



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE JORNALISMO

MARINA MACHADO MOURA

**A CONTRIBUIÇÃO ICONOGRÁFICA DE BENJAMIN ABRAHÃO BOTTO PARA A
ESPETACULARIZAÇÃO DO CANGAÇO**

Brasília

2019

MARINA MACHADO MOURA

**A CONTRIBUIÇÃO ICONOGRÁFICA DE BENJAMIN ABRAHÃO BOTTO PARA A
ESPETACULARIZAÇÃO DO CANGAÇO**

Monografia apresentada ao curso de Comunicação Social, da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo.

Orientadora: Profa. Dra. Rafiza Luziani Varão
Ribeiro Carvalho

Brasília

2019

MARINA MACHADO MOURA

**A CONTRIBUIÇÃO ICONOGRÁFICA DE BENJAMIN ABRAHÃO BOTTO PARA A
ESPETACULARIZAÇÃO DO CANGAÇO**

Monografia apresentada ao curso de Comunicação Social, da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo.

Orientadora: Profa. Dra. Rafiza Luziani Varão Ribeiro Carvalho

Brasília, 10 de julho de 2019

Banca Examinadora

Profa. Dra. Rafiza Luziani Varão Ribeiro Carvalho
Orientadora

Prof. Dr. Elton Bruno Barbosa Pinheiro
Membro

Profa. Dra. Gabriela Pereira de Freitas
Membro

Prof. Dr. Gustavo de Castro e Silva
Suplente

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, aos meus pais, Edilene Aguilera e Alexandre Magno. Sem o amor de vocês nada seria possível e esse trabalho é fruto de todo esforço e sacrifício que vocês fizeram para colocar minha educação como prioridade sempre. Obrigada mãe, pelo seu empenho em me proporcionar tudo de melhor que esse mundo pode oferecer. Obrigada pai, por estar sempre ao meu lado e pela confiança que você deposita em mim todos os dias.

Agradeço, também, à toda minha família, por sempre me motivarem e acreditarem em mim. Em especial, agradeço às minhas avós, Juana Aguilera e Marta Moura, meus maiores exemplos de força e resiliência, e às minhas primas, Ana Beatriz e Ana Luiza, minhas melhores amigas de toda a vida e grandes parceiras de sonhos, planos e aventuras.

Não poderia deixar de citar, também, meus amigos, por me ajudarem a segurar toda a barra, com muito apoio e muitas risadas. Agradeço em especial à Lorena, minha amiga que é irmã, e aos meus outros grandes companheiros de vida: Sofia, Leticia, Caio, Arthur, João Paulo e Lucas. Não teria como mencionar todas as pessoas que são muito especiais para mim, porém, por cada um, sou profundamente grata. *I get by with a little help from my friends*, sempre.

Agradeço à querida Rafiza Varão, que me orientou e confiou nesse trabalho e, acima de tudo, teve toda paciência do mundo com o meu processo. Agradeço, também, à Maria Luiza Brandão, por iluminar meu caminho, me fazendo enxergar tudo com mais clareza.

Agradeço com muito carinho a todos os profissionais da Faculdade de Comunicação por tudo que me ensinaram durante esses cinco anos. Agradeço, especialmente, ao Rogério, que me auxiliou sobremaneira durante a minha jornada.

Por fim, um agradecimento mais que especial à Universidade de Brasília, a instituição que me formou em todos os sentidos. Sou profundamente grata por todas as pessoas que conheci e por tudo que vivi e aprendi nesse lugar. Estou certa de que essa experiência, a mais enriquecedora e valiosa da minha vida, me transformou em uma pessoa melhor. Meu eterno muito obrigada, querida UnB, foi um imenso prazer.

Aos meus heróis, em memória, Antônio Maury Machado e José Jandiro Moura. Dedico essa conquista a vocês.

“Eu estava junto de Corisco quando chegou a notícia da morte de Lampião. Ele parou, cobriu os olhos e disse: Acabou-se o divertimento do mundo!”

Depoimento do cangaceiro Pancada. *Gazeta de Alagoas*, 8 de novembro de 1938. (MELLO, 2010, p. 43).

RESUMO

O presente estudo tem como objetivo analisar a iconografia do cangaço produzida pelo fotógrafo árabe Benjamin Abrahão Botto e investigar de que forma esses registros contribuíram para a espetacularização do fenômeno no imaginário popular. Para tanto, primeiramente, analisamos os discursos das mídias jornalísticas contemporâneas ao cangaço e como estas construíram suas narrativas espetacularizadas acerca do fenômeno; em seguida, abordamos as dimensões real, simbólica e imaginária da imagem, relacionadas ao nosso objeto de estudo; e, ainda, discorremos sobre a criação de mitos e o conceito de espetacularização, levantado na pergunta de pesquisa. Por fim, analisamos o conteúdo da iconografia destacando os elementos e signos contidos no material que contribuem para essa construção espetacularizada do cangaço e de seus personagens. Conclui-se que as imagens de Botto espetacularizam o movimento de maneira a reforçar o aspecto mítico dos cangaceiros como heróis.

Palavras-chave: Comunicação. Iconografia. Benjamin Abrahão Botto. Cangaço. Espetacularização. Imaginário.

ABSTRACT

The present study aims to analyze the iconography of the cangaço produced by the arabian photographer Benjamin Abrahão Botto and investigate how these records contributed to the spectacularization of the phenomenon in the popular imaginary. In order to do so, we first analyze the discourses of the journalistic media contemporary to the cangaço and how it constructed its spectacularized narratives concerning the phenomenon; then we approach the real, symbolic and imaginary dimensions of the image, related to our object of study; and, also, we discuss the creation of the myths and the concept of spectacularization, brought up in the research question. Finally, we analyze the content of the iconography, highlighting the elements and signs contained in the material that contribute to this spectacularized construction of the cangaço and its characters. It is concluded that the images of Botto spectacularize the movement in order to reinforce the mythical aspect of the cangaceiros as heroes.

Keywords: Communication. Iconography. Benjamin Abrahão Botto. Cangaço. Spectacularization. Imaginary.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Fotografia de Benjamin Abrahão ao lado de Padre Cícero para <i>O Globo</i>	16
Figura 2 - Trecho de matéria publicada pelo diário <i>O Jornal</i> em 1932.....	17
Figura 3 - Reprodução de matéria do jornal <i>Diário da Tarde</i>	19
Figura 4 - Fotografia do Batalhão Patriótico em Juazeiro do Norte.....	20
Figura 5 - Fotografia de Abrahão embarcando em um ônibus (1936).....	22
Figura 6 - Matéria publicada pelo <i>Diário de Pernambuco</i> em dezembro de 1936	24
Figura 7 - Trecho de matéria publicada pelo <i>Jornal de Recife</i> em 1926	31
Figura 8 - Trecho de matéria publicada no jornal carioca <i>Diário da Noite</i> em 1937	32
Figura 9 - Trecho de matéria do jornal <i>Diário de Pernambuco</i> sobre a morte de Lampião	32
Figura 10 - Carta de Lampião para Benjamin publicada no <i>Diário de Pernambuco</i>	59
Figura 11 - Lampião e Maria Bonita com seu bando de cangaceiros.....	60
Figura 12 - Os bandos de Lampião, Juriti e Luis Pedro.....	61
Figura 13 - O bando de Corisco e Dadá em posição de tiro.....	61
Figura 14 - Benjamin Abrahão posa ao lado de Lampião e Maria Bonita.....	63
Figura 15 - Retrato de Lampião.....	64
Figura 16 - Retrato de Maria Bonita sentada	65
Figura 17 - Benjamin Abrahão em aperto de mão com o capitão Virgulino	66
Figura 18 - O cangaceiro Gato e sua companheira, Inhacinha.....	68
Figura 19 - Corisco acompanhado de sua esposa Dadá.....	69
Figura 20 - Imagem dos cangaceiros almoçando	71
Figura 21- Benjamin almoçando com o bando.....	72
Figura 22 - Cangaceiros bailando em pares	73
Figura 23 - Cangaceiros bailando em pares (2).....	74
Figura 24 - Benjamin cumprimentando Maria Bonita.....	75
Figura 25 -- Benjamin mostra jornal para os cangaceiros.....	76
Figura 26 - Benjamin mostra jornal para os cangaceiros (2)	76
Figura 27 - Lampião, sorridente, saca seu punhal para a câmera	77
Figura 28 - Lampião exhibe punhal para a câmera.....	78
Figura 29 - Cangaceiro entrega prato de almoço a Lampião	79
Figura 30 - Lampião dando ordens a um de seus cangaceiros	80
Figura 31 - Lampião pagando um fornecedor	80
Figura 32 - Maria Bonita posa com visual da moda	83

Figura 33 - Cangaceiro Sabonete entrega cordões de ouro a Maria Bonita	84
Figura 34 - Um dos cães do bando recebem cuidados de Lampião e outro cangaceiro	86
Figura 35 - Maria Bonita penteia os cabelos de Lampião.....	87
Figura 36 - Lampião lendo romance de Edgar Wallace.....	89
Figura 37 - Lampião redigindo uma carta.....	90
Figura 38 - Lampião maneja uma máquina de costura Singer	91
Figura 39 - Lampião posa para a câmera com bernal bordado	92
Figura 40 - Lampião guia momento religioso no bando	93
Figura 41 - Matéria publicada na revista <i>O Cruzeiro</i> em março de 1937.....	94
Figura 42 - Fragmento de cena de cangaceiros em simulação de ataque.....	96
Figura 43 - Cangaceiros apontam com armas para câmera.....	96
Figura 44 - <i>Frame</i> da simulação de resgate de cangaceiro abatido em confronto	98
Figura 45 - <i>Frame</i> da simulação de resgate de cangaceiro abatido em confronto (2).....	98
Figura 46 - Cena de dois cangaceiros fazendo sinais manuais de estratégia	99
Figura 47 - Lampião usando luneta para guiar seu bando em simulação de combate.....	100
Figura 48 - Imagem das gravações de Benjamin sobre a vegetação da caatinga	102
Figura 49 - Imagem das gravações de Benjamin sobre a vegetação da caatinga (2).....	102
Figura 50 - Lampião posa para as lentes com exemplar do jornal <i>O Globo</i>	104
Figura 51 - Lampião aponta para o cartaz de propaganda da Bayer.....	105
Figura 52 - Lampião finge entregar comprimidos de Cafiaspirina para os cangaceiros	105
Figura 53 - Propaganda de 1933 que ilustra Lampião	108

SUMÁRIO

1. Introdução	11
2. Contextualização	13
2.1 Chegada de Abrahão ao Brasil e vínculo com Padre Cícero	14
2.2 O encontro com Lampião	17
2.3 Convivendo com o cangaço	21
2.4. Apreensão do filme e assassinato de Benjamin	24
3. Discursos mediáticos, imaginário e espetacularização	26
3.1. O Discurso das mídias	27
3.1.1. Narrativas na construção de sentido sobre o cangaço.....	29
3.1.2. Opinião pública e instâncias de produção e recepção.....	34
3.2. Imagens e signos na construção do imaginário	36
3.2.1. O real: da natureza das imagens	38
3.2.2. O simbólico: os signos imagéticos	41
3.2.3. O imaginário: do individual para o social.....	45
3.3. A espetacularização e a produção de mitos	47
3.3.1. A sociedade do espetáculo	48
3.3.2. Os mitos no contexto da sociedade espetacularizada	52
4. Análise da iconografia de Benjamin Abrahão	55
4.1. Exército do sertão.....	60
4.2. A sociedade cangaço	71
4.3. A vaidade dos cangaceiros.....	81
4.4. O capitão multifacetado.....	88
4.5. Simulações de combate	95
4.6. Lampião garoto-propaganda	103
5. Conclusão	109
6. Referências	113

1. Introdução

O cangaço, personificado sobretudo na figura de seu grande representante, Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião, deixou fortemente marcada a memória, a cultura e o imaginário popular do Nordeste brasileiro. Elementos como a estética peculiar dos cangaceiros, destacando o emblemático chapéu de couro adornado com estrelas e moedas, e seus feitos contados de geração em geração pelos cordéis e repentes, se firmaram como verdadeiros símbolos da cultura nordestina.

Um personagem essencial para a preservação da memória desse fenômeno e para o conhecimento que se tem hoje dos costumes, dos trajes e da personalidade dos cangaceiros é Benjamin Abrahão Botto, mascate e fotógrafo árabe. São conhecidas fotos de Lampião e do cangaço creditadas a outros fotógrafos, no entanto, Botto é o único responsável, reconhecido oficialmente em carta assinada por Lampião, por filmagens do cangaceiro e seu bando e, também, fotografias, do grupo em sua intimidade; nesse sentido, optamos por dar enfoque no nosso trabalho unicamente à iconografia¹ do cangaço produzida por Abrahão.

Botto conviveu com eles, documentando seu estilo de vida, seu cotidiano e suas movimentações, o que proporcionou uma compreensão maior do que foi um dos fenômenos sociais mais discutidos e estudados da história brasileira. Essa produção imagética é tópico, ainda hoje, de debates entre diversos pesquisadores, em relação ao imaginário que se criou sobre Lampião e sobre o cangaço a partir desses registros. Além da vaidade do líder ser destacada, salientam ainda a dialética entre as intenções comerciais por trás das lentes de Benjamin e a noção de *marketing* de Lampião, que se utilizava dessa oportunidade para imprimir nas mídias a imagem de como gostaria de ser visto pela população.

Com base nessas observações, o presente estudo investiga de que maneira as imagens documentadas pelo fotógrafo-mascate Benjamin Abrahão Botto contribuíram para a construção do imaginário espetacularizado que se conhece acerca do cangaço. O trabalho foi realizado, primeiramente, por meio do levantamento teórico sobre os fatores que estruturam a atmosfera do mito que se criou acerca de Lampião como representante do fenômeno. Como metodologia para sua investigação, foram utilizados o método histórico, tendo sua premissa básica na crença na

¹ Conjunto de produção de imagens de qualquer espécie, referente a determinado tema.

História como ciência capaz de explicar estruturas e acontecimentos, e a análise de conteúdo, para examinar o material produzido por Botto.

Compreende-se a importância do tema através da constatação de que, ainda hoje, o cangaço é tema de estudos de diversas áreas do conhecimento e Lampião se configura como um dos personagens mais emblemáticos do Nordeste brasileiro. O pesquisador e grande referência no tema, Frederico Pernambucano de Mello, afirma que Lampião foi “o maior herói que a mitologia popular de linha épica foi capaz de projetar no Brasil, a partir da existência real, recente e bem documentada de um dos mais audaciosos aventureiros que a história registra em qualquer tempo ou lugar” (MELLO, 2019).

Sob essa premissa, a realização desse projeto justifica-se na sua intenção de destrinchar a concepção da imagem de Lampião, uma das figuras mais célebres, ainda que controversas, da história do país, cuja construção tem influência direta e indissociável das mídias. Compreender os atores e agentes envolvidos nessa mitologia ajuda a perceber o poder dos meios de comunicação na criação da cultura e do imaginário popular, como pode ser comprovado pelo legado do “rei do cangaço” até hoje.

Além disso, destaca-se o trabalho visionário de Benjamin Botto e a importância de sua produção fotográfica e audiovisual, que contribuiu de maneira significativa para o estudo desse episódio marcante da história brasileira. Evidencia-se, a partir dessas imagens, o valor da documentação iconográfica para o arquivo histórico e o estudo nesse campo e, também, para a preservação da memória nacional.

A primeira etapa da construção desse projeto consiste em uma vasta leitura acerca do histórico de Benjamin Abrahão e do cangaço, em seus contextos gerais, através de uma revisão bibliográfica, para a construção do capítulo de **Contextualização**. Posteriormente, levantaremos um referencial teórico para trabalhar os conceitos abordados na nossa pergunta de pesquisa e suas aplicações no nosso objeto de estudo.

Complementando a metodologia do trabalho, para o desenvolvimento do principal capítulo, **Análise da iconografia de Benjamin Abrahão**, foram coletadas e selecionadas as imagens da iconografia produzida por Botto que acreditamos melhor representarem os tópicos levantados na discussão deste trabalho. O material, nesta etapa, foi investigado a partir da

análise de conteúdo, método desenvolvido por Laurence Bardin (1979), além de um embasamento através do método histórico.

No primeiro capítulo do desenvolvimento do trabalho, **Contextualização**, é traçado o cenário que compõe o episódio típico deste estudo. A partir da revisão de literatura feita, remontamos a cronologia dos fatores que culminaram na convergência entre o cangaço e Abrahão Botto, contando sua trajetória até o momento do encontro com o bando de Lampião e, também, situando as movimentações dos cangaceiros até ali, o nordeste e o Brasil da época.

No segundo capítulo, **Discursos mediáticos, imaginário e espetacularização**, levantamos o referencial teórico que fundamenta a discussão acerca do nosso objeto de estudo. Nesta seção, abordamos as principais categorias conceituais que auxiliam na compreensão da construção espetacularizada que se conhece sobre o cangaço, sendo estas: o discurso das mídias, o conceito de imaginário e sua dimensão social e o fenômeno da espetacularização.

No terceiro capítulo do desenvolvimento, **Análise da iconografia de Benjamin Abrahão**, nos aprofundamos no objeto deste estudo: o conteúdo fotográfico e audiovisual produzido por Benjamin Abrahão Botto em seus encontros com o bando de Lampião. Nesta etapa, selecionamos as fotografias e *frames* das gravações documentadas por Botto em seu convívio com o grupo de cangaceiros que melhor exemplificam a construção do imaginário do cangaço a partir dessas imagens.

O material, examinado a partir da análise de conteúdo, é dividido em categorias, agrupando as imagens em conjuntos que, segundo nossa seleção, compreendem temáticas e códigos interpretativos similares. A partir disso, analisamos cada uma dessas categorias, a partir de seus elementos e significações, investigando de que forma o conteúdo dessas imagens contribuem para a construção espetacularizada e mitológica do cangaço.

2. Contextualização

Os fatos descritos neste capítulo do trabalho foram coletados, principalmente, por meio de duas obras que nortearam a pesquisa nesta etapa. Primeiramente, a biografia lançada em 2012 sobre o mascate-cineasta árabe, *Benjamin Abrahão: Entre Anjos e Cangaceiros*, de autoria do historiador Frederico Pernambucano de Mello. O escritor é especialista e grande referência no país em estudos sobre o cangaço.

As informações relatadas no livro são creditadas a entrevistas realizadas pelo autor, a textos publicados por jornais e revistas da época e trabalhos produzidos previamente sobre os episódios narrados. Os apontamentos originais redigidos pelo próprio Abrahão Botto em sua caderneta de campo, que hoje faz parte da coleção do autor, também são utilizados como fontes para o relato histórico.

O outro principal título que auxiliou nessa construção foi o ensaio escrito pelo cineasta José Umberto Dias, *Benjamin Abrahão, o mascate que filmou Lampião*. O texto foi elaborado para o primeiro volume da série *Cadernos de Pesquisa*, de 1984, idealizado pelo Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro (CPCB), em parceria com a Embrafilme. Além dessas duas obras, foram utilizados ainda, trechos dos livros das historiadoras Élise Grunspan-Jasmin, *Lampião, senhor do sertão: vidas e mortes de um cangaceiro*, e Isabel Lustosa, *De olho em Lampião: violência e esperteza*.

A descrição e a elaboração dos tópicos seguintes relatam a história de Abrahão desde sua chegada ao Brasil, destacando os fatos mais relevantes de sua trajetória. Todos os pontos narrados nesta contextualização são de caráter fundamental para a compreensão integral da análise que será realizada posteriormente, no capítulo central do trabalho, que investiga a obra de Botto.

2.1 Chegada de Abrahão ao Brasil e vínculo com Padre Cícero

Nascido no ano de 1901, em território do ainda vigente Império Otomano, Benjamin Abrahão Calil Botto decidiu partir para o Brasil, fugindo do alistamento militar obrigatório para a Primeira Guerra Mundial. O jovem desembarcou no Porto de Recife, em 1915, motivado pela presença de parentes distantes na cidade. Os Elihimas, sobrenome da família, desde 1906 estavam estabelecidos no comércio da capital pernambucana, no ramo de miudezas, ferragens, caça e pesca. O negócio tinha, ainda, filiais em Campina Grande e João Pessoa.

O espírito empreendedor e aventureiro de Botto o levou a abandonar o colégio no qual seus primos o haviam matriculado e assumir a profissão de mascate, como caixeiro-viajante, ofício que ainda não recebia esse nome (MELLO, 2012). O jovem Benjamin, então, começou sua jornada nos negócios, indo de cidade em cidade no sertão do nordeste brasileiro, levando as mercadorias do comércio de seus familiares às casas dos sertanejos.

Em uma de suas empreitadas, na vila de Rio Branco, atual Arcoverde, em Pernambuco, um acontecimento despertou a atenção do árabe. Ele viu passar pela cidade um grupo de romeiros que iam em direção a Juazeiro do Norte, no Ceará, onde vivia Padre Cícero, que recebia centenas de devotos de toda parte do nordeste. Impressionado com a devoção do grupo acerca do sacerdote, que era tido como milagreiro, Abrahão identificou ali uma oportunidade. Segundo Mello (2012, p. 27): “Além de destino espiritual de todo nordestino do interior, estava claro que a capelania do padre Cícero se convertera em praça de negócios em expansão acelerada, capitalizando a condição de estuário de romarias”.

O árabe decide, então, seguir até Juazeiro do Norte, para conhecer Padre Cícero, que além de figura religiosa, era autoridade política na região, tendo sido, entre 1911 e 1912, o primeiro prefeito da cidade. Durante uma de suas bênçãos públicas, o padre nota a presença de Benjamin, cujas feições denunciavam sua condição de estrangeiro, e pergunta de onde ele vinha. O mascate arrisca dizer que era “natural de Belém, da terra de Jesus” (MELLO, 2012, p. 29) e pede para ser acolhido pelo sacerdote. Padre Cícero assente a estadia de Benjamin, episódio que o historiador Frederico Pernambucano de Mello (2012, p.29) descreve da seguinte forma: “Voltando-se para os romeiros, alteia a voz para saciar a curiosidade dos mil olhos que flechavam o estranho àquela altura, e proclama, sem esconder a satisfação diante da novidade: “Ele é conterrâneo do Nosso Senhor Jesus Cristo!”

O local de nascimento de Abrahão Botto, no entanto, é incerto. Não há registros, nem escrituras do próprio que confirmem sua origem. Os autores José Umberto Dias e Firmino Holanda, defendem que a cidade de Zahlé, território sírio-libanês, é o verdadeiro local de nascimento do mascate (MELLO, 2012). Alguns fatores reforçam essa hipótese como escritos em dialeto libanês encontrados na caderneta de Benjamin. Em contrapartida, o argumento que refuta essa teoria é o arrolamento de famílias libanesas radicadas no Nordeste, no qual não se encontra nem os Elihimas, nem os Calil Botto (Ibidem, p.32).

De qualquer forma, Benjamin, ainda adolescente, se estabelece em Juazeiro, sob vigília do padre. Ali surge seu primeiro contato com a fotografia. Interessado por uma pequena máquina que o Padrinho havia ganhado de presente, o árabe registra a passagem do governador do estado pela cidade. Além disso, tendo caído nas graças de Padre Cícero e de seu pessoal, Botto, rapidamente, assume o papel de secretário particular do clérigo, designado para assuntos

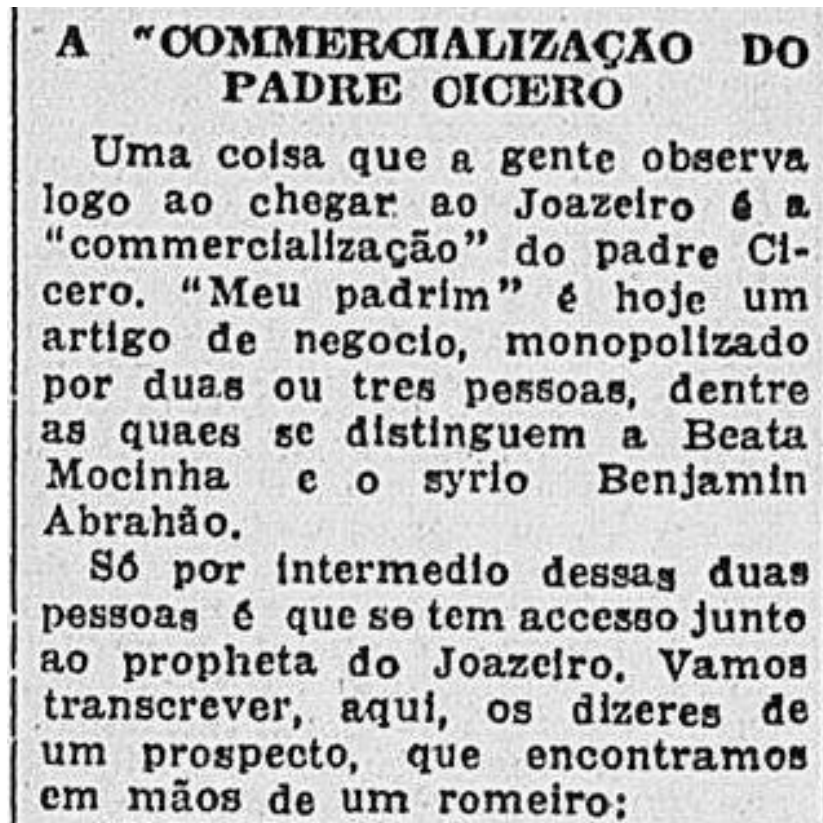
internacionais, participando diretamente de seu cotidiano, além de figurar como correspondente do jornal *O Globo* na cidade (DIAS, 2005).

Figura 1 - Fotografia de Benjamin Abrahão ao lado de Padre Cícero para *O Globo*



Fonte: *Blog Ceará em Fotos e Histórias*

Na figura 2, a seguir, trecho de uma matéria publicada no veículo carioca *O Jornal*, em 19 de maio de 1932, é possível atestar a proximidade de Abrahão a Padre Cícero, sendo uma das pessoas mais influentes de seu meio:

Figura 2 - Trecho de matéria publicada pelo diário *O Jornal* em 1932

Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

2.2 O encontro com Lampião

O período político vigente no Brasil à época, chamado de República Velha, enfrentou, na década de 1920, uma série de movimentos de resistência ao governo que ficaram conhecidos como Tenentismo, devido ao fato de serem formados, principalmente, por militares de baixa patente. O movimento se opunha, essencialmente, ao sistema de governo do país, que era controlado pelas oligarquias rurais, através da chamada Política do café-com-leite, que compreendia as elites agrárias de Minas Gerais e São Paulo.

A última e mais duradoura dessas revoltas, a Coluna Prestes, ocorreu entre 1925 e 1927. O grupo percorria o interior do Brasil apresentando propostas de reformas políticas e sociais, em crítica ao modelo vigente, e visava organizar um levante da população contra o governo. O avanço do movimento alarmava e foi, então, que o presidente Artur Bernardes decidiu convocar o que chamou de Batalhão Patriótico, uma milícia formada por grupos armados que tinham como objetivo caçar e combater a Coluna Prestes.

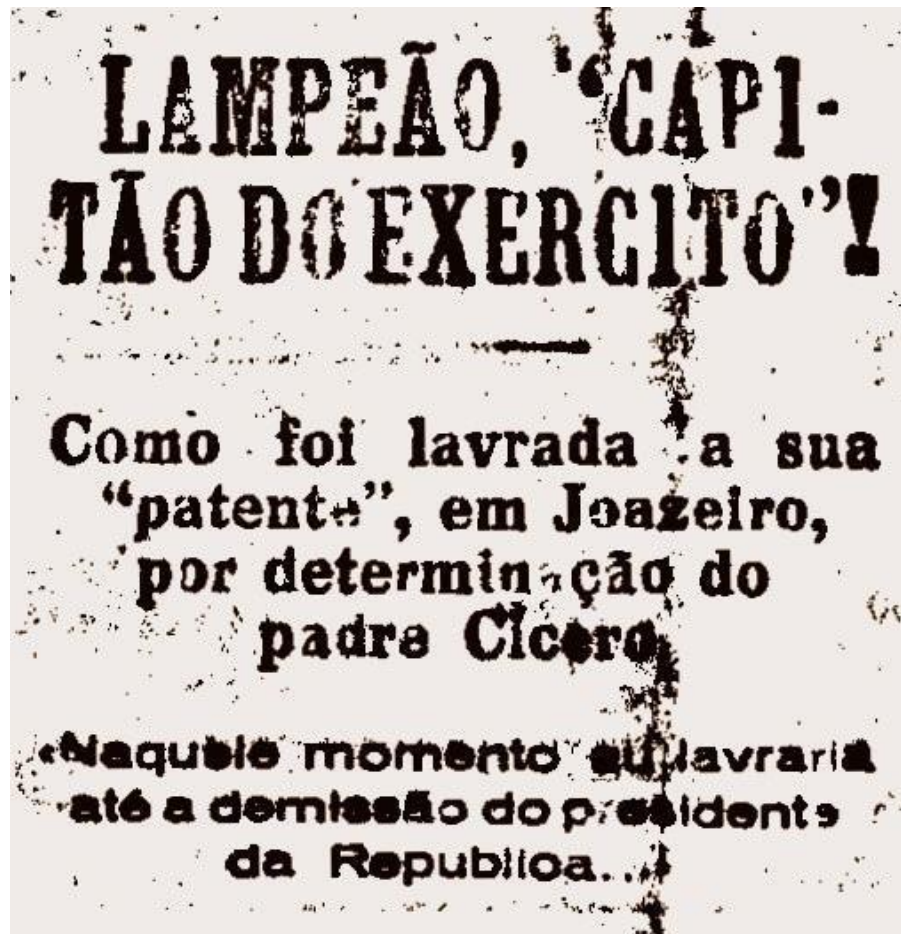
Ficou à cargo de Floro Bartolomeu, deputado federal e considerado por alguns a “eminência parda”² de Padre Cícero (GRUNSPAN-JASMIN, 2006, p.99), defender o estado do Ceará das ameaças da coluna. Bartolomeu tem a ideia, então, de convidar Lampião e seus cangaceiros para compor a milícia, como elucida a historiadora Isabel Lustosa:

Não podendo contar com os contingentes que se aliaram ou apoiavam o movimento tenentista, o governo Artur Bernardes resolveu apelar para outros meios, incitando os chefes políticos do Nordeste a convocar mercenários para dar combate à Coluna, sem fazer restrições aos antecedentes criminais dos voluntários (LUSTOSA, 2011, p.62).

A decisão do deputado de recrutar Lampião se justifica por uma série de fatores, como destaca Élise Grunspan-Jasmin (2006, p.100): “Lampião representava uma vantagem por muitas razões: conhecia a região por tê-la percorrido em todos os sentidos, estava familiarizado com um meio hostil e, além disso, seu grupo já se achava organizado como um pequeno exército.”

Quando a carta de convite de Bartolomeu enfim chega às mãos de Lampião, a Coluna Prestes já havia passado, sem resistência, pelo Ceará. O cangaceiro se apresenta tardiamente em Juazeiro do Norte, no dia 4 de março de 1926, juntamente com seu bando, para receber a prometida patente de capitão honorário das Forças Legais de Combate aos Revoltosos, como denominaram a função. Floro Bartolomeu, que a esta altura estava muito adoecido, já tinha partido para se tratar no Rio de Janeiro, deixando sob a incumbência de Padre Cícero receber o cangaceiro e lhe entregar os uniformes e armamentos providenciados pelo governo.

² A expressão “eminência parda” designa “agente ou conselheiro confidencial, especialmente alguém que, atuando em segundo plano, tem grande influência em decisões” (ROCHA; ROCHA, 2011, p.174).

Figura 3 - Reprodução de matéria do jornal *Diário da Tarde*

Fonte: Blog Tok de História

A chegada de Lampião e seu bando à cidade causou grande alvoroço na população, que os recebeu sob aplausos (DIAS, 2005). Estima-se que mais de 4 mil pessoas tenham ido até a fazenda onde ele estava hospedado para vê-lo (LUSTOSA, 2011). A aparência e a personalidade do tão falado líder impressionam os juazeirenses “pela calma, pela juventude, pelos modos educados, pela cautela excessiva” do cangaceiro (MELLO, 2012, p.56).

Figura 4 - Fotografia do Batalhão Patriótico em Juazeiro do Norte



Fonte: *Blog Tok de História*

Quem também se rende ao fascínio é Benjamin Abrahão, que o conhece pessoalmente na ocasião em que Lampião vai até às propriedades de Padre Cícero para buscar o arsenal enviado a ele, referente ao Batalhão Patriótico. O árabe se impressiona muito com os modos do cangaceiro, como é descrito a seguir:

Tudo o que ouvira falar na boca do povo e nas estrepitosas manchetes dos jornais não correspondiam absolutamente à imagem que vira naquele dia. Por trás do facínora cruel e demoníaco se escondia a postura de um príncipe tropical, com gestos nobres e calculados, roupas refinadas e idealizadas, obedecendo a um maravilhoso ritual de disciplina e organização (DIAS, 2005, p.19).

Após o episódio de Juazeiro, Lampião apanha suas armas e volta a sumir com seu bando pelos sertões nordestinos, desfrutando do armamento, de última geração, concedido pelo governo federal, para seus próprios interesses e nunca para o fim devido, que era capturar a Coluna Prestes. A partir desse momento, todavia, o cangaceiro passaria a assinar suas correspondências e se identificar, sempre, como Capitão Virgulino Ferreira da Silva (LUSTOSA, 2011).

A marcante passagem de Lampião pela cidade, no entanto, foi decisiva para a trajetória de Abraão Botto. Os textos que o árabe escreve para os jornais sobre o episódio não chegam a ser publicados, pois as palavras usadas por ele para descrever o bando choca os editores (DIAS, 2005). Deslumbrado com o que vira, começa a arquitetar como poderia transmitir aquela impressão para a sociedade e transpor o mito que foi criado acerca do cangaceiro. Benjamin, então, tem a ideia que o levou a realizar o grande feito da sua vida: ele se dedicaria a filmar Lampião e seu bando.

2.3 Convivendo com o cangaço

Quando Padre Cícero faleceu, aos 90 anos, no dia 20 de julho de 1934, Benjamin, tendo perdido seu “padrinho”, decide deixar a cidade de Juazeiro do Norte e embarcar definitivamente na missão que se propusera a realizar. O mascate viaja à Fortaleza para se encontrar com o financista Adhemar Bezerra de Albuquerque, proprietário da Aba-Film, empresa de material fotográfico e produção de imagens, a fim de negociar um empréstimo de equipamento para efetuar a façanha de filmar Lampião.

Persuasivo, usando a condição de secretário pessoal do finado Padre Cícero a seu favor, Benjamin convence o financista a emprestar-lhe o material. Albuquerque lhe entrega equipamento de ponta à época: uma câmera de filmar 35mm da marca Nizo Kiamo, à base de corda, lente normal Zeiss, com cinco rolos de fita Gevaert Belgium de 100 pés cada e, também, a máquina fotográfica Interview Établissements André Debrie. Além disso, o proprietário da Aba-Film instrui o árabe com um minucioso treinamento acerca da utilização dos equipamentos (DIAS, 2005, p. 22).

Enfim munido, Benjamin parte do Ceará em direção a Alagoas obstinado em encontrar o bando de Virgulino para concretizar sua missão. De acordo com Dias (2005, p.21): “O projeto audacioso consistia na tarefa inédita de documentar ao vivo o famoso “rei do cangaço” para depois lançar o filme com estardalhaço em todo o país, além da grande perspectiva de projetá-lo no mercado internacional”.

Figura 5 - Fotografia de Abrahão embarcando em um ônibus (1936)



Fonte: Portal Brasileira Fotográfica

Anteriormente, quando ainda estava em Juazeiro do Norte, Benjamin havia conhecido dois cineastas norte-americanos que vieram ao Brasil com o intuito de filmar Lampião. O cangaceiro, quando descobre, manda dar um susto nos estrangeiros, forçando-os a desistir do intento. Malogrados, para não perder viagem, os dois decidem ir a Juazeiro registrar as procissões dos romeiros. O árabe, no entanto, tinha um elemento a seu favor: Lampião, como grande parte dos sertanejos nordestinos, era devoto de Padre Cícero e já havia sido apresentado a Benjamin, em sua passagem por Juazeiro do Norte. “Uma carta do padre milagreiro, que o cangaceiro tanto respeitava, foi o eficiente salvo-conduto que iria colocar Benjamin Abrahão em ligação com a obscura rede de coiteiros” (DIAS, 2005, p.21).

A estratégia de Botto era deixar mensagens para Lampião, assinadas com seu nome, nas casas dos coiteiros, juntamente com uma fotografia de Padre Cícero no caixão, registrada por ele, para reforçar sua ligação com o sacerdote. O coiteiro Antônio Saturnino entrega, então, o bilhete para o cangaceiro, notando que ele não havia se esquecido de Benjamin, “denotando curiosidade sobre o que este poderia estar desejando ao procurá-lo”, conforme descreve o historiador Frederico Pernambucano de Mello (2012, p.98)

Estima-se que Abrahão Botto finalmente conseguiu ter acesso ao bando de Lampião em março de 1936, na caatinga alagoana, no então município de Mata Grande. Esse seria o primeiro dos dois encontros que o árabe viria a ter com o bando de Lampião. “Não sei como você veio bater aqui com vida, cabra velho” é a primeira coisa que o cangaceiro diz ao ver Benjamin, revistando-o e interrogando-o em seguida, em busca de “contradições, inconsistências, palidez, tremores” (MELLO, 2012, p.100). O capitão pede, ainda, para testar a câmera que o árabe portava a fim de garantir que não se tratava de uma arma, ordenando que ele se posicionasse à frente da máquina para Lampião realizar o disparo.

Após o primeiro momento de desconfiança, um “efeito mágico”, como classifica Mello (2012, p.101), parece transformar a atmosfera daquela empreitada:

Lampião, simpático, não apenas autoriza o documentário, através da filmagem e das fotografias, admitindo que Benjamin acompanhasse o jornadejar do bando pelo tempo necessário, como passa um salvo-conduto perante os cangaceiros em geral sobre a missão e seu autor, além de mandar recados aos chefes de subgrupos distantes [...] para que comparecessem para as tomadas tão logo lhes permitissem os negócios locais.

Tendo conseguido as primeiras imagens para seu documentário no bem-sucedido primeiro encontro, que durou apenas cinco dias, Botto retorna à Fortaleza para revelar e copiar a película no laboratório da Aba-Film. Com o êxito da missão, Benjamin “passara de pato a ganso aos olhos dos Albuquerque e da pequena equipe da Aba-Film” (MELLO, 2012, p.103). O entusiasmo do proprietário era tanto que mandou providenciar um frete aéreo para enviar o equipamento fotográfico para Abrahão, para seu próximo encontro com o grupo de cangaceiros, a fim de poupar tempo e desgaste físico na jornada do árabe, disponibilizando, também, novos lotes de filme virgem para a gravação (DIAS, 2005).

O segundo e último encontro de Benjamin com o bando se dá, dessa vez, com uma facilidade muito maior, já tendo conquistado a confiança e, sobretudo, o interesse de Lampião em seu trabalho. Desta vez, o árabe passa sete meses consecutivos com o grupo, acompanhando-os em todas as suas andanças. Coincidentemente, a temporada de estadia de Abrahão com os cangaceiros foi um período de pouco combate. Passavam a maior parte do tempo levando uma vida tranquila, em longas estadias nos coitos que escolhiam para se refugiar, “com muitas diversões e bate-papos, numa perfeita integração com a natureza hostil que os cercava” (DIAS, 2005, p.26).

2.4. Apreensão do filme e assassinato de Benjamin

Após o período de convivência com o cangaço e com o conteúdo fotográfico já produzido, Benjamin Abrahão, enquanto seu filme era revelado no laboratório, começa a divulgar seu trabalho para a imprensa, dando entrevistas, escrevendo reportagens para os jornais e publicando algumas das fotografias que havia registrado (DIAS, 2005). A novidade estampava as manchetes das primeiras páginas de alguns dos principais veículos do país e o fato não agradava as autoridades, tanto locais, quanto nacionais, incluindo o então presidente Getúlio Vargas.

Figura 6 - Matéria publicada pelo *Diário de Pernambuco* em dezembro de 1936



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Os chefes políticos da região temiam que as gravações de Abrahão publicassem algo comprometedor, como atos truculentos praticados pelos policiais; ao mesmo tempo, os coiteiros de Lampeão receavam ter suas identidades reveladas. O documentário era visto, também, com grande desprezo pelo governo federal. O triunfo do cangaço era um impasse para a pátria soberana e moderna que o governo Vargas queria estabelecer. No fim de 1937, o presidente instaura o período político conhecido como Estado Novo e o regime queria se livrar de tudo que era visto como atraso. “A ordem do mais alto escalão consistia em eliminar qualquer

vestígio relacionado ao fenômeno (o cangaço), pois que desafiava a honra e o prestígio da Nova República”, explana Dias (2005, p.30).

O filme foi exibido apenas em abril de 1937, em sessão especial fechada para o público, no Cine Moderno, em Fortaleza. As personalidades e autoridades convidadas para a sessão ficam chocadas com as cenas. O então chefe de polícia, capitão Cordeiro Neto, indigna-se com o documentário, categorizando o filme como uma “desmoralização da força pública”, pois as volantes policiais até ali continuavam sem vitórias nos combates contra os cangaceiros (DIAS, 2005, p.30). O cronista João Jacques assim escreve para o jornal *O Povo*: “Haverá, porventura, maior vergonha para nós do que assistirmos, país afora, a uma película, em série, do famoso assaltante de lares, de bolsas e de vidas que é Virgulino?” (MELLO, 2012, p.118).

A obra é, então, apreendida pelas autoridades policiais sob a classificação de atentado às instituições e à ordem pública, instrução que o jornal cearense *O Povo*, em notícia publicada no dia 3 de abril sob o título de “Não poderá ser exibido o filme de Lampião!”, assim relatou (MELLO, 2012, p.153):

Conforme veiculou ontem o *speaker* da Hora do Brasil, o dr. Lourival Fontes, diretor do Departamento de Propaganda do Brasil, cuja repartição é subordinada ao Ministério da Justiça, telegrafou ao chefe de Polícia do Ceará, autorizando-o a fazer a apreensão imediata de todo material do filme sobre Lampião, o qual não poderá ser exibido nos cinemas do país, por atentar contra os créditos da nacionalidade.

Alguns meses mais tarde, ainda em meio ao burburinho que o filme causou, aparece morto com 42 facadas, em maio de 1938, o mascate-cineasta Benjamin Abrahão Botto, na localidade de Águas Belas, em Pernambuco. O assassino confesso do crime foi Zé da Rita, dono da pensão em que o árabe estava hospedado, sob alegação de que Benjamin estaria apaixonado por sua mulher. Porém, o fato de Rita ser um homem franzino e deficiente físico, paralisado da cintura para baixo, gerou dúvidas quanto à sua capacidade de dominar Abrahão, que era um homem alto e corpulento (MELLO, 2012, p.198).

Tendo em vista as incertezas em relação às circunstâncias do assassinato de Benjamin, o episódio nunca foi, de fato, esclarecido. Entretanto, uma das versões mais populares atribuem o crime a uma possível queima de arquivo, hipótese reforçada pelo relato de uma testemunha que teria visto o automóvel de Major Lucena, comandante policial da região, nas proximidades

da cena do crime. De qualquer forma, o inquérito policial foi rapidamente dado como encerrado. Na missa de sétimo dia de Abrahão, o único presente era o padre celebrante (MELLO, 2012, p.198).

Apesar de seu final trágico e solitário, o trabalho de Benjamin Botto como fotógrafo, após ser recuperado, perpetua até os dias atuais e certamente é uma das obras iconográficas mais ricas e relevantes para a história do país e para a memória nacional. O cangaço como fenômeno social e a figura de Lampião, sendo seu mais emblemático personagem e uma das grandes personalidades da história brasileira, ganharam novos olhares a partir desses registros, que são de grande valor para o conhecimento e para a compreensão acerca do tema.

Nos capítulos do trabalho que seguem, vamos, em primeiro lugar, compreender os aspectos que propiciaram a concepção do imaginário social e cultural espetacularizado acerca do cangaço, através dos conceitos levantados no nosso referencial teórico. Em seguida, vamos analisar a produção iconográfica de Benjamin Abrahão, através da análise de conteúdo, investigando os significados constituintes das imagens documentadas e sua contribuição para a atmosfera espetacularizada que se criou em relação ao movimento.

3. Discursos mediáticos, imaginário e espetacularização

No presente capítulo, apresentamos os principais conceitos a serem explorados na nossa fundamentação teórica para a análise da iconografia de Benjamin Botto, sendo estas o discurso das mídias, o conceito de imaginário e sua dimensão social e o fenômeno da espetacularização. Levantamos aspectos importantes, por meio da revisão bibliográfica realizada, para compreender esses pilares teóricos que figuram na construção da noção mitológica que se conhece sobre o cangaço.

No primeiro tópico, **O Discurso das mídias**, trabalhamos o conceito das narrativas discursivas dos meios de comunicação na construção de sentido; no caso específico deste trabalho, acerca do cangaço. Refletimos ainda sobre as instâncias de produção e recepção das mensagens informativas e sua construção do espaço público, em que surge, conseqüentemente, a opinião pública.

No segundo item, **Imagens e signos na construção do imaginário**, realizamos um levantamento teórico acerca da natureza das imagens e suas significações e interpretações. Organizamos este capítulo dividindo o conceito de imagem em três domínios: o real, o simbólico e o imaginário. Acreditamos que essas três categorias conceituais das representações elucidam melhor como as imagens, a partir da iconografia de Botto, serão trabalhadas no capítulo de análise.

Finalmente, no terceiro tópico, **A espetacularização e a produção de mitos**, trazemos o conceito presente no título deste trabalho; por meio da obra *A sociedade do espetáculo*, de Guy Debord, guiamos o que se entende por espetacularização e como essa ideia se aplica no nosso objeto de estudo. Além disso, discutimos sobre a criação dos mitos, num contexto de uma sociedade espetacularizada mediada pelas imagens, para compreendermos a mitologia que se criou acerca do cangaço.

3.1. O Discurso das mídias

Para darmos início à argumentação deste tópico, precisamos, antes de tudo, determinar o que compreendemos como mídia nesse referencial. A etimologia de mídia vem do latim, da palavra *media*, plural de *medium*, que significa “meio”; ou seja, *media* são meios. De acordo com a definição do *Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa* (2019), como mídia compreende-se:

S. f. 1. Comun. Toda estrutura de difusão de informações, notícias, mensagens e entretenimento que estabelece um canal intermediário de comunicação não pessoal, de comunicação de massa, utilizando-se de vários meios, entre eles jornais, revistas, rádio, televisão, cinema, mala direta, *outdoors*, informativos, telefone, internet etc.

Ou, ainda, segundo o *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* (FERREIRA, 2010, p. 1392), o conjunto de meios de comunicação “inclui, indistintamente, diferentes veículos, recursos e técnicas”. Tendo isso em vista, é preciso salientar que as premissas relacionadas nesta etapa inicial do tópico compreendem os diversos tipos de veículos referenciando-se de maneira geral às suas expressões, sendo especificado mais a frente com que tipos específicos de meios de comunicação estamos lidando neste trabalho.

Ainda em termos gerais do conceito e no que concerne ao campo das teorias da comunicação, podemos citar Martino (2000), que infere que os meios de comunicação são simulações da consciência. Segundo o autor, “antes de mais nada, um meio de comunicação é uma manifestação técnica e como tal ele se dá como uma extensão do homem. O que significa dizer que os meios de comunicação reproduzem parcialmente alguma característica ou faculdade humana” (2000, p.109). Para Martino, esses canais são, dessa forma, “objetos técnicos que guardam uma relação bastante especial com a consciência na medida em que se manifestam como uma extensão da consciência” (Ibidem, p.110).

Nesse sentido, compreendemos que os discursos construídos nesses meios, quaisquer que sejam seus formatos e linguagens, pela escolha de narrativas, transmitem uma mensagem e incorporam um sentido a ela, por meio de seu aspecto ligado à consciência. Para investigarmos os discursos das mídias, então, precisamos “superar a ilusão da transparência da linguagem”, como pondera Orlandi (2009, p.28), pois, por mais que a objetividade seja a instrução do veículo, independente do conteúdo, o discurso é a linguagem posta em ação por um sujeito, ou seja, a dimensão da consciência explicitada por Martino.

Seguindo essa linha de raciocínio, Santaella (1996, p.330), em sua obra *Produção de linguagem e ideologia*, pondera a respeito da subjetividade nos discursos: “As linguagens não são inocentes nem inconsequentes. Toda linguagem é ideológica, porque ao refletir a realidade, ela necessariamente a refrata. Há sempre, queira-se ou não, uma transfiguração, uma obliquidade da linguagem em relação àquilo a que ela se refere”.

O que se entende é que não é possível a apresentação do real nas mídias tal como se é, pura e objetivamente, visto que o processo de representá-lo implica, necessariamente, numa escolha de expressões que o reproduzam. Benveniste (1976, p.289) elucida esse papel da linguagem no discurso: “A linguagem é, pois, a possibilidade da subjetividade, pelo fato de conter sempre as formas linguísticas apropriadas à sua expressão; e o discurso provoca a emergência da subjetividade, pelo fato de consistir de instâncias discretas”.

Considerando isso, podemos inferir que, por significar, os discursos representam pontos de vista, que podem, muitas vezes, estarem disfarçados como informação objetiva. Os jogos de manipulação empregados nesses discursos por meio da linguagem buscam, principalmente, imprimir a sua ideologia através da interpretação do receptor, sem que se deixe revelar sua

intenção. Os discursos das mídias, neste sentido, representam “a interpretação que se tenta impor como verdade para as pessoas, a partir do jogo de poder, de intenções, de interesses daqueles que passam a informação, mas, mesmo assim, fazem passar suas verdades no jogo ideológico geral” (MARCONDES FILHO, 1993, p. 129).

3.1.1. Narrativas na construção de sentido sobre o cangaço

Para elucidarmos melhor os discursos no nosso objeto de estudo, é necessário investigar a escolha das narrativas mediáticas na construção de sentido. A produção desses sentidos pode influenciar, através de uma ressignificação, o real, o que Bourdieu chamou de “poder simbólico”, fazendo referência a algo que vai além da linguagem que está sendo usada e do que está sendo dito. Segundo Bourdieu, podemos compreender esse conceito como “o poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a acção (*sic*) sobre o mundo, portanto o mundo” (BOURDIEU, 2009, p.14).

No entanto, para refletirmos sobre essas narrativas e seus sentidos aplicados ao nosso objeto de estudo, se faz necessário, nesse momento, esclarecer com que tipo de mídia estamos lidando na associação aos conceitos. Na análise deste trabalho focamos em dois principais meios e suas linguagens: o jornalismo, neste primeiro tópico, considerando o conteúdo das matérias publicadas sobre o cangaço pelos veículos da época, e, mais a frente, as imagens, por meio de sua veiculação nos meios impressos e no cinema, a partir dos registros de Benjamin Botto acerca de Lampião e seu bando. Este segundo será aprofundado no capítulo **Análise da iconografia de Benjamin Abrahão**, o principal deste trabalho, visto que é este, especificamente, seu objeto de estudo.

Partindo, então, para a investigação acerca das mídias jornalísticas, primeiramente, para examinarmos os discursos desses veículos, precisamos contextualizá-los. São compreendidos, nessa análise, os jornais e revistas em circulação na época do auge do cangaço, que compreende as décadas de 1920 e 1930. Este foi o período de maior movimentação e destaque do fenômeno, dado sua principal liderança exercida por Lampião.

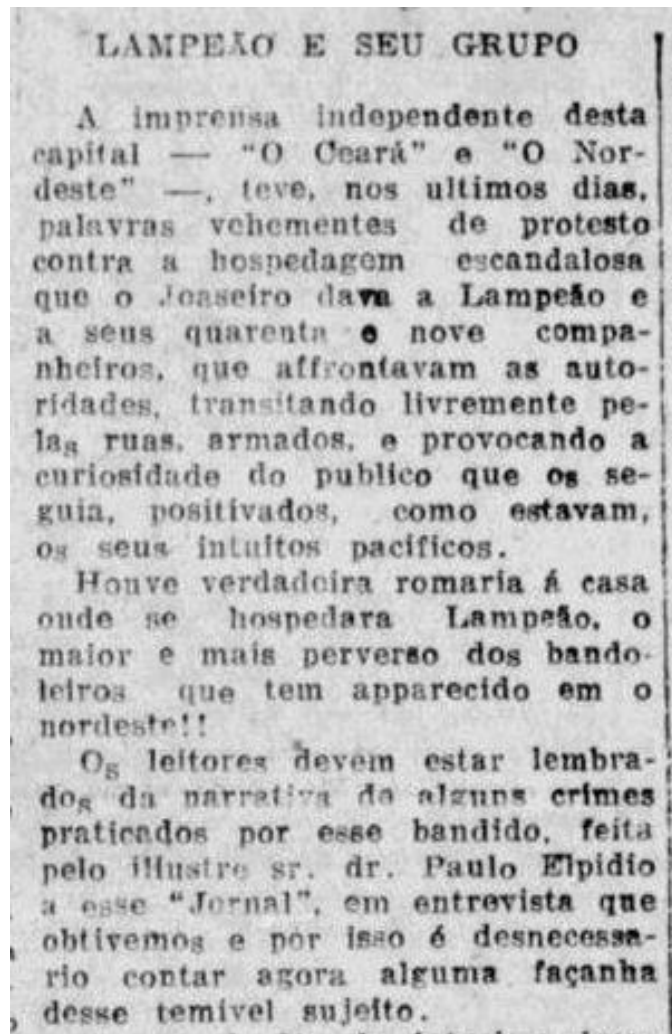
Um fator que precisa ser salientado na aplicação dos conceitos de discurso abordados neste tópico, no entanto, é a linguagem utilizada pelos jornais da época, para que possamos

compreender melhor essa construção de sentido. O que se destaca a respeito da escolha das narrativas nessas décadas é o fato de que ainda muito se empregava adjetivos nas matérias, recurso que foi superado e desaconselhado a partir das normas de redação jornalística que surgem nas décadas seguintes, de 1940 e 1950 (BIROLI, 2007, p.135).

O adjetivo aplicado no texto denota de forma mais evidente uma opinião, visto que, quando não é de caráter informacional, designa ao substantivo uma qualidade, ou seja, pondera sobre a natureza do objeto. Tendo isso em vista, os manuais de redação jornalística atuais recomendam evitar nos textos noticiosos a aplicação de adjetivos, visto que empregam juízo de valor e prejudicam a instrução dos veículos de passarem as informações da maneira mais objetiva possível, ainda que, como mencionado anteriormente, não seja possível a imparcialidade total. O *Novo Manual da Redação da Folha de São Paulo* atesta ao final de suas instruções sobre o uso de adjetivos: “A opinião sustentada em fatos é mais forte do que a apenas adjetivada” (FOLHA DE SÃO PAULO, 1996).

No entanto, como foi destacado, as narrativas jornalísticas contemporâneas ao cangaço ainda não tinham a preocupação quanto ao emprego desses recursos, utilizando-se de adjetificações para relatar os acontecimentos descritos em suas matérias, como pode ser observado nas figuras a seguir:

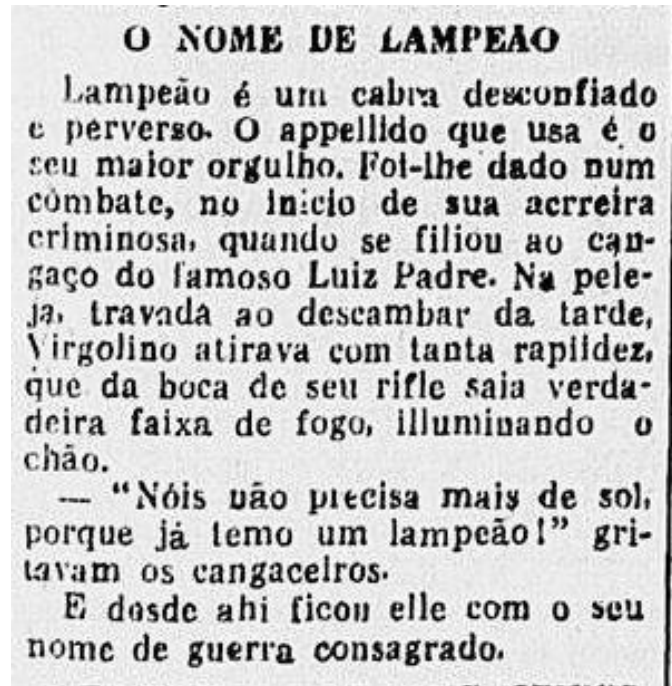
Figura 7 - Trecho de matéria publicada pelo *Jornal de Recife* em 1926



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

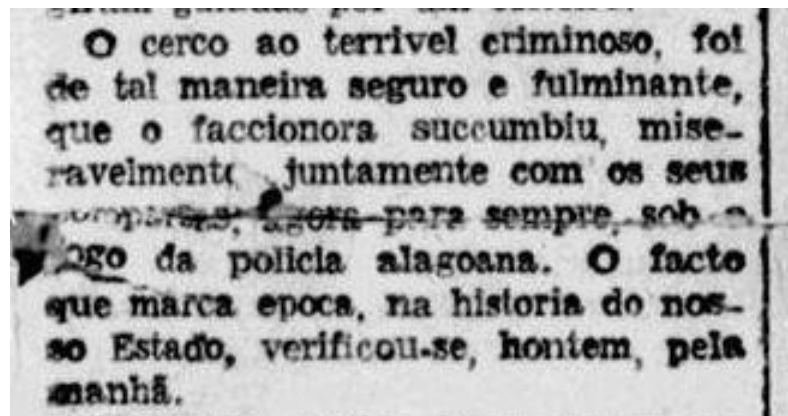
Nesse trecho, contido em uma matéria publicada no dia 10 de abril de 1926 pelo extinto *Jornal do Recife*, podemos observar o uso discriminatório de adjetivos para construir a narrativa sobre o cangaço. Referindo-se à passagem de Lampião por Juazeiro do Norte, na ocasião de sua convocação para o Batalhão Patriótico, o jornal cita como “escandalosa” a hospedagem do cangaceiro na cidade. Mais adiante, denota a Lampião o título de “o maior e mais perverso dos bandidos que tem aparecido em o nordeste!! (sic)” e, além disso, ainda cita o cangaceiro no final do trecho como um “temível sujeito”.

Outro exemplo que podemos utilizar para atestar o habitual uso de adjetivos por parte dos jornais ao abordarem o tema do cangaço em suas matérias, é este trecho do jornal *Diário da Noite*, do Rio de Janeiro, publicado no dia 8 de fevereiro de 1937:

Figura 8 - Trecho de matéria publicada no jornal carioca *Diário da Noite* em 1937

Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

A reportagem em questão tratava sobre a permissão que Lampião havia dado a Benjamin Abrahão para filmá-lo. Um pouco antes desse trecho, na matéria, ao citar o fotógrafo, o jornal o concede a qualidade de “heróe (*sic*)”, por conseguir realizar esse feito. No trecho reproduzido acima, a matéria abre um tópico para contextualizar quem era Lampião e como havia ganhado esta alcunha, abrindo seu texto com a frase “Lampeão é um cabra desconfiado e perverso”. Na matéria, outro tópico tem como título “O Terror do Nordeste consentiu”, fazendo referência ao consentimento do cangaceiro em ser filmado. Ele é citado dessa maneira outras vezes ao longo do texto e, também, ainda, como “Terror dos Sertões”.

Figura 9 - Trecho de matéria do jornal *Diário de Pernambuco* sobre a morte de Lampião

Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Acima, na figura 9, exemplificamos com outro veículo, por meio de um trecho de matéria publicada no dia 30 de julho de 1938 pelo *Diário de Pernambuco* acerca da morte de Lampião, na emboscada armada por volantes policiais que deu fim à vida de Virgulino, sua companheira Maria Bonita e mais nove cangaceiros de seu bando. No trecho, o jornal relata: “O cerco ao terrível criminoso, foi de tal maneira seguro e fulminante, que o faccionora succumbiu (*sic*), miseravelmente”. Além de “facínora”, Lampião, que, na maioria das vezes, personificava os discursos dos jornais acerca do cangaço, era, da mesma forma, frequentemente caracterizado com palavras como “bandoleiro” e “sanguinário” ou, também, “sanguinolento”.

Neste caso, a opinião dos veículos acerca desse fenômeno de banditismo está bem evidente, tendo em vista a frequente utilização de adjetivos de conotação negativa. Mais do que noticiar uma informação, esses meios de comunicação estavam oferecendo uma narrativa sobre os acontecimentos, dando a eles um sentido. “Os jornais, especialmente os mais sensacionalistas, não veiculam informações, mas oferecem modos de ver as coisas. Eles nos transferem os acontecimentos, vistos pelos jornalistas e proprietários dos jornais.” (PERIZZOLO, 1972, *apud* MIRANDA, 2015, p. 58).

Para compreendermos as ideologias por trás dos discursos desses meios, temos que contextualizar o período em que eles se encontram. Durante essa época ainda estava vigente a República Velha, cujo sistema político dispunha da elite agrária como monopolizadora do poder. O sertão nordestino conhecia o coronelismo como instância de soberania e os coronéis, em muitos casos durante essas décadas, figuravam como proprietários ou, também, patrocinadores dos jornais.

Em seu artigo, *Entrecruzando história e linguagem: o coronelismo e os jornais*, os autores Tônico e Ribeiro investigam os discursos dessas mídias, através dos aspectos históricos, analisando, especialmente, dois jornais que surgem nos anos 1920, na Bahia, que eram de propriedade de coronéis da região. No estudo, os autores destacam a ideologia preponderante nas práticas de linguagem e constata que “os jornais estavam a serviço de uma perpetuação e consolidação da prática política do coronel. Muito mais que informar, esses manipulavam e controlavam a linguagem, dentro da perspectiva da formação discursiva predominante” (TONICO; RIBEIRO, 2013, p.126).

Por mais que não fosse o caso de todos os jornais, ainda mais quando tratamos dos veículos de fora da região nordestina, uma ideologia pode ser identificada através das narrativas desses canais, considerando o sistema político oligárquico rural da época e, principalmente, considerando que o cangaço como fenômeno social, dentre suas inúmeras causas, surge, também, em resposta à tirania daquele sistema. O poder e a força que demonstrava o cangaço desafiavam a soberania dos coronéis. Em relação aos sentidos que conotam os discursos dessas mídias, podemos citar Foucault: “Em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certos procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos” (2009, p.8-9).

No entanto, esse poder circula pela sociedade e, mesmo que hierarquizado, não funciona de maneira vertical. Seguindo a noção foucaultiana do discurso, que é, segundo ele, uma representação culturalmente construída pela realidade (1987), podemos inferir, também, que o discurso, além de sua produção pelas mídias, envolta de ideologia e subjetividade, é algo que é construído pela realidade, através de uma experiência cultural. O que estamos querendo introduzir é a ideia da relação entre os processos dos meios e da sociedade, que constroem, indissociavelmente, um espaço público, temática que será trabalhada no item a seguir.

3.1.2. Opinião pública e instâncias de produção e recepção

O linguista francês Patrick Charaudeau, em sua obra *Discurso das Mídias*, aponta que “o sentido nunca é dado antecipadamente. Ele é construído pela ação linguageira do homem em situação de troca social” (CHARAUDEAU, 2018, p.41). Segundo o autor, ainda, algumas questões podem ser tratadas pela imprensa “como hipóteses (não necessariamente conscientes) ora sobre as possíveis opiniões e argumentos que circulam numa sociedade a respeito desses temas, ora sobre os imaginários relativos a apreciações e crenças” (Ibidem, p.123).

Pode-se dizer, então, que o discurso, na construção de sua narrativa, busca no receptor uma conexão através de um conhecimento compartilhado. Nesse sentido, podemos citar também, para complementar a reflexão, um trecho do jornalista e sociólogo brasileiro Perseu Abramo, em seu ensaio *Padrões de manipulação na grande imprensa*. Apesar de configurar como um texto de caráter opinativo, o trecho destacado a seguir nos auxilia na elucidação dessas relações:

O público – a sociedade – é cotidiana e sistematicamente colocado diante de realidade artificialmente criada pela imprensa e que se contradiz, se contrapõe e freqüentemente se superpõe e domina a realidade real na qual ele vive e conhece. Como o público é fragmentado no leitor ou no telespectador individual, ele só percebe a contradição quando se trata da infinitesimal parcela da realidade da qual é protagonista, testemunha ou agente direto, e que, portanto, conhece. A imensa parte da realidade ele a capta por meio da imagem artificial e irreal da realidade criada pela imprensa; essa é, justamente, a parte da realidade que não percebe diretamente, mas por conhecimento (ABRAMO, 2003, p.24).

É por meio dessa dinâmica que as mídias logram em exercer sua influência no espaço público; através da construção de um sentido de realidade integral, que inclui um conhecimento compartilhado entre as instâncias, propiciando a credibilidade em seu discurso e a adesão à sua ideologia. Nesse cenário, o discurso das mídias só poderia ser posto em xeque se houvesse a “infinitesimal parcela da realidade”, mencionada por Abramo, da qual o receptor é, de fato, agente direto.

Essa lógica elucida a escolha das narrativas empregadas na enunciação dos meios, especialmente quando focamos no objeto de estudo deste trabalho. Os discursos dos jornais acerca do cangaço, por si só, não se sustentariam se não fossem fundamentados em verossimilhanças passíveis de identificação por parte do leitor e conceitos e crenças calculados como comuns entre a população.

A instância de produção é poderosa em seu conjunto, que é máquina midiática. Mas nenhum de seus atores, por mais ativos que sejam, tem poder isoladamente. [...] A parceria definida pelo contrato de comunicação midiático baseia-se numa relação de ressonância: cada um dos parceiros só pode sintonizar provisoriamente com o outro pelo viés de representações supostamente compartilhadas, as quais, levadas pelos discursos, circulam por entre os membros de uma determinada comunidade cultural (CHARAUDEAU, 2018, p.125).

E é através desse espaço público de informação, gerado pelo que Charaudeau chama de “contrato de comunicação midiático”, que se constrói a opinião pública. O poder simbólico presente na linguagem que constitui as informações noticiadas faz com que os organismos que as produzem, no entanto, sejam agentes efetivos nessa construção. Motta partilha dessa visão em sua obra *Narratologia: teoria e análise da narrativa jornalística*, porém acrescenta ainda o conceito de “imaginário” em sua reflexão:

Creio que na maior parte dos casos os produtos veiculados pela mídia exploram o fático e o imaginário em suas narrativas procurando ganhar a adesão do leitor, ouvinte ou telespectador, procurando envolvê-lo com a leitura ou transmissão e provocar certos efeitos de sentido. Exploram o fático para causar o efeito de real (a objetividade) e o fictício para causar efeitos emocionais (subjetividades) (MOTTA, 2005, p.26).

A dimensão do imaginário também é relacionada na obra de Charaudeau (2018), quando o autor destaca que o discurso que circula entre as instâncias de produção e recepção “depende de imaginários sociais” (p.124). Este conceito é a tônica do nosso próximo tópico, que investiga as imagens, também como representações da realidade, com sua própria linguagem, dotadas de discurso e agentes na construção do imaginário coletivo, através dos signos e dos saberes compartilhados.

3.2. Imagens e signos na construção do imaginário

Assim como as linguagens textuais, as imagens também possuem sua própria forma de discurso. “Todo texto dá a ler, toda imagem dá a ver. Mas todo discurso se reporta a uma imagem mental, assim como toda imagem comporta uma mensagem discursiva” (PESAVENTO, 2004, p.86). Da mesma forma em que o discurso foi trabalhado no tópico anterior, as imagens também se relacionam com o espaço intermediado pelos seus produtores e seus receptores, através das representações da realidade que as mensagens pictóricas expõem. Elucidando isto, a autora Sandra Pesavento pontua:

As imagens estabelecem uma mediação entre o mundo do espectador e do produtor, tendo como referente a realidade, tal como, no caso do discurso, o texto é mediador entre o mundo da leitura e o da escrita. Afinal, palavras e imagens são formas de representação do mundo que constituem o imaginário (PESAVENTO, 2004, p. 86).

Introduzir este capítulo do trabalho por meio dessa lógica auxilia a visualizarmos como serão abordados os conceitos nesta seção. No entanto, para compreendermos a aplicação deles nos aspectos analisados acerca do objeto de estudo, precisamos refletir sobre o que significam cada uma de suas estruturas. A representação, de acordo com autores como John Locke, V.A. Howard e Charles Peirce, é, também, um sinônimo para signo (SANTAELLA; NÖTH, 1997, p.16).

As imagens, referidas como representações da realidade, não podem ser, então, meramente uma apresentação ou uma exibição pura da realidade, mas algo que é apresentado novamente. “Etimologicamente, o conceito de representação se encontra em oposição ao de “(a)apresentação”. Uma representação parece, de acordo com isso, reproduzir algo alguma vez já presente na consciência” (SANTAELLA; NÖTH, 1997, p.19). Esse objeto já presente na consciência, citado pelos autores, diz respeito às imagens mentais presentes no imaginário.

Segundo o *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* (FERREIRA, 2010, p. 1125), imaginário pode ser definido como algo “que só existe na imaginação” ou “que é obra da imaginação”, ou ainda, como “o conjunto de símbolos e atributos de um povo, ou de determinado grupo social”. Quando pensamos em imaginação, pensamos por meio de imagens. Aristóteles já afirmava que “o pensamento é impossível sem imagens” (*apud* SANTAELLA; NÖTH, 1997, p.28).

Segundo o autor Gilbert Durand, em seu texto *O imaginário, lugar do “entre-saberes”*, o imaginário pode ser definido como uma espécie de “museu de todas as imagens passadas e possíveis produzidas pelo *homo sapiens sapiens*” (1996, p. 231). Ainda de acordo com o *Dicionário da Comunicação*, o termo diz respeito, também, ao campo de pesquisa sobre as imagens “que ordenam os modos de representação” e que atravessam várias disciplinas como antropologia, história, psicanálise, arte, entre outras (MARCONDES FILHO, 2014, p.239).

Nesse sentido de definição do termo “imaginário”, conceito que aprofundaremos no segundo tópico deste capítulo, compreendemos como representações, também, as imagens imateriais, aquelas que só podem concernir à imaginação, sendo num primeiro momento da dimensão individual e, num segundo momento, da dimensão coletiva. O antropólogo e linguista Dan Sperber, que partilha da ideia de que as definições de representação e signo são sinônimas, diferencia em sua obra o conceito de representação em dois âmbitos: o mental e o público.

Devemos distinguir dois tipos de representação: há representações internas ao dispositivo do processo informativo, isto é, *representações mentais*, e há representações externas ao dispositivo [...], isto é, *representações públicas*. [...] Há, então, duas classes de processos [...]: processos intra-subjetivos de pensamento e memória, e processos intersubjetivos através dos quais as representações de um sujeito afetam as representações de outros sujeitos através de modificações dos seus ambientes comuns (SPERBER, 1985, p.77, *apud* SANTAELLA; NÖTH, 1997, p.16).

Por meio dessa reflexão podemos compreender a conexão entre as instâncias do simbólico, através da interpretação individual dos signos, e do imaginário, particular no que se refere ao “processo intra-subjetivo” inicial, e, em seguida, social, por meio da concepção de “processo intersubjetivo”. A compreensão cognitiva integral da imagem através das suas diferentes instâncias é concebida por meio da fusão entre os dois processos.

Sem nos aprofundarmos muito, visto que o viés do trabalho não é, essencialmente, psicanalítico, podemos associar cada um dos pontos trabalhados nesta seção do referencial ao tripé estrutural do funcionamento psíquico humano desenvolvido pelo psicanalista francês Jacques Lacan. Esse tripé corresponde a três categorias conceituais: o real, o imaginário e o simbólico. A universalidade desses registros se relaciona com os paradigmas da imagem de tal forma que a correspondência parece se impor por si mesma (*apud* SANTAELLA; NÖTH, 1997, p.187). Tendo isso em vista, vamos aplicar as analogias dos três conceitos apenas com a finalidade de guiar as próximas ramificações deste referencial.

3.2.1. O real: da natureza das imagens

Neste tópico do capítulo geral de referências teóricas estamos lidando diretamente com a temática da imagem no nosso objeto de estudo, que é a produção iconográfica de Benjamin Abrahão acerca do cangaço. Visto que já foram elucidados os diferentes paradigmas que essa definição comporta, precisamos delinear qual o conceito de imagem que vai ser trabalhado em cada subtópico.

Assim, nesta primeira seção do item, que aborda a dimensão real da imagem, compreendemos no nosso levantamento conceitual, exclusivamente, as representações materiais, ou seja, as fotografias e filmagens documentadas de Lampião e seu grupo por Botto. Para analisarmos esses registros, precisamos, inicialmente, discutir a natureza das imagens e o que elas representam.

A imagem como representação material, apesar de também conter em si um discurso e uma subjetividade, expressa em seu conteúdo uma conotação muito objetiva da realidade, pois, de certa maneira, reproduz o real de forma exata, como reforça Peirce (*apud* SANTAELLA; NÖTH, 1997, p.197): “nós sabemos que eles são em certos aspectos exatamente como os objetos que representam”.

Nessa perspectiva, ao nos depararmos com uma foto estamos, em certo grau, nos deparando com a realidade. Não se pode negar, independente do contexto, que o objeto registrado de fato estava ali, à frente da câmera. Como explanam Santaella e Nöth (1997, p.197): “nada mais eficaz do que uma foto para fornecer provas indiscutíveis de que algo aconteceu”. Os autores, no trecho a seguir, reforçam o valor das imagens fotográficas como evidências da realidade:

As fotografias parecem ser o protótipo de mensagens visuais que são verdadeiras porque preenchem o critério semântico da correspondência aos fatos. Sob certas circunstâncias, as fotografias chegam a ser reconhecidas pelos tribunais como evidências documentais que podem substituir as evidências por testemunho ocular ou verbal (Ibidem, p.197).

No entanto, sob a mesma ótica que analisamos a construção dos discursos das mídias e sua estratégia de persuasão, podemos investigar a natureza das imagens. Os veículos jornalísticos, como analisado, se utilizam de uma estratégia que consiste em aplicar a dimensão do real em seus discursos, para que o receptor identifique ali, naquela fração de realidade, um conhecimento do qual ele compartilha. As imagens, no entanto, já possuem em si, de maneira incontestável, essa dimensão do real, sendo um forte argumento para persuadir sobre a sua credibilidade como reprodução, de fato, da realidade.

Esse conceito de realidade, no entanto, é questionável ao se tratar das imagens como representações materiais. O pensador francês Roland Barthes foi um dos autores que apresentou argumentos que depõem a favor da ideia de uma iconicidade relativa da foto. Apesar de afirmar que a fotografia remete a um objeto “necessariamente real”, o escritor alega que esta “não é a realidade”, porém, esta é “pelo menos, sua perfeita *analogia*, e é exatamente esta perfeição analógica que geralmente define a fotografia” (BARTHES, 1961, p. 128, *apud* SANTAELLA; NÖTH, 1997, p.110).

Ainda acerca da veracidade das representações fotográficas, Bennett atesta: “As imagens não são por si sós verdadeiras ou falsas, mas somente parte de coisas que podem ser verdadeiras ou falsas” (1974, p.259, *apud* SANTAELLA; NÖTH, 1997, p.201). Os apocalípticos³, no entanto, já a algum tempo, analisam em seus estudos o aspecto crível das imagens a partir de

³ O filósofo Umberto Eco, em sua obra *Apocalípticos e Integrados* (1976), designa como “apocalípticos” os teóricos e apoiadores da Escola de Frankfurt, vertente filosófica que criticava a sociedade de comunicação de massa.

seu potencial para manipular as massas através das mídias. Essa suposição aparece já no final do século 19, em 1895, na obra *Psicologia das Massas* do psicólogo social Gustave Le Bon. Segundo o autor:

As massas só podem pensar e ser influenciadas através de imagens. Somente as imagens podem amedrontá-las ou persuadi-las, tornando-se causas de suas ações [...] Para elas, o irreal é quase tão importante quanto o real [...] Elas possuem uma clara tendência para não fazer quaisquer distinções (LE BON, 1895, *apud* SANTAELLA; NÖTH, 1997, p.195).

Alguns críticos modernos dos meios de comunicação em massa seguem admitindo o valor persuasivo da linguagem imagética, em função do declínio do discurso lógico-verbal, porém, de “maneira menos elitista”, como apontam Santaella e Nöth (1997, p.195). Nessa linha, segundo Buddemeier, “a tirania da imersão pictórica dos espectadores resulta em envolvimento emocional incontrolado sem a devida distância crítica da mensagem pictórica” (1993, p.20, *apud* SANTAELLA; NÖTH, 1997, p.195).

A “tirania” à qual se refere o autor faz juízo ao aspecto incontestável da realidade que permeia as imagens. No entanto, a “devida distância crítica” que Buddemeier sugere diz respeito à prática de leitura das imagens através de uma ótica de discernimento dos significados e simbologias pertencentes àquela representação. “Ler uma foto é lançar um olhar atento àquilo que a constitui como linguagem visual, com as especificidades que lhe são próprias. Significa fazer do olhar uma espécie de máquina de sentir e conhecer” (SANTAELLA, 2012, p.80).

Os signos, com as especificidades que lhe são próprias, estão sempre presentes na linguagem imagética. Já na Escolástica⁴, a ideia de representação era definida, de maneira geral, como o processo de apresentação de algo por meio de signos. “Cada representação acontece por meio de signos”⁵, escreveu o clérigo e grande pensador da Escolástica, Tomás de Aquino, de acordo com os autores Santaella e Nöth (1997, p.110).

Ainda sobre a natureza das imagens, podemos citar o pensador Edgar Morin, em sua obra *O cinema ou o homem imaginário? Ensaio de antropologia*, em que comenta que “toda a imagem, simbólica por natureza, tende a liberar um significado e, ao mesmo tempo, por uma

⁴ Corrente filosófica ocidental da Idade Média

⁵ Do original, em latim: “*omnis repraesentatio fit per aliqua signa*”

participação afetiva” (1997, p. 207, *apud* MIRANDA, 2015, p.50). Seguindo essa linha de raciocínio, introduzimos o próximo subtópico, que abordará a dimensão simbólica da linguagem imagética através de seus signos.

3.2.2. O simbólico: os signos imagéticos

A partir da compreensão de que as imagens como representações materiais possuem, em sua concepção, além do aspecto real, um aspecto simbólico, que se expressa a partir dos signos que a elas são designados, nesta seção do trabalho vamos teorizar a respeito desse paradigma. Como já apontado anteriormente, assim como as mídias jornalísticas têm suas próprias narrativas para a construção de um sentido, as imagens também podem ser encaradas como discursos, que têm, em sua linguagem, elementos que denotam significados, como aponta Charaudeau:

A informação é essencialmente uma questão de linguagem, e a linguagem não é transparente ao mundo, ela apresenta sua própria opacidade através da qual se constrói uma visão, um sentido particular no mundo. Mesmo a imagem, que se acreditava ser mais apta a refletir o mundo como ele é, tem sua própria opacidade (CHARAUDEAU, 2018, p.20).

Ainda de acordo com a subjetividade própria das imagens materiais, Santaella e Nöth afirmam que “as fotografias não são meros espelhos mudos e inocentes daquilo que flagram, nem são habitantes de um reino paralelo à realidade. Embora tenham, de fato, um certo poder de duplicar o real, essa duplicação é geradora de ambiguidades insolúveis” (1997, p.128). Acerca de uma reflexão sobre o poder próprio das imagens, sem um contexto significante, o historiador da arte Aby Warburg pondera:

As imagens são dinamogramas, que possuem uma força motriz com sua própria dinâmica, que independem, em certa medida, de um pretenso significado original. Há algo nas imagens que ultrapassa o texto como manifestação de uma intencionalidade autoral ou mesmo crítica (2010, *apud* SILVA, 2016, p.11).

No entanto, assim como os discursos da imprensa, a imagem também possui uma instância que a produz, ou seja, também carrega a categoria do sujeito, da subjetividade em sua concepção. Santaella, em *Leitura de Imagens*, reflete sobre o papel do fotógrafo e resgata a sua associação, feita por muitos estudiosos da fotografia, à da figura do caçador; segundo a autora, “de fato, essa é uma das principais capacidades que caracterizam o fotógrafo, aquele que lança

ao mundo um olhar discriminatório, buscando flagrar e capturar um instante que, no correr da vida, esteja carregado de algum sentido” (SANTAELLA, 2012, p.75).

Tratando-se desse sentido, René Lindekens descreve, ao longo de sua bibliografia, a imagem fotográfica como uma mensagem multicodificada. Ao lado da verdadeira informação icônico-fotográfica que, segundo o autor, possui uma autonomia de significação mesmo assim, “a foto transmite outras mensagens que já apresentam suas próprias codificações “biossociais”, “psicossociais”, simbólicas, retóricas ou linguísticas no nível da realidade representada” (LINDEKENS, *apud* SANTAELLA; NÖTH, 1997, p.112).

Por meio desses códigos, podemos compreender a ideia da imagem não como apresentação, mas como representação. Seriam reproduções da realidade, porém, a partir de seu registro, dotada de signos. De acordo com o ensaísta alemão Max Bense:

A diferenciação entre um objeto (diretamente) apresentado (e, como tal, que se mostra a si mesmo) e um objeto (mediador) representado é uma diferença semiótico-ontológica. Ela pertence às condições da introdução do conceito de signo. [...] Objetos apresentados funcionam ontologicamente; objetos representados funcionam semioticamente” (1986, p. 77, *apud* SANTAELLA; NÖTH, 1997, p.20).

Neste momento, faz-se necessário esclarecer, no entanto, que não nos aprofundaremos no conceito de semiótica⁶ neste trabalho. Utilizamos citações de autores do campo em alguns momentos desta seção referencial apenas com o objetivo de auxiliar na elucidação de questões referentes aos signos visuais no nosso objeto de estudo. Esses elementos serão investigados no capítulo de análise sob a metodologia da obra *Análise de conteúdo*, desenvolvida por Laurence Bardin.

Para Bardin (1979, p.32), “qualquer comunicação, isto é, qualquer transporte de significações de um emissor para um receptor” pode ser decifrado pelas técnicas da análise de conteúdo, sendo a linguagem icônica das imagens considerada um domínio passível de aplicação dessa metodologia. Sob essa lógica, a análise de conteúdo, segundo a autora, pode ser encarada como uma análise dos significados, embora possa analisar, da mesma forma, os significantes (Ibidem, p.34), fazendo referência à mensagem em sua forma e conteúdo.

⁶ A Semiótica é um campo de estudo que, segundo Peirce (1865), pode ser caracterizado como a “teoria geral das representações” (*apud* SANTAELLA; NÖTH, 1997, p.16).

O objetivo desse método, assim sendo, é investigar a manipulação dessas mensagens, “conteúdo e expressão desse conteúdo”, a fim de evidenciar os indicadores que permitam uma inferência sobre uma outra realidade que não a da mensagem (BARDIN, 1979, p.46). Esses indicadores agrupam-se na categoria conceitual que a autora compreende como “código”. De acordo com Bardin, os códigos são os elementos capazes de revelar essas realidades subjacentes através da metodologia da análise de conteúdo (Ibidem, p.135). Nesse sentido, podemos compreender o “código” como um conjunto de signos, à medida que significam algo através da linguagem.

No entanto, é da reflexão sobre as imagens como representações codificadas e significadas que surge a dúvida acerca da veracidade e do potencial da linguagem imagética, mesmo com seu aspecto incontestável do real, de mentir, iludir ou enganar. De acordo com Umberto Eco (*apud* SANTAELLA; NÖTH, 1997, p.195), antes de tudo, a questão de qualquer fenômeno que possa ser usado para denotar uma mentira deve ser considerada como “uma evidência crucial de sua natureza sígnica”.

Autores como Ernst Gombrich e Jerry Fodor ainda defendem o ponto de vista de que “as mensagens pictóricas são tão ambíguas, vagas e polissêmicas que elas não servem para provar qualquer verdade ou falsidade” (*apud* SANTAELLA; NÖTH, 1997, p.204). A respeito dessa dialética, Santaella e Nöth ponderam que “nada pode ser julgado como verdadeiro ou falso se for somente expresso na modalidade de possibilidade, ficcionalidade, imaginação, exemplificação ou como uma mera questão” (1997, p.206). Os autores ainda concluem:

As imagens podem ser usadas para asseverar ou enganar sobre fatos da dimensão semântica, sintática e, com certas reservas, pragmática. Isto não significa que asseverar e mentir são modos bastante típicos da informação pictorial. A maioria das estratégias manipuladoras da informação pictórica nos meios de comunicação não são falsificações diretas da realidade expressas de maneira assertiva, mas manipulações através de uma pluralidade de modos indiretos de transmitir significados (SANTAELLA; NÖTH, 1997, p.208).

Ao aplicar todas essas concepções ao nosso objeto de estudo, a iconografia do cangaço produzida por Benjamin Abrahão Botto, podemos fazer algumas observações, que serão melhor trabalhadas e aprofundadas no capítulo de análise. As fotografias e filmagens documentadas pelo árabe não escapam do real, da representação da realidade que, de fato, estava ali, à frente da objetiva. No entanto, por ser justamente uma representação, precisamos encará-las através de seus códigos e signos.

É necessário, em primeiro lugar, compreender o contexto de sua realização por parte de Benjamin. “A significação imanente dos motivos e temas fotografados é inseparável do arranjo singular que o fotógrafo escolheu apresentar” (SANTAELLA, 2012, p.80). Uma das matrizes da subjetividade nas imagens é a categoria do sujeito, a instância de produção que, no caso, é o fotógrafo. Para analisar as imagens, é imprescindível que se investigue, também, a motivação e as intenções de seu executor.

No entanto, da mesma forma que foi apurada no tópico anterior, que diz respeito ao discurso das mídias, a instância de recepção precisa ser mencionada no âmbito das imagens. Marcel Martin, a respeito da linguagem cinematográfica, por exemplo, afirma que “mesmo sendo tecnologicamente objetiva, a imagem fílmica pode exprimir ideias gerais e abstratas pelo simples fato de que toda a sua reflexividade está diretamente ligada à consciência simbólica de quem a vê e de quem a realiza” (*apud* GONÇALVES; ROCHA, 2011, p.8). Da mesma forma podemos aplicar este conceito à imagem fotográfica.

Essa consciência simbólica diz respeito ao imaginário, à representação que é obra da imaginação, adquirida através dos signos. O campo das imagens pode ser dividido em dois domínios, como explanam Santaella e Nöth (1997, p.15): o primeiro diz respeito às imagens como representações visuais, ou seja, objetos materiais, signos que representam o meio ambiente visual; o segundo se refere às imagens como representações mentais, isto é, o domínio imaterial das imagens na mente. Em relação ao vínculo entre essas duas dimensões, os autores ainda ponderam:

Ambos os domínios da imagem não existem separados, pois estão inextricavelmente ligados já na sua gênese. Não há imagens como representações visuais que não tenham surgido de imagens na mente daqueles que as produziram, do mesmo modo que não há imagens mentais que não tenham alguma origem do mundo concreto dos objetos visuais (SANTAELLA; NÖTH, 1997, p.15).

Tendo em vista a indissociabilidade dos dois domínios, para interpretar o conceito de imagem no nosso objeto de estudo, assim como analisamos a sua natureza material, é fundamental investigarmos a sua natureza imaterial, ou seja, as imagens como representações na dimensão da mente. Esse domínio é, portanto, o foco da abordagem teórica do nosso próximo subtópico.

3.2.3. O imaginário: do individual para o social

Por fim, nesta seção, trabalharemos a nossa terceira categoria conceitual: o imaginário. Como já foi introduzido, essa expressão concerne a algo que só existe na imaginação. Ao falar de imaginário, segundo Castoriadis (1982, p.154), estamos nos referindo a alguma coisa “inventada”, podendo, para ele, ser tanto uma história imaginada em todas as suas partes, quanto um deslocamento de sentido, onde símbolos já disponíveis são investidos de outras significações. No caso da imagem no nosso objeto de estudo, o conceito de imaginário diz respeito, particularmente, à segunda opção.

Em relação a isso, Laplantine e Trindade (1997, p.25) destacam a dialética entre seu entendimento de imaginário e o de Castoriadis, que compreende esse conceito, também, como uma capacidade de “produzir” uma imagem que não é e nunca foi dada na percepção. Na visão dos autores, o imaginário, de maneira geral, seria “a faculdade originária de pôr ou dar-se, sob a forma de representação de uma coisa, ou fazer aparecer uma imagem e uma relação que não são dadas diretamente na percepção” (Ibidem, p.24). Ainda segundo os autores, “o imaginário reconstrói ou transforma o real” (Ibidem., p.26).

Quem partilha de ponto de vista semelhante é o filósofo Jean-Paul Sartre. Segundo o escritor francês (*apud* MIRANDA, 2015, p.36), o imaginário “sendo função e produto da imaginação, incorpora e reconstrói o real; trata-se, aqui, de percebê-lo como substrato, como mediação da realidade”. É sob essa lógica que vamos refletir a respeito do imaginário no nosso objeto de estudo; como um domínio, das representações imateriais, que tem o poder de transfigurar o real.

Referente ao imaginário, Morin (1997, *apud* MIRANDA, 2015, p.78) alega que a fotografia, como representação material, se trata de “uma imagem física, com a riqueza duma qualidade psíquica”. Essa qualidade psíquica se dá através dos signos compartilhados entre as dimensões do real, do simbólico e do imaginário. Em relação a essas duas últimas categorias conceituais, Santaella, em *Leitura de Imagens*, defende que “quanto mais uma foto for portadora de valores simbólicos, mais carregada ela estará de significados coletivos que falam à cultura” (2012, p. 81).

Nesse sentido, esses significados, expressos através dos códigos da linguagem imagética, considerando a indissociabilidade dos domínios da imagem, revelam o caráter coletivo que podem atribuir, através da fotografia, em relação ao imaginário. Da produção e ressignificação do real na imaginação, em primeira instância individual e, em segunda instância coletiva, no que mencionamos previamente neste tópico como processos intra e intersubjetivos, surge um novo conceito: o de imaginário social.

O termo, segundo o filósofo polonês Bronislaw Baczko, designa a inserção da atividade imaginativa individual em um fenômeno coletivo. “Os imaginários sociais são referências específicas no vasto sistema simbólico que produz toda coletividade e através do qual ela ”se percebe, se divide e elabora suas finalidades”” (BACZKO, 1984, *apud* HOELLER, 2002, p. 45). Para Baczko, o imaginário social é uma força que regula a vida coletiva (Ibidem, p.46).

Ainda sobre o poder de transfiguração do real e a partir dos atributos e potenciais dessa categoria conceitual, Moraes, também através da obra de Baczko, reflete:

O imaginário social se expressa por ideologias e utopias, e também por símbolos, alegorias, rituais e mitos. Tais elementos, em maior ou menor escala, plasmam visões de mundo e modelam condutas e estilos de vida, em movimentos contínuos ou descontínuos de preservação da ordem estabelecida ou de promoção de mudanças (Baczko, 1984 *apud* Moraes 1994, p. 38).

Para o filósofo grego Cornelius Castoriadis, em sua obra *A Instituição imaginária da sociedade*, a realidade não é apenas reconstruída pelo imaginário social, mas sim criada por este:

O mundo das significações cada vez instituído pela sociedade não é evidentemente nem uma réplica ou um decalque (“reflexo”) de um mundo “real”, nem tampouco sem relação com um certo ser-assim da natureza [...] a instituição da sociedade e o mundo de significações correlativo, emerge como *o outro* da natureza, como criação do imaginário social (CASTORIADIS, 1982, p.399).

Em relação ao cangaço, é notadamente identificável a influência das instâncias do real, do simbólico e do imaginário. A representação, que é um elemento fundamental do imaginário, transfere a subjetividade da dimensão simbólica para o mundo social. Através disso constrói-se uma noção coletiva de identidade acerca dos fenômenos, que é composta por ambos os domínios da imagem. Segundo Silva (2003, *apud* BARACUHY, 2010, p. 172):

Todo processo identitário se constrói vinculado a uma rede de memórias que o ancora e o legitima. As identidades só existem no interior das instituições sociais, estando ligadas à cultura e ao imaginário social, de onde elas (as identidades) retiram seus símbolos e representações. A identidade é, portanto, uma construção sócio-cultural.

Finalmente, o conceito geral levantado neste tópico acerca da representação imagética e seus domínios, material e imaterial, em função das três dimensões às quais sua análise foi orientada (o real, o simbólico e o imaginário), elucida as atribuições dessas concepções neste trabalho. Em relação a isso, para amarrar esse conceito ao nosso próximo tópico, citamos Pêcheux (1999, *apud* BARACUHY, 2010, p. 176), que alega que a imagem seria um “operador de memória social, comportando no interior dela mesma um programa de leitura, um percurso escrito discursivamente em outro lugar: tocamos aqui o efeito de repetição e de reconhecimento que faz da imagem como que a recitação de um mito.”

As imagens registradas por Botto, todo o imaginário social que já existia, por meio dos discursos das mídias e dos símbolos designados ao cangaço, e todo imaginário que se criou do fenômeno através dessas representações são componentes na construção mitológica que se conhece de Lampião e dos demais cangaceiros. Essa dimensão fantástica sob a qual se deu toda abstração do tema surge a partir do que vamos teorizar no próximo tópico do nosso referencial: a espetacularização.

3.3. A espetacularização e a produção de mitos

Segundo o historiador Serge Gruzinski, as histórias que surgem dos imaginários “nasceram no cruzamento das expectativas e das respostas, na junção das sensibilidades e das interpretações, no encontro das fascinações e dos vínculos suscitados pela imagem” (2006, *apud* SILVA, 2016, p. 12). Por meio desse pensamento, podemos atribuir às representações uma característica de “fascinação”, como o próprio autor classifica. Essa categoria fantástica se relaciona com o que chamamos de espetacularização.

Para adentrarmos nesse conceito, faz-se necessário, antes de tudo, destrinchá-lo. De acordo com o *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* (FERREIRA, 2010, p. 853), “espetacularizar” significa “dar caráter de espetáculo a”. A definição da palavra “espetáculo” encontra em si diversos sentidos, até mesmo de conotações de vieses completamente opostos. “[Do lat. *spectaculu.*] *S. m.* 1. Tudo o que chama a atenção, atrai e prende o olhar [...] 2.

Contemplação, vista [...] 4. Cena ridícula e/ou escandalosa [...] Um espetáculo. Pessoa ou coisa excepcionalmente bonita e/ou vistosa, que impressiona vivamente” (Ibidem, p.853).

Ao mesmo tempo que pode designar uma “cena ridícula”, o vocábulo pode significar uma “coisa excepcionalmente bonita”. Em ambos os sentidos, no entanto, e de modo geral, se pode concluir uma coisa: espetáculo quer dizer algo que é para ser visto, independentemente de sua polaridade, o objeto espetacularizado está em destaque. O site *Dicionário inFormal*, em sua definição do termo “espetacularização”, traz um novo elemento para esse conceito. Segundo o dicionário *online*, o termo significa “transformar algo rotineiro em espetáculo” (DICIONÁRIO INFORMAL, 2019), ou seja, transformar o que é habitual em algo com caráter de espetáculo.

De acordo com essa concepção, é possível inferir que espetacularizar algo é transfigurar a sua natureza comum para uma natureza de espetáculo, para que seja convertido em um objeto de atenção. Espetacularizar, nesse sentido, é fazer ver. Esses conceitos e suas relações numa dimensão macro do social são estudados e aprofundados pelo teórico francês Guy Debord, em sua obra *A sociedade do espetáculo*, que orienta as reflexões da próxima seção deste capítulo.

3.3.1. A sociedade do espetáculo

Na metade do século 20, em julho de 1957, um grupo de artistas e pensadores formularam um movimento na Europa conhecido como Internacional Situacionista ou Situacionismo. O grupo admitia, pela ideia de situacionismo, uma crença de que os indivíduos da sociedade deveriam construir as situações de suas próprias vidas no cotidiano, explorando seus potenciais, de modo a superar a alienação dominante (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRAS, 2019). O principal expoente teórico desse movimento é a obra *A sociedade do espetáculo*, de Guy Debord, publicada em 1967. Neste trabalho, o autor reflete criticamente sobre a sociedade de consumo, a cultura das representações e a inserção mercadológica nas diversas esferas da vida.

Segundo Debord, o conceito de espetáculo definia-se como um conjunto de relações sociais mediadas pelas imagens (DEBORD, 1997, p.14). A concepção teórica de uma sociedade “do espetáculo” surge pois, de acordo com o autor, “toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de *espetáculos*. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação” (Ibidem, p.13).

O espetáculo, então, que segundo o escritor apresenta-se ao mesmo tempo como “a própria sociedade, como uma parte da sociedade e como *instrumento de unificação*” (Ibidem, p.14), utiliza-se das imagens como representações através das quais se legitima o real vivido, em função das próprias experiências dos indivíduos. Essa ferramenta se dá pelos interesses e objetivos do sistema capitalista vigente na sociedade de consumo e essa manipulação pode ser compreendida através da dimensão simbólica das imagens. “A linguagem do espetáculo é constituída de sinais da produção reinante, que são ao mesmo tempo a finalidade última dessa produção” (Ibidem, p.15).

Para Debord, ao mesmo tempo que o espetáculo é o resultado, é também o projeto do modo de produção existente; “é o âmago do irrealismo da sociedade real” (1997, p.14). Quanto a essas relações entre as instâncias, o autor ainda afirma:

Ao mesmo tempo, a realidade vivida é materialmente invadida pela contemplação do espetáculo e retoma em si a ordem espetacular à qual adere de forma positiva. [...] Assim estabelecida, cada noção só se fundamenta em sua passagem para o oposto: a realidade surge no espetáculo, e o espetáculo é real. Essa alienação recíproca é a essência e a base da sociedade existente (DEBORD, 1997, p.15).

O autor dessa obra caracteriza o espetáculo como “fundamentalmente tautológico”, justamente por seus meios serem igualmente seus fins. “No espetáculo, imagem da economia reinante, o fim não é nada, o desenrolar é tudo. O espetáculo não deseja chegar a nada que não seja ele mesmo” (Ibidem, p.17). De forma concisa, o espetáculo é toda a linguagem da sociedade de cultura mercantilista e seu modelo dominante de existência; as representações são suas ferramentas, pois através das imagens se faz ver, ou seja, se cria o espetáculo em sua mais pura definição. Através da sua constituição simbólica, a imagem transpõe o real e esse é o mecanismo da produção espetacularizada. O trecho a seguir elucidada a relação das representações imagéticas e sua função na sociedade do espetáculo:

Quando o mundo real se transforma em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes típicas de um comportamento hipnótico. O espetáculo, como tendência a *fazer ver* (por diferentes mediações especializadas) o mundo que já não se pode tocar diretamente, serve-se da visão como o sentido privilegiado da pessoa humana - o que em outras épocas fora o tato; o sentido mais abstrato, e mais sujeito à mistificação, corresponde à abstração generalizada da sociedade atual [...] Em toda a parte onde há

representação independente, o espetáculo se reconstitui (DEBORD, 1997, p.18).

Quando não se pode “tocar” o mundo, ou seja, ser agente direto da realidade, se conhece sobre ele através da “visão” de quem o relata, ou seja, se vê pelas imagens de quem está representando esse mundo e, conforme citado no trecho pelo autor, a visão é o sentido mais “abstrato e mais sujeito à mistificação”. Podemos relacionar essa reflexão com toda a discussão vista no tópico anterior do referencial, que tratava das dimensões da imagem; da sua natureza icônica, porém, também, subjetiva.

O cangaço, como fenômeno analisado neste trabalho sob a ótica da espetacularização, é um objeto de fácil assimilação com essa relação entre as instâncias de produção e recepção. O indivíduo, que é o receptor, não tem um contato direto com o fenômeno, logo o conhece através da visão que os meios de comunicação, por meio das imagens, o oferecem. Visto que essas mídias e, também, as imagens constroem discursos, através de suas narrativas e seus signos implícitos, a realidade que o receptor conhece é a realidade espetacularizada, ou seja, a que o fizeram ver, por meio de uma lógica mercantilista, conforme elucida Debord:

Se o espetáculo, tomado sob o aspecto restrito dos “meios de comunicação de massa”, que são sua manifestação superficial mais esmagadora, dá a impressão de invadir a sociedade como simples instrumentação, tal instrumentação nada tem de neutra: ela convém ao automovimento total da sociedade (1997, p.20).

O receptor, sendo parte consumidora desses meios de comunicação, como “manifestação superficial mais esmagadora” do espetáculo, perde, em decorrência disso, a capacidade de construir suas próprias representações da realidade, dependendo, então, das visões de mundo que esses meios o transmitem. É por meio desses canais que o ser humano como parte integrante da sociedade do espetáculo conhece o mundo. São essas mídias que estruturam a realidade e as experiências que ele conhece.

Como reflete Saisi (2006, p.166), acerca da sociedade do espetáculo: “Os meios técnicos dominam de modo que influenciem, ou melhor, determinem a totalidade do mundo. Há, portanto, alienação, ou seja, a impossibilidade de o indivíduo criar um distanciamento crítico, pois se perde nas aparências. De cidadão, o homem passa a consumidor de imagens”. Ainda acerca dessa reflexão, Debord alega:

O fluxo de imagens carrega tudo; outra pessoa comanda a seu bel-prazer esse resumo simplificado do mundo sensível, escolhe aonde irá esse fluxo e também o ritmo do que deve aí manifestar-se [...] Nessa experiência concreta da submissão permanente encontra-se a raiz psicológica da adesão tão unânime ao que aí está; ela reconhece nisso, *ipso facto*⁷, um valor suficiente. O discurso espetacular faz calar, além do que é propriamente secreto, tudo o que não lhe convém. O que ele mostra vem sempre isolado do ambiente, do passado, das intenções, das consequências. É, portanto, totalmente ilógico. (1997, p.188).

Essas representações, além de tudo, são produzidas de modo a seduzir os espectadores. É o que Wolfgang Haug chama de “tecnocracia da sensualidade”, definida como “o domínio sobre as pessoas exercido em virtude de sua fascinação pelas aparências artificiais tecnicamente produzidas” (*apud* Saisi, 2006, p.166). São essas formas estéticas, representadas nas imagens, que arrebatam as sensações humanas e interferem na relação de cosmovisão que o indivíduo tem da realidade. Essas “aparências artificiais tecnicamente produzidas”, citadas pelo autor, são naturalizadas pelos receptores, visto que essa instância somente enxerga o real através delas, assim o reformulando.

Acerca disso, Debord nomeia essa lógica dominante da sociedade moderna como um “movimento de *banalização*” que, segundo ele, “sob a diversão furta-cor do espetáculo”, domina essa sociedade “em cada ponto em que o consumo desenvolvido das mercadorias multiplicou na aparência os papéis e os objetos a escolher” (DEBORD, 1997, p.39). Um dos elementos que o autor destaca na sociedade do espetáculo é o que ele vai chamar de “vedetes”. De acordo com Debord, a vedete do espetáculo é “a representação espetacular do homem vivo” que “ao concentrar em si a imagem de um papel possível, concentra, pois essa banalidade” (*Ibidem*, p.40).

Complementando sua concepção, o autor alega que essas vedetes existem “para representar tipos variados de estilos de vida e de estilos de compreensão da sociedade, livres para agir *globalmente*” (*Ibidem*, p.40). A esse conceito de vedetes podemos associar o conceito de “olimpianos” que Morin (1984) define em sua obra *Cultura de massas no século XX*. São pessoas-objeto produzidas pela cultura de massa da sociedade de consumo. Esses seres habitam entre as dimensões do real e do imaginário, sendo criadas através de uma linguagem

⁷ Expressão em latim que significa “pelo próprio fato” ou “por isso mesmo”.

espetacularizada acerca de suas existências. Um outro conceito que pode ser associado a estas categorias é o de mito, que será a questão trabalhada no item que segue neste tópico.

3.3.2. Os mitos no contexto da sociedade espetacularizada

A palavra mito, conforme algumas das definições atribuídas pelo *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* (FERREIRA, 2010, p. 1405), confere:

Representação de fatos ou personagens reais, exagerada pela imaginação popular, pela tradição [...] Pessoa ou fato assim representado ou concebido [...] Ideia falsa, sem correspondente na realidade [...] Imagem simplificada de pessoa ou de acontecimento, não raro ilusória, elaborada ou aceita pelos grupos humanos, e que representa significativo papel em seu comportamento [...] Coisa inacreditável, fantasiosa, irreal; utopia.

Para elencarmos mais perspectivas de significados, mito ainda é referido pelo *Dicionário Michaelis* como “relato que, sob forma alegórica, deixa entrever um fato natural, histórico ou filosófico” ou também “representação de fatos ou de personagens distanciados dos originais pelo imaginário coletivo ou pela tradição que acabam por aumentá-los ou modificá-los” (MICHAELIS DICIONÁRIO BRASILEIRO DA LÍNGUA PORTUGUESA, 2019). É baseado nesse sentido do conceito que vamos trabalhar a ideia de mito aplicada ao objeto de estudo deste trabalho.

Segundo Debord, na sociedade do espetáculo, o mito é “a construção unitária do pensamento que garante toda a ordem cósmica em torno da ordem que essa sociedade já realizou de fato dentro de suas fronteiras” (1997, p.89). Quem também refletiu sobre esse conceito, de maneira mais abrangente, foi Barthes, em sua obra *Mitologias*. O mito, segundo o autor, é “uma fala”, “um sistema de comunicação, uma mensagem” ou, também, “um modo de significação, uma forma” (BARTHES, 2013, p.199).

Barthes ainda descreve o conceito mitológico como um fragmento da semiologia, que é a ciência das formas e dos signos (Ibidem, p. 201). Devido a isso, de acordo com o pensador, “tudo pode constituir um mito, desde que seja suscetível de ser julgado por um discurso” (Ibidem, p.199). São elucidadas também as possíveis “matérias-primas” e linguagens que podem servir de apoio à fala mítica, sendo elas “o discurso escrito, assim como a fotografia, o cinema, a reportagem, o esporte, os espetáculos, a publicidade” (Ibidem, p. 200).

Tendo isso em vista, Barthes descreve o mito como um sistema particular, dado que este se constrói a partir de uma cadeia semiológica que já existe antes dele: “*é um sistema semiológico segundo*. O que é signo [...] no primeiro sistema transforma-se num simples significante no segundo” (2013, p.205). Ou seja, o mito tem uma linguagem própria que utiliza-se das outras linguagens apenas como base para sua elocução e, por mais diferentes que possam ser, o mito as enxerga apenas como uma mesma matéria-prima. “A sua unidade provém do fato de serem todas reduzidas ao simples estatuto de linguagem. Quer se trate da grafia literal ou grafia pictural, o mito apenas considera uma totalidade de signos, um signo global” (BARTHES, 2013, p. 205).

Quem também elucida essa concepção de mito é Laurence Bardin, sob o viés da análise de conteúdo:

Muitas vezes, os conteúdos encontrados encontram-se ligados a outra coisa, ou seja, aos códigos que contêm, suportam e estruturam estas significação (*sic*) [...] ou então às significações segundas que estas significações primeiras escondem e que a análise, contudo, procura extrair: mitos, símbolos e valores, todos estes sentidos segundos que se movem com descrição e experiência sob o sentido primeiro (BARDIN, 1979, p.135).

Além disso, outra reflexão de Barthes acerca dos mitos é que eles são precisamente históricos: “Longínqua ou não, a mitologia só pode ter um fundamento histórico, visto que o mito é uma fala escolhida pela História: não poderia de modo algum surgir da “natureza” das coisas” (BARTHES, 2013, p.200). Segundo o autor, os mitos, no entanto, não escondem nada; não fazem desaparecer o real, mas sim o deformam. “O mito nada esconde e também nada ostenta: ele deforma; o mito não é uma mentira nem uma confissão: é uma inflexão” (Ibidem, p.221).

Sobre o acolhimento que essa linguagem recebe por parte do receptor, Barthes alega que o mito, compreendido como esse “segundo sistema semiológico”, estabelece um compromisso em que ele próprio é o compromisso, naturalizando a sua fala. “A causa que faz com que a fala mítica seja proferida é perfeitamente explícita, mas é imediatamente petrificada numa natureza” (BARTHES, 2013, p. 221). Segundo o escritor, este é o próprio princípio do mito: a transformação da história em natureza. Esse compromisso do mito com sua própria linguagem é o que explica a fala mítica ser vivida como “inocente”: “não porque as suas

intenções estejam escondidas (se o estivessem, não poderiam ser eficazes), mas porque elas são naturalizadas” (Ibidem, p.223), no que o autor conclui:

Na realidade aquilo que permite ao leitor consumir o mito inocentemente é o fato de ele não ver no mito um sistema semiológico, mas sim um sistema indutivo: onde existe apenas uma equivalência, ele vê uma espécie de processo casual: o significante e o significado mantêm, para ele, relações naturais [...] todo o sistema semiológico é um sistema de valores; ora, o consumidor do mito considera a significação como um sistema de fatos: o mito é lido como um sistema factual, ao passo que é apenas um sistema semiológico (BARTHES, 2013, p.223).

Os indivíduos, dessa forma, recebem a fala mítica neutralmente e a integram, sem objeção, como representações no seu imaginário social. Apesar de não estar implícita a intenção de transfiguração desses objetos em mitos, essa linguagem é naturalizada, como se fosse inerente à história. Devido a isso, no que tange a este trabalho, podemos compreender o significado mitológico que foi aplicado e acolhido acerca do cangaço ao longo da história, pois tem-se que esse sistema de valores é da natureza histórica. Como elucidada Barthes: “a função do mito é transformar uma intenção histórica em natureza, uma eventualidade em eternidade” (2013, p.234).

Essa linguagem mítica, teorizada por Barthes, é tão naturalizada e incorporada pelos indivíduos em seu imaginário social e suas tradições como coletivo, que se mistura na compreensão da realidade. Para elucidar esse conceito de mito inserido na cultura popular, citamos o trecho a seguir:

Os mitos oferecem uma visão retrospectiva dos elementos fundamentais que constituem a cultura de um povo, reforçam a tradição ao lhe dar valor e prestígio, são indispensáveis a qualquer cultura. Imagens, sonhos e representações mentais pertencem à realidade de uma forma virtual, proporcionam significado e equilíbrio ao mundo real. As lendas e narrativas míticas não são criação de uma pessoa, mas fazem parte da tradição cultural de um povo. O pensamento mítico é uma forma de o povo explicar aspectos essenciais de sua realidade (CORIOLANO, 2001, p.207, *apud.* MIRANDA, 2015, p.36).

Os mitos, encarados sob essa ótica, integram de forma positiva a constituição da cultura de uma sociedade, indo de encontro à ideia dos mitos produzidos em função mercadológica, atribuída pela teorização da sociedade do espetáculo proposta por Guy Debord sob viés crítico. Independentemente do valor aplicado à essa linguagem, no entanto, é visível a forte inserção

da mitologia do cangaço nas tradições dos nordestinos como coletivo e, até mesmo, possivelmente, numa dimensão do tradicional brasileiro.

Essa fala mitológica, desenvolvida sob o contexto de dominância de uma sociedade de consumo, expressa-se, porém, de qualquer modo, como um espetáculo, tendo em vista sua definição pura; algo que foi destacado, através de um significação primeira ou “matéria-prima”, para ser visto, para ser foco de atenção. É sob essa ótica que investigamos a construção do cangaço espetacularizado e mitificado no imaginário social, focando especificamente em um dos agentes dessa espetacularização: a iconografia produzida por Benjamin Abrahão Botto acerca do fenômeno. Este é, portanto, o tema do nosso próximo capítulo, que compreende a análise dessa instância de produção.

4. Análise da iconografia de Benjamin Abrahão

Neste capítulo realizaremos o que o estudo propõe como objetivo final: uma análise da iconografia produzida por Benjamin Abrahão Botto acerca do cangaço e os elementos que compõem essas imagens para a construção espetacularizada do fenômeno no imaginário popular. Selecionamos as fotografias e *frames* das gravações documentadas por Botto em seu convívio com o grupo de cangaceiros que acreditamos melhor representarem o conteúdo a ser analisado nesta seção do trabalho.

As fotografias foram coletadas, principalmente, por meio do repositório do portal *Brasiliana Fotográfica*⁸, iniciativa da parceria entre a Fundação Biblioteca Nacional e o Instituto Moreira Salles. O acervo do *site* conta com fotografias exclusivamente do século 19 e das três primeiras décadas do século 20, incluindo as imagens registradas por Abrahão. Algumas fotos do trabalho, no entanto, foram coletadas de veículos *online*, visto que não constavam no acervo do portal.

Os *frames* das filmagens produzidas por Botto foram majoritariamente retirados do vídeo *Lampião, o Rei do Cangaço (Benjamin Abrahão, 1936-1937)*⁹, disponível no Youtube, publicado pelo canal Memórias do Cangaço. Esse vídeo é a edição remontada das gravações de Abrahão realizada por Ricardo Albuquerque para o livro *Iconografia do Cangaço*, a partir do

⁸ Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/>>. Acesso em: 14 jun. 2019.

⁹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fBR9wPp5gt8&t=287s>>. Acesso em: 14 jun. 2019.

material restaurado em 2007 pela Cinemateca Brasileira. Da mesma forma, coletamos alguns dos quadros da filmagem de portais *online*, visto que o tratamento dado às imagens por estes favorece a visualização dos elementos na nossa análise.

Para a investigação do nosso objeto de estudo neste capítulo, utilizamos a metodologia da análise de conteúdo de Laurence Bardin (1979). O método nos auxilia a decifrar os códigos presentes nas imagens de Botto e seus significados. Uma das ferramentas da análise de conteúdo é o que Bardin classifica como “categorização”, conceito que estruturou a divisão deste capítulo em tópicos. De acordo com a autora:

A categorização é uma operação de classificações de elementos constitutivos de um conjunto, por diferenciação e, seguidamente, por reagrupamento segundo o gênero (analogia), com os critérios previamente definidos. As categorias, são rubricas ou classes, as quais reúnem um grupo de elementos, [...] sob um título genérico, agrupamento esse efectuado em razão dos caracteres comuns destes elementos (BARDIN, 1979, p.117).

Dessa forma, dividimos o conteúdo em categorias com o que se extrai significadamente de cada conjunto de imagens formado. Inicialmente, no item **Exército do sertão**, abordamos as fotos dos cangaceiros divididos, em seus respectivos grupos, posadas intencionalmente para a câmera. Essas fotografias retratam os diferentes bandos que formavam o grupo maior, chefiado por Lampião. Analisamos, nesta etapa, a composição das fotos, as poses e expressões dos fotografados e o que aquelas representações denotavam.

No segundo item, **A sociedade cangaço**, designamos as imagens do grupo como uma sociedade organizada, retratando seu cotidiano através de suas atividades diárias coletivas como, por exemplo, a hora do almoço. Neste item, compreendemos também um pouco das hierarquias neste grupo do cangaço, especialmente se tratando da figura de Lampião como líder e do respeito e reverência que os outros cangaceiros tinham para com ele. Além disso, selecionamos os retratos que demonstram os membros dessa organização se mostrando bem-humorados e contentes com o estilo de vida que levavam.

Em seguida, no terceiro tópico, **A vaidade dos cangaceiros**, levantamos uma discussão sobre a vaidade desvendada neste conjunto de imagens, retratando um cangaço que ostentava joias, boas vestimentas e cuidados com a aparência. Era de interesse especial do líder Lampião

mostrar para a população que seu pessoal se vestia bem, se perfumava, que sua mulher usava acessórios da moda e que até os cães de estimação do bando eram bem cuidados.

No quarto tópico, **O capitão multifacetado**, abordamos a noção, passada por meio das imagens, de um Virgulino habilidoso e articulado em diferentes áreas. Destacam-se nas fotografias e *frames* selecionados neste item as habilidades de um líder que costura, que lê e escreve, aptidão que não era comum para a realidade dos sertanejos nordestinos na época, e, também, a figura de um homem de fé, que ministra momentos de religiosidade no cotidiano do bando.

O quinto item, **Simulações de combate**, trata das imagens nas quais os cangaceiros encenam um momento de enfrentamento com volantes policiais. Como mencionado anteriormente no trabalho, o período de estadia de Benjamin junto ao bando coincidiu com uma fase mais tranquila para o grupo, sem muitos embates ou ataques. Essas eram cenas que o árabe gostaria muito de documentar, fazendo, então, com que os cangaceiros realizassem uma simulação desses momentos.

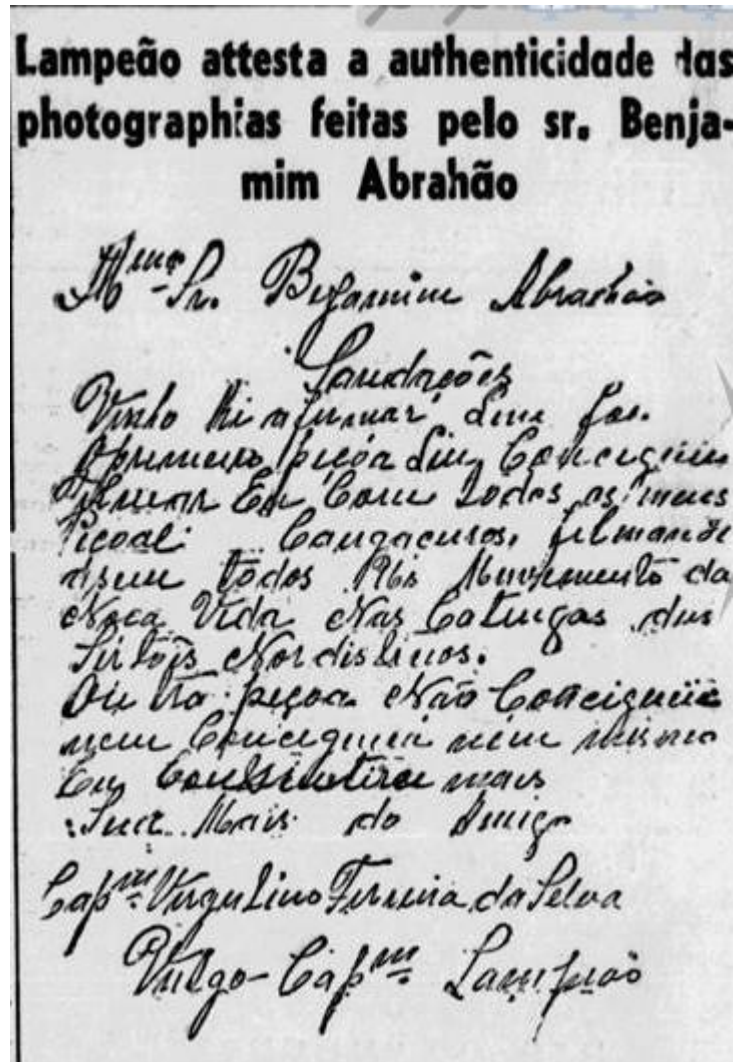
Nas imagens, podemos ver os membros do grupo encenando momentos de ataque, de defesa e recuo, sempre demonstrando seu manejo com as armas, e, em um dos momentos, inclusive, simulam uma cena em que um dos cangaceiros é ferido e resgatado por seus companheiros. Além disso, as imagens também revelam alguns dos sinais manuais de estratégias de combate realizados pelo grupo e, ainda, imagens das mulheres do bando empunhando pistolas e participando, também, da encenação.

Já no último tópico da nossa análise, **Lampião garoto-propaganda**, destacamos um fator em especial: o da imagem mercantilizada do capitão Virgulino, acompanhado de seus “rapazes”, como ele os chamava, servindo como garoto-propaganda de marcas como o jornal *O Globo* e da companhia farmacêutica alemã Bayer. Nessas fotografias e *frames* dos vídeos denotamos uma referência notável à sociedade do espetáculo e sua ideologia de mercantilização, discutida no referencial teórico.

Faz-se necessário, antes de iniciarmos nossa análise, no entanto, um esclarecimento: Benjamin não foi o único fotógrafo a retratar Lampião e seus companheiros. São conhecidas fotografias do capitão e dos demais membros do cangaço creditadas a outros autores. No

entanto, imagens fotográficas e, especialmente, filmagens retratadas no ambiente do cotidiano dos cangaceiros, em seus refúgios, retratando a intimidade daqueles indivíduos como organização social, só Botto as pôde realizar, fato que é atestado por carta redigida por Lampião, que confirma a veracidade das fotos de Abrahão Botto e sua exclusividade em relação aos registros do bando, como podemos ver na figura a seguir:

Figura 10 - Carta de Lampião para Benjamin publicada no *Diário de Pernambuco*



Fonte: Hemeroteca Digital da Fundação Nacional

Segue a transcrição do texto da carta respeitando sua escrita original:

Illmo Sr. Bejamim Abrahão

Saudações

Venho lhi afirmar que foi a primeira peça que consegui filmar eu com todos os meus
peçoal cangaceiros, filmando assim todos os movimento da noça vida nas caatingas dus sertões
nordistinos.

Outra peça não conciguiu nem conciguirá nem mesmo eu consintirei mais.

Sem mais do amigo Capm Virgulino Ferreira da Silva

Vulgo Capm Lampião

Por essa razão, optamos por dar enfoque no nosso trabalho unicamente à iconografia do cangaço produzida por Benjamin Abrahão Botto. Além de terem sido as únicas gravações permitidas e legitimadas por Lampião, essas imagens carregam em si a particularidade do contexto em que foram registradas, revelando ângulos até então desconhecidos do cangaço como organização social e alimentando o imaginário popular acerca do fenômeno.

4.1. Exército do sertão

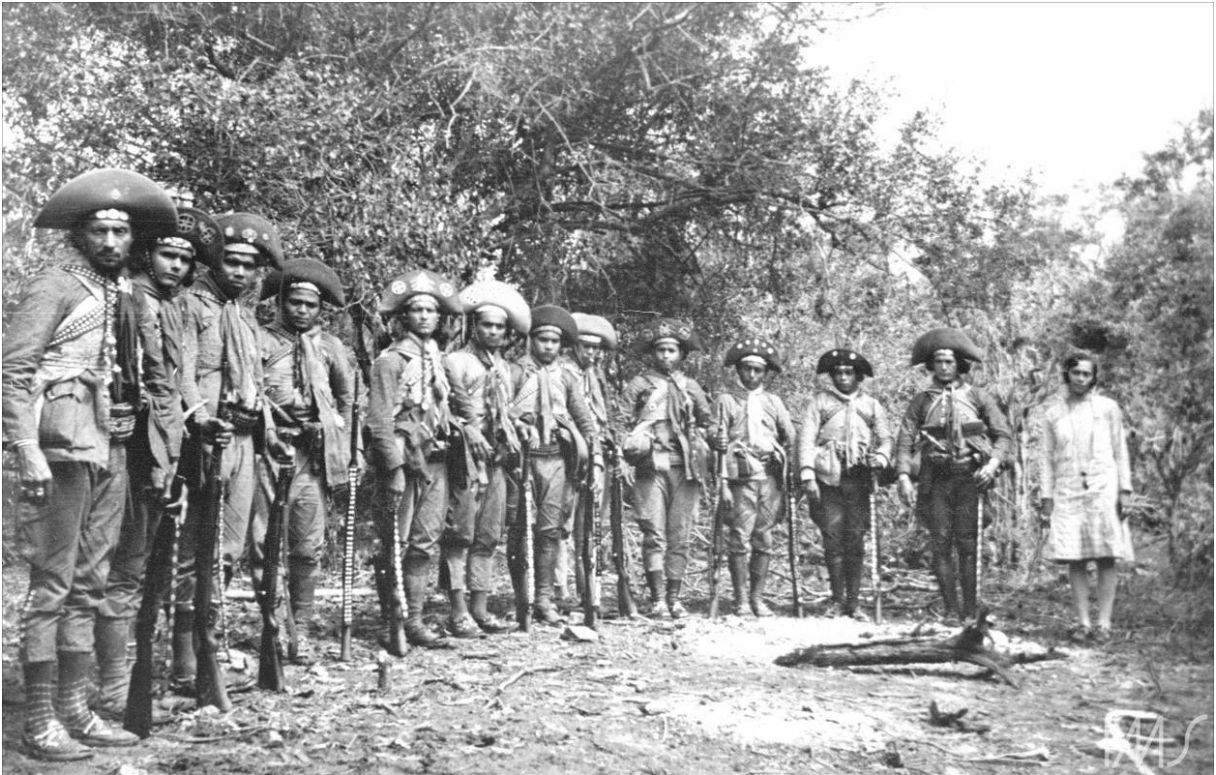
Iniciamos a análise com uma seleção de fotografias tiradas por Abrahão que retratavam os subgrupos formados dentro do contexto de um grupo maior, chefiado por Lampião. Além disso, Benjamin retratou bastante os casais de cangaceiros em imagens sozinhos e também o líder Lampião e sua companheira Maria Bonita em fotografias particulares de cada um. Nestas imagens, os cangaceiros estão posando para a câmera, com toda sua indumentária característica e com seus armamentos. É interessante nesse item notar as expressões faciais e corporais dos fotografados.

Figura 11 - Lampião e Maria Bonita com seu bando de cangaceiros



Fonte: Portal Brasileira Fotográfica

Figura 12 - Os bandos de Lampião, Juriti e Luis Pedro



Fonte: Portal Brasileira Fotográfica

Figura 13 - O bando de Corisco e Dadá em posição de tiro



Fonte: Portal Brasileira Fotográfica

Nessas fotografias dos bandos, podemos destacar, especialmente, as expressões de altivez e braveza em seus rostos e na rigidez de seus corpos. Se portam como soldados de um exército. A hierarquia e a ordem militar no cangaço eram levadas muito a sério, dessa maneira o posto de “tenentes” de Lampião, como eram chamados os líderes dos subgrupos, era tido com muito orgulho e solenidade, visto a seriedade dos cangaceiros nas fotos (ALBUQUERQUE, 2012, p.129).

Podemos notar também que, com exceção das mulheres presentes nas imagens, todos estão com suas armas nas mãos, mais precisamente fuzis, e com suas bandoleiras adornadas por moedas de prata, estética característica do cangaço do capitão Virgulino. Na figura 13, inclusive, o bando chefiado por Corisco posa em posição de tiro, presente também em fotografias de outros bandos. A partir da configuração dessas fotos, inferimos o tipo de discurso que buscava ser passado através desse tipo de imagens e dos elementos nelas empregados.

Ainda sobre as expressões altivas e rígidas representadas nas fotografias, podemos destacar as figuras seguintes, retratos em que o próprio Benjamin aparece, juntamente com Lampião e Maria Bonita e, depois, fotos sozinhas de cada um dos dois cangaceiros. Nas três imagens a seguir podem ser notadas essas expressões nos fotografados:

Figura 14 - Benjamin Abrahão posa ao lado de Lampião e Maria Bonita



Fonte: Portal Brasileira Fotográfica

Figura 15 - Retrato de Lampião



Fonte: Portal Brasileira Fotográfica

Figura 16 - Retrato de Maria Bonita sentada



Fonte: Portal Brasileira Fotográfica

Uma fotografia que é bastante curiosa é uma na qual Benjamin também figura em cena, apertando a mão de Lampião, como se estivessem selando um acordo. Os pesquisadores acreditam que as cenas em que o fotógrafo aparece foram registradas pelo cangaceiro Juriti, sob instrução de Botto (ALBUQUERQUE, 2012, p.110). Nesta imagem, é muito interessante notar as expressões nos rostos do capitão e do árabe em contraste com o semblante apresentado pelo restante dos cangaceiros que também figuram na fotografia, como podemos conferir a seguir:

Figura 17 - Benjamin Abrahão em aperto de mão com o capitão Virgulino



Fonte: Portal Brasileira Fotográfica

Destacamos primeiramente a expressão de desconfiança transpassada nos rostos de todos na imagem exceto Botto e Lampião. É interessante observarmos os indivíduos que figuram no lado direito da imagem, especialmente Maria Bonita, muito expressiva nessa imagem, com seus rostos de suspeição virados para a figura de Abrahão. O fotógrafo e o líder do bando, ao contrário de todos, demonstram em suas expressões faciais satisfação e contentamento.

Podemos inferir dos semblantes de Botto e Lampião o interesse mútuo no acordo que eles selavam representativamente com o aperto de mão na fotografia. Benjamin havia conseguido o consentimento do líder dos cangaceiros para que pudesse realizar sua missão obstinada de registrar aquela figura tão comentada e seu grupo em seu convívio; e Lampião teria a oportunidade de mostrar para o mundo a imagem popular que ele gostaria que seu bando tivesse, fator que será investigado mais profundamente nos próximos tópicos.

Outro conjunto de imagens analisado neste tópico são as fotografias que Abrahão tirou dos chefes dos bandos juntamente com suas companheiras. Mais uma vez é interessante notar as expressões faciais presentes nos fotografados nestas imagens. Um vez acompanhados por suas mulheres para posarem para as fotografias, os cangaceiros suavizam seu semblante, enquanto é notável a expressão ainda bastante rígida de suas companheiras nas fotos, como podemos observar:

Figura 18 - O cangaceiro Gato e sua companheira, Inhacinha



Fonte: Portal Brasileira Fotográfica

Figura 19 - Corisco acompanhado de sua esposa Dadá



Fonte: Portal Brasileira Fotográfica

Não é possível saber se a expressão nos rostos dos cangaceiros homens são propositalis ou não, mas do semblante austero das mulheres podemos interpretar como uma seriedade com a qual queriam ser retratadas, visto que, mais ainda nessa época, a mulher era vista como delicada e frágil. De acordo com Albuquerque (2012, p.104), “alguns historiadores afirmam que a entrada das mulheres no cangaço “suavizou” as atitudes dos cangaceiros, evitando crimes hediondos - o que favoreceu a criação de um mito de heróis populares -, outros apontam que foram elas as responsáveis pela decadência do movimento”.

Esse aspecto, das mulheres como companheiras dos cangaceiros, certamente reforçou a mitologia envolta no fenômeno e um fascínio por parte de uma parcela da população, especialmente masculina, pelo cangaço; de certa forma, os humanizou. As imagens acima, das figuras 18 e 19, que revelam uma serenidade no rosto dos homens, no entanto, ofuscam um fato: ambas Dadá e Inhacinha, retratadas nessas figuras, foram raptadas por seus maridos para serem suas esposas, sendo integradas ao cangaço à força, algo que era comum nesse contexto (GRUNSPAN- JASMIN, 2006, 132). Podemos enxergar essas fotografias e as expressões dos cangaceiros homens, também, como formas de discursos, visto que escolhem suas narrativas e, através dos signos imagéticos, exibem uma visão subjetiva da realidade.

Maria Bonita, diferentemente das duas cangaceiras e da maioria dos casos no grupo, escolheu juntar-se ao cangaço por vontade própria. Segundo sua biógrafa Adriana Negreiros, ela atraiu-se por Lampião, pois ele “era a grande celebridade naquela época. Era um astro, um machão, tinha dinheiro, era um valentão. Do lado dele ela se sentiria segura” (NEGREIROS, 2018). Dessa fala podemos inferir, também, a espetacularização com a qual já era retratada a figura de Lampião à época, como chefe dos cangaceiros, e, também, a criação do mito em torno do personagem.

Sobre a questão da entrada das mulheres no grupo, podemos dizer, ainda, que esse fator auxiliou na criação de um novo arranjo no cangaço e, também, na sua percepção externa. Não mais simplesmente um grupo com formato de um exército de homens, o cangaço passaria a ter uma configuração social, em que existem espécies de núcleos familiares componentes de uma comunidade. A significação das imagens reunidas no nosso próximo tópico, que trata do cangaço como uma sociedade, expõe esse lado.

4.2. A sociedade cangaço

Neste segundo tópico da análise, investigamos especialmente as imagens registradas do cangaço como organização social, realizando suas atividades coletivas diárias, como o momento do almoço e os bailes que o grupo realizava. Além disso, retratamos aqui imagens que denotam a liderança de Lampião no bando e a subserviência dos demais cangaceiros em relação à figura do líder. Muitos momentos das filmagens, também, demonstram os personagens bastante bem-humorados e sorrindo, o que também será apresentado.

Figura 20 - Imagem dos cangaceiros almoçando



Fonte: *Lampião, o Rei do Cangaço* (Benjamin Abrahão, 1936-1937) - Youtube

Figura 21- Benjamin almoçando com o bando



Fonte: *Lampião, o Rei do Cangaço* (Benjamin Abrahão, 1936-1937) - Youtube

Nessas imagens, vemos os membros do grupo almoçando juntos, incluindo, na Figura 21, o fotógrafo Benjamin Abrahão. A presença do árabe nas imagens atesta que era ele, realmente, o responsável por aqueles registros e, também, expõe o acolhimento que recebeu do bando. Nesse conjunto de imagens podemos ver o grupo de Lampião como uma comunidade, compartilhando dos momentos cotidianos.

O bando, também, gostava de se ver como uma família, visto que geralmente abandonavam os laços familiares biológicos ao adentrar para a vida errante do cangaço. Um fator que reforça isso são as fotografias relacionadas no item anterior, dos cangaceiros acompanhados de suas parceiras, passando uma imagem de que além de guerreiros, eram amantes, esposos, denotando uma já mencionada configuração familiar ao grupo.

Além de demonstrar sua coesão como coletivo nas imagens, os cangaceiros manifestavam uma satisfação com o estilo de vida que levavam. “Todos os testemunhos de antigos cangaceiros convergem ao afirmar que a vida que levavam nessa época, fora dos

combates contra as volantes, era uma vida de lazer”, aponta Jasmin (2006, p.23). O grupo tinha uma rotina bastante tranquila nesse período; ainda segundo a autora, os cangaceiros repousavam bastante, jogavam carteadado e organizavam bailes duas ou três vezes na semana. As imagens a seguir expõem essa atividade:

Figura 22 - Cangaceiros bailando em pares



Fonte: *Lampião, o Rei do Cangaço* (Benjamin Abrahão, 1936-1937) - Youtube

Figura 23 - Cangaceiros bailando em pares (2)



Fonte: *Lampião, o Rei do Cangaço* (Benjamin Abrahão, 1936-1937) - Youtube

O contentamento dos membros do bando com esse estilo de vida se apresentava nas imagens registradas por Botto. Os cangaceiros, em várias situações registradas, são filmados bem-humorados e sorrindo, como é possível ver na Figura 22, por exemplo, e como será ilustrado nas próximas figuras. Era interessante a documentação dessas expressões, revelando o orgulho que os indivíduos tinham de fazer parte daquela comunidade e, também, denotando, para quem via de fora, uma imagem de que era bom seguir aquele modelo de vida; são cenas que seduzem, que espetacularizam.

Em trechos de trova da época, publicada por Lustosa (2011, p.96), o autor, que não foi identificado, escreve:

Minha mãe me dê dinheiro/Prá comprar um cinturão/Que a vida melhor do mundo/É andar mais Lampião [...] Melhor vida do que essa/Nunca quis, num quero não./Boia boa e um pau de fogo/Na tropa de Lampião./Nesta vida do cangaço/Tem tudo que a gente quer/Bom queijo e boa cachaça/Dança, música e mulher.

Esses versos retratam o fascínio com o qual também era enxergado o cangaço por parte dos sertanejos contemporâneos ao fenômeno, especialmente os mais jovens e humildes. O viés das filmagens realizadas por Benjamin e o discurso construído acerca do cangaço a partir disso contribuem para essa especularização e, mesmo não tendo sido veiculadas para o público, as imagens reforçam o lado mítico que os versos da trova descrevem: que a vida do cangaço era a melhor possível naquele contexto geral do sertão e que tinha tudo o que se podia querer: “boia boa”, “dança, música e mulher”. Nas imagens abaixo, destacamos alguns dos vários registros em que os cangaceiros aparecem com semblantes alegres e sorridentes:

Figura 24 - Benjamin cumprimentando Maria Bonita



Fonte: *Lampião, o Rei do Cangaço* (Benjamin Abrahão, 1936-1937) - Youtube

Figura 25 -- Benjamin mostra jornal para os cangaceiros



Fonte: *Lampião, o Rei do Cangaço* (Benjamin Abrahão, 1936-1937) - Youtube

Figura 26 - Benjamin mostra jornal para os cangaceiros (2)



Fonte: *Lampião, o Rei do Cangaço* (Benjamin Abrahão, 1936-1937) - Youtube

Figura 27 - Lampião, sorridente, saca seu punhal para a câmera



Fonte: *Lampião, o Rei do Cangaço* (Benjamin Abrahão, 1936-1937) - Youtube

Na Figura 24, vemos Maria Bonita bem-humorada ao cumprimentar o fotógrafo com um aperto de mão. Ao lado dela, é possível ver um cangaceiro com uma expressão sorridente também. Além desses semblantes, mais uma vez se reforça nas imagens o grupo acolhendo Abrahão bem. As figuras que seguem, 25 e 26, também mostram isso. Nas imagens, Botto reúne um grupo de cangaceiros a seu redor, mostrando-lhes um jornal. Infere-se que revelava algo engraçado, visto que os figurantes na filmagem sorriem; é possível observar mais nitidamente o cangaceiro posicionado atrás de Benjamin, sorrindo bastante para a câmera. No segundo *frame* da cena, o árabe também volta seu rosto para a objetiva, com um grande sorriso no rosto.

Lampião na Figura 27 se posiciona à frente da câmera e saca seu punhal, se mostrando também bastante bem-humorado. Em sequência, nesta cena, o capitão profere algumas falas, exibindo a arma para as lentes. As filmagens realizadas por Botto são mudas; no entanto, por meio da análise de um perito em leitura labial, é possível decifrar a mensagem: “*Esse é pra furar todo mundo. Muitas pessoas. Fura até o chifrudo!*” (MELLO, 2012, p.105). A seguir um *frame* da cena:

Figura 28 - Lampião exibe punhal para a câmera



Fonte: *Lampião, o Rei do Cangaço* (Benjamin Abrahão, 1936-1937) - Youtube

Lampião, mesmo com ar espontâneo e espirituoso, profere essas palavras para a câmera externando também seu lado agressivo, seus armamentos e seu poder. É curiosa a frase “fura até o chifrudo” proferida pelo cangaceiro, fazendo referência à figura do diabo. Ao mesmo tempo que evoca a temática religiosa, muito latente e central em toda a cultura nordestina, Lampião mede forças com uma figura sobre-humana, enaltecendo, assim, uma dimensão mitológica de si mesmo.

Sobre o punhal, destacado por ele nessa cena, podemos citar um depoimento de um fazendeiro de Sergipe, que teve contato com o líder do cangaço: “a coisa mais impressionante de Lampião era sua faca [...] Sua figura imponente, sua roupa de cangaceiro, sua pistola e rifle, eram bastante impressionantes, mas nada se comparava àquela faca de 55 cm, com o cabo todo trabalhado, enfiada debaixo de seu cinto” (*apud* MELLO, 2010, p.123). Esse trecho elucida a razão de Lampião tê-lo exibido com tanto orgulho para a câmera.

O que ainda se observa na “sociedade cangaço” e nas imagens selecionadas nessa seção é a figura incontestável de Lampião como autoridade no bando e o respeito e a submissão que

os cangaceiros tinham para com ele. O capitão Virgulino transpassa essa imagem em vários momentos das gravações, como podemos observar em alguns exemplos trazidos a seguir:

Figura 29 - Cangaceiro entrega prato de almoço a Lampião



Fonte: *Lampião, o Rei do Cangaço* (Benjamin Abrahão, 1936-1937) - Youtube

Figura 30 - Lampião dando ordens a um de seus cangaceiros



Fonte: *Lampião, o Rei do Cangaço* (Benjamin Abrahão, 1936-1937) - Youtube

Figura 31 - Lampião pagando um fornecedor



Fonte: *Lampião, o Rei do Cangaço* (Benjamin Abrahão, 1936-1937) - Youtube

Na Figura 29 vemos um *frame* da cena em que um dos cangaceiros entrega um prato de comida, no momento do almoço do bando, para Virgulino, indicando a subserviência dos membros do grupo em relação ao seu líder. Na Figura 30, observamos o capitão dando ordens, numa encenação, a um de seus homens, como se estivesse o instruindo para um confronto com as volantes policiais. Lampião exibe uma postura de comandante de um exército nessas cenas de *mise-en-scène*¹⁰, que serão melhor abordadas no tópico **Simulações de combate**.

A cena que aparece na imagem da Figura 31 mostra Lampião como autoridade no cangaço realizando o pagamento de um dos fornecedores do bando. Momentos antes, nesta cena, o cangaceiro manuseia por algum tempo um espesso maço de notas, finalmente destacando uma cédula e entregando ao indivíduo. Podemos inferir da documentação deste momento uma intenção dos agentes nessa gravação de ostentar o poderio financeiro que o grupo possuía.

É interessante ressaltar que, em todo momento na cena, o fornecedor posiciona-se de costas para a câmera para receber o dinheiro. Isso se dá para que sua identidade seja preservada nas filmagens e também seja preservado o paradeiro do bando, visto que esses fornecedores agiam em segredo para não serem interrogados nem punidos pelas autoridades, pois eram tidos como cúmplices do cangaço.

O curioso nessa cena é que mesmo sendo arriscado e evitável a filmagem de um dos conluídos com o grupo, a gravação desse momento foi, ainda assim, realizada, revelando por trás dessa escolha, além de uma intenção em fazer ver, em criar o espetáculo, uma intenção vaidosa, tanto de Benjamin Botto, ao filmar um momento sigiloso, quanto de Lampião, ao mostrar seu “recheado” maço de notas. De qualquer maneira, esse é um dos códigos que podemos destacar através da iconografia de Botto: o da vaidade com a qual os cangaceiros procuravam ser retratados, categoria que apresentamos no item a seguir.

4.3. A vaidade dos cangaceiros

Muito além da vaidade com a cena das cédulas que Lampião exibiu nas imagens, o chefe almejava que seu bando fosse visto como um grupo que cuidava de sua aparência, de sua

¹⁰ Expressão francesa, frequentemente empregada na linguagem cinematográfica, que pode ser traduzida como “encenação”.

vestimenta e de sua estética. A visão animalesca e selvagem que se tinha a partir das narrativas dos jornais sobre aqueles homens que construíram sua vida no meio do árido contrasta com as imagens registradas nos vídeos de Benjamin.

Nesta seção, podemos observar a atenção, especialmente na figura de Maria Bonita, com o visual do cangaço, revelando nas filmagens, inclusive, que até os cães do bando eram bem cuidados.

Figura 32 - Maria Bonita posa com visual da moda



Fonte: Portal Brasileira Fotográfica

Figura 33 - Cangaceiro Sabonete entrega cordões de ouro a Maria Bonita



Fonte: *Lampião, o Rei do Cangaço* (Benjamin Abrahão, 1936-1937) - Youtube

Maria Bonita protagoniza as imagens das figuras acima representando o seu papel de “primeira-dama” do cangaço. Diferentemente da Figura 16, em que a cangaceira posa com seus trajes de uniforme, na Figura 32 podemos ver Maria Bonita trajada de acordo com a moda cidadina da época, o que as cangaceiras chamavam de “traje civil”. Destacamos na imagem seu vestido justo e reto, abaixo do joelho, como era comum do vestuário dos anos 1930 e seu penteado com os cabelos ondulados no rosto, muito característico da moda do período, demonstrando que o grupo estava a par das tendências do mundo externo.

Outro elemento que se destaca bastante nesta fotografia é a quantidade ostensiva de jóias que Maria Bonita dispõe, evidenciando os anéis de prata em todos os dedos e a grande quantidade de colares com os quais ela se adorna para posar para a câmera. Na Figura 33, temos um quadro de uma cena filmada por Benjamin em que o cangaceiro Sabonete, que era designado como um secretário de Lampião (MELLO, 2012, p.104), traz em seu braço uma porção generosa de cordões de ouro para a primeira-dama. Na cena, Maria Bonita coloca os acessórios um por um.

Podemos inferir dessas imagens muito além da denotação das hierarquias respeitadas no bando e da figura de Maria Bonita, assim como seu marido Lampião, sendo servida pelos membros do grupo como a “senhora” do cangaço. As joias e os acessórios eram muito empregados no visual dos cangaceiros em geral, que assim como Lampião e Maria Bonita, usavam muitos anéis e, também, adornavam seus característicos chapéus e as bandoleiras de seus fuzis com pratarias e moedas, estética muito conhecida e típica do cangaço.

Um testemunho sobre a figura de Corisco, publicado pelo *Diário de Pernambuco* em 1938, descreve o vestuário do cangaceiro, reforçando o gosto dos membros do grupo pelos ostensivos enfeites e acessórios: “culote cáqui, túnica branca, fuzil cheio de medalhas, dedos cobertos de anéis, a cabeça loura coberta por chapéu de couro cheio de ouro e enfeites” (MELLO, 2010, p.27).

Ainda sobre a indumentária dos cangaceiros, podemos destacar uma passagem do relatório de uma comissão acadêmica ao interventor federal de Pernambuco, em agosto de 1938, referindo-se ao cangaço e sua estética: “seria de recomendar-se a proibição de fardamentos exóticos, de berloques, estrelas, punhais alongados e outros exageros notoriamente conhecidos, porque a impressão se faz no cérebro rude” (Ibidem, p.17).

Nesse sentido, podemos relacionar o trecho ao conceito da “tecnocracia da sensualidade” no contexto da sociedade do espetáculo, mencionado no nosso referencial teórico, desenvolvido por Wolfgang Haug. É possível associar a parte do texto citado acima que se refere aos adornos dos cangaceiros como “exageros” que impressionam “o cérebro rude” com as “aparências artificiais tecnicamente produzidas” que “representadas nas imagens, arrebatam as sensações humanas”, como discorre Haug (*apud* Saisi, 2006, p.166).

Inferimos, também, uma tradição sertaneja nordestina de se enfeitar muito para demonstrar uma boa condição financeira, especialmente quando havia uma ascensão social. Ostentar muitos acessórios, de prata e ouro principalmente, expunha para a população seu poderio, o sucesso financeiro conquistado. O frequente uso de acessórios desses materiais no cangaço simboliza isso. Esse elemento é um dos fatores que também despertavam o fascínio e o interesse dos jovens mais humildes do sertão com o estilo de vida dos cangaceiros.

Além da ostentação com suas vestimentas e seus adornos, Lampião, como líder do grupo, tinha o interesse em mostrar que os homens e mulheres de seu bando eram indivíduos asseados, bem cuidados e vaidosos, não desleixados e maltrapilhos, como podia se pensar de um grupo que vivia no meio do mato da caatinga. Inclusive os cães domesticados pelo grupo, que figuravam com bastante frequência nas imagens em companhia de seus donos, aparecem nas filmagens sendo bem cuidados. A seguir, cenas em que podemos observar esse trato, tanto de Lampião com um de seus cachorros, quanto de Maria Bonita com seu companheiro:

Figura 34 - Um dos cães do bando recebem cuidados de Lampião e outro cangaceiro



Fonte: *Lampião, o Rei do Cangaço* (Benjamin Abrahão, 1936-1937) - Youtube

Figura 35 - Maria Bonita penteia os cabelos de Lampião



Fonte: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/01/15/album/1547569066_307166.html

Na Figura 34 vemos Lampião dando uma espécie de banho em um de seus cães, escovando os pelos do animal com o auxílio de um cangaceiro, que segura uma cuia, provavelmente com água. Nesta imagem vemos a atenção do líder com os cuidados inclusive com os cães adotados pelo bando, que, também, não fugiam da ostentação de acessórios do cangaço. Dourado, um dos cães de Lampião, usava uma “preciosa coleira com incrustações em ouro e prata” (JASMIN, 2006, p.23).

Outro aspecto que se denota dessas cenas é uma humanização da figura do cangaceiro ao expor seu afeto com os animais, domesticando-os e cuidando deles. Esse tipo de demonstração carinhosa não é algo que se espera de um personagem muitas vezes tido como “vilão”. Mais uma vez, as imagens de Botto contribuem para a construção e, ao mesmo tempo, desconstrução do mito, como elucida Barthes (2013, p.142): “Não existe nenhuma rigidez nos conceitos míticos: podem construir-se, alterar-se, desfazer-se”.

Na figura seguinte, 35, uma das cenas que revelam a intimidade do casal de cangaceiros mais importante do bando: Maria Bonita penteia os cabelos de seu companheiro Virgulino, enquanto este se perfuma; ao que se entende, estavam se aprontando para o baile. No seguir dessa cena, Lampião perfuma também sua companheira e depois joga a fragrância ao léu, sorrindo, como se estivesse querendo perfumar alguém que estava ali próximo.

Em relato do cangaceiro Balão à extinta revista *Realidade*, em 1973, além de reafirmar os momentos de lazer no bando e o gosto dos membros do grupo pelos adornos de prata e ouro, ele relata o uso frequente e demasiado de perfume por parte dos cangaceiros:

Cangaceiro não vive só de briga. Lampião sabia tocar uma gaita de oito baixos. E seus homens gostavam de dançar. Havia preferências pelos enfeites de ouro, muitos levavam moedas esterlinas no chapéu. Ah, era bonito. E o perfume, então? Todos usavam. E não economizavam (*apud* MELLO, 2010, p.17).

É conhecido o gosto de Lampião pelos perfumes franceses, sendo seu preferido o *Fleur d'Amour*, perfume da França muito conceituado à época (CALIL, 1995). Como muitas vezes se refugiavam no meio do agreste e viviam em movimento, os cangaceiros tinham dificuldade em tomar banhos frequentes, dessa forma, se perfumando muito. O cheiro forte de perfume francês se tornou, então, característico do bando de Virgulino, sendo salientado pela população. “Como todo sertanejo, os cangaceiros eram muito vaidosos. Às vezes, a polícia os identificava na mata pelo uso exagerado de perfumes”, revela Rosemberg Cariry (*apud* CALIL, 1995), cineasta nordestino.

4.4. O capitão multifacetado

Além de vaidoso com sua aparência e seus cuidados, Lampião gostava de demonstrar também sua destreza e suas habilidades em diferentes áreas de atuação. A ideia que se passa nas imagens de Benjamin é de um líder prendado e bem articulado, com talentos em muitas atividades; elementos que, mais uma vez, criam narrativas na construção do sentido e reforçam a noção mitológica do personagem.

O que destacamos em primeiro lugar são as várias imagens, anexadas a seguir, em que o capitão é registrado lendo e escrevendo. Essa aptidão, como já foi pontuado, era incomum

para a realidade dos sertanejos nesta época. Lampião, inclusive, utilizava óculos para leitura, acessório que também não era habitual naquele contexto.

Figura 36 - Lampião lendo romance de Edgar Wallace



Fonte: *Lampião, o Rei do Cangaço* (Benjamin Abrahão, 1936-1937) - Youtube

Figura 37 - Lampião redigindo uma carta



Fonte: *Lampião, o Rei do Cangaço* (Benjamin Abrahão, 1936-1937) - Youtube

Nas figuras acima podemos ver cenas em que o capitão exerce atividades que demonstram sua alfabetização. A imagem da Figura 36 foi divulgada em fevereiro de 1937 pelo *Diário de Pernambuco*, quando Benjamin envia alguns *takes* de suas gravações para a imprensa. A foto surpreendeu a muitos contemporâneos de Lampião, ao ser revelada sua aptidão para a leitura (JASMIN, 2006, p.136). A matéria no veículo assim descreve os hábitos do cangaceiro:

Lampião é um apaixonado admirador dos misteriosos enredos policiais de Edgard Wallace e George Simenon. Em seus momentos de lazer, entrega-se o chefe cangaceiro a leitura das novelas de crimes sensacionais, que fazem ainda a melhor delícia de milhares de indivíduos no mundo inteiro. É essa leitura o passatempo predileto do “rei do cangaço”; que dificilmente se aparta de uma brochura, quando atinge um dos momentos mais emocionantes do volume (Ibidem, p.136).

Nesse trecho publicado no jornal, podemos notar uma clara espetacularização acerca do fato de que o capitão dos bandidos cangaceiros era um assíduo leitor. Lampião, de fato, gostava muito de ser retratado com livros e jornais em mãos, reforçando que era alfabetizado. Expor que sabia ler e escrever era muito importante para um líder que, mesmo sem tanta instrução,

“alcançou grande notoriedade, andava ao lado de importantes políticos e personalidades, havia conquistado um território e era tratado de igual para igual por autoridades governamentais nordestinas” (JASMIN, 2006, p.136).

Outra habilidade de Lampião retratada nas gravações de Botto é a de costura. A estética do grupo era um elemento de grande importância para o capitão e é, até hoje, um dos fatores de maior destaque nos estudos multidisciplinares sobre o cangaço. Os uniformes e acessórios dos membros do bando eram muito peculiares e característicos, sempre muito bem adornados, com bordados e cores vibrantes. Nas figuras em que Lampião aparece manuseando uma máquina Singer, além de sua destreza com a costura, podemos inferir, mais uma vez, seu cuidado com a identidade visual de seu grupo, como podemos observar nas imagens a seguir:

Figura 38 - Lampião maneja uma máquina de costura Singer



Fonte: https://istoe.com.br/109496_A+INFLUENCIA+ESTETICA+DE+LAMPILAO/

Figura 39 - Lampião posa para a câmera com bernal bordado



Fonte: Portal Brasileira Fotográfica

O que se extrai dessas imagens, também, é a ideia do capitão Virgulino, constantemente referido por sua bravura e valentia, valores geralmente atribuídos ao gênero masculino naquele contexto, realizando um ofício que era muito visto à época como “feminino”. Essas fotos foram publicadas em muitos jornais, tanto no Nordeste, quanto nos veículos das regiões Sul e Sudeste, que chamavam atenção para esse fato justamente por esse viés. “Nada mais engraçado do que um guerreiro sanguinário entregando-se a uma atividade que, a seus olhos, fazia duvidar de sua virilidade” (JASMIN, 2006, p.28).

Não se sabe se foi do interesse de Lampião ser documentado realizando esta atividade, ou se Benjamin apenas o registrou realizando um de seus ofícios habituais; o fato é que essas imagens também contribuem e influenciam na construção e na desconstrução da figura mitológica do “rei do cangaço”. De qualquer forma, é muito interessante notar a habilidade de

Lampião com a costura e a atitude atenta e dedicada do líder quanto à elaboração e fabricação de suas peças de vestuário e, também, com o visual de seu grupo, aspecto muito importante para o cangaço.

Uma outra faceta do chefe cangaceiro, que também constrói e desconstrói o mito acerca de Lampião, é revelada em cena do filme produzido por Botto: o capitão era, ainda, um homem religioso, que ministrava momentos de oração no convívio do bando. Nesse momento das filmagens podemos ver todo o grupo ajoelhado ao redor de seu líder, rezando e fazendo o sinal da cruz; Lampião, também de joelhos, guia o ofício religioso com um livro em mãos. A figura a seguir exhibe um momento desta cena:

Figura 40 - Lampião guia momento religioso no bando



Fonte: *Lampião, o Rei do Cangaço* (Benjamin Abrahão, 1936-1937) - Youtube

A documentação desse momento, que transparece também uma teatralização, salienta perspectivas diversas acerca do imaginário do cangaço. Ao mesmo tempo que aproxima o grupo de bandoleiros da população nordestina sertaneja, por meio de uma identificação com sua realidade de muita religiosidade e devoção, contrasta com a imagem popularizada sobre os cangaceiros, vistos como facínoras que representavam todo o mal.

Essa é a imagem que, incontestavelmente, mais impressiona os jornalistas, segundo a historiadora Élise Jasmin (2006, p.28), visto que Lampião e seu bando eram regularmente demonizados pelos discursos da imprensa, transparecendo através do vocabulário que esses jornalistas empregavam nas notícias veiculadas sobre o cangaço. Esse paradoxo foi, inclusive, a tônica de um comentário sarcástico publicado na revista carioca *O Cruzeiro*, em março de 1937, quando o veículo relata que Lampião havia sido filmado, matéria exibida na figura que segue. Nas palavras da revista: “Fé em Deus, e “fé” no rifle. Lampeão reza o “Adoremus” ao cair da tarde, para seus asseclas”.

Figura 41 - Matéria publicada na revista *O Cruzeiro* em março de 1937



Além de suas habilidades aqui elencadas, Lampião ainda se destacava como um distinto comandante de guerra dentro do cangaço. Organizando e liderando as estratégias de batalha executadas pelo grupo, o capitão logrou êxito em todos os embates com os policiais até o momento de sua morte. Esse lado tático será melhor abordado no próximo tópico, que trata das imagens em que os cangaceiros simulam cenas de confronto com as volantes, revelando para a câmera sua organização e sua metodologia nesses momentos.

4.5. Simulações de combate

Após um longo período de intensa movimentação e atividade dos cangaceiros em embates com os policiais e ataques e saques às cidades, o bando, na época que acolheu o fotógrafo árabe em seu convívio, como citado anteriormente, vivia uma fase mais tranquila, passando a maior parte de seu tempo recolhido em seus coitos. No entanto, Benjamin tinha o grande sonho de gravá-los em cenas de batalha (DIAS, 2005, p.26), o que não foi possível devido à escassez de confrontos e, também, à dificuldade em deslocar os pesados equipamentos de filmagem. Desta maneira, os cangaceiros atuaram em vários *takes* de simulações de combate, como revelam as imagens que seguem:

Figura 42 - Fragmento de cena de cangaceiros em simulação de ataque



Fonte: Instituto Moreira Salles

Figura 43 - Cangaceiros apontam com armas para câmera



Fonte: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-foi-o-cangaco/>

Nessas primeiras imagens, destacamos dois fatores: primeiramente, a presença de mulheres na encenação, empunhando armas de fogo. Se sabe que as cangaceiras não participavam dos confrontos armados. Segundo a biógrafa de Maria Bonita, Adriana Negreiros, as mulheres do cangaço tinham “uma função doméstica, ainda que não tivessem casa [...] A maioria nem sabia atirar” (NEGREIROS, 2018). Nesse sentido, inferimos que a figuração das personagens femininas do cangaço nessas imagens revela um interesse em exibir essas mulheres também como guerreiras.

O outro fator são as expressões sorridentes dos cangaceiros. Tanto na Figura 42, registrando-os em movimento, quanto na Figura 43, um fotograma posado, podemos observar que eles estavam se divertindo e achando graça daquela encenação para a câmera. Destas imagens pode-se inferir que eles, de fato, estavam agindo como atores em cena e que, claramente, se tratava de uma simulação de ataque armado. Desse modo, asseguramos a manipulação cinematográfica na relação entre atores-diretor presente nas imagens deste item.

Esse fator nos remete à dimensão real da imagem, seu aspecto incontestável de iconicidade, porém, ao mesmo tempo, levantando o questionamento em relação ao seu poder de enganar. Determinados *takes* das gravações, se vistos separadamente, podem iludir que se tratam de imagens em um contexto real de confronto, visto que escondem todo o resto que delata sua artificialidade. A inexperiência e a desabituação dos cangaceiros com a câmera e com a arte da atuação, no entanto, são os elementos sógnicos que revelam se tratar de cenas manipuladas, como entradas descontextualizadas no quadro da câmera e as risadas dos figurantes nas imagens, que entregam um momento que não está sendo levado com a seriedade de um confronto armado de verdade.

Entre as cenas simuladas de ataque, recuo e esconderijo na mata, uma cena curiosa das filmagens se destaca: um cangaceiro fingindo ser atingido por uma bala no falso combate e indo ao chão, seguida pela cena em que seus companheiros auxiliam rapidamente em seu resgate e sua retirada do local. Enquanto isso, o resto os protegem, seguindo a “atirar” no inimigo imaginário. Essas cenas podem ser observadas nas figuras 98 e 99, a seguir:

Figura 44 - *Frame* da simulação de resgate de cangaceiro abatido em confronto



Fonte: *Lampião, o Rei do Cangaço* (Benjamin Abrahão, 1936-1937) - Youtube

Figura 45 - *Frame* da simulação de resgate de cangaceiro abatido em confronto (2)



Fonte: *Lampião, o Rei do Cangaço* (Benjamin Abrahão, 1936-1937) - Youtube

Nessas imagens vemos o indivíduo sendo socorrido por vários companheiros, que o erguem pelos braços e pernas e, em seguida, o carregam para fora do local. Tudo acontece de maneira muito rápida, como se já tivesse sido ensaiada ou como sendo corriqueira em seus momentos reais de combate, em que já estavam preparados para como agir nessas situações. De qualquer forma, as cenas revelam um preparo do grupo para imprevistos e uma estratégia previamente pensada e elaborada. Essas táticas e preparos também ficam evidentes em outros momentos, ilustrados nas figuras abaixo:

Figura 46 - Cena de dois cangaceiros fazendo sinais manuais de estratégia



Fonte: *Lampião, o Rei do Cangaço* (Benjamin Abrahão, 1936-1937) - Youtube

Figura 47 - Lampião usando luneta para guiar seu bando em simulação de combate



Fonte: *Lampião, o Rei do Cangaço* (Benjamin Abrahão, 1936-1937) - Youtube

A primeira imagem retrata uma cena das gravações em que dois cangaceiros aproximam-se e realizam sinais manuais em direção à câmera, que parecem revelar códigos estratégicos combinados entre os guerreiros do bando. Na figura seguinte, Lampião, em mais uma *mise-en-scène*, guia seu grupo, todo posicionado atrás do líder, sacando uma luneta para observar e estudar melhor o ambiente, demonstrando, também, sua capacidade militar. As cenas simuladas presentes no filme de Benjamin evidenciam a preocupação do bando com suas estratégias de combate.

Esse era um dos fatores que mais se destacava no espetacularizado imaginário do cangaço: os sucessivos triunfos do bando de Lampião nos confrontos travados contra as volantes policiais, que contavam, muitas vezes, com tropas bem mais numerosas que a do cangaceiro. As diversas e engenhosas táticas realizadas pelo grupo tinham muita eficácia, visto que seguiram suas atividades por muitos anos sem serem capturados. Assim surgiu a mítica fama de invencível de Lampião no imaginário de seus contemporâneos, que chegavam a atribuir o fato ao sobrenatural. “Os cangaceiros davam a impressão de serem mágicos [...] A superstição

indicava que Lampião tinha pacto firmado com as forças ocultas de Satanás” (DIAS, 2005, p.27).

No entanto, o que se revela em obras dedicadas ao tema, de Lustosa (2011) e Dias (2005), por exemplo, é que o sucesso do bando nos embates se dava, principalmente, por seu profundo conhecimento do ecossistema do sertão nordestino e da sagaz utilização desse elemento a seu favor. Os cangaceiros eram capazes, por meio de seus saberes, de identificarem a aproximação de perigo nas mudanças na natureza. Eles sabiam interpretar coisas como “o ar, o cheiro da terra, o voo e o canto dos pássaros, os rastros dos animais, os movimentos das árvores” (LUSTOSA, 2011, p.52).

Além disso, os cangaceiros, por sua intensa movimentação e vivência naqueles espaços, conheciam o ambiente difícil da caatinga como ninguém, e se valiam disso para escolher seus refúgios em locais bastante inacessíveis, facilitados pela característica acidentada da região. Para despistar seus perseguidores, o bando também percorria por caminhos mais pedregosos e cobertos de densa vegetação, tipificada por sua anatomia cheia de espinhos. Esse bioma e sua peculiaridade foram aspectos que Benjamin buscou retratar de maneira isolada em suas gravações, filmando a vegetação típica do ambiente, como mostramos nos exemplos abaixo:

Figura 48 - Imagem das gravações de Benjamin sobre a vegetação da caatinga



Fonte: *Lampião, o Rei do Cangaço* (Benjamin Abrahão, 1936-1937) - Youtube

Figura 49 - Imagem das gravações de Benjamin sobre a vegetação da caatinga (2)



Fonte: *Lampião, o Rei do Cangaço* (Benjamin Abrahão, 1936-1937) - Youtube

4.6. Lampião garoto-propaganda

Após as categorias analisadas, percebemos diversas inferências dos conceitos trabalhados no capítulo anterior, de levantamento teórico, na leitura das imagens. Os elementos visuais e sígnicos que destacamos em cada figura, a partir de sua dimensão real e simbólica, são narrativas que os agentes dessas filmagens utilizaram para construir um discurso acerca do fenômeno. Tudo isso constrói o espetáculo, que é mediado por imagens, como atesta Debord (1997, p.14). Essa iconografia, nesse sentido, faz ver uma das versões construídas mitologicamente acerca do cangaço, em específico a que interessa aos seus agentes de produção.

Por fim, deixamos para este último item um conjunto de imagens muito curioso e que ilustra bem o fator do espetáculo presente na temática do fenômeno: se trata dos momentos na iconografia de Botto que Lampião, o personagem de grande destaque e personalização do cangaço, figura como garoto-propaganda em duas situações: para o jornal *O Globo*, quando posa para fotografia com uma edição do veículo em mãos; e, mais surpreendentemente, para a empresa farmacêutica alemã Bayer, atuando, junto aos seus companheiros, como em um comercial, divulgando a Cafiaspirina, medicamento analgésico da marca. Abaixo, trazemos imagens dessas cenas e, em seguida, ponderamos sobre elas:

Figura 50 - Lampião posa para as lentes com exemplar do jornal *O Globo*



Fonte: <https://www.estadao.com.br/blogs/reclames-do-estado/noticias-de-lampiao/>

Figura 51 - Lampião aponta para o cartaz de propaganda da Bayer



Fonte: *Lampião, o Rei do Cangaço* (Benjamin Abrahão, 1936-1937) - Youtube

Figura 52 - Lampião finge entregar comprimidos de Cafiaspirina para os cangaceiros



Fonte: *Lampião, o Rei do Cangaço* (Benjamin Abrahão, 1936-1937) - Youtube

Na figura 50, observamos uma fotografia em que Lampião posa com um exemplar do jornal *O Globo* em mãos. O cangaceiro, como já revelado, era um leitor assíduo de livros e jornais, que eram providos por seus fornecedores. Era do interesse do líder estar a par do que era noticiado sobre seu bando, lendo as matérias em voz alta para os seus companheiros (JASMIN, 2006, p.139). A foto, contudo, não causa tanto espanto, visto que Benjamin atuou em Juazeiro como correspondente do veículo e, inclusive, na Figura 1, no capítulo de **Contextualização**, é possível ver o árabe também com um exemplar do *O Globo* em mãos, ao posar para foto com Padre Cícero.

É interessante, no entanto, enfatizar a imagem do tão comentado bandido na imprensa, mostrando que estava inteirado sobre o que se falava dele nas mídias jornalísticas. Para uma personalidade considerada inacessível, devido ao seu inconstante e desconhecido paradeiro, sobressai a revelação de que ele era uma peça ativa nesse jogo de especulações e discursos acerca do cangaço. O jornal em mãos, além de sua função claramente comercial, devido à ligação de Benjamin com o veículo, infere, simbolicamente, o poder daquele personagem em relação à sua representação na imprensa.

As figuras 51 e 52, por sua vez, revelam imagens quase inacreditáveis das gravações de Benjamin: na cena, Lampião, juntamente com seus cangaceiros, serve de garoto-propaganda para um medicamento da Bayer, gigante alemã do ramo farmacêutico. Na ocasião, se divulga a Cafiaspirina, analgésico indicado para resfriados e enxaquecas; o remédio estava sendo lançado no país naquele mesmo ano, de 1936.

Nas figuras, é possível observar um cartaz do produto pendurado em uma árvore, elemento que por si só surpreende, dada a percepção do contraste do ambiente da caatinga do sertão nordestino, com a peça gráfica publicitária de uma marca de dimensão global, improvisadamente encaixada no cenário emblemático do cangaço. Nos dizeres do cartaz, percorridos pelo dedo indicador de Lampião na cena representada na Figura 51, a seguinte frase: “Saúde e beleza - contra dores e resfriados, Cafiaspirina, o remédio de confiança: se é Bayer, é bom” (MELLO, 2012, p.105).

É interessante notar o entusiasmo do capitão Virgulino ao atuar nessa cena de cunho comercial, como evidencia Mello (Ibidem, p.104): “Lampião, dotado de uma agitação alegre, fora de seu habitual de homem sisudo, anda de um lado para o outro em frente do cartaz, e passa

a distribuir com as próprias mãos envelopes com os comprimidos salvadores a cada um dos cangaceiros mais próximos”.

A cena descrita pelo autor diz respeito ao momento exibido na Figura 52, em que Lampião inicialmente distribui os comprimidos à seus companheiros e, em seguida, quando estes acabam, o líder simula entregar o medicamento ao resto de seus homens, como representa a imagem nessa figura. Essa cena evidencia, mais uma vez, a presença constante de encenação dos cangaceiros no filme produzido por Botto.

Para Mello, a agitação atípica demonstrada por Lampião na cena faz supor que possa ter havido um incentivo financeiro por parte da Bayer para a realização da propaganda deste produto (2012, p.105); no entanto, não há confirmações a respeito dessa hipótese. O que se sabe é que o interesse da marca alemã na figura principal do cangaço, servindo como garoto-propaganda para o produto que acabava de chegar ao país, não era aleatório.

Ainda segundo o historiador Frederico Pernambucano de Mello, em meados dos anos 1930, a propaganda da Bayer para o mercado brasileiro “mirava a figura do homem do campo de condição humilde” (Ibidem, p.89). Nesse sentido, quem melhor para protagonizar o comercial que a “figura mais evidenciada de herói popular do Brasil profundo no momento, que não era outro senão Virgulino Ferreira da Silva, sublimado em mito muito cedo em sua vida de cangaceiro pela poesia de gesta de melhor qualidade que se produzia no país” (Ibidem, p.91).

Essa não era, no entanto, a primeira vez que Lampião figurava como garoto-propaganda de uma marca de remédios. Consentidamente, seria a primeira vez; porém, já em publicidade de 1933, veiculada na revista Boa Nova, podemos ver a associação de um produto farmacêutico com a imagem do cangaceiro, desta vez, evocando um lado completamente oposto do mito: o lado demonizado, condizente com o discurso das mídias jornalísticas acerca de Virgulino. Segue o comercial:

Figura 53 - Propaganda de 1933 que ilustra Lampião



LAMPEÃO, pelo terror dos seus crimes, é o pavor dos sertanejos. O bandido que invade os lares, levando a toda parte o sofrimento e a morte, não ataca de frente, jogando a sua vida na luta leal. Esconde-se nas trevas, acoita-se nos barrancos, embuça-se nas grotas para de lá espalhar a destruição e a morte.

Tambem a prisão de ventre, aninhando-se sorratamente no corpo humano, provoca a explosão de males infinitos, pelo relaxamento do intestino.

Para o combate ao banditismo de Lampeão o país arma os seus soldados adestrados. Para combater a prisão de ventre, as PILULAS DE VIDA DO DR. ROSS, na dose de uma ou duas por noite, são as armas seguras, de efeitos infalíveis.

PILULAS de VIDA do DR. ROSS
 UMA OU DUAS  **ANTES DE DEITAR**

Dezembro — 1933 REVISTA BOA NOVA — 13 —

Fonte: MIRANDA (2015, p.53)

Na figura, Lampeão é comparado com a prisão de ventre, ambos apresentados como males que devem ser combatidos; o cangaço pelos “soldados adestrados” do país e a prisão de ventre pelas Pílulas de Vida do Dr. Ross, medicamento comercializado na propaganda. No texto publicitário, a marca refere-se a Virgulino como “pavor dos sertanejos”, entre outras expressões que assimilam-se muito ao vocabulário empregado nos jornais da época ao abordar essa temática. É muito curioso notar a utilização da imagem do líder do cangaço sob um viés

completamente oposto ao trabalhado pela Bayer, inferindo que associar Lampião a um produto, mesmo que negativamente, era interessante para impulsionar as vendas.

Nesse sentido, neste item em especial, destaca-se fortemente a abordagem do imaginário sobre Lampião, como representante do cangaço, no contexto da sociedade do espetáculo. O capitão figura como uma “vedete” do espetáculo, à medida que sua imagem serve como ferramenta para esse mecanismo, cuja estrutura se dá a partir de uma lógica mercantilista. As marcas evocam o já existente mito de Lampião, independentemente de seu viés, a fim de fazer ver seu produto, ou seja, espetacularizá-lo.

Ao mesmo tempo, essa estratégia ajuda a alimentar o mito, a ideia espetacularizada que se tem sobre Lampião e seu grupo, fator que buscamos analisar ao longo desse trabalho. Tendo sido levantadas a contextualização do nosso objeto de estudo, a fundamentação teórica para nossa investigação e a análise de conteúdo acerca da iconografia produzida por Botto, partimos para as considerações finais.

5. Conclusão

A pergunta de pesquisa deste trabalho questionava, fundamentalmente, de que maneira as imagens documentadas pelo fotógrafo-mascate Benjamin Abrahão Botto contribuíram para a construção do imaginário espetacularizado que se conhece acerca do cangaço. O que se compreende após a análise do material é que essas fotografias e filmagens foram elementos cruciais para essa noção espetacularizada, porém, colaborando para a concepção do mito sob um viés diferente do que era popularizado antes de sua divulgação.

Contrastando com o discurso das mídias contemporâneas ao cangaço, que também influenciaram o imaginário sobre o fenômeno, as imagens de Botto traziam novas perspectivas sobre o tema, retratando um cangaço mais humanizado. Ao passo que os veículos jornalísticos bestializavam a imagem dos cangaceiros, retratando-os como homens rudes e animais, as imagens de Botto revelavam na configuração daquele grupo do cangaço, especialmente representados na figura de Lampião, valores como sensibilidade estética, religiosidade, preocupação higiênica, coletividade, zelo entre os integrantes e habilidades de diversas naturezas.

No entanto, como elucidamos através de nossas leituras, as representações, ao mesmo tempo que escolhem o que mostrar, escolhem o que esconder, o que se aplica nas duas perspectivas acerca do cangaço. As mídias apresentam uma visão subjetiva da realidade, através da escolha de suas narrativas. Tanto os jornais, quanto as imagens de Botto apresentam representações do fenômeno que, de acordo com seu interesse, selecionam o que será exibido.

Quanto à iconografia de Abrahão, refletimos especialmente sobre sua representação do cangaço. Por conter, em si, o aspecto incontestável do real, as imagens, em sua dimensão icônica, trazem consigo uma força em fazer crer no que está sendo reproduzido. No entanto, como foi observado ao longo da nossa análise, os registros do fotógrafo árabe estavam repletos de encenação, em que os cangaceiros, em grande parte do tempo, teatralizam as atividades registradas.

De qualquer maneira, é certo que as imagens expunham uma verdade incontestável: o tipo de imagem que os agentes naquelas filmagens, o grupo e Abrahão Botto, por diferentes razões, gostariam de expor publicamente e imprimir no imaginário acerca do cangaço, visto que agiam como diretores, codiretores e atores, ao mesmo tempo, invertendo constantemente os papéis. Nesse sentido, tanto as lentes de Benjamin, quanto os cangaceiros eram agentes do espetáculo, uma vez que fazem ver sua versão selecionada do fenômeno.

Numa leitura mais neutra do cangaço, com o auxílio do levantamento bibliográfico realizado, compreendemos que seus membros não eram, inteiramente, nenhuma das duas coisas: nem apenas facínoras selvagens, como também não eram príncipes tropicais. Eram homens cujas representações acentuavam um desses lados espetacularizados, criando diferentes noções sobre o grupo, confundindo, inclusive, o real e o imaginário, que se misturam nesse contexto.

As duas narrativas, no entanto, apesar de se confrontarem, figuram da mesma forma como pilares para a construção do mito. Independentemente de seus vieses, essas representações são o que o receptor conhece acerca do cangaço, visto que ele não tem um contato direto com o fenômeno. A realidade que ele conhece, então, surge da visão de quem a relata, a visão subjetiva e espetacularizada construída pelas mídias, de acordo com suas ideologias. O acolhimento dessas visões mitológicas, por sua vez, se dá, como elucidado no

referencial teórico, a partir do compromisso do mito com sua própria linguagem; explícita, porém naturalizada pelo receptor.

No entanto, essa interpretação positiva acerca dos cangaceiros ganhou bastante popularidade ao longo do tempo e, assim como a negativa, já se dava por meio da oralidade, fato que podemos confirmar por meio dos versos de trovas, cordéis e repentes da época, que exaltam o capitão Virgulino e o estilo de vida de seu bando. Essa versão é reforçada pelas filmagens de Abrahão e é até hoje muito difundida e socialmente aceita, especialmente depois da divulgação dessas imagens.

Podemos citar, como exemplo, o filme de 1996, *Baile Perfumado*, dirigido por Paulo Caldas e Lírio Ferreira, que é tido como o marco da retomada do cinema brasileiro, vencendo a categoria de Melhor Filme no Festival de Brasília nesse mesmo ano. A película revisita a temática, trazendo a um maior conhecimento popular as imagens reais registradas por Abrahão. A obra conta a história do mascate a partir de sua convergência com o cangaço, misturando as cenas de ficção com as cenas do documentário gravado por Botto. Na obra, é apresentado um Lampião astuto, vaidoso e sensível para a arte, evocando este lado do mito.

Na montagem das cenas, ainda, aliam as imagens a uma trilha sonora *pop*, dando uma roupagem moderna ao cangaço. Essas narrativas do filme e a utilização das imagens de Botto na construção de seu discurso alimentam o imaginário popular e a espetacularização do fenômeno, pendendo, nesse sentido, para o lado que exalta o estilo de vida desses homens que mediram forças contra o sistema dominante e representaram uma vida de subversão e liberdade. Essa visão alcança, inclusive, o jornal estadunidense *The New York Times*, que, em 1931, retrata Lampião como uma espécie de Robin Hood (O POVO, 2018), personagem mítico inglês que tirava dos ricos para dar aos pobres.

O que se infere, finalmente, a partir dessas leituras, é que a espetacularização do cangaço e a construção mitológica desses personagens estabeleceram definitivamente o fenômeno no imaginário e na cultura popular, considerando especialmente a contribuição da iconografia de Botto, analisada neste trabalho. É fato inegável a cristalização do cangaço como um dos principais símbolos da região nordeste brasileira. Numa tentativa de associação à cultura nordestina, é bastante comum retratar, por exemplo, o chapéu com adornos de estrelas e moedas característico do cangaço ou, também, as figuras de Lampião e Maria Bonita.

Como ainda elucidada o historiador e grande especialista no tema Frederico Pernambucano de Mello, em entrevista: “Você chegando numa feira no sertão do nordeste [...] Tem, A, tem B? Não tem. Mas quem é que não pode faltar? Lampião e Maria Bonita [...] Lampião e Maria Bonita estão lá, invariavelmente. Estão na alma do povo, são os heróis sociais” (MELLO, 2018). Esse trecho destaca o aspecto mítico acolhido, especialmente pelos nordestinos, acerca da imagem do cangaço e de seus principais representantes.

Por fim, o tema dessa pesquisa, pela abrangência de fatores que o compõem e pela complexidade envolvida em cada um desses elementos, permite a formulação de novos questionamentos e resoluções, especialmente se tratando de um aprofundamento na atuação de cada um dos agentes dessa espetacularização. Possivelmente, em estudos futuros, investigaremos essas proposições para uma abordagem mais completa acerca da construção mítica do cangaço no imaginário social.

6. Referências bibliográficas

ABRAMO, Perseu. Padrões de manipulação na grande imprensa. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003.

ALBUQUERQUE, Ricardo (Org.). Iconografia do cangaço. São Paulo: Terceiro Nome, 2012.

BARACUHY, Maria Regina. Análise do Discurso e Mídia: nas trilhas da identidade nordestina. *Revista Veredas*, Juiz de Fora, v. 14, n. 2, p. 167-177, 2010. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaveredas/files/2010/04/artigo-131.pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2019.

BARDIN, Laurence. Análise de conteúdo. Lisboa: Persona, 1979.

BARTHES, Roland. Mitologias. 7. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013.

BENVENISTE, Émile. Problemas de linguística geral. São Paulo: Companhia Editora Nacional, Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

BIROLI, Flávia. Técnicas de poder, disciplinas do olhar: aspectos da construção do "jornalismo moderno" no Brasil. *História, Franca*, v. 26, n. 2, p. 118-143, 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/his/v26n2/a07v26n2.pdf>>. Acesso em: 7. jun. 2019.

BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. 12. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

CALIL, Ricardo. Lampion volta como dândi do cangaço. *Folha de São Paulo Ilustrada*. São Paulo, 1995. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/6/13/ilustrada/1.html>>. Acesso em: 20 jun. 2019.

CASTORIADIS, Cornelius. A instituição imaginária da sociedade. 5. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CHARAUDEAU, Patrick. Discurso das mídias. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2018.

DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DIAS, José Umberto. Benjamin Abrahão, o mascate que filmou Lampion. In: CAETANO, Maria do Rosário (Org.). *Cangaço - O Nordeste no Cinema Brasileiro*. Distrito Federal: Avathar Soluções Gráficas, 2005.

DURAND, Gilbert. O imaginário, lugar do "entre-saberes". In: DURAND, Gilbert. *Campos do imaginário*. p. 231-244. Grenoble: Ellug, 1996.

DICIONÁRIO INFORMAL. Espetacularização. Disponível em: <<https://www.dicionarioinformal.com.br/espetaculariza%C3%A7%C3%A3o/>>. Acesso em: 13 jun. 2019.

ECO, Umberto. Apocalípticos e integrados. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. 5. ed. Curitiba: Positivo, 2010.

FOLHA DE SÃO PAULO. Novo Manual da Redação. 1996. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/circulo/manual_texto_a1.htm> Acesso em: 7 jun. 2019.

FOUCAULT, Michel. A Arqueologia do Saber. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987

_____. A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 19. ed. São Paulo: Loyola, 2009.

GONÇALVES, Elizabeth.; ROCHA, Rosa. O mundo discursivo no cinema: a construção de sentidos. *Revista Razón y Palabra*, México, n.76, 2011. Disponível em: <http://www.razonypalabra.org.mx/N/N76/monotematico/05_Goncalvez_M76.pdf>. Acesso em: 8 jun. 2019.

GRUNSPAN-JASMIN, Élise. Lampião, senhor do sertão: vidas e mortes de um cangaceiro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

HOELLER, Solange. Imaginário Social e a Formação do Sujeito Alfabetizador. *Revista Linhas*, Florianópolis, v. 3, n. 1, p. 43-55, 2002. Disponível em: <<http://revista.udesc.br/index.php/linhas/article/view/1277/1088>>. Acesso em: 11 jun. 2019.

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

LAPLANTINE, François.; TRINDADE, Liana. O que é imaginário. Coleção Primeiros Passos. n. 309. São Paulo: Brasiliense, 1996.

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

MAGALHÃES, Wallace. O imaginário social como um campo de disputas: um diálogo entre Baczko e Bourdieu. *Albuquerque - Revista de História*, Aquidauana, v. 8, n. 16, p. 92-110, 2016. Disponível em: <<http://www.seer.ufms.br/index.php/AlbRHis/article/view/2164/3058>>. Acesso em: 11 jun. 2019.

MARCONDES FILHO, Ciro (Org.). Dicionário da comunicação. São Paulo: Paulus, 2014.

_____. Jornalismo fin-de-siècle. São Paulo: Scrita Editorial, 1993.

MARTINO, Luiz C. Contribuições para o estudo dos meios de comunicação. *Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 7, n. 13, p.103-114, 2000. Disponível em:

<<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3085>>. Acesso em: 19 jun. 2019.

MELLO, Frederico Pernambucano de. *Apagando o Lampião: Vida e morte do rei do cangaço*. São Paulo: Global, 2019.

_____. *Benjamin Abrahão: entre anjos e cangaceiros*. São Paulo: Escrituras, 2012.

_____. *Estrelas de couro: a estética do cangaço*. São Paulo: Escrituras, 2010.

_____. Frederico Pernambucano de Mello fala sobre a vida de Lampião. [Entrevista concedida a] Pedro Bial. TV Globo, 2018. Disponível em:

<<https://globoplay.globo.com/v/7159848/programa/>>. Acesso em: 24 jun. 2019.

MICHAELIS DICIONÁRIO BRASILEIRO DA LÍNGUA PORTUGUESA. Mídia.

Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?id=okDkn>>. Acesso em: 7 jun. 2019.

_____. Mito. UOL. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/mito/>>. Acesso em: 14 jun. 2019.

MIRANDA, Renato Bruno Gomes de. *A (re)criação do imaginário lampiônico como tradição da cultura serratalhadense*. 2015. 157 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Pernambuco, 2015.

MORAES, Dênis de. *O imaginário vigiado: a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-53)*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1994.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX. Espírito do tempo - Vol. I: Neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

MOTTA, Luiz Gonzaga. *Narratologia: teoria e análise da narrativa jornalística*. Brasília: Casa das Musas, 2005.

NEGREIROS, Adriana. *Maria Bonita foi uma mulher transgressora, mas passou longe de ser feminista, diz biógrafa da cangaceira*. [Entrevista concedida a] Luiza Franco. BBC, São Paulo, 2018. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45304399>>. Acesso em: 22 jun. 2019.

O POVO. *Há 80 anos, morria Lampião, o maior bandido do Brasil*. 2018. Disponível em: <<https://www.opovo.com.br/noticias/brasil/2018/07/ha-80-anos-morria-lampiao-o-maior-bandido-do-brasil.html>>. Acesso em: 24 jun. 2019.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise de Discurso: princípios & procedimentos*. 8. ed. Campinas: Pontes, 2009.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

ROCHA, Carlos Alberto de Macedo; ROCHA, Carlos Eduardo Penna de M. Dicionário de locuções e expressões da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.

SAISI, Katia. Estética e política, mais um espetáculo de consumo na sociedade midiática. In: COELHO, Cláudio Novaes Pinto.; CASTRO, Valdir José de. (Orgs.). Comunicação e sociedade do espetáculo. São Paulo: Paulus, 2006.

SANTAELLA, Lucia. Leitura de imagens. São Paulo: Melhoramentos, 2012.

_____. Produção de linguagem e ideologia. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1996.

_____.; NÖTH, Winfried. Imagem: Cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SILVA, Milton Alves da. Caminhando com imagens: de Lampião a Rei do Cangaço. 2016. 164 f. Dissertação (Mestrado em História da Arte) - Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2016.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRAS.

Situacionismo. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3654/situacionismo>>. Acesso em: 13 jun. 2019.

TONICO, Josemar.; RIBEIRO, Maria D'Ajuda Alomba. Entrecruzando história e linguagem: o coronelismo e os jornais. *Revista Entretextos*, Londrina, v. 13, n.2, p. 108-127, 2014.

Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/entretextos/article/view/14640>>. Acesso 7 jun. 2019.