production — TV Rennes — França em 2006; *A Moda no Cangaço*, produção pernambucana; *Alpercata de Rabicho*, produção e direção de Petrônio Lorena; I Encontro Nordeste de Xaxado. Especial no Globo Comunidade; *Cangaceiros invadem cidades*, especial para TV Senac (São Paulo — SP); *O Rei do Cangaço*, especial para TV Cultura (Rio de Janeiro); *A Chegada de Lampião em Olinda*, especial para TV Guararapes. *O Rei do Cangaço*, especial para TV Pernambuco; Diversas matérias e especiais para TV Asa Branca (Rede Globo — Caruaru) e TV Grande Rio (Rede Globo, Petrolina) e o documentário da Rede Globo de Televisão — Regional TV Asa Branca: *Virgolino: do Homem ao Mito — 70 Anos da Morte de Lampião*.”

⁷⁴ Em novembro de 2012 foi lançado o CD “Memória Musical do Cangaço”, patrocinado pelo FUNCULTURA, FUNDARPE, Secretaria de Cultura, governo de Pernambuco. Informação disponível em: <http://pontodeculturacabrasdelampiao.blogspot.com.br/2012/11/memoria-musical-do-cangaço-o-cd-dos.html>. Acessado em 14 de janeiro de 2013.

invés de apenas contradizer as culturas populares tradicionais, pode servir para expandir a criatividade e o uso dos bens patrimoniais. Conforme argumenta Canclini: “a remodelação tecnológica das práticas sociais nem sempre contradiz as culturas tradicionais (...) Essa apropriação múltipla de patrimônios culturais abre possibilidades originais de experimentação e comunicação, com usos democratizadores ...”.⁷⁵ O *Grupo* se apropria dos meios de comunicação modernos para elaborar posições próprias.

Destacamos também as relações que se estabelecem entre a produção cultural da Fundação Cultural Cabras de Lampião e as políticas públicas de fomento à cultura e à memória. De acordo com a reportagem, a Fundação foi contemplada em 2007 com o “Prêmio Culturas Populares — Maestro Duda 100 Anos de Frevo”, pelo Ministério da Cultura – Minc – e em 2008 tornou-se um Ponto de Cultura. Os Pontos de Cultura surgiram, de acordo com informações disponíveis no site do Ministério da Cultura,⁷⁶ para estimular, através de um convênio, as iniciativas culturais já existentes na sociedade civil. Como parte do Programa “Cultura Viva”, o Estado tem buscado por meio dessas ações, inserir “a cultura na agenda social do Governo Federal, transformando o acesso aos bens culturais em política estratégica de Estado para reduzir a pobreza e a desigualdade social.”⁷⁷

Além das parcerias com o governo na área da cultura, a Fundação, que administra o Museu do Cangaço, foi também contemplada em 2012 com um Ponto de Memória. O Programa Ponto de Memória é um programa do Instituto Brasileiro de Museus –IBRAM – em parceria com o Minc, que busca, segundo a instituição, “atender os diferentes grupos sociais do Brasil que não tiveram a oportunidade de narrar e expor suas próprias histórias, memórias e patrimônios nos museus” e ainda “contribuir para o desenvolvimento de uma política pública de direito à memória, com base no Plano Nacional Setorial de Museus e Plano Nacional de Cultura.”⁷⁸

De acordo com informações do *blog* do Ponto de Cultura Cabras de Lampião:

Os PONTOS DE MEMÓRIA têm por concepção reconstruir e fortalecer a memória social e coletiva de comunidades, a partir do cidadão e de suas origens, histórias e valores. Com metodologia participativa e dialógica, trabalham a memória de forma viva e dinâmica, como ferramenta de transformação social. Em estágio pleno de desenvolvimento, os PONTOS DE MEMÓRIA são capazes de promover a melhoria da qualidade de vida da população e fortalecer as tradições locais e os laços de pertencimento, além de impulsionar o turismo e a economia local, contribuindo positivamente na redução da pobreza e violência. (...) Além disso, os Pontos valorizam o protagonismo popular e concebem o museu como instrumento de mudança social e desenvolvimento sustentável. Ademais, entendem a memória como resultado

⁷⁵ CANCLINI, Néstor García. Op.cit., p. 308.

⁷⁶ Informações disponíveis em: <http://www.cultura.gov.br/culturaviva/ponto-de-cultura/>. Acessado em: 14 de janeiro de 2013.

⁷⁷ Idem.

⁷⁸ Informações disponíveis em: <http://www.museus.gov.br/acessoainformacao/acoes-e-programas/programas/programa-pontos-de-memoria/>. Acessado em: 14 de janeiro de 2013.

de interações sociais e processos comunicacionais, os quais elegem aspectos do passado de acordo com as identidades e interesses dos componentes do grupo.⁷⁹

Além dessas relações estabelecidas com o Estado para a captação de recursos e apoio para a garantia da continuidade de sua existência e de sua produção cultural, o envolvimento e interação da Fundação no âmbito político institucional se dá também por outras vias. No dia 28 de dezembro de 2012 foi publicado no *blog* do Ponto de Cultura uma notícia acerca da nomeação dos Secretários do município de Serra Talhada pelo prefeito Luciano Duque. Dentre os nomeados está Anildomá de Souza.⁸⁰

Assim, percebemos que nos intercâmbios entre a cultura popular tradicional, as indústrias culturais, os meios de comunicação de massa, e a estrutura política do Estado vão se estruturando questões acerca das identidades, da defesa de interesses e reivindicação de direitos, dos conflitos entre os diferentes grupos sociais em disputa pelo poder local, entre outros. A reapropriação dos meios massivos e das novas tecnologias, as estratégias de relação com o Estado nos mostram que as concepções polares entre as diferentes “tipologias” culturais – como se estas operassem de maneira autônoma e excludente – não conseguem mais dar conta da complexidade da cultura e das condições de produção e difusão dos bens simbólicos no mundo contemporâneo. Esse caráter multifacetado do campo cultural, segundo Canclini, nos faz repensar os nexos que se estabelecem entre a cultura e o poder. Para o autor: “A busca de mediações, de vias diagonais para gerir conflitos, dá às relações culturais um lugar proeminente no desenvolvimento político”. Assim, ante a impossibilidade da ação direta na ordem política e social estabelecida, reconstrói-se a mesma através do uso dos bens simbólicos, podendo deles irromper práticas sociais transformadoras.⁸¹

De acordo com Canclini, os estudos acerca dos processos de hibridação cultural mostram que o culto e o popular são construções culturais e que a dificuldade de definir essas noções decorre do fato de que ambas são geradas pela modernidade, mas também são, por esta, desgastada o tempo todo. Nesse quadro, a permanência da cultura popular tradicional, mesmo que reeditada pela indústria cultural, segundo o autor, significa que ela:

(...) ainda funciona como núcleo simbólico para expressar formas de convivência, visões de mundo, que implicam uma continuidade das relações sociais. Para elaborar essa vivência

⁷⁹ Informações disponíveis em: <http://pontodeculturacabrasdelampiao.blogspot.com.br/2011/12/cabras-de-lampiao-conquista-ponto-de.html>. Acessado em: 14 de janeiro de 2013.

⁸⁰ No *blog* há o seguinte comentário: “Duque cumpre mais uma promessa de campanha criando a Secretaria de Cultura, antiga reivindicação do movimento cultural serratalhadense. “Domá”, como é mais conhecido, é ativista cultural desde os anos 70 e fundador da Fundação Cultural Cabras de Lampião (FCCL). Foi diretor de Cultura de Serra Talhada (93/96) e assessor de Cultura da Fundação de Patrimônio Histórico de Pernambuco (Fundarpe).” Informação disponível em: <http://pontodeculturacabrasdelampiao.blogspot.com.br/2012/12/um-cabra-de-lampiao-e-secretario-de.html>. Acessado em: 14 de janeiro de 2013.

⁸¹ CANCLINI, Néstor García. Op.cit.,p. 349.

desgarrada da mudança temporal todas as culturas empregaram rituais. (...) A ritualidade, segundo Turner, é mais propícia que outras práticas: serve para viver – e para observar – os processos de conflito e transição.⁸²

A partir dessa análise trazida por Canclini, podemos entender essa reencenação do xaxado feita pelo *Grupo* como uma dramatização de seus conflitos e dilemas atuais, informados por uma determinada memória do cangaço, que é construída e reelaborada⁸³ em parte pelo repertório musical selecionado para compor suas apresentações.

Cabe aqui destacar ainda algumas considerações que Catroga faz acerca da memória, sua função social e os ritos de recordação. Para este estudioso, deve-se considerar que a memória não se reduz à esfera individual, ela sempre recebe, segundo ele, uma “sobredeterminação social.”⁸⁴ Nesse sentido, Catroga afirma que a tradução subjetiva da memória é feita dentro de um quadro social, conferindo uma coerência narrativa à vida dos grupos. Assim, os indivíduos mantêm um diálogo, por meio de um processo socializador, com os valores de um grupo em que se situam, e é à luz do passado que projetam seu futuro. A memória se dá então numa linguagem pública, coletiva e instituinte do rito, integrando o eu por meio de práticas simbólicas e comunicativas. Catroga também afirma que para que a memória não sofra a corrosão do tempo, para que sobreviva, ela necessita de traços-vestígios, através dos quais se pode reavivá-la. Para ele:

(...) o seu conteúdo [da memória] é inseparável dos seus campos de objectificação e de transmissão – linguagem, imagens, relíquias, lugares, escritas, monumentos – e dos ritos que o reproduzem. O que mostra que, nos indivíduos, não haverá memória coletiva sem suportes de memória ritualisticamente compartilhados.⁸⁵

Podemos, então, compreender o xaxado como esse traço mediador entre passado e presente o qual evoca e compartilha uma memória sobre o cangaço, dotando de sentido as práticas sociais do *Grupo*.

Segundo o autor, os ritos de recordação desempenham “funções instituintes de sociabilidade.”⁸⁶ Assim, o efeito ritual da memória tende a traduzir-se numa mensagem, que, de acordo com o autor, busca unificar as recordações individuais, construindo e conservando uma “unidade”.⁸⁷ Para Catroga, a finalidade última das “liturgias de recordação” é a de “criar e perpetuar o sentimento de pertença e de continuidade, num protesto, de fundo metafísico”⁸⁸

⁸² Idem, ibidem, p. 364.

⁸³ Essa reelaboração histórica do cangaço também se dá a partir de pesquisas realizadas pelos membros do Grupo e da criação de seu próprio acervo documental, o qual inclui outros meios como entrevistas, jornais, objetos, e etc que complementam e dialogam com todos os elementos que compõe a apresentação .

⁸⁴ CATROGA, Fernando. Op. cit., p. 44.

⁸⁵ Idem, ibidem, p. 48.

⁸⁶ Idem, ibidem, p. 49.

⁸⁷ Idem, ibidem, p. 50.

⁸⁸ Idem, ibidem, p. 51

contra a fruição do tempo. Dessa forma, “a raiz da memória mergulha, portanto, num ‘espaço de experiência’ aberto tanto à recordação como às expectativas, horizonte que o recebe como *herança* (...)”.⁸⁹ A memória é ativa e capaz de integrar passado, presente e futuro. Daí que podemos entender a construção de uma memória do cangaço pelo *Grupo* como uma maneira de filiar-se a um passado, à história de um determinado grupo social, que dê sustentação a sua atuação social, cultural e política no presente, na perspectiva de abrir um futuro diferente.

⁸⁹ Idem, *ibidem*, p. 52

3.O Cangaço e o Nordeste possíveis

3.1.O cangaço

Nesse capítulo a proposta é discutir algumas interpretações e explicações históricas sobre o fenômeno do cangaço. Retomamos esses estudos a fim de que eles possam iluminar nossa compreensão acerca da memória que o *Grupo* constrói sobre o mesmo, na medida em que essa construção dialoga não só com as representações do cangaço que circulam por meio de produções “populares” – como o cordel, os repentes, e o próprio xaxado – e dos testemunhos de pessoas que viveram nesse contexto, como também com essas produções acadêmicas. Essa produção acadêmica será aqui representada pelos estudos desenvolvidos por Carlos Aberto Dória, Rui Facó e Luiz Bernardo Pericás.

De acordo com Carlos Dória, o cangaço foi uma forma de *banditismo social* que ocorreu no nordeste brasileiro entre os anos de 1870 e 1940. Utilizando-se dessa categoria, Dória distingue o “criminoso comum” do chamado *bandido social*.⁹⁰ Este seria membro da sociedade rural, considerado criminoso pelo Estado e pelos grandes proprietários. Para ele, este personagem social surge em sociedades rurais que estão passando por uma transição entre a organização tribal e a moderna sociedade capitalista. Porém, as transformações dos valores não acompanham as transformações materiais de uma sociedade. Assim, o bandido social continua a fazer parte da sociedade rural, a qual o considera um herói, já que não reconhece no Estado e na classe dominante a legitimidade para o estabelecimento do que seria a “lei”.⁹¹

Segundo o autor, é possível identificar duas classificações de *bandido social*: a primeira, refere-se ao *ladrão nobre*, representado pela figura de Robin Hood, que rouba dos ricos para dar aos pobres; e a segunda refere-se ao *vingador*, ou *justiceiro*, que busca reparar uma injustiça espalhando o terror entre seus repressores. De acordo com Dória, Lampião reuniria em sua trajetória traços dos dois tipos classificados.⁹² Os *bandidos sociais* apresentariam também uma história de vida semelhante: alguém que se inicia no banditismo teria sido em algum momento de sua vida vítima de injustiças e perseguições pelas autoridades, por conta de um ato considerado formalmente criminoso, mas que, porém, frente aos costumes locais, era aceito. Dória acrescenta ainda que este tipo de bandido não combateria a classe dominante, no geral, mas apenas as autoridades e os opressores diretos – não podendo então dizer que ele lutava pela revolução

⁹⁰ Cf. DÓRIA, Carlos Alberto. *O cangaço*. São Paulo: Brasiliense, 1981, p. 11.

⁹¹ Idem, *ibidem*.

⁹² Idem, *ibidem*, p. 13.

social. Dessa maneira, o *banditismo* torna-se um modo de vida. Segundo o autor: “Ao procurar se impor à custa da coragem e outros atributos pessoais, ele [o bandido social], na verdade, pode se tornar ponta-de-lança de uma ordem social em desagregação, que resiste contra influências do mundo externo e moderno”.⁹³

O surgimento do *banditismo social* no Nordeste se deu, conforme Dória, nos últimos 25 anos do século XIX e esteve ligado não só a crise pela qual a sociedade nordestina passava, mas também às características da colonização que se deu naquela região. Segundo ele, além da já conhecida colonização da monocultura do açúcar, houve na região o florescimento, no sertão, de uma *civilização do couro*, que incorporada pela economia colonial, produzia charque, couro e outros produtos para abastecer o mercado interno. Diferentemente da economia açucareira, esta economia do sertão baseava-se no trabalho do homem livre. Nesta sociedade, as relações de solidariedade eram necessárias para a sua própria sobrevivência, por conta do alto grau de dependência entre os dominadores e os dominados. Assim, eram fortes os laços de compadrio.

Entretanto, segundo o autor, ao mesmo tempo, essa sociedade era extremamente competitiva, contrapondo parentelas inteiras nas disputas por recursos escassos na região. Dessa forma, a violência se fazia bastante presente no cotidiano através das lutas de família, das guerras entre os clãs, das vendetas.⁹⁴ O cangaço⁹⁵ inseriu-se no contexto de construção do poderio dos coronéis que atingiu o seu auge na Primeira República com a “política dos governadores”. Os coronéis se digladiavam para conquistar autoridade governamental na sua região. “Conquistada esta posição estratégica no terreno da política, poderiam, então, garantir a eleição de deputados e senadores e influir nos rumos gerais da política regional e nacional.”⁹⁶ Como esse poder emanava da “força militar”, os coronéis eram mais poderosos conforme fosse o tamanho de sua milícia pessoal. Esta era composta por jagunços, parentes e cangaceiros mansos.

Entre 1877 e 1879 houve uma grande seca no Nordeste, que acabou por dificultar o acesso de grande parte da população aos alimentos.⁹⁷ Para escapar da fome, os sertanejos se viram diante de duas soluções: migrar ou realizar saques. Surgem desta forma os primeiros bandos de cangaceiros independentes. Segundo o autor:

O cangaço independente modelava-se à imagem e semelhança da ordem patriarcal, consolidando a sua própria clientela, e constituindo-se inclusive em forma de acesso a áreas de realização, não apenas econômica, até então inatingíveis para a maioria da gente simples. (...)

⁹³ Idem, ibidem, p. 16.

⁹⁴ Idem, ibidem, p. 22.

⁹⁵ Segundo Dória, o próprio termo cangaço denotaria essa violência: “Segundo folcloristas, vem de ‘canga’ nome dado ao armamento do individuo que andava de bacamarte passado sobre os ombros, tal qual um boi no jugo, sobrecarregado ainda de uma quantidade de outras armas”. Idem, ibidem, p. 24.

⁹⁶ Idem, ibidem, p. 23.

⁹⁷ Idem, ibidem.

O cangaço abria uma via “democrática” para a ascensão social, através de atributos individuais e adquiridos, tais como a valentia e a destreza no manejo de armas.⁹⁸

Alguns desses bandos eram bastante fortes e organizados, sendo o bando de Lampião o mais importante representante do cangaço.⁹⁹ As décadas de 1920 e 1930, que testemunharam a ação de Lampião, prenunciavam transformações no contexto social, político e econômico do país. Para Dória, o sertão vivia uma profunda crise econômica e política com a desvalorização da produção de algodão e o agravamento da seca. Do ponto de vista político, a importância do Nordeste era cada vez mais decrescente. Os interesses agrários começavam a se debater com outros novos interesses surgidos com a emergência da classe média e do proletariado devido a incipiente urbanização do país.¹⁰⁰

Rui Facó afirma que o surgimento de movimentos como o cangaço – e também os messiânicos – seriam fruto da “decadência de um sistema econômico-social que procurava sobreviver a si mesmo.”¹⁰¹ A principal condição para o seu surgimento encontrava-se no monopólio da terra, o qual servia a uma economia de monocultura exportadora, baseada no trabalho escravo, que no final do século XIX estava em decadência – principalmente após a Abolição – e era responsável pelo atraso econômico e cultural do Nordeste que se opunha ao desenvolvimento do capitalismo no Sul do país. O latifúndio, segundo Facó, entravou brutalmente o crescimento das forças produtivas e dificultou o advento da tecnologia moderna e o pleno desenvolvimento do capitalismo na região.¹⁰²

O Nordeste, para o autor, evoluía com extrema lentidão, imerso em uma estrutura econômica e social semifeudal, na qual prevalecia uma divisão de classe entre senhores de grandes extensões de terra e o “semi-servo”, o homem sem terra.¹⁰³ Para agravar esse quadro, a fome e a miséria assolavam a região. Segundo o autor, a população pobre no campo estava à margem da sociedade constituída. Não possuía terra, nem outros bens e cabia-lhe apenas servir aos senhores de terra. Entretanto, o latifúndio estagnado, de acordo com Facó, não conseguia absorver um número crescente de miseráveis. Para aqueles sertanejos que não se dispersavam e imigravam para outras regiões restavam duas opções: uma delas era a formação de seitas de místicos – fanáticos – como ocorreu em Canudos. A outra era a formação de bando de cangaceiros.¹⁰⁴

⁹⁸ Idem, *ibidem*, p. 35.

⁹⁹ Lampião, segundo Dória, teria entrado para o cangaço, no bando de Sinhô Pereira, juntamente com seus irmãos Livino e Antônio, quando, após uma querela entre sua família e o fazendeiro José Saturnino, seu pai acabou sendo morto pela volante do Sargento José Lucena. Idem, *ibidem*.

¹⁰⁰ Idem, *ibidem*.

¹⁰¹ FACÓ, Rui. *Cangaceiros e Fanáticos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p. 13.

¹⁰² Idem, *ibidem*.

¹⁰³ Idem, *ibidem*.

¹⁰⁴ Idem, *ibidem*.

Ambos os movimentos são considerados como reação primitiva contra a ordem vigente, sem uma definição clara de uma luta de classes, mas sendo já um “esboço” de uma força revolucionária no campo.¹⁰⁵ Segundo Facó:

(...) eram eles – cangaceiros e fanáticos – os elementos ativos de uma transformação que prepara mudanças de caráter social. (...) Não são ainda a revolução social, mas são o seu prólogo. (...) Naquele atraso medieval, a reação da classe potencialmente revolucionária – os semi-servos da gleba – é de nível correspondente ao desenvolvimento das forças produtivas: reação primária em que o inimigo de classe não é percebido claramente (...).¹⁰⁶

Para o autor, o cangaceiro e o fanático eram pobres que saíam da apatia que predominava no campo para uma luta que começava a possuir um caráter social. Segundo ele, não se configuravam ainda como lutas pela terra, mas uma luta contra o domínio do latifúndio semifeudal. O surgimento do cangaço configura-se então, para o autor, como uma réplica à decadência desse latifúndio e apesar de constituir-se em uma forma de rebelião primária, representava um avanço para a emancipação dos pobres no campo.¹⁰⁷

Em obra mais recente, Luiz Bernardo Pericás, trás uma nova perspectiva para o estudo do cangaço. Problematizando o conceito de *banditismo social*,¹⁰⁸ o autor busca compreender o cangaço considerando suas especificidades. Argumenta que “ao longo do tempo, [o cangaço] imbuuiu-se de uma diversidade de elementos culturais peculiares que lhe forneciam uma “estética” e uma “construção” sociais muito singulares”.¹⁰⁹ Assim, para o autor, “explicações simplistas, exclusivistas”¹¹⁰ não são capazes de compreender satisfatoriamente esse fenômeno, que segundo ele, “deve ser discutido a partir de uma realidade multidimensional.”¹¹¹

Para o historiador, o cangaço não se constituiu como a principal opção da população sertaneja diante desse quadro histórico. Pericás considera que as “rupturas institucionais e as sucessivas

¹⁰⁵ Idem, ibidem. Essas perspectivas estão informadas, como se pode constatar, por uma leitura marxista da história que atribui seu movimento à luta de classes, por exemplo.

¹⁰⁶ Idem, ibidem, p.p. 37-38

¹⁰⁷ Idem, ibidem.

¹⁰⁸ De acordo com o Luiz Bernardo Pericás, Eric Hobsbawm teve grande influência na compreensão sobre o significado do banditismo social, a qual foi trabalhada nos livros *Primitive Rebels: Studies in Archaic Forms of Social Movements in the Nineteenth and Twentieth Centuries* de 1959 e *Bandits* de 1969. Segundo Pericás, para Hobsbawm, os bandidos sociais eram visto pela população camponesa como heróis, verdadeiros justiceiros. Eram tidos como símbolos de protesto social: os bandoleiros, lutando contra o Estado e os senhores de terra locais, estariam compartilhando dos valores morais dos camponeses. Seus protestos sociais teriam um caráter pré-político e inconsciente, no sentido de que lhes faltava a chamada “consciência de classe”. O banditismo social teria então o objetivo de reconstruir uma ordem social tradicional. Tal banditismo surgiria em determinadas condições sociais como pauperização, crises econômicas, guerras ou ruptura do sistema administrativo. Entretanto, Pericás faz algumas ressalvas à reflexão de Hobsbawm, afirmando que suas fontes documentais são muito escassas para que permitam que a partir de um modelo “universalizante” se encontre traços comuns entre diferentes tipos de bandidos do meio rural, colocando-os dentro de um mesmo esquema teórico. O autor então propõe o uso do termo “bandido-guerrilheiro”. (Cf. PERICÁS, Luiz Bernardo. *Os cangaceiros – ensaio de interpretação histórica*. São Paulo: Editora Boitempo, 2010).

¹⁰⁹ Idem, ibidem, p. 18.

¹¹⁰ Idem, ibidem, p. 19.

¹¹¹ Idem, ibidem, p. 19.

crises políticas do final do século XIX e início do XX “*não foram* as responsáveis pelo *surgimento* do cangaço, ainda que possa ter contribuído para a ampliação do fenômeno (...)”¹¹²

O autor nos mostra que nem sempre a entrada para o cangaço se dava para combater injustiças sociais, já que alguns dos líderes desse movimento provinham de famílias tradicionais e de relativas posses e não necessariamente se identificavam com os mais pobres. Estes chefes muitas vezes também preferiam relacionar-se com as elites locais, lutando, de fato, apenas pelos seus próprios interesses. Segundo ele, esses homens conheciam a configuração de forças no sertão e possuíam sim uma consciência política, mesmo que intuitiva, apesar de não terem optado pela via revolucionária ou conservadora.¹¹³ Para o autor:

(...) *na maioria dos casos*, em especial a partir da atuação de Lampião, não se pode dizer que tenha havido qualquer identidade de classe entre os cangaceiros e a população mais humilde. Em realidade os bandidos costumavam defender seus interesses *personais*, mediante o uso da violência, indistinta e indiscriminadamente, buscando manter vínculos com ‘protetores’ poderosos, o que podia resultar, inclusive, em agressões contra o próprio ‘povo’.¹¹⁴

Além disso, o autor destaca que os cangaceiros não tinham a intenção de reconstruir a ordem social e política “tradicional”, lutando contra as mudanças e contra a modernidade. Segundo o autor, esses bandoleiros muitas vezes mantinham um modo peculiar de vida¹¹⁵ que divergia dos padrões sertanejos da época, criando códigos próprios. Os cangaceiros chegavam a tentar, a maneira deles, inserirem-se nessa “modernidade”,¹¹⁶ apesar de manterem-se apegados também a certas tradições. Nesse sentido “arcaísmo” e “modernidade” compunham o contexto dos bandos. Entretanto, as novas configurações políticas, econômicas e sociais no país contribuíram para o seu desaparecimento. Segundo Pericás, os aspectos tecnológicos, a maior atuação da polícia, a vontade política de Vargas de acabar com o banditismo, a maior presença do Estado nacional no sertão e a perda da força de vários coronéis constituíram-se como fatores para o término do cangaço. Segundo o autor, ainda que derrotado, o cangaço conseguiu penetrar no imaginário social nacional, permanecendo, de maneira significativa, presente na cultura brasileira contemporânea.¹¹⁷

¹¹² Idem, *ibidem*, p. 150.

¹¹³ Idem, *ibidem*, p. 188.

¹¹⁴ Idem, *ibidem*, p. 39.

¹¹⁵ Segundo o autor, o cangaço, principalmente nos anos trinta, se configurava como uma comunidade em que se combinavam, de forma característica, as relações de família com comunidade sertaneja, emprego e organização militar. Idem, *ibidem*, p. 188.

¹¹⁶ De acordo com Pericás, “Lampião comprava ou se apropriava de tudo o que poderia representar uma novidade para melhorar a vida de seu bando”. Idem, *ibidem*, p. 172. Além disso, “as mulheres desempenhavam um papel de maior destaque dentro das hostes bandoleiras do que nos lares tradicionais (...) e se vestiam de forma mais ‘ousada’ que as jovens do Sertão ‘arcaico’(...)”. Idem, *ibidem*, p. 188.

¹¹⁷ Idem, *ibidem*, p. 194.

3.2.O Nordeste imaginado

A figura do cangaceiro faz parte de uma miríade de elementos que constituem o espaço simbólico do sertão nordestino. Mais do que uma fronteira territorial o Nordeste aqui estudado refere-se ao Nordeste imaginado: o Nordeste simbolizado e representado de diversas maneiras pelos seus próprios habitantes e pelo resto do Brasil. Na obra de Durval Muniz de Albuquerque, o Nordeste só veio a existir a partir do final da primeira década do século XX. Para ele a produção desse lugar e de seus habitantes ultrapassa as explicações econômicas e políticas, tratando-se de uma criação

(...) histórica de um espaço social e afetivo, ao longo de muitas décadas, a partir de diferentes discursos que lhe atribuíram determinadas características físicas e que o investiram de inúmeros atributos morais, culturais, simbólicos (...).¹¹⁸

O autor procura, então, apreender o Nordeste como uma “identidade espacial”, produzida no entrecruzamento de práticas e discursos “regionalistas”¹¹⁹ e inventada pela repetição regular desses enunciados que parecem determinar o caráter da região e de seu povo.¹²⁰ Para Albuquerque, portanto, o Nordeste, entendido como “região”, é resultante de uma gama de discursos – imagéticos e textuais¹²¹ – que espacializaram as relações de poder. Isto é:

A noção de região (...) nos põe diante (...) de um recorte espacial das relações de poder. Pode-se dizer que ela é um ponto de concentração de relações que procuram traçar uma linha divisória entre elas e o vasto campo do diagrama de forças operantes num dado espaço. (...) *A região é um produto de uma batalha, é uma segmentação surgida no espaço dos litigantes. As regiões são aproveitamentos estratégicos diferenciados do espaço.*¹²²

Sendo assim, os discursos regionalistas do fim do século XIX e início do XX não foram emitidos, segundo o autor, de uma região objetivamente exterior a eles; esta região foi antes produzida na própria locução desses discursos.¹²³

Desnaturalizando a noção de região, o autor argumenta que o nordeste começou a esboçar-se com a ruína da antiga segmentação do país em Norte e Sul. Tal ruína adveio da crescente decadência econômica do Norte e sua submissão política a outras regiões do país, que nos idos de 1920, buscavam construir a nação dotando-a de uma identidade. Apesar de aparentemente contraditório, a acentuação dos regionalismos nas décadas de “descoberta do Brasil” justifica-se na medida em que a constituição da nação não é um processo neutro. Entre as regiões disputava-

¹¹⁸ RAGO, Margarete. “Prefácio: Sonhos de Brasil”. In: ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez Editora, 1999, p. 14.

¹¹⁹ ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *Ibidem*, p. 22.

¹²⁰ *Idem*, *ibidem*, p. 24.

¹²¹ Para ele a literatura, o cinema, a música, a produção acadêmica são capazes de representar e instituir o real; sendo assim, tiveram papel fundamental na construção das representações referentes à região. *Idem*, *ibidem*.

¹²² *Idem*, *ibidem*, p.p. 25-26

¹²³ *Idem*, *ibidem*.

se aquela que se tornaria o ponto referencial do “nacional”, exercendo uma hegemonia sobre as demais. Esse movimento deslocou os discursos regionalistas de uma formação discursiva naturalista – em que as regiões eram consideradas reflexos imediatos do ambiente natural – para uma “nacional popular”. As regiões, doravante, se formavam pelos costumes e práticas sociais e cada uma buscava estabelecer seu modo de vida como o exemplo da “nacionalidade brasileira”.¹²⁴

Essa elaboração do Nordeste se produziu como o “outro” de São Paulo. Os elementos definidores do Nordeste, como o cangaço, a miséria, a seca, o messianismo – configurando um “regionalismo de inferioridade” – contrapunham-se a civilização e desenvolvimento que São Paulo representava. Nesse sentido, foi necessário que a noção de espaço como aquele sobre o qual uma oligarquia exercia seu mando fosse substituída. Os interesses dos Estados são sobrepujados pelo interesse “regional”: “um recorte espacial, onde todos os sujeitos se inclinariam na mesma direção”. No Congresso de Produtores de Açúcar de 1920, os discursos de seus promotores unificaram-se, falando em nome de um espaço único colocado sob o signo da discriminação e vitimização e denunciando os “privilégios do Sul”. A partir daí esboçava-se o eixo de confronto entre Nordeste e São Paulo, o qual vai direcionar as discussões acerca da nação, da região e da identidade nacional.¹²⁵ Essas imagens do Nordeste, segundo o autor, não foram escolhidas aleatoriamente, mas antes, serviram a propósitos políticos para a elite política local que via cada vez mais seu domínio e prestígio se perdendo frente a emergência do Sul no cenário nacional. O discurso da seca e da miséria era um tema que mobilizava e canalizava políticas públicas para a região. A “indústria da seca” tornava-se, doravante, uma atividade local bastante lucrativa.¹²⁶

É interessante ressaltar aqui o papel do cangaço como um elemento – entre outros como o combate violento ao messianismo e a formação de alianças políticas entre elites para a manutenção de privilégios¹²⁷ – que contribuiu para a construção do Nordeste. Segundo o autor o cangaço era um dos temas que dava maior visibilidade à região na imprensa e na política nacional. A luta contra os cangaceiros era capaz de agregar os discursos e as ações dos parlamentares nortistas no Congresso, já que a atuação dos bandoleiros não respeitava as fronteiras estaduais. O combate ao cangaço e ao messianismo, de acordo com o Albuquerque,

¹²⁴ Idem, *ibidem*.

¹²⁵ Idem, *ibidem*.

¹²⁶ Segundo o autor “O termo Nordeste é usado inicialmente para designar a área de atuação da Inspeção Federal de Obras Contra as Secas (IFOCS) criada em 1919. Neste discurso institucional, o Nordeste surge como a parte do Norte sujeita às estiagens e, por essa razão, merecedora de especial atenção do poder público federal. O Nordeste é, em grande medida, filho das secas.” Idem, *ibidem*, p. 68.

¹²⁷ Idem, *ibidem*, p. 74.

tornaram-se “fatores de construção de um espaço fechado de poder, capaz de garantir a manutenção da mesma hierarquia de poderes, bem como a dominação tradicional.”¹²⁸

O autor argumenta que, inicialmente, essa “paisagem imaginária”¹²⁹ fundou-se na “saudade e na tradição”:¹³⁰ Para legitimar esse recorte espacial, buscou-se criar uma “origem” para a região. De acordo com o autor, passa-se a olhar para o passado e demonstrar que havia “desde sempre” uma identidade regional. Essa busca pelas “raízes regionais” no âmbito da cultura leva a invenção também de uma tradição que estabelecesse um equilíbrio entre a nova e a antiga ordem, garantindo a continuidade de certos privilégios e posições ameaçadas. Essa busca pela identidade regional, nessa perspectiva tradicionalista, segundo o autor, nasce de dois processos que se cruzam: “a globalização do mundo pelas relações sociais e econômicas capitalistas, pelos fluxos culturais globais, provenientes da modernidade e a nacionalização das relações de poder, sua centralização na mão de um Estado cada vez mais burocratizado”.¹³¹

Nesse sentido, as tradições nordestinas serão buscadas nos fragmentos de um passado rural e pré-capitalista, levando a uma idealização, segundo o autor, do popular, da experiência folclórica, etc. O folclore, inserido no discurso tradicionalista, possuía uma função disciplinadora e pedagógica, formando uma sensibilidade, segundo o autor, baseada na perpetuação dos costumes e capaz de eliminar o conflito trazido pela sociabilidade moderna. Esse Nordeste desenhado pelas linhas do tradicionalismo teve, de acordo com Albuquerque, a contribuição de diversos intelectuais e artistas ao longo dos anos, como Gilberto Freyre, José Lins do Rego, Ariano Suassuna e Luiz Gonzaga. Esses personagens irão “apoiar a visibilidade e a dizibilidade regional no trabalho com a memória”.¹³² De acordo com o autor, a ênfase na memória vem da tentativa de prolongar o passado no presente, e também, no futuro. O Nordeste torna-se: “Um espaço regional, feito para permanecer no tempo; construído com o agenciamento de monumentos, paisagens, tipos humanos, relações sócias, símbolos e imagens que pontilham este território estriado pelo poder.”¹³³ O Nordeste tradicional é também identificado com o Sertão, onde na paisagem da caatinga embrenham-se diversos personagens – vaqueiros, cangaceiros, coronéis, profetas e flagelados – e desnuda-se uma realidade de miséria e misticismo. O Sertão já não é mais todo o vasto espaço interior do país, ele passa a ser um privilégio da região, “o coração do Nordeste”.¹³⁴

¹²⁸ Idem, ibidem, p. 71

¹²⁹ Idem, ibidem, p. 65

¹³⁰ Idem, ibidem, p. 65

¹³¹ Idem, ibidem, p. 77

¹³² Idem, ibidem, p. 78.

¹³³ Idem, ibidem, p. 81

¹³⁴ Idem, ibidem, p. 117.

“O medo de não ter espaços numa nova ordem, de perder a memória individual e coletiva, de ver seu mundo esvaír, é que leva à ênfase na tradição, na construção do Nordeste.”¹³⁵ Entretanto, na década de 30 esse Nordeste da “saúde” e da “tradição” passa a ser apropriado e lido de outra maneira. Essa região, pensada a partir da teoria marxista pelos intelectuais e artistas de esquerda – como Florestan Fernandes, Caio Prado Junior, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Di Cavalcanti, Glauber Rocha – passa a ser o espaço da utopia, o território da revolução e da ruptura. A partir dessa nova perspectiva:

A imagem e o texto do Nordeste passam a ser elaborados a partir de uma estratégia que visava denunciar a miséria de suas camadas populares, as injustiças sociais a que estavam submetidas e, ao mesmo tempo, resgatar as práticas e discursos de revolta popular ocorridos neste espaço.¹³⁶

Assim como a perspectiva tradicionalista, a visão do Nordeste pela ótica marxista também nega o presente e a “modernidade”. Entretanto, ao invés de fazer uma “volta ao passado”, busca-se antecipar o futuro, na tentativa de construir um novo território que funde uma nova sociedade “comunitária”.¹³⁷

Esse discurso da “esquerda”, segundo o autor, buscava construir e reforçar, aliada à identidade de classe, uma identidade regional. Visto por esse horizonte, o Nordeste identificava-se com o explorado, o injustiçado. Dessa maneira, os personagens que habitam essa região são vistos como “marginais ao sistema capitalista”. O discurso marxista irá então agenciar representações para construir esse espaço, assim como o tradicionalista, só que com outros sentidos. A imagem dos cangaceiros, por exemplo, foi também utilizada para preencher essa região de significado. Segundo o autor:

O mesmo cangaceiro que era visto pelos tradicionalistas como o justiceiro dos pobres, como o homem integrado a uma sociedade tradicional e que se rebelava por ser vítima da sociedade burguesa, tornar-se-á, no discurso e obras artísticas de intelectuais ligados à esquerda, um testemunho da capacidade de revolta das camadas populares e símbolo da injustiça da sociedade burguesa, ou prova da falta de consciência política dos dominados, uma rebeldia primitiva e mal-orientada, individualista e anárquica.¹³⁸

Dessa maneira, o cangaço passa a ser visto como um “símbolo do futuro de poder dos pobres, mas um poder social e não individual.”¹³⁹

Para Albuquerque apesar de o marxismo inverter o valor dos elementos constituintes da região, deslocando as imagens e enunciados tradicionais sobre o Nordeste, ele não conseguiu se desprender dessa formação discursiva, acabando por reproduzi-la ao não desnaturalizar a noção

¹³⁵ Idem, *ibidem*, p. 76

¹³⁶ Idem, *ibidem*, p. 184

¹³⁷ Idem, *ibidem*, p. 184.

¹³⁸ Idem, *ibidem*, p. 194.

¹³⁹ Idem, *ibidem*, p. 207

de região. Segundo o autor, a região continua sendo pensada a partir da eliminação das diferenças internas, configurando-se como “espaço unificado da miséria, da seca e da fome terminando por sua estratégia identitária por contribuir para a reprodução da própria imagem tradicional da região (...)”¹⁴⁰ O Nordeste elaborado a partir da questão identitária trás, para o autor, um grande perigo, pois tende a naturalizar o que é histórico. Segundo Albuquerque, o que se compreende por “cultura nordestina” é resultado de uma construção político-cultural, historicamente datada, que tendeu a apagar as diversidades da região para a defesa dos “interesses e cultura regionais”, diante do processo de diluição no nacional e no internacional.¹⁴¹

¹⁴⁰ Idem, ibidem, p. p. 198 -199

¹⁴¹ Idem, ibidem.

4.Xaxado, a dança de cabra macho!

A fonte que permitirá o desenvolvimento dessa pesquisa refere-se a um documentário intitulado “Xaxado, a dança de cabra macho”, produzido pelo *Grupo* no ano de 2010. O documentário começa, como já foi explicitado anteriormente, com a fala de Cleonice Maria tratando sobre a origem da palavra “xaxado”. Ela estabelece então um elo entre os termos “sachar” e “xaxar”, relacionando também os passos dessa dança com o ato de “sachar”. Segue-se então para a apresentação do espetáculo que é entrecortado por entrevistas com pessoas que vivenciaram o período do cangaço. Iniciam-se as músicas e a dança. Essas músicas são retiradas do “cancioneiro popular” do “xaxado” e também do repertório de conhecidos músicos da MPB. Há ainda algumas apenas instrumentais. Neste estudo serão analisadas quatro músicas, duas do “cancioneiro popular” do cangaço, uma de Luiz Gonzaga¹⁴² e outra de Zé Ramalho¹⁴³.

Marcos Napolitano nos alerta para alguns desafios que devem ser enfrentados pelos pesquisadores que se debruçam sobre a música popular. Deve-se, segundo o autor, estar sempre atento para as “camadas de sentidos embutidas numa obra musical”,¹⁴⁴ buscando mapeá-las e compreender suas formas de inserção social e histórica. Como uma obra de arte, a música, de acordo com Napolitano, é perpassada por tensões internas resultantes do encontro de diversas influências, tradições históricas e culturais. Essas tensões e instabilidades permitem que a música seja apropriada em outros momentos históricos e sob outras *performances*. É nesse sentido que iremos pensar a apresentação das músicas pelo *Grupo*, relacionando-as com os diversos discursos que dialogam com sua produção cultural.

O espetáculo, que ocorre em um teatro, é aberto com o hino de Pernambuco adaptado ao som do xaxado.¹⁴⁵ Os dançarinos, distribuídos em cinco homens e cinco mulheres, estão com as vestimentas, na cor azul,¹⁴⁶ típicas dos cangaceiros, bastante ornamentados, com bordados coloridos, bornais e joias, além de perneiras salpicadas de ilhoses e chapéu de couro em meia-

¹⁴² Essas três primeiras músicas estão disponíveis no *site*:

http://www.youtube.com/watch?v=0Zxu_pWoPeQ, a partir de 4:27 min.

¹⁴³ Essa música encontra-se disponível no *site*: <http://www.youtube.com/watch?v=ogigd-HJiJo>, a partir de 1:10 min.

¹⁴⁴ NAPOLITANO, Marcos. *História e Música. História cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 77.

¹⁴⁵ Ao fundo do palco tem-se três grandes cartazes: dois deles com xilogravuras de Lampião e Maria Bonita, e um, entre esses dois, com os dizeres “Grupo de Xaxado Cabras de Lampião - Serra Talhada - PE”. Os músicos estão posicionados na lateral do palco de forma que a plateia não pode vê-los. Apesar de em nenhum momento mostrar a plateia, a presença desta é demonstrada pelo som de palmas ao final da execução do hino.

¹⁴⁶ Alguns dos entrevistados relatam que as vestimentas dos cangaceiros eram da cor azul, ou cáqui.

lua, para os homens.¹⁴⁷ Esses elementos descritos são importantes no sentido de que juntos compõem a *performance* do *Grupo*. Segundo Danilo Fraga Dantas, “a canção popular é o resultado da relação entre texto, música e performance.”¹⁴⁸ Para Napolitano, a *performance* é responsável pela existência objetiva da obra. É entre as duas instâncias que compõem a canção popular – a música propriamente dita e a *performance* – que esta é socialmente realizada. Assim:

A canção popular é claramente muito mais do que um texto ou uma mensagem ideológica (...) ela também é uma performance de sons organizados, incluindo aí a linguagem vocalizada. O poder significante e comunicativo desses sons só é percebido como um processo social à medida que o ato performático é capaz de articular e engajar uma comunidade de músicos e ouvintes numa forma de comunicação social.¹⁴⁹

Como parte importante para a compreensão da canção popular, devemos nos atentar para investigação da *performance*, que segundo Richard Schechner, envolve pensar acerca das relações entre objetos, atos e sujeitos. Ainda segundo este autor, a *performance* presta-se a algumas funções, como entreter, fixar ou mudar identidades, desenvolver uma comunidade, entre outras. Segundo Jorge Alexandre A. F. Sobrinho: “Para Richard Schechner,(...) grupos performam rituais para dramatizar, ritualizar e comunicar histórias sobre si mesmos.”¹⁵⁰

O espetáculo, tido aqui como uma *performance*, continua. São, então, proferidos os seguintes versos:

Era um tempo maldito e deletério
De República em pleno feudalismo
O Brasil já no presidencialismo
Se regendo por normas do Império
Quem queria fazer o Brasil sério
Não podia assistir acomodado
O futuro enganchado no passado
O presente perdido sem futuro
O papel da ternura era tão duro
Que o amor precisava andar armado

Esses versos de abertura localizam historicamente o interlocutor e nos deixa entrever a interpretação que o *Grupo* tem do contexto no qual surgiu o cangaço, a qual se assemelha às explicações de Rui Facó sobre o fenômeno. Percebemos que se desenha uma imagem de contradição entre as estruturas políticas “modernas” que se estabeleciam no final do século XIX

¹⁴⁷ Em muito se assemelham com o que diz Pericás acerca da indumentária desses bandoleiros: “(...) de vestimentas mais simples e práticas (adaptações de vestuário de vaqueiros), tornaram-se trajes mais elaborados, que mantinham sua funcionalidade militar, mas que também se destacavam por suas grandes quantidades de ornamentos.” PERICÁS, Luiz Bernardo. *Os cangaceiros – ensaio de interpretação histórica*. São Paulo: Editora Boitempo, 2010, p.83.

¹⁴⁸ DANTAS, Danilo Fraga. “A dança invisível: sugestões para tratar da performance nos meios auditivos” In: *Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Rio de Janeiro: Uerj, 5 a 9 de setembro de 2005.

¹⁴⁹ TREECE, David *Apud* NAPOLITANO, Marcos, op.cit., p. 85.

¹⁵⁰ SOBRINHO, Jorge Alexandre F. A. “Heavy Metal e performance”. (capítulo de livro no prelo).

e início do XX – República e presidencialismo – e a permanência de certos elementos “arcaicos” – “feudalismo” e “normas do Império”.

Logo em seguida são executadas duas músicas– ao som da zabumba e da sanfona, que marcam o ritmo acelerado de xaxado – as quais são conhecidas como parte do repertório tradicional do gênero. Com os timbres agudos predominantes da voz e do triângulo a primeira estrofe começa: *É lampa, é lampa, é lampa/ É lamparina, é lampião/ Seu nome é Virgulino e o apelido é Lampião*. Remete-se, aqui, a uma tradição acerca da origem da alcunha de “Lampião”. Segundo consta no *blog* do Ponto de Cultura, a tradição oral conta que tal apelido surgiu durante um plano de ataque a fazenda Quixaba, ao dizer de Sinhô Pereira:

“Esses três seguem na direção que for Mão de Grelha. Baliza e Dé Araújo seguem Virgolino (...)” “Como saberemos seguir Virgolino, se a peleja será na escuridão da noite?” Perguntou o jovem cangaceiro Dé (...) Antes do chefe responder, Virgolino profetizou seu futuro nome, que substituiria para sempre o que recebera no primeiro sacramento. “Siga o lampião. Vou abrir fogo com tanta velocidade que o cano de minha arma vai iluminar feito um lampião!”¹⁵¹

Durante a música apenas Lampião, como protagonista do espetáculo – e da música – dança, no centro do palco enquanto os demais ficam ao fundo. Seus passos são inicialmente básicos e vão tornando-se mais complexos. Segue-se então: *Lampião tava dormindo/ Acordou muito assustado/ Deu tiro na graúna/ Pensando que era soldado*. Essa estrofe faz parte da música *Sabino e Lampião*, gravada por Volta-Seca, em 1957.¹⁵² Essa música referia-se a brincadeiras que Sabino fazia com Lampião, “duvidando” de sua valentia. Assinala, portanto, um lado lúdico e leve dos cangaceiros. Segundo Carlos Dória, de acordo com relatos de sobreviventes, em seu cotidiano, os cangaceiros eram brincalhões e divertidos.¹⁵³ Essa estrofe revela essa dinâmica dentro de um bando. Além disso, há também, na música, referência a “personagens” presentes na vida desses bandos: a graúna, ave de plumagem negra, diz sobre o ambiente natural no qual os bandos viviam. Enveredar-se pela caatinga era uma importante estratégia de fuga das perseguições dos soldados das volantes.

A próxima música executada, numa continuidade rítmica com a anterior, é a famosa *Acorda Maria Bonita*, gravada também por Volta-Seca: *Acorda Maria Bonita/ Levanta vai fazer o café/ Que o dia já vem raiando/ E a policia já tá de pé*. O mote da canção é outra figura emblemática do cangaço e que sempre está ligada a de Lampião. Dessa forma, Maria Bonita, com passos básicos do xaxado junta-se a Lampião no centro do palco, e com ele dança a música. Nesta, há

¹⁵¹ Informação disponível em: <http://pontodeculturacabrasdelampiao.blogspot.com.br/2011/06/lampiao-origem-do-apelido.html>. Acessado em: 09 de jul. de 2012.

¹⁵² Essa música é do *Long Play* intitulado “Cantigas de Lampeão” lançado pela “Todamérica” e distribuído pela “Gravações Elétricas Ltda”. Informação disponível em: <http://www.forroemvinil.com/volta-seca-cantigas-de-lampeao>. Acessado em: 09 de jul. de 2012.

¹⁵³ DÓRIA, Carlos Alberto. Op.cit., p. 86.

uma referencia a presença da mulher no cangaço. Segundo Pericás, as mulheres ingressaram nos bandos em busca de liberdade já que a vida da mulher sertaneja era cheia de restrições morais impostas pela cultura patriarcal. As mulheres eram minoria no contingente dos bandos e possuíam um papel secundário nas tropas, apesar de que algumas se sobressaíam e tomavam uma postura mais ativa, de acordo com Pericás. A presença das mulheres, para o autor, teve o papel de “normalizar” e “institucionalizar” a vida nos bandos, mesmo que fora da ordem do mundo “oficial”.¹⁵⁴ Percebemos também, novamente, a presença das volantes, numa constante referencia às perseguições aos bandoleiros.

Logo em seguida, em meio aos gritos dos “cangaceiros” e enquanto estes formam duas filas, cada uma encabeçada por Lampião e Maria Bonita, é apresentada a música *Olha Pisada*, de Luiz Gonzaga,¹⁵⁵ com algumas alterações em relação à letra e à melodia original,¹⁵⁶ referindo-se ao xaxado e aos “cabras de Lampião”: *Assim era que cantava/ Os cabras de Lampião/ Cantando e xaxando/ Nos forrós do sertão/ Entrando numa cidade/ Ao sair dum povoado/ Cantando a rendeira/Se danavam no xaxado/Eu que me criei na pisada/ Vendo os cangaceiros na pisada/Danço com sucesso na pisada/De Lampião/ Olha a pisada/ Tum, tum, tum!/Olha a pisada/ Tum, tum, tum, tum!/ Olha a pisada/ Tum, tum, tum! Olha a pisada/ De Lampião!*

Durante a música os passos básicos são executados e forma-se uma fila masculina à frente e outra, feminina, atrás. A música termina com uma ênfase forte no último verso que é acompanhado pelo gesto dos homens ao ajoelharem-se e bater com as armas no chão.

É importante destacar aqui a escolha emblemática de uma música de Luiz Gonzaga para fazer parte do repertório do espetáculo. Como foi dito anteriormente, Luiz Gonzaga foi também um dos artistas responsáveis pela criação do Nordeste. Segundo Albuquerque,¹⁵⁷ Luiz Gonzaga a partir da década de 40 tornou-se o símbolo da música nordestina e da identidade regional, ao criar e difundir o “baião”. Esse gênero, de acordo com o autor, instituiu-se como a “música do Nordeste”, falando e cantando em nome dessa região e dando visibilidade também para seus problemas, tradições e povo. Ainda de acordo com o autor, não só o ritmo criou essa “escuta do Nordeste”, mas também as letras, a voz, a vestimenta, as expressões locais, os elementos culturais e populares, enfim, toda a *performance* de Luiz Gonzaga.

¹⁵⁴ PERICÁS, Luiz Bernardo. Op.cit.

¹⁵⁵ Música de autoria de Zedantas e Luiz Gonzaga foi gravada em 1954, em 78 rpm, e lançada pela RCA Victor.

¹⁵⁶ A versão de Gonzaga possui um ritmo mais lento e uma melodia mais “arrastada”. Para verificar essas modificações, acesse o site: http://www.luizluzgonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=37&Itemid=52. Acessado em: 22 de janeiro de 2013.

¹⁵⁷ ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez Editora, 1999.

Assim, nas suas músicas são agenciadas representações e memórias que remetem a esse Nordeste imaginado. Compondo suas letras Gonzaga trás para nós parte de suas vivencias e de seu cotidiano no sertão. A música analisada refere-se ao cangaço que permeava a vida e o imaginário do nordestino. De acordo com Valeska Barreto Gama, por volta de 1926, quando Luiz Gonzaga ainda sonhava com uma carreira artística, o cantor começou a ouvir histórias acerca de Lampião e seu bando, despertando em si uma admiração pelo “Rei do Sertão”:

Era meu ídolo. Quando pegava um pedaço de jornal ou revista com a cara de Lampião, eu ficava *abestado* e pensava: “Vejam que homem bonito” (...). Pensava em mais coisas. Pensava em um dia criar coragem, ganhar o mato com meu fole, incorporar-me ao bando de Lampião. Ele podia até me dá um fole novo, marca Veado, em instrumento bem adubado com que eu tocaria xaxado e ‘mulher rendeira’ a noite toda, p’ros seus cabras dançarem¹⁵⁸

Obviamente Luiz Gonzaga não entrou para o cangaço, mas este esteve presente em suas apresentações por meio dos adereços, como o chapéu de couro em meia lua, que o cantor usava.

Como bem observa Albuquerque e Valeska Gama, a música de Gonzaga, que representava um Nordeste tradicional e identificava-se ao regional e ao popular, contrário à modernização e à urbanização, é, entretanto, uma invenção urbana e moderna.¹⁵⁹ O baião, elaborado por Gonzaga,¹⁶⁰ constituiu-se de uma “técnica” dos cantadores de desafio – que dedilhavam a viola ou faziam uma marcação rítmica no bojo desta entre um verso e outro – conhecida também como “baiano”, mesclada com elementos do samba carioca e outros ritmos urbanos com os quais Gonzaga teve contato durante sua trajetória artística. Além disso, a relação com o moderno estava também no seu meio de divulgação, o rádio, que permitia o alcance de um grande público. Segundo o autor:

Usando o rádio como meio e os migrantes nordestinos como público, a identificação do baião com o Nordeste é toda uma estratégia de conquista de mercado e, ao mesmo tempo, é fruto desta sensibilidade regional que havia emergido nas décadas anteriores.¹⁶¹

O *Grupo*, então, ao executar uma música de Gonzaga traz com ela uma carga intensa de representações e memórias que remetem à identidade nordestina, rural, sertaneja e, no caso da música analisada, cangaceira também.¹⁶² Além disso, nos faz refletir sobre o lugar do que se

¹⁵⁸ Entrevista com Luiz Gonzaga In: SÁ, Sinval. *O sanfoneiro do riacho de Brígida*. Fortaleza: Realça. 2002. p.92. Apud GAMA, Valeska Barreto. *"Louvado seja!": representações do sagrado nas canções de Luiz Gonzaga*. 2012. 152 f. Dissertação (Mestrado em História) Departamento de História, Universidade de Brasília, Brasília, p. 21.

¹⁵⁹ GAMA, Valeska Barreto, *ibidem*, p. 47.

¹⁶⁰ Albuquerque, Durval Muniz, *op.cit.*, p. 155.

¹⁶¹ *Idem*, *ibidem*, p. 155.

¹⁶² Essa relação do *Grupo* com a imagem e a memória de Luiz Gonzaga, através do xaxado, reafirmou-se recentemente, entre os meses de novembro e dezembro de 2012, durante o centenário de Gonzaga. O *Grupo* esteve nesse período participando ativamente das comemorações, apresentando-se em diversos estados do Nordeste e realizando oficinas de xaxado, palestras, recitais, etc. Informações disponíveis em: <http://pontodeculturacabrasdelampiao.blogspot.com.br/2012/12/a-pisada-e-essa-xaxado-meu-bem-xaxado.html> Acessado em: 28 de janeiro de 2013.

entende por “popular tradicional”, pois eles se apropriam e interpretam um produto cultural que já nasceu nas conexões e contradições entre o mundo “moderno” e o “tradicional”.

Continuando o documentário, a apresentação é interrompida e somos lavados a conhecer um ex-volante, Neco de Pautília, de 97 anos, natural de Floresta – PE, de onde, segundo Cleonice Maria, saíram os principais inimigos de Lampião. Neco, apesar de volante, de acordo com Cleonice, possui grande admiração pelo cangaceiro. O entrevistado fala sobre como Lampião e seu bando dançavam o xaxado, as músicas que cantavam – como “Mulher Rendeira”, “As moças de São Francisco”, e “As moças de Serra Talhada” – e como eles eram respeitosos ao chegar em Nazaré- PE, local onde a tia e os primos de Lampião moravam. A representação que Neco constrói de Lampião é a de um “homem bem intencionado”, que fazia festa e cantava, e “não fazia desordem, não.” Após a entrevista retoma-se o espetáculo com versos que falam sobre o ingresso de Lampião no bando de Sinhô Pereira, da sua valentia e de seus irmãos Antonio e Livino ao enfrentar as volantes.

A próxima música intitula-se *Cavalo do cão*, de Zé Ramalho. Essa música é uma faixa do *LP A terceira lâmina* de 1981, que conta com a participação da cantora Elba Ramalho.¹⁶³ É interessante ressaltar que o disco de Zé Ramalho, o qual se classifica como músico da MPB, foi gravado numa década após a institucionalização desse gênero, o qual incorporou tendências da música regional, além de tradições poéticas. O som de Zé Ramalho nitidamente traz gêneros musicais que remetem ao nordeste, como o próprio xaxado e o baião, muito influenciado por Luiz Gonzaga. Entretanto, há também a presença de elementos do rock e um forte experimentalismo em suas músicas. O músico tem sido importante para a divulgação dessa “sonoridade regional”, alcançando um público amplo. Podemos perceber, mais uma vez, como o repertório do *Grupo* dialoga com os produtos culturais de uma “cultura híbrida”, mesmo que em sua apresentação a música tenha sido reelaborada e “limpada” de seus elementos mais modernos – presentes na inserção do *rock* – enfatizando-se o elemento “tradicional” – o xaxado. Segundo Adalberto Paranhos:

(...) uma canção não carrega, em si mesma, um sentido unívoco, congelado no tempo, que exprimiria sua essência. Pelo contrário, uma canção, historicamente situada, comporta significados errantes, submetendo-se a um fluxo permanente de apropriação e reapropriação de sentidos.¹⁶⁴

Cavalo do cão começa em clima de tensão, no qual predominam as notas graves. Dispostos em duas fileiras, a de mulheres encabeçadas por Maria Bonita e a de homens por Lampião, a

¹⁶³ Informação disponível em: http://www.zeramalho.com.br/sec_discografia_view.php?id=3

¹⁶⁴ PARANHOS, Adalberto. *A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo*. ArtCultura. Minas Gerais, nº9, p. 22-31, jul-dez de 2004, p. 23-24.

música inicia-se ao som de gritos vigorosos dos “cangaceiros”. Também vigorosos são os passos dos dançarinos que marcam o compasso da música e “conversam” com esta, alternando sua intensidade de acordo com os pontos de tensão dela. A primeira estrofe então é cantada e desenha a seguinte imagem: *Corriam os anos trinta/ No nordeste brasileiro/Algumas sociedades lutavam pelo dinheiro/ Que vendiam pelas terras/ Coronéis em pé-de-guerra/ Beatos e cangaceiros*. Esse quadro remete à obra de Rui Facó, na qual em sua análise histórica sobre os movimentos messiânicos e o cangaço estes são explicados como reações “primitivas” ao contexto histórico marcado pela decadência do modelo de produção econômico baseado na escravatura e no latifúndio e a consequente perda de domínio econômico e político das oligarquias locais, como já foi dito anteriormente.

Segue-se o refrão: *E correr da volante/ No meio da noite, no meio da caatinga/Que quer me pegar*. Temos aqui representada a constante luta dos cangaceiros com a “ordem estabelecida”, simbolizada pelas volantes. Segundo Pericás, um dos aspectos que contribuía para uma recordação positiva dos cangaceiros era sua contraposição às volantes, que apesar de serem representantes da “ordem oficial e instituída” praticavam diversos crimes contra a população sertaneja. Esta acabava voltando-se para os cangaceiros, vendo-os – ainda que por uma visão romantizada, pois os cangaceiros também praticavam agressões contra essa população – como aqueles que lutavam contra essa “ordem”. Apesar dessa oposição sempre reforçada entre cangaceiros e volantes, é importante ressaltar que não havia entre eles uma diferenciação tão grande, chegando ao ponto de suas indumentárias parecerem. Além disso, as motivações para entrada em um dos dois grupos não eram tão dispares, ocorrendo de cangaceiros tornarem-se volantes e volantes ingressarem no cangaço.¹⁶⁵

A música segue com os seguintes dizeres: *Na memória da vingança/Um desejo de menino/Um cavaleiro do diabo/Corre atrás do seu destino/ Condenado em sua terra/ Coronéis em pé-de-guerra/Beatos e cangaceiros*. Aqui se destaca mais uma referência a estudos historiográficos acerca do cangaço: a estrofe dialoga com o conceito do “escudo ético” proposta por Frederico Pernambucano de Melo. Segundo este:

As interpretações mais divulgadas e aceitas sobre o cangaceirismo se inclinam no sentido de enfatizar o que havia de trágico ou romântico e, assim, mais literariamente explorável naquele tipo de vida. Fazer-se cangaceiro significava responder a uma afronta sofrida, passando o ofendido a desenvolver toda a sua ação na busca de uma vingança capaz de reintegrar-lhe o rígido quadro de honra.¹⁶⁶

¹⁶⁵ PERICÁS, Luiz Bernardo. Op. cit.

¹⁶⁶ MELO, Frederico Pernambucano de. Aspectos do banditismo rural nordestino. *Ciência & Trópico*. Recife, vol. 2, no 1, jan/jun 1974, p. 67. Disponível em: periodicos.fundaj.gov.br/index.php/CIT/article/viewArticle/48. Acessado em 17 de jul. 2012.

De acordo com Pericás, esse elemento ético diferenciava os cangaceiros dos bandidos “comuns”, aos olhos da população, criando certo respeito ou empatia por aqueles. Essa diferenciação encontra-se no discurso da entrevistada Dona Emilia, agricultora, de 97 anos, de Serra Talhada. De acordo com ela, no tempo do cangaço não existia bandido, porém, hoje, há o que ela chama de “bandido sem vergonha”.

O refrão é novamente cantado e a música continua apenas como um fundo instrumental servindo de base para mais um momento de destaque das personagens de Lampião e Maria Bonita. Desta vez Lampião traz o seu facão, executando passos com a sua arma, enquanto Maria Bonita o acompanha, desarmada. Pode-se fazer uma interessante observação novamente acerca da representação da mulher no cangaço. Segundo Dória, as mulheres não possuíam armas para combate, elas não eram “guerrilheiras”. Suas armas serviam apenas para defesa, sendo armas curtas. Em geral, essas mulheres eram protegidas pelos homens de quem eram companheiras. A música, então, é inteiramente repetida e assim finalizada.

Novamente interrompe-se a apresentação para mais uma entrevista, desta vez com João Gomes de Lira, outro ex-volante dos “Nazarenos”, ou seja, de Nazaré – PE, de 96 anos. Segundo Cleonice, apesar de ter perseguido esses bandoleiros pelo sertão, João Gomes reservou em sua memória um espaço para a dança e a música deles. O show é retomado e então Lampião recita mais alguns versos, os quais contam como ele “desgraçadamente” entrou nessa “vida infeliz”, apesar de querer ser “homem de bem”:

Pra minha infelicidade
Entrei nessa triste vida
Não gosto nem de contar
A minha historia sentida
A desgraça enche meu rosto
Em minh'alma entra um desgosto
Meu peito, uma ferida (...)
Cresci na casa paterna
Quis ser homem de bem
Viver do meu trabalho sem
Sem ser pesado a ninguém
Fui almoceve na estrada
Fui até um bom camarada
E tive até amigo também

Logo após, a música começa e Lampião então exalta seus companheiros contando brevemente suas histórias. Novamente passa-se para mais uma entrevista que se inicia com a narração de Cleonice. Segundo ela, Luiz de Cazuzza, de 99 anos, agricultor residente em Serra Talhada e sobrinho de Zé Saturnino, inimigo de Lampião, reconhece as atrocidades cometidas pelo cangaceiro, mas prefere lembrar-se do Lampião músico e dançarino. Luiz de Cazuzza conta sobre

seu encontro com o “rei do cangaço” e também sobre a ocasião em que presenciou os cangaceiros dançando o xaxado.

Após mais um recorte de espetáculo, no qual é executada a música *Sebastiana* de Jackson do Pandeiro,¹⁶⁷ tem-se o depoimento de Dona Emilia de 97 anos também residente de Serra Talhada. Lampião costumava descansar em sua casa e promover as danças de xaxado. De acordo com ela Lampião só fazia mal a quem o ofendia e “era uma calma”. Dona Emilia não classifica os cangaceiros como “bandidos”, estes seriam personagens sociais da atualidade que povoam os noticiários e jornais. Outro aspecto que ela ressalta são as indumentárias e as armas usadas pelos cangaceiros. O espetáculo retorna com versos proferidos por Lampião, os quais reiteram a visão de que apesar de ter sido venturoso, o destino fez com que sua história mudasse, levando-o para o cangaço. Lampião é então representado como justiceiro:

Mas enquanto não me matam
Vivo fazendo justiça e festa pelo sertão
Porque mais forte são os poderes do povo
(viva os cabras de lampião)

Em seus últimos versos faz-se ainda uma referência ao *Grupo*, como “herdeiros da luta dos cangaceiros”. A sua fala expressa nitidamente uma apropriação do cangaço como símbolo de luta social que legitima a reivindicação do Grupo por “terra, trabalho e cidadania”, a qual seria anacrônica se inserida no contexto do cangaço do início do século XX:

Os cabras de Lampião
É a viva chama acesa do que
Queria o nosso comandante das caatingas
E depois de tanto tempo
Ainda temos fome, miséria, abandono e seca
Homem nenhum nasceu pra ser pisado
E é por isso,
É por isso que a marca dos Cabras de Lampião
É terra, trabalho, e cidadania!

Segue-se então para a última entrevista com Luiz Adrelino, tabelião de 94 anos e morador de Serra Talhada, que conta sobre os momentos que passou com Lampião admirando a dança e a música criada por ele e seus companheiros.

O espetáculo é encerrado e logo depois a história de Virgolino Ferreira é contada por Anildomá Willans. Segundo ele, Virgolino teria tido uma infância e juventude como a de todo sertanejo, na lida com a terra e com o gado. Até que em 1920 seu pai foi assassinado por conta de uma querela de sua família com a família Alves de Barros, sua vizinha. Após esse evento, Lampião procurou o bando de cangaceiros de Sinhô Pereira. Este, em 1922, abandonou o

¹⁶⁷ Nome artístico de José Gomes Filho, músico e compositor paraibano, nascido em 1919. Informações disponíveis em: http://www.jacksonodopandeiro.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=17&Itemid=32. Acessado em: 22 de janeiro de 2013.

cangaço deixando Lampião na chefia do bando, o qual percorreu sete estados do Nordeste, invadindo vilas, fazendas e cidades, e desafiando coronéis, governos e polícia. Anildomá então enfatiza que a representação de Lampião como bandido sanguinário que cometeu várias atrocidades já foi bastante explorada por diversos biógrafos desse personagem. O que ele e o *Grupo* propõem, através do documentário, é dar visibilidade ao “Lampião artista”, compositor, músico, poeta e artesão.¹⁶⁸ Segundo o narrador, essa faceta de Lampião deve também ser conhecida para melhor se compreender o que foi o cangaço e quem foi o Comandante das Caatingas.

Retomando a questão do xaxado, Anildomá afirma, como havia dito Cleonice Maria, que o xaxado surgiu como forma de diversão nos intervalos entre os combates. Isso, segundo ele, se confirma pelos versos dos poetas populares:

Lampião estrategista
Sujeito desconfiado
Sentiu fraqueza nas festas
Resolveu dançar armado
Pra não ser surpreendido
Ele inventou o xaxado

O xaxado, segundo Anildomá, é hoje Patrimônio¹⁶⁹ Cultural Imaterial¹⁷⁰ de Pernambuco.¹⁷¹ Esse reconhecimento é bastante significativo quando consideramos que o campo do patrimônio concentra as disputas em torno das representações, das memórias e das identidades. O

¹⁶⁸ Segundo Anildomá, Lampião tocava sanfona, compunha músicas, escrevia poemas sobre suas paixões e aflições e trabalhava com maestria o couro, além de bordar e costurar.

¹⁶⁹ A trajetória histórica da definição de patrimônio e das políticas decorrentes remonta ao século XVIII quando, segundo François Choay, "sob o ímpeto revolucionário de 1789, todos os elementos necessários para uma autêntica política de conservação do patrimônio monumental da França pareciam reunidos (...)." (Cf. CHOAY, François. *A revolução Francesa*. In: _____. *Alegoria do patrimônio*. São Paulo: Ed. Unesp, 2001, p. 100). No século XIX, essa noção passa a atrelar-se a construção dos Estados nacionais, passando no século seguinte por transformações, ampliando cada vez mais seu significado e alcance. No Brasil, o patrimônio e sua gestão começou a ser pensado nos primeiros anos da década de 20, tendo Mario de Andrade desempenhado importante papel nesse campo. Em 1937, foi instituído o Decreto-Lei nº 25 como política de conservação do patrimônio nacional, convivendo até os dias de hoje – e nem sempre harmoniosamente – com os dispositivos jurídicos estabelecidos na Constituição de 1988.

¹⁷⁰ Segundo Maria Cecília Londres Fonseca, o Patrimônio Imaterial não se refere a meras abstrações em contraposição aos bens materiais, mas sim aos bens culturais que uma vez produzidos apresentam um “relativo grau de autonomia em relação a seu processo de produção, e aquelas manifestações que precisam ser constantemente atualizadas por meio da mobilização de suportes físicos – corpo, instrumentos, indumentária e outros recursos de caráter material – o que depende da ação de sujeitos capazes de atuar, segundo determinados códigos.” FONSECA, Maria Cecília Londres. *Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural*. In: ABREU, R; CHAGAS, M. (Orgs.). *Memória e patrimônio*. Ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A, 2003, p.p. 65-66.

¹⁷¹ Segundo informações disponíveis no jornal do site *Iteia*, a Fundação Cultural Cabras de Lampião mobilizou-se para arrecadar assinaturas solicitando o reconhecimento, por parte do governo de Pernambuco, do xaxado como Patrimônio Cultural Imaterial do estado. Em 27 de maio de 2009 foi publicada a Lei nº 13.776, que estabelece esse reconhecimento. Informações disponíveis em: <http://www.iteia.org.br/xaxado-patrimonio-cultural-imaterial-de-pernambuco> e http://www.portaisgoverno.pe.gov.br/c/document_library/get_file?p_l_id=160240&folderId=193251&name=DLFE-17616.pdf Acessado em: 28 de janeiro de 2013.

patrimônio constitui-se em referências culturais que representam um grupo social, através das quais é definida sua identidade. Além disso, o patrimônio também apresenta o papel de mediador entre diferentes temporalidades, possuindo a capacidade de evocar o passado estabelecendo assim uma ligação entre passado, presente e futuro.¹⁷² Dessa forma, é também um campo em litígio, no qual a inserção ou não de um bem cultural na categoria de patrimônio canaliza disputas por poder simbólico e político. Assim, o *Grupo* se apropria desses bens simbólicos que representam o cangaço e Lampião atribuindo-lhes sentidos – através da composição de uma narrativa que evoca o passado e o interpreta no presente – os quais permitem que seja constituída uma identidade própria, situando-os na estrutura social e política atual.

¹⁷² GONÇALVES, Jose Reginaldo Santos. Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios. p.122.

5.Considerações Finais

A análise do documentário *Xaxado, a dança de cabra macho* permite perceber e acompanhar a elaboração de uma narrativa acerca do cangaço e de Lampião através do repertório musical escolhido e da *performance* realizada pelo *Grupo*. Essa narrativa é aberta com a localização do *Grupo* geográfica e culturalmente, com a execução do hino de Pernambuco adaptado ao som do xaxado. Em seguida, inicia-se a reconstituição histórica, na qual diversas temporalidades e representações são agenciadas pelo *Grupo*, construindo, assim, uma interpretação específica. O contexto histórico no qual surgiu o fenômeno é apresentado – final do Império, início da República Velha – e em seguida as personagens principais da apresentação, Lampião e Maria Bonita, são destacadas por meio da execução das duas músicas do cancionário “popular” e “tradicional” do cangaço: *É Lampa, é lampa, é lampa* e *Acorda Maria Bonita*.

Essas duas músicas buscam reafirmar a noção de “autenticidade e originalidade”¹⁷³ do xaxado do *Grupo*. Isto porque tais músicas são reconhecidas como parte do repertório musical composto pelo bando de Lampião que não se perdeu no tempo. Ao referir-se ao xaxado “mais remoto”, “tradicional”, o *Grupo* busca preservar uma memória. Essa preocupação insere-se, como já dissemos, nessa dinâmica de reivindicação do direito de memória e de patrimonialização atuante desde os últimos anos do século XX. Segundo Hartog, tal comportamento deve-se a um novo regime de historicidade vivido pelas sociedades contemporâneas. A aceleração do tempo histórico fez com que as sociedades passassem a viver pautadas por uma nova noção de tempo caracterizada pela extensão do tempo presente – fenômeno chamado pelo autor de “presentismo”:

O século XX é o que mais invocou o futuro, o que mais construiu e massacrou em seu nome, o que levou mais longe a produção de uma história escrita do ponto de vista do futuro, conforme aos postulados do regime moderno de historicidade. Mas, ele é também o século que, sobretudo no seu último terço, deu extensão maior à categoria do presente: um presente massivo, invasor, onipresente, que não tem outro horizonte além dele mesmo, fabricando cotidianamente o passado e o futuro do qual ele tem necessidade. Um presente já passado antes

¹⁷³ Segundo Márcia Chuva, a noção de autenticidade como oposição ao falso, baseando as práticas de preservação cultural na busca das origens, tem sido ainda hoje assim reconhecida, sendo capaz de determinar a direção de políticas públicas nesse campo. Para a autora é necessário que se problematize essa noção procurando evidenciar suas diferentes apropriações inseridas em disputas políticas, envolvendo diferentes interesses e poder, as quais fazem parte da dinâmica social. Cf. Márcia Chuva. A noção de Autenticidade nas práticas de preservação cultural no Brasil: Representações em disputa. In: Antonio Herculano Lopes, et al.(org.) *História e Linguagens: texto, imagem, oralidade e representações*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p. 295-306. Sendo assim a “autenticidade” reivindicada pelo *Grupo* deve ser lida como uma apropriação desse valor para autorizar suas falas e suas práticas.

de ter completamente chegado. Mas, desde o fim dos anos 1960, este presente se descobriu inquieto, em busca de raízes, obcecado com a memória.¹⁷⁴

Esse processo desencadeou movimentos, na sociedade contemporânea, de preservação e guarda do passado por meio de seus vestígios. Por exemplo, assistimos nos últimos anos uma intensa criação de museus. Buscamos por meio dessas instituições proteger o patrimônio da degradação física e do esquecimento. Entretanto, de acordo com Candau, com isso corremos o risco de levar a uma desnaturalização daquelas memórias que buscamos proteger. Elas deixam de ser memórias vivas, que estão em relação direta com os acontecimentos memorizados, e passam a ser memórias distanciadas e “petrificadas”. Entretanto, petrificá-las significa condená-las ao esquecimento. De acordo com o autor, “uma tradição petrificada é uma tradição que morre.”¹⁷⁵ Dessa forma, toda memória petrificada tende a se fechar em si mesma. Para que uma memória seja uma prática viva, ela deve ser compartilhada. De acordo com Candau, Marcel Detienne “define o primeiro ato fundamental da memória compartilhada como a repetição de um saber, não de maneira mecânica, mas sob a forma da variação.”¹⁷⁶

O xaxado divulgado pelo Grupo, obviamente, possui uma estrutura diferente do “original”. Passos e instrumentos foram acrescentados e seu contexto é hoje de um espetáculo artístico. Nele diversas camadas de tempo dialogam e constroem um novo significado para essa manifestação cultural. A partir das referências que nos traz Canclini, percebemos que essa produção cultural não se encontra em um âmbito do “tradicional” puro. Sua elaboração se dá hoje no cruzamento do moderno com o tradicional e na ressignificação do popular. Nesse sentido é que se torna possível a inserção de uma versão da música de Luiz Gonzaga gravada na década de 1950 e que carrega em si outros significados para o xaxado e para Lampião e o cangaço. Esses elementos foram utilizados por Gonzaga e circularam num momento histórico em que se buscava construir e dar visibilidade a uma identidade regional nordestina, valorizando-se aquilo que representava um Nordeste sertanejo e tradicional.

Logo em seguida, passa-se para uma versão de uma música gravada na década de 1980 por Zé Ramalho, artista que traz em suas composições uma forte interação e mesmo uma “diluição” das fronteiras entre o moderno e o tradicional, o local e o transnacional. O *Grupo* enfatiza com a música *Cavalo do cão* uma representação do cangaço como um movimento que busca lutar contra as injustiças sociais presentes no sertão, infligidas pelas elites políticas. Assim, Lampião torna-se a figura de um “justiceiro”, dialogando com a noção de *bandido social*. Interessante

¹⁷⁴ HARTOG, François. Tempo e Patrimônio. *Varia História*. Belo Horizonte, vol. 22, nº 36: p.261-273, Jul/Dez 2006, p. 270. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/vh/v22n36/v22n36a02.pdf>. Acessado em 17 de jul.2012.

¹⁷⁵ CANDAU, Joël. op.cit. p. 190.

¹⁷⁶ Marcel Detienne *apud* CANDAU, Joël, *ibidem*, p. 191.

notar a questão da “inevitabilidade” da entrada de Lampião para o cangaço. Apesar de ele ter sido um “homem de bem”, sertanejo comum, os caminhos de sua vida e o contexto em que vivia não lhe deixou outra escolha.

Enfim, podemos perceber que o uso do xaxado serve a propósitos muito diferentes do seu “original”: não mais como divertimento dos cangaceiros, mas como um meio de construir uma identidade social e uma memória que seja capaz de mobilizar indivíduos para enfrentar seus dilemas presentes. Entendemos assim como Candau em diálogo com Pierre Nora, que:

não é tanto do desaparecimento dos meios de memória que seria importante falar, mas de sua transformação: enquanto durante muito tempo certos membros da sociedade (o ancestral, o chefe, o antigo combatente) eram reconhecidos como os únicos portadores legítimos da memória e identidade coletiva, hoje a situação se modifica e esses sujeitos perderam seu monopólio. Há cada vez mais indivíduos se autoproclamando guardiões da memória de seu grupo de pertencimento ou de filiação. (...) Essa produção não é menos real e expressa bem o dinamismo do conjunto do corpo social. (...) vemos em cada exemplo que as heranças memoriais são recursos de significações que, cada um a seu modo e sempre com uma intensa criatividade, grupos e indivíduos vêm mobilizar.¹⁷⁷

Essa citação é importante por questionar as interpretações acerca dessa “onda memorialística” como um sintoma da perda irreparável de “tradições”. Essas “tradições” têm passado por modificações e apropriações, as quais, ao contrário do que se pensa, são fundamentais para a transmissão das mesmas. São essas reelaborações feitas pelos grupos sociais – como observamos no caso do Grupo – que atribui um significado para essas memórias e tradições, garantindo, assim, que elas não caiam de fato no esquecimento. E mais do que isso, essas memórias e “tradições” são utilizadas como instrumento político, propiciando a estes grupos estratégias para uma ação efetiva que traga empoderamento não só no âmbito cultural, mas também no campo social e político.

A partir do conteúdo do DVD *Xaxado, a dança de cabra macho*, enveredamos pelo tema do xaxado, do cangaço e do nordeste, apoiando-se na historiografia sobre esses elementos e na abordagem teórica-metodológica da História Cultural. Procurou-se, nas suas músicas e na sua performance, desvendar o significado social que este grupo tem atribuído ao cangaço e a Lampião, além de – considerando-se as condições de produção desse documentário, os valores e interesses que norteiam esse grupo – compreender que representação, identidade e memória social tem sido então elaborada.

¹⁷⁷ CANDAU, Joël. *ibidem*, p. 193.

Fonte e Sites Consultados

DVD *Xaxado, a dança de cabra macho!* Produzido pela Fundação Cultural Cabras de Lampião em 2010.

http://www.anovademocracia.com.br/index.php?option=com_content&task=view&id=1915&Itemid=105(Acessado em: 18 de set. 2010).

http://www.bnb.gov.br/content/aplicacao/Eventos/ProgramaBNB_deCultura/gerados/apresentacao.asp (Acessado em: 18 de set. 2010).

http://www.proext.ufpe.br/pontao/index.php?option=com_content&view=article&id=96&Itemid=61 Acessado em: 18 de set. 2010.)

http://www.fundacaocasadacultura.com.br/novo_site/xaxa.php. (Acessado em: 18 de set. 2010)

<http://www.fundaj.gov.br> (Acessado em: 18 de set. 2010)

<http://pontodeculturacabrasdelampiao.blogspot.com.br/2012/11/memoria-musical-do-cangaco-o-cd-dos.html>. (Acessado em 14 de janeiro de 2013).

<http://pontodeculturacabrasdelampiao.blogspot.com.br/2011/12/cabras-de-lampiao-conquista-ponto-de.html>. (Acessado em: 14 de janeiro de 2013)

<http://pontodeculturacabrasdelampiao.blogspot.com.br/2012/12/um-cabra-de-lampiao-e-secretario-de.html>. (Acessado em: 14 de janeiro de 2013).

<http://pontodeculturacabrasdelampiao.blogspot.com.br/2011/06/lampiao-origem-do-apelido.html>. (Acessado em: 09 de julho de 2012)

<http://pontodeculturacabrasdelampiao.blogspot.com.br/2012/12/a-pisada-e-essa-xaxado-meu-bem-xaxado.html> Acessado em: 28 de janeiro de 2013.

<http://www.cultura.gov.br/culturaviva/ponto-de-cultura/> .(Acessado em: 14 de janeiro de 2013).

<http://www.museus.gov.br/acessoainformacao/acoes-e-programas/programas/programa-pontos-de-memoria/> (Acessado em: 14 de janeiro de 2013)

<http://www.forroemvinil.com/volta-seca-cantigas-de-lampeao>. (Acessado em: 09 de julho de 2012).

http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=37&Itemid=52. (Acessado em: 22 de janeiro de 2013).

http://www.zeramalho.com.br/sec_discografia_view.php?id=3 (Acessado em 03 de fevereiro de 2013)

http://www.jacksonpandeyro.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=17&Itemid=32 . (Acessado em: 22 de janeiro de 2013).

<http://www.iteia.org.br/xaxado-patrimonio-cultural-imaterial-de-pernambuco> (Acessado em: 28 de janeiro de 2013).

http://www.portaisgoverno.pe.gov.br/c/document_library/get_file?p_l_id=160240&folderId=193251&name=DLFE-17616.pdf (Acessado em: 28 de janeiro de 2013).

Bibliografia

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 3.ed. São Paulo: Cortez, 2006.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

CANDAU, Joël. “Esgotamento e Colapso das Grandes Memórias Organizadoras” In: *Memória e Identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.

CATROGA, Fernando. “Memória e História”. In: PESAVENTO, Jatahy .Sandra (org). *Fronteiras do Milênio*. Porto Alegre: Ed.Universidade/UFRGS, 2001.

CHARTIER, Roger. *História Cultural*. Entre práticas e representações. Lisboa/ Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1990.

CHUVA Márcia. “A noção de Autenticidade nas práticas de preservação cultural no Brasil: Representações em disputa”. In: LOPES, Antonio Herculano, et al.(org.) *História e Linguagens: texto, imagem, oralidade e representações*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006

DANTAS, Danilo Fraga. *A dança invisível: sugestões para tratar da performance nos meios auditivos*. In: XXVIII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2005, Uerj, Rio de Janeiro.

DÓRIA, Carlos Alberto. *O canção*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

FACÓ, Rui. *Cangaceiros e Fanáticos*. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1983.

GAMA, Valeska Barreto. *"Louvado seja!": representações do sagrado nas canções de Luiz Gonzaga*. 2012. 152 f. Dissertação (Mestrado em História) Departamento de História, Universidade de Brasília, Brasília

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro, 2007, p.122. Disponível em: http://nau.ufsc.br/files/2010/09/antropologia_dos_objetos_V41.pdf . Acessado em: 02 de fevereiro de 2013.

HARTOG François. “Tempo e Patrimônio”. *Varia Historia*, Belo Horizonte, vol. 22, nº 36: p.261-273, Jul/Dez 2006, p. 270

HUYSSSEN, Andreas. “Passados presentes: mídia, política e amnésia” In: HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela Memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

LIMA, José Lezama. “O cangaço nas histórias em quadrinhos”. In: SÁ, Antonio Fernando de Araújo. *Combates entre história e memórias*. São Cristovão: Editora UFS; Aracaju: Fundação Oviêdo Teixeira, 2005, p. 178.

LENCLUD, Gérard. *A tradição não é mais o que era... - Sobre as noções de tradição e de sociedade tradicional em etnologia*. Extraído de *Terrain: revue d'ethnologie de l'Europe*, nº 9 (*Habiter la Maison*), 1987. Disponível em: <http://terrain.revues.org/document3195.html>. Traduzido do francês por José Otávio Nogueira Guimarães – Núcleo de Estudos Clássicos/Departamento de História/UnB.

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

NAPOLITANO, Marcos. *História & Música. História Cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NORA, Pierre. *Entre Memória e História: a problemática dos lugares*. In: Revista Projeto-História n. 10.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. 9ª ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2010.

PARANHOS, Adalberto. “A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo”. *ArtCultura*. Minas Gerais, nº9, p. 22-31, jul-dez de 2004.

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

PESAVENTO, Sandra J. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

POLLAK, Michael. *Memória e identidade social*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212. Disponível em: <http://www.unifra.br/professores/rangel/mem%C3%B3ria%20e%20identidade.pdf>. Acessado em 03 de jun. 2011.

POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento, silêncio*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewFile/2278/1417>. Acessado em 03 de junho de 2011.

SÁ, Antônio Fernando de Araújo. *Combates entre história e memórias*. São Cristovão: Editora UFS, 2005.

SILVA, Tomaz Tadeu. “A produção social da identidade e da diferença”. In: Tomaz Tadeu da Silva (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis/RJ: Vozes, 2000.

SOBRINHO, Jorge Alexandre F. A. Heavy Metal e performance (capítulo de livro no prelo).

DECLARAÇÃO DE AUTENTICIDADE

Eu, Amanda Camylla Pereira Silva, declaro para todos os efeitos que o trabalho de conclusão de curso intitulado *No xaxado com os cabras de Lampião: A construção de uma identidade e de uma memória social do cangaço* foi integralmente por mim redigido, e que assinalei devidamente todas as referências a textos, ideias e interpretações de outros autores. Declaro ainda que o trabalho é inédito e que nunca foi apresentado a outro departamento e/ou universidade para fins de obtenção de grau acadêmico, nem foi publicado integralmente em qualquer idioma ou formato.

Brasília, 06 de fevereiro de 2013.