

Cabeças cortadas e o “fim do cangaço” em cores: imaginação e memória a partir do trabalho de colorização de imagens

*Cropped heads and “end of cangaço” in color:
Imagination and memory based on image colorization*

Francisco Wilton Moreira dos Santos*

Palavras chave:
Cangaço
Colorização
Rubens Antonio da Silva
Filho

Resumo: Este trabalho buscou analisar a fotografia das “cabeças cortadas”, despojos do bando de Lampião em 1938, a partir do processo de colorização do artista plástico Rubens Antonio da Silva Filho. A fotografia passou a circular em meios digitais suscitando novos debates sobre o cangaço. Este trabalho analisa a colorização para além do simples processo de facilitação do acesso à história ou fetichização da imagem (DIDI-HUBERMAN, 2012b). Atentamos para as reconfigurações da imagem ao ser apresentada em cores, seus debates sobre memória e violência no contexto de expansão das novas tecnologias.

Keywords:
Cangaço
Colorization
Rubens Antonio da Silva
Filho

Abstract: This work sought to analyze the photograph of “cut heads”, the spoils of Lampião's gang in 1938, based on the colorization process of the plastic artist Rubens Antonio da Silva Filho. Photography started to circulate in digital media, raising new debates about cangaço. This work analyzes colorization beyond the simple process of facilitating access to the story or image fetishization (DIDI-HUBERMAN, 2012b). We pay attention to the reconfigurations of the image when presented in color, its debates on memory and violence in the context of the expansion of new technologies.

Recebido em 30 de novembro de 2021. Aprovado em 31 de março de 2022.

Introdução

O cangaço foi uma forma de banditismo rural que assolou o Nordeste do Brasil entre o final do século XIX e início do século XX, tendo Virgolino Ferreira da Silva, o Lampião, como um dos seus principais representantes. Lampião abraçou a vida no cangaço até sua morte, em 1938, na Grotta de

Angico em Poço Redondo (SE), resultado da investida da polícia volante alagoana que culminou na chacina que destronou o “Rei” e a “Rainha” do Cangaço e matou mais nove integrantes do grupo. Tornou-se ainda uma das imagens mais conhecidas quando se pensa no “fim do cangaço”: a fotografia das cabeças cortadas expostas na escadaria da prefeitura de Piranhas (AL). Imagem forte e cristalizada no imaginário nacional.

* Doutorando em História pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (PPHR/UFRRJ) e Bolsista CAPES; Mestre Interdisciplinar em História e Letras pelo MIHL-FECLESC/UECE. E-mail: professorwill13@gmail.com; Este trabalho é fruto de discussões levantadas na disciplina “História e Imagem”, ministrada pela professora Dra. Letícia Pumar, na UFRRJ.

Ao longo dos mais de oitenta anos das mortes de Maria Bonita e Lampião até os dias de hoje, inúmeros são os meios e suportes que se ancoram as suas memórias, como literatura de cordel, prosa, filmes, esculturas, músicas, jornais, fotografias e, mais recentemente, as mídias sociais digitais, o que aponta para uma memória pública. Assim posto, o cangaço é um tema que desperta atenção e mobiliza muitas discussões, tanto no meio acadêmico, quanto fora dele. É importante mencionar que estas memórias são tensionadas e fruto de interesses e disputas imersas em uma teia de relações de poder. Assim, quando pensamos, em especial, nas fotografias, estamos atentos ao seus agenciamentos e tensões, não desvinculadas, portanto, de todo um conjunto de práticas que as envolve, desde a sua produção a sua recepção e consumo (RAMOS FILHO, 2020; SCHIAVINATTO; ZERWES, 2018).

Recentemente, a fotografia das cabeças cortadas voltou a circular em meios digitais, especialmente, em redes sociais, levantando novos debates sobre o tema do cangaço. Chama-nos atenção a reconfiguração da imagem ao ser apresentada em cores. Nesse sentido, objetivamos investigar as reconfigurações dessa imagem no contexto de expansão das novas tecnologias, tencionando-a a partir do trabalho de colorização do artista plástico Rubens Antonio da Silva Filho¹. A proposta visa perceber a colorização além do simples processo de facilitação do acesso à história ou fetichização da imagem, atentos à crítica de Didi-Huberman (2012b). Encaramos o processo de colorização como um trabalho de imaginação e memória que “abre em leque” as possibilidades de interpretação.

I

A história do Brasil foi marcada por episódios de violências perpetrados pelos agentes do poder em nome da “civilização”, da “ordem” e do “progresso”. Os excessos eram assim justificados e, portanto, estariam dentro da norma ou buscavam a tal falada normalidade. Visando a manutenção do poder estabelecido, a repressão violenta foi o caminho seguido à perpetuação da sua soberania. Desse

modo, estaria oficializada, nos indicando quem teria o poder de tirar a vida e quem deveria pagar com ela por seus atos. Dentre as práticas punitivas recorrentes e conhecidas, destacam-se a mutilação de corpos e exibição em praça pública, uma vez que funcionava como prova da identidade dos inimigos abatidos, figurando também como troféu e símbolo da vitória do Estado, um duplo recado aos “promotores da desordem” em nome de uma pedagogia do medo.

Partindo da filosofia política hobbesiana, Vladimir Safatle (2015), considera o medo como a paixão, que dadas algumas ressalvas, faz o homem respeitar as leis. As instituições vão mobilizar inúmeras formas de exercer controle a partir do medo, tentando usá-lo ainda, como motor da coesão social (SAFATLE, 2015). Nesse contexto, os suplícios aos quais o Estado recorreu ao longo do tempo (em especial dos séculos XVI ao XVIII), visavam conferir-lhes legitimidades, demonstrando seu poder diante do corpo dos sentenciados (FOUCAULT, 1999). A participação do público era de fundamental importância para tentar assegurar sua soberania, exercendo não apenas uma violência física, mas também, psicológica. Vejamos alguns exemplos a seguir.

Em 1695, após o fim do Quilombo dos Palmares, as autoridades mataram Zumbi, degolaram-no e exibiram sua cabeça publicamente; em 1792, Tiradentes foi enforcado e esquartejado, tendo as partes de seu corpo espalhadas por Minas Gerais; no ano de 1854, Lucas da Feira, conhecido chefe de bando que assombrou a Bahia, teve o cadáver desenterrado e sua cabeça cortada para servir aos estudos frenológicos; (JASMIN, 2016; PERICÁS, 2010). Por fim, há os eventos que puseram fim ao arraial de Canudos, onde “as maiores atrocidades, violências físicas, tortura e profanações de cadáveres foram cometidas pelos soldados das tropas federais e pelos contingentes de todas as polícias federais do Brasil” (JASMIN, 2016, p. 291).

Longe de ser uma exclusividade na construção histórica do Brasil, em outras partes do mundo ocidental, o recurso do uso da violência por parte do Estado Moderno foi também recorrente. Na Europa Moderna este mecanismo foi amplamente mobilizado, como o caso das punições

às sublevações dos povos nativos da América. A título de exemplo, ressaltamos a perseguição e repressão à Rebelião de Túpac Amaru (1780) por parte do Estado Espanhol, na qual o líder e alguns de seus aliados terminaram executados em plena praça central de Cuzco: “abriram-lhe a força a boca para cortar a língua, depois tentaram desarticular seus membros presos a cavalos, mas seu corpo não cedeu e tiveram de decapitá-lo” (GOMES, 2014, p. 56). Com a finalidade de desencorajar outras revoltas, seus corpos foram esquartejados expostos em diferentes locais.

Esse foi o modelo seguido no combate aos cangaceiros na primeira metade do século XX. Os anos 1930, especialmente, marcaram a prática de decapitação. Para ficarmos apenas em três exemplos, podemos citar os casos de Mariano, Pai velho e Pavão em 1936; Zepelim, em abril de 1937, e Serra Branca, Eleonora e Ameaço, em fevereiro de 1938. Destacam-se, além do método empregado, a exibição pública das cabeças cortadas e suas fotografias, publicadas e replicadas em vários jornais do Brasil, repetindo-se em julho de 1938.

É interessante perceber que no transcorrer do final dos anos trinta do século passado e envoltos em auras de um país que se pretendia cartão postal, conforme bradava o Estado Novo varguista (1937-1945), é justamente o uso de práticas comuns nos séculos XVIII e XIX que cercam o “fim do cangaço”. Cabe questionar se, diante do que seria o “maior problema nacional”, o que pode significar recorrer a tais práticas quando a norma vigente já previa e estabelecia outras medidas, como as tentativas de correções através do sistema prisional. Todavia, mesmo estes métodos, que buscam “suavizar” sem “castigos violentos” tratam do corpo e de seu controle (FOUCAULT, 1999).

Arlette Farge (2011), apoiada em Foucault, acredita na compatibilidade entre “razão” e “violência”, afirmando ser justamente nesse ponto que ela se torna ainda mais perigosa. “Racionalizar o abominável” é entender que “a razão de ser do poder não é um sentimento humanitário, uma suavização dos costumes, mas uma lógica de seu exercício” (FARGE, 2011, p. 38). Dentro do jogo do poder, violência e barbárie são formas de organização em enunciações políticas, escreve a autora. Neste

sentido, “a violência, como um meio para um fim, não é legitimada, é justificada. A justificativa faz referência a um futuro, o fim a ser alcançado, o ‘reequilibrar da balança’” (ALBUQUERQUE, 2011, p. 39). Assim, em nome de por um fim a uma “leva de facínoras” que grassavam os sertões e da paz para o povo sertanejo, se justificava o massacre e a mutilação dos corpos de cangaceiros.

O fato é que no raiar da manhã do dia 28 de julho de 1938, o silêncio quase de catedral da grota de Angico (SE) foi quebrado pelo tiro que acertou Lampião. Depois do primeiro disparo, o espaço foi preenchido pelo soar ensurdecedor de metralhadoras por quase vinte minutos. Resultado da investida: doze mortos. A polícia volante comandada pelo tenente João Bezerra teve uma baixa; do lado dos cangaceiros, Lampião, Maria Oliveira e mais nove integrantes do grupo. O soldado Sebastião Vieira Sandes teria empunhado seu facão e degolado Lampião. Em seguida, José Panta de Godoy teria decapitado Maria quando ela ainda agonizava (NEGREIROS, 2018; MELLO, 2018).

Jornais do Brasil e do mundo noticiavam em primeira página a morte do “rei do cangaço”². Do Ceará, por exemplo, saía do prelo em letras garrafais a notícia que informava: “decapitados, Lampião, sua mulher e nove comparsas” (O POVO, 29/07/1938, p. 01). As cabeças dos onze indivíduos foram recolhidas como troféus macabros, representando o triunfo da violência oficializada do Estado Novo varguista (1937-1945). Telegramas enviados e replicados por vários periódicos animavam uma eufórica população: “as cabeças dos bandidos esperadas em Maceió” (O POVO, 29/07/1938, p. 01). Assim começava o cortejo macabro com várias escalas.

No *Diário de São Paulo*, telegramas reproduzidos de Maceió informam que “a notícia da morte de Lampeão foi recebida “(...) com enorme satisfação e interesse”. O título da matéria é ainda mais expressivo: “O povo faz passeatas de alegria” (DIÁRIO DE SÃO PAULO, 29/07/1938 apud ARAÚJO, 1982, p. 70). O escritor Graciliano Ramos descreve o quadro de festa da população de Piranhas (AL), acotovelando-se em multidão, diante do cortejo triunfal dos soldados recebidos como heróis. Frenético, o povo acompanhava o caminhão.

Do alto, um soldado retira de uma das latas de querosene um dos despojos, levantando-o demoradamente pelos cabelos. Não há lágrimas nos olhos, alguns lenços ao nariz, talvez, diante do mal cheiro exalado, a multidão delira em uma espécie de gozo (RAMOS, 2014).

A procissão macabra segue para Santana do Ipanema, onde chega em 30 de julho. A demora não era penas por conta das condições precárias da estrada, o atraso se deu, porque uma multidão se espremia querendo presenciar o espetáculo: “com gente subindo em muros e trepando em árvores em busca de um ângulo mais favorável para a visualização dos ‘troféus’” (NEGREIROS, 2018, p. 241). Como um feriado, lojas e escolas foram fechadas; organizada pelas autoridades locais, uma fanfarra acompanhava o cortejo (JASMIN, 2016). A essa altura, jornalistas de todo o país já se avolumavam, buscando colher mais detalhes do “sensacional furo de reportagem”, para compor suas notícias e descrever o clima da cidade. As cabeças seguiriam de trem até Maceió.

A espetacularização da morte, entretanto, ainda não estava completa. Na escadaria da prefeitura de Piranhas, tratou-se de fazer com que aquela cena fosse imortalizada e durasse *ad infinitum*. Nos degraus da prefeitura, as cabeças foram dispostas de modo teatral: em primeiro plano

e solitária em um degrau, a cabeça de Lampião. No segundo degrau, ao lado das cabeças de Quinta-Feira e Luiz Pedro, foi posta a de Maria Bonita; logo acima, Mergulhão, Elétrico e Caixa de Fósforo; em último plano, os restos mortais de Enedina, Cajarana, Luiz de Tereza³ e Diferente. Ao lado delas, pertences foram colocados com uma preocupação simétrica. Máquinas de costura, cartucheiras, punhais, chapéus e bornais, em contrapartida, são apresentados ao público: “o rico bordado colorido dos bornais, o ouro e a prata dos equipamentos conseguiram atenuar o horror dos despojos malcheirosos” (MELLO, 2018, p. 283).

Tal forma de organização lembra os Gabinetes de Curiosidades europeus (*Wunderkammern*) dos séculos XV a XVII. Também chamados de Câmara de Maravilhas, estes gabinetes funcionavam como “suportes” ou “dispositivos” para o depósito de objetos usados “para comemorar a memória”, reunindo “(...) objetos raros, exóticos, estranhos ou engenhosos” (SABARÁ, 2018, p. 11). Nos gabinetes, as “maravilhas” em exposição levavam em conta exatamente as suas singularidades (GONÇALVES, AMORIM, 2012), o que pode apontar para este paralelo na exibição dos despojos dos cangaceiros (Figura 1).



Figura 1 – despojos do bando de Lampião.

Fonte: (MELLO, 2011, p. 441).

Assunto pronto e organizado, é chegado o momento do registro. Não demorou muito para que a fotografia atribuída a João Damasceno Lisboa estampasse inúmeros jornais. Replicadas aos montes, ampliaram as vendas das folhas, se valendo de edições extras dos periódicos para atender à imensa procura. Corpos mutilados, cabeças cortadas oferecidas em forma de espetáculo chancelado pelo Estado. No contexto do Estado Novo, reforçava-se o poder da imprensa na tentativa de influenciar a opinião pública contra o cangaço ao mesmo tempo que ajudava a legitimar o governo varguista. A composição imortalizada na fotografia atravessou os anos guardando múltiplos discursos, tempos e leituras, objeto de cultura e barbárie, dos quais nos alertou Walter Benjamin⁴ (1987, 2005).

Lembremos que o cortejo vai além. As “cabeças cortadas” passam de troféus e de curiosidade do público a objetos de estudo. O professor e médico-legista de Maceió, Lages Filho, foi o responsável por fazer exames antropométricos à luz dos ensinamentos de Cesare Lombroso, na expectativa de encontrar indícios que “justificassem a degenerescência de Lampião e seu bando” (CARVALHO, 2019, p. 14). O cortejo segue seu trajeto e, de objeto científico, passa a ser objeto de museu. Os despojos mortais foram transformados em “peça” de museu, conforme Caroline Carvalho (2019), retirando deles qualquer caráter humano, expondo-os a uma dupla penalidade: assassinato e exibição.

As cabeças ficaram insepultas e em exibição até 1969 e, somente depois de muitas tensões, foram sepultadas no cemitério Quinta dos Lázarus (NEGREIROS, 2018). Todavia, não sem uma forte oposição do médico Estácio de Lima, que argumentava a necessidade de permanecer exibindo as cabeças, vistas por ele como “um valioso patrimônio cultural” estadual. Em sua justificativa, o médico falava em proteção à missão cultural do museu e uma forma de manter viva a lembrança das atrocidades cometidas pelos cangaceiros. Assim posto, para ele, enterrar as cabeças representava uma ameaça à cultura, pois significaria perder “um dos elementos do patrimônio cultural do Nordeste e do Brasil” (JASMIN, 2016, p. 338).

Após grande luta, os descendentes dos cangaceiros ganharam na justiça o direito de sepultar os restos mortais, àquela altura, ainda mais desfigurados e irreconhecíveis. No lugar das “cabeças cortadas”, o museu exhibe as suas fotografias, exatamente como lá estavam, com a legenda que explicava o motivo da exposição: “(...) servir a ciência e a antropologia do cangaço” (JASMIN, 2016, p. 339). Morre o homem e nasce a lenda (FERREIRA NETO, 2016), impulsionando a memória sobre os cangaceiros, em especial, Lampião; através de múltiplas narrativas e suportes, a fotografia, por exemplo, é potencializada hoje com as novas técnicas de fabricação e circulação. A transmissão pode ser feita de diferentes maneiras e trabalho de memória é um campo de batalhas.

II

A ascensão do universo digital possibilitou uma ampla circulação, além de oferecer novos suportes e contato prolongado com as “imagens do cangaço”, atualmente ao alcance de um *click*, permitindo “demais tipos de conservação, transmissão e ressignificação” (RAMOS FILHO, 2020, p. 308). É nesse contexto que entramos em contato com o trabalho do artista Rubens Antonio da Silva Filho. Conhecedor e apreciador do tema, ele também ministra aulas sobre a história do cangaço na Bahia, já tendo proferido palestras em inúmeras instituições. Destaca-se também no plano das artes, tendo realizado, no Palacete das Artes em Salvador (BA) no ano de 2016, a exposição *Pepitas de Fogo: O Cangaço e seu tempo colorizados*. A mostra contou com a exposição de trinta imagens colorizadas, retificadas e complementadas sobre o cangaço.⁵

A ideia para o *Pepitas de Fogo* teria surgido ainda quando o artista dava aulas na UNEB, atento para o quanto o tema se faz presente no imaginário nordestino e nacional. O artista partiu do material fotográfico produzido na época do cangaço e recorreu aos programas *Adobe Photoshop* e *Adobe Creative Suite*⁶. Além disso, para a recomposição das cores, a pesquisa contou com ampla consulta a acervos jornalísticos e testemunhos orais (SECULT-BA, 2016). A exposição conta também

com um pequeno texto de sua autoria, com apresentação e justificativa do trabalho.

Boa parte das imagens selecionadas por Rubens encontram-se marcadas pela ação do tempo, apresentando amarelidão, desbotamento ou ainda trazendo marcas das técnicas da época ou do contexto de produção, como desfoques ou mutilações. O artista, ao entrar em contato com estas fotografias, pretende também, ao colorizá-las, restaurá-las, retificá-las e resguardá-las. Assim, no processo de colorização das imagens, o trabalho imaginativo do artista não pode ser descartado, além da lógica e da dedução (figura 2).

As imagens encontradas no perfil do autor “(..) tem alta resolução, se comparadas a outras que

circulam com frequência, o que indica o cuidado na seleção, para usá-las com fins de ‘retificação’ e ‘colorização’” (RAMOS FILHO, 2020, p. 320). Além disso, sempre assina para garantir sua autoria na edição. Fora isso, poucas palavras são empregadas nas legendas. É quase como se a imagem pudesse falar por si própria “de tão viva que se tornou” (RAMOS FILHO, 2020, p. 320). Desse modo, talvez, para o artista “(..), tanto no âmbito cotidiano, quanto no contexto estrito da criação artística, a fotografia aparece como uma tecnologia a serviço da verdade” (FONTCUBERTA, 2014, p. 13).



Figura 2 – Maria Gomes de Oliveira (fotografia original e colorizada).

Fonte: (A TARDE, 2016). Fonte: (SILVA FILHO, 2019).

Na imagem destacam-se a riqueza estética detalhista da vestimenta e indumentária da cangaceira e o acabamento em ouro no chapéu e nos ricos anéis. “O cinza típico da caatinga aparece com alguns tons de verde e serve de pano de fundo à pose de uma moça que faz charme para a câmera fotográfica” (RAMOS, 2016). Maria Gomes de Oliveira, mais tarde conhecida pelo nome de Maria Bonita, posa para as lentes do sírio-libanês Benjamin Abrahão no ano de 1936. A imagem que estamparia vários jornais, transformando Maria em “estrela nacional”, como estaca o jornal *O Povo* em 29 de dezembro daquele ano. O primeiro plano mostrava Maria “com seu ar impetuoso, o cenho ligeiramente franzido e, como não escaparia aos olhares mais atentos, o vistoso par de pernas grossas” (NEGREIRO, 2018, 199). Apesar do destaque, Maria aparecia como a “Mulher de Lampeão”, eclipsada pela figura do companheiro⁷. Detalhes evidenciados pela colorização, segundo Rubens Antonio.

O artista compara o cuidado e a condução do processo de colorização no redesenho e retificação das imagens ao trabalho de um geólogo ou paleontólogo, e acrescenta, buscando sempre reduzir as arbitrariedades⁸. Ele procura atentar às cores que se aproximam (azul e cinza, diz); é criação e imaginação na reconstrução dos detalhes e na ligação dos traços descontínuos, afirma em entrevista ao *site* da Secretaria de Cultura da Bahia. O interessante, declara o artista, “é que ao se deparar com as imagens coloridas, as pessoas costumam dizer que elas são diferentes do que é original” (SECULT-BA, 2016). Trata-se, portanto, de um trabalho com a memória também.

Nesse sentido, podemos traçar um paralelo com *Faces of Auschwitz*⁹, projeto da artista Marina Amaral em parceria com o Auschwitz-Birkenau Museum, em que busca, “na adição de cores às fotos feitas originalmente em preto e branco”, alcançar “nuances plástica-informativas (...) reveladas como vestígio” (SANTOS; TEXEIRA, 2020b, p. 45) saltados a partir da colorização, inserindo-as em uma nova temporalidade. Assim, trabalha também com a memória, pois pretende, ao intensificá-las pelas cores, chamá-las ao presente, reorganizar o olhar do espectador, buscando-as impor “(...), portanto, em

relação a certo alheamento, a certo esquecimento” (SANTOS; TEXEIRA, 2020a, p. 19).

O projeto visa, ao provocar esta rememoração, chamar atenção para estes indivíduos como pessoas, seres humanos brutalizados pelo terrível acontecimento que vivenciaram. Dito de outra forma, pretende-se convidar o espectador “a sentir e a recordar os sujeitos cuja alteridade impedida ou perdida na morte é restituída mnemonicamente” (SANTOS; TEXEIRA, 2020a, p. 03). A proposta vai além da simples coloração, busca-se também contar as suas histórias¹⁰, diz Amaral. Há ainda o apelo para o tato, o toque na apresentação, uma vez que a sobreposição das imagens colorizadas às fotografias originais é feita por meio de um controle deslizante (figura 3). A ideia é que ao percorrer as imagens, acariciando as faces ali dispostas, acione uma dimensão háptica “como mais uma chance de aproximação” (SANTOS; TEXEIRA, 2020b, p. 50).

É o que se propõe ao nos apresentar, dentre tantas outras pessoas, a polaca Seweryna Szmaglewska. A estratégia verbo-visual nos informa que Szmaglewska nasceu em 11 de fevereiro de 1916, estudou psicologia e literatura, pretendendo tornar-se professora. Quando a Polônia foi ocupada pelos alemães, ela chegou a trabalhar em um hospital como enfermeira voluntária e se engajou na educação ilegal, juntando-se a uma resistência estudantil, tendo ainda coordenado uma biblioteca clandestina na Polônia. Por ter atuado na resistência, foi presa pela Gestapo¹¹ e transportada para Auschwitz posteriormente (FACES OF AUSCHWITZ, 2018).

Um detalhe interessante acentuado com a colorização é o “sistema de marcação” presente nos uniformes da/os fotografada/os. No caso de Seweryna Szmaglewska, podemos observar, no canto inferior direito da imagem, um triângulo vermelho, que indicava “inimigo político” ou “preso político”. Conforme o *site*, “Os presos políticos em Auschwitz eram, acima de tudo, polacos” (FACES OF AUSCHWITZ, 2018). Havia ainda outros tipos de marcação e cores.¹²

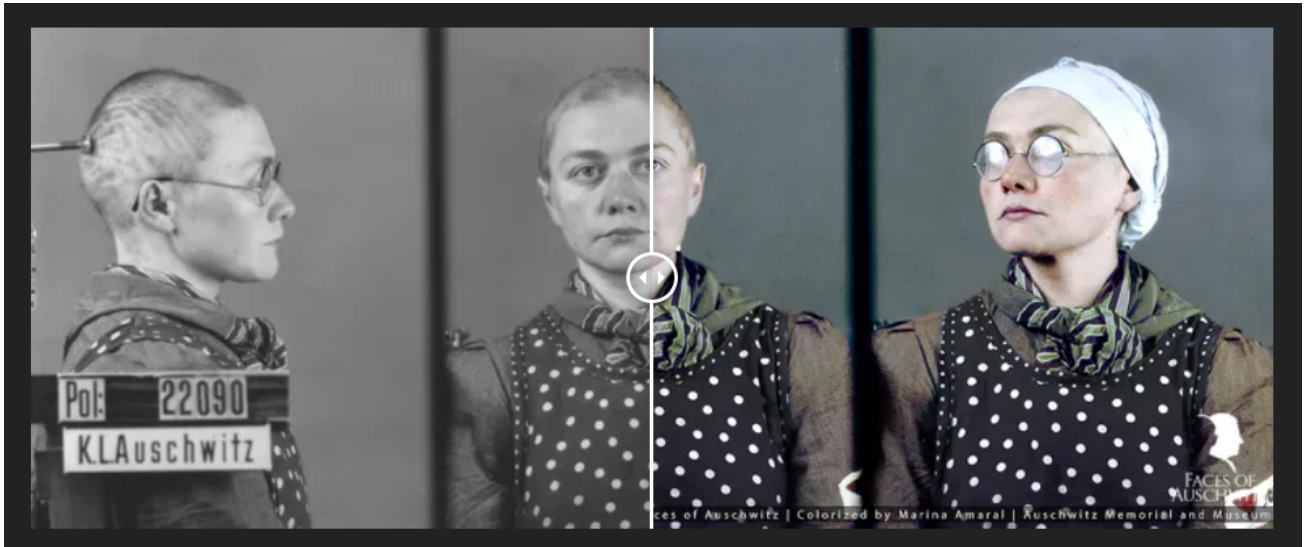


Figura 3 – Seweryna Szmaglewska (original e colorizada)

Fonte: (FACES OF AUSCHWITZ, 2021).

Ao optar pela operação em conjunto de cor, texto e tato, o projeto busca reafirmar uma “condição biográfica”, que se apresenta como testemunho, como uma forma de tentar dizer o indizível, o inenarrável. É uma postura contra o alheamento e contra o esquecimento. Ao optar pela inter-relação entre os sentidos, o olhar e o tocar, abrem-se possibilidades outras de ler o que nos é apresentado. Dito de outra forma, o projeto aposta na construção de um saber imaginativo e fecundo (SANTOS; TEXEIRA, 2020b).

Certamente que há distância entre os projetos em vários sentidos, todavia, queremos destacar o trabalho de colorização presente em ambos. Ana Santos e Rafael Teixeira (2020a) assim justificam o processo em *Faces of Auschwitz*: há perdas e ganhos, pois, daquilo que se “perde”, informam, “do preto e branco, tem-se a dramaticidade e a valoração ética dos opostos” e, também, “há o que se ‘ganha’ com as cores, em termos de concretude e singularização” (SANTOS; TEXEIRA, 2020a, p. 45).

O artista se afasta, em partes, do pensamento das autoras, ao acreditar que na fotografia em preto e branco “o drama se ameniza” e a “beleza estética empalidece”, suavizando as dores (SILVA FILHO, 2017); e se aproxima, ao falar da coloração, defendendo que a partir delas “será possível conhecer o dia a dia dos cangaceiros, além de outras feições” (SECULT-BA, 2016). Busca-se acentuar emoções e

sensações (ressaltar o horror?). Não seria o risco de cair em clichês e na fetichização empobrecedora? (DIDI-HUBERMAN, 2017).

III

Dentre as muitas imagens colorizadas pelo artista¹³, destacamos a fotografia das “cabeças cortadas” (Figura 4), especialmente pela ampla circulação nas mídias sociais digitais. Rubens publica as fotos no seu perfil em rede social, de modo que, aberta ao público, é possível passear pelas imagens e experimentar sensações. Visitando os registros feitos da mostra de 2017 podemos ler no texto que seu objetivo é conduzir “a um ponto mais próximo da força da realidade original” (SILVA FILHO, 2017).

Recentemente Rubens Antonio lançou um e-book com o estado atual de seu trabalho de coloração e retificação de fotografias. Como uma continuidade do *Pepitas de fogo*, o livro *Tempos de chamas: Canudos e cangaço na Bahia* (2021) contou com o apoio da Secretaria da Cultura da Bahia e da Lei Aldir Blanc. Assim como as imagens publicadas em suas redes sociais, as fotografias presentes no livro não trazem muitas informações sobre o processo de seleção, colorização e retificação das imagens. Após cada uma delas, há pequenas legendas com

informações rápidas sobre o evento e uma breve história envolvendo o “assunto”.¹⁴

Rubens não parece preocupado em apresentar ou justificar suas escolhas naquele espaço (nem estamos defendendo que ele deveria). As legendas curtas, com trechos de músicas ou referências ao assunto exibido e seu “estado atual do trabalho”, oferecem uma lacuna, um espaço no qual espectadores podem inserir as suas experiências, mobilizando, através de comentários e compartilhamentos, sensações outras. Enquanto

alguns pesquisadores criticam o processo, acusando-o de manipulação (no sentido de falseamento da fonte e da história), outro grupo debate calorosamente o episódio de Angico, pondo-o em dúvida, vendo outros rostos nos restos mortais ali presentificados, levantando múltiplas teorias diante daquela imagem. Apresentada ao mundo a sua ideia, o artista não tem controle dos usos e leituras de seu trabalho pelo público.



Figura 4 – despojos do bando Lampião (fotografia colorizada).

Fonte: (SILVA FILHO, 2019).

Na obra *Faces of Auschwitz*, a artista Marina Amaral enfatiza que a articulação entre imagens, cores e palavras é paradigmática e, assim, um convite à imaginação. Entretanto, nas “cabeças cortadas” colorizadas de Rubens, como vislumbrar a possibilidade imaginativa? Em Auschwitz houve todo um projeto de destruição de corpos, de memórias, de vestígios. Uma tentativa de esconder, de apagar os rastros. Havia algo de lacunar (DIDI-HUBERMAN, 2012a). As fotografias que chegaram até nós foram produzidas sob condições de extremo perigo, foram arrancadas de Auschwitz “para pôr freio às mais vorazes vontades de desaparecimento” (DIDI-HUBERMAN, 2012b).

Com o massacre em Angico, a ideia foi oposta: quis-se mostrar, jamais esconder a violência, que era, inclusive, festejada. Havia um movimento em que se buscava justamente disseminar, espalhar essas imagens. Não por acaso, todo o cuidado cênico na construção do assunto na escadaria em Piranhas (AL). A forma como a exibição é conduzida tem como objetivo chamar atenção para os detalhes dos elementos que compõe a imagem, retirando de significação o seu contexto de produção (RAMOS FILHO, 2020). O cortejo macabro, a arquitetura da fotografia, a disseminação pelos jornais foram o caminho escolhido pelo Estado para produzir o medo, elaborando uma memória exemplar e punitiva. Parecia, entretanto, haver um júbilo, uma comemoração em torno da morte por parte da população. Mas, até que ponto não era também fruto de estratégias da imprensa “a serviço da glorificação do Estado Novo”? (JASMIN, 2016, p. 310).

Didi-Huberman (2012b) diz que podemos olhar para as imagens “desatentamente” de suas formas. A primeira é transformando-as em “ícones do horror”, intuindo ver tudo nelas, buscando torná-las apresentáveis (DIDI-HUBERMAN, 2012b). Isto é, como “documento” que poderia nos dizer “como realmente aconteceu”. Nesse sentido, há a tentativa de reenquadrá-las, ajustando-as para “servir” como documento que expresse o “verdadeiro”. A segunda diz respeito a vê-las como ilusão, como não dando conta do real, principalmente de uma realidade traumática e indizível (DIDI-HUBERMAN, 2012b). Rubens informa que pretende se aproximar da realidade

original ao colorir estas fotos, exaltando os seus detalhes e nuances. Expondo a face violenta do Brasil? Apontar para a riqueza estética dos adornos dos cangaceiros? No entanto, vale a pena a reprodução da violência para falar sobre ela? O que a colorização diz, o que a visualidade mostra além?

Historiadores estão habituados ao trabalho com as palavras, dissecar fontes, fazê-las perguntas, interrogá-las e cercá-las de múltiplos lados na construção de seus objetos de estudo. Todavia, parece-nos que, ao se tratar do trabalho com imagens, algumas perguntas são esquecidas e acabamos por usá-las como testemunho e/ou ilustração do texto escrito, sem problematizá-las devidamente. Diz, pois, de um problema de formação no que tange à crítica visual. Provavelmente, por isso, tenta-se ignorar algumas imagens de pouca nitidez ou fora de foco – não prestaram, não ficaram boas¹⁵ – quando, na verdade, devemos olhar também para esses “sintomas”, o que escapa, o que está à margem (o que pode significar esse desfoque ou borrão para além das técnicas? O que pode nos indicar do seu contexto de produção). A potência da imagem está naquilo que fazemos dela¹⁶.

Alfabetizar o olhar e exercitar o imaginar. É preciso ir além dos clichês visuais e linguísticos: querer ver tudo, atenuar o horror, a sensibilidade estética... é interessante percebê-la “mais que uma visita passageira, que roça a realidade” (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 215) por mais que seja espetacular a sensação produzida. Desse modo, nos diz Didi-Huberman (2018) em outro texto que “a melhor maneira de olhar para as imagens seria de saber observá-las sem comprometer a sua liberdade de movimento; por isso, *observá-las* não seria *guardá-las* para si mesmo, mas ao contrário, deixá-las serem” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 163. Grifos do autor).

Pensemos um pouco mais. O que mais a imagem nos permite ver? Quais perguntas, quais inquietações ela nos causa? O que esta cena composta por onze cabeças expostas em uma escadaria ladeada por alguns de seus pertences, ao ser colorizada, pode ser ou nos dizer? Ressalta o horror diante da morte (ou de quem matou?) e a beleza estética das indumentárias dos cangaceiros? Não é que uma leitura inviabilize a outra, já que não há

uma hierarquia na fotografia das “cabeças cortadas” apresentada por Rubens Antonio, antes disso, ela suscita múltiplas leituras.

Em uma das leituras possíveis, acreditamos que a imagem parece acenar também para a soberania do Estado naquele momento: a sua soberania e seu poder de decidir sobre a vida e a morte. A história do Brasil foi marcada, é importante repetir, por episódios de excessos, oficializada e justificada pelas forças legais em nome do progresso e da ordem – a morte e decapitação de Zumbi dos Palmares, o esquartejamento de Tiradentes, a repressão à Canudos, a chacina em Jacarezinho... Em “cabeças cortadas” está quase estampado quem tem direito de matar e quem deve pagar com a vida pelos seus atos. Não se trata de defender as atrocidades perpetradas pelo cangaço, mas de notar que há algo nesse passado que se faz presente, um *modus operandi* muito semelhante.

Ao apostar na composição estética promovida pelos cangaceiros, realçada pela retificação e colorização das fotografias, o trabalho de Rubens acaba afastando, ainda que minimamente, os aspectos da violência e do horror oficializados e perpetrados pelo Estado. Tanto o artista quanto o historiador, conforme Didi-Huberman, “teriam, portanto, uma responsabilidade comum, tornar visível a tragédia na cultura (para não apartá-la de sua história), mas também a cultura na tragédia (para não apartá-la de sua memória)” (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 214). Ao apontar para o amadurecimento do padrão estético, pauta-se (inconscientemente) um silêncio sobre a forma como terminou o cangaço e os impactos de uma cultura de violência na sociedade sertaneja do período?

Considerações finais

Ao observarmos a circulação das imagens das cabeças colorizadas no perfil de Rubens Antonio, percebemos que ela aponta para uma leitura plural e múltiplos tempos ao reacender o debate público sobre o massacre em Angico, além de abrir possibilidades imaginativas por não hierarquizar as narrativas. Os comentários e compartilhamentos

mobilizam reações diversas, mas alguns não ultrapassam o clichê: a violência e o horror presentes nas expressões petrificadas pelo *rigor mortis* ou as nuances das ecléticas e berrantes cores da estética do cangaço.

Para além da ingenuidade quase positivista da aproximação com o passado de fato, cabe-nos pensar como usar estas imagens, que posição ética e política podemos ter diante delas na transmissão da cultura. A fotografia pode nos ajudar a questionar que tipo de memória está sendo pensada e dizer-nos também como se relaciona com o passado. As escolhas em colorir as imagens, em especial, “as cabeças cortadas”, em prol de um resgate documental, de uma recuperação e de um enfoque na produção estética dos cangaceiros, para “debater um capítulo da história brasileira que ainda causa fascínio”, faz parte também de uma posição política e de uma relação com o tempo.

O projeto de Rubens possibilita apresentar leituras outras para o fenômeno do cangaço ao chamar, no tempo presente, a atenção para sua estética. A composição dos bornais, a ornamentação dos cabos de punhais e facões, as moedas de ouro e prata cravejadas nos chapéus, nas bandoleiras e nas coronhas dos rifles, podem conduzir nosso olhar para um caminho que se afasta do horror quase instantâneo produzido pelas cabeças cortadas. Nesse sentido, a violência perpetrada pelos agentes do Estado pode ser minimizada, esquecida ou justificada? Afinal, graças à morte dos cangaceiros, “os sertões nordestinos estavam livres de uma praga infernal” (O POVO, 29/07/1938, p. 01). Violência e mutilação de corpos em nome da paz, da ordem e do trabalho?

Notas

1 Rubens é graduado em Geologia pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (1982), tendo se graduado em Licenciatura e Bacharelado em História pela Universidade Federal da Bahia (1999). Nessa mesma instituição, ele concluiu o seu mestrado em Geologia (2008).

2 O jornal estadunidense New York Times e o Paris- Soir, jornal francês, por exemplo, noticiaram sobre o fim de Lampião e parte de seu bando.

3 Na inscrição existente na fotografia, atribui-se como “Não identificado”. O professor e pesquisador do canal Cangaço na Literatura, Robério Santos, comenta que pesquisas recentes descobriram sua identidade.

4 “Nunca há um documento de cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento de barbárie. E, assim como ele não está livre da barbárie, também não o está o processo de sua transmissão, transmissão na qual ele passou de um vencedor a outro” (BENJAMIN, 1940 *apud* LOWY, 2005, p. 70).

5 Entre agosto e outubro de 2017, uma nova exposição, agora no Museu Náutico da Bahia, onde pode-se perceber, além das fotografias, utensílios e acessórios dos cangaceiros.

6 Hoje, muitos trabalhos têm se tornado mais rápidos e simples graças ao uso da inteligência artificial.

7 A fala de Adriana Negreiros (2018) e a reportagem apontam para um lugar secundário atribuído ao papel feminino no período. A matéria, mesmo com uma enorme foto da cangaceira em primeira página, estava mais interessada na “vida amorosa de Lampeão” (O POVO, 1936), preferindo ainda, destacar os “atributos físicos” de Maria. Estas foram algumas das dificuldades, relata a autora, encontradas na escrita da biografia de Maria Bonita.

8 Rubens mantém um blog com explicações sobre o trabalho e atualizações sobre palestras, lives e debates (<https://fotoscolorizadas.blogspot.com/>). Além do blog, o artista tem um canal no youtube no qual pode-se ter acesso a algumas palestras (<https://www.youtube.com/user/rubensantoniosf/featured>).

9 O site do projeto é <https://facesofauschwitz.com/> e conta com 21 imagens. Trata-se de um projeto em andamento, podendo elencar ainda outras ao longo dos anos (SANTOS; TEXEIRA, 2020b). Acesso em: 09 mai. 2021.

10 Nas palavras da idealizadora “mais do que colorizar suas faces, nós iremos também contar suas histórias” (FACES OF AUSCHWITZ, 2018). No original: “More than coloring their faces, we will also tell their stories” (SANTOS; TEXEIRA, 2020b. Tradução das autoras).

11 A Geheime Staatspolizei (Polícia Secreta do Estado).

12 Para mais detalhes sobre o sistema de marcação, consultar <https://facesofauschwitz.com/registration-pictures/>.

13 O trabalho de colorização de Rubens Antonio vai além das imagens sobre o cangaço. Em seu perfil nas redes sociais, podemos ver também Euclides da Cunha, Lima Barreto, Greta Garbo, Agatha Christie e Alan Turing, para ficarmos apenas nesses exemplos.

14 Não se trata de negar a face violenta do cangaço, esta é mencionada mais de uma vez ao longo dos comentários

no livro, antes, diz de uma preocupação outra do autor. A obra não se destina a discutir historicamente as fotografias, mas apresentá-las em outros tempos, colorizadas e retificadas.

15 Lembramos das críticas de Didi-Huberman no livro *Cascas* (2017) ao mencionar as três “lápides” fotográficas presentes no museu de Auschwitz. O autor questiona, em primeiro lugar, por que apenas três foram ali deixadas, se foram quatro as imagens produzidas pelo sonderkommando; Constata, pois, que foi eliminada a foto “defeituosa”; em segundo lugar, tenciona o processo de modificação que as deixava mais legíveis e, portanto, mais perceptível a realidade que ela retrata. A crítica reside justamente nesse processo de simplificação que torna quase um insulto o perigo que foi concebê-las em um ambiente de morte extremamente vigiado. É preciso simplificar para transmitir ou embelezar para educar? Questiona o autor.

16 É importante mencionar que há outras abordagens que defendem o contrário: no campo dos estudos da imagem defendem que a imagem, como um agente, tem poder em si mesmo, como os casos de W. J. T. Mitchell, José Luiz Bréa e J. Fontcuberta, por exemplo. Um debate que demandaria mais tempo e espaço do que dispomos para este momento.

Referências

ALBUQUERQUE, Ana Carolina Cavalcanti de. **Poder e violência no estado de direito: análise comparativa do pensamento de Hannah Arendt e Niklas Luhmann.** 277 f. 2011. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Direito. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

AMARAL, Marina. **Faces of Auschwitz.** 2018. Disponível em: <https://facesofauschwitz.com/>. Acesso em: 09 mai. 2021.

ARAÚJO, Antonio Amaury Corrêa de. **Assim morreu Lampeão.** 3 ed. fac-similar. Santos: Traço, 1982.

BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de história. *In.* BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e**

política: Ensaio sobre a literatura e a história da cultura. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet, Prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. 3 ed. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1987, p. 222-232.

CARVALHO, Maria Caroline Macedo de. **A espetacularização de cadáveres:** a musealização de restos dos cangaceiros no Museu Antropológico Estácio de Lima. 2019. 24 f. Especialização (Gestão de projetos culturais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

DESPOJOS DO BANDO DE LAMPÍÃO. *In:* MELLO. Frederico Pernambucano. **Guerreiro do sol:** violência e banditismo no Nordeste do Brasil, p. 441.

DIÁRIO DE SÃO PAULO. **O povo faz passeata de alegria.** São Paulo: Diário de São Paulo, 1938.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Olhos Livres da História. **Revista Ícone**, Recife, v. 16, n. 2, p. 161-172, jan/dez. 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas.** São Paulo: Editora 34, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo.** Lisboa: KKYM, Imago, 2012b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **Pós:** Belo Horizonte, v. 2, n.4, p. 204-219, nov. 2012a.

FARGE, Arlette. **Lugares para a história.** Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

FERREIRA NETO, Cicinato. **A Misteriosa vida de Lampião.** 2 ed. revis. e ampl. Fortaleza: Premium, 2016.

FONTCUBERTA, Joan. **O beijo de Judas:** fotografia e verdade. Tradução Maria Alzira Brum Lemos. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir:** história da violência nas prisões. 20 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

GOMES, Morgana. A Conquista Espanhola na Visão dos Vencidos. **Caderno Temático de História**, Brasília, v. 2, n. 1, p. 44-59, jan/Jun. 2014

GONÇALVES, Maria Lívia C. M. Ramos; AMORIM, Antonio Carlos Rodrigues de. Gabinete de curiosidades: o paradoxo das maravilhas. **Educação:** Teoria e Prática, v. 22, n. 40, p. 223-238, ago. 2012.

LOWY, Michael, **Walter Benjamin:** aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”, Tradução de Wanda Nogueira caldeira Brant [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Muller. São Paulo: Boitempo, 2005.

JASMIN, Élise. **Lampião:** Senhor do Sertão: Vidas e Mortes de um Cangaceiro. 1 ed. São Paulo: Edusp, 2016.

MELLO. Frederico Pernambucano. **Apagando o Lampião:** Vida e Morte do Rei do Cangaço. São Paulo: Global, 2018.

MELLO. Frederico Pernambucano. **Guerreiro do sol:** violência e banditismo no Nordeste do Brasil. São Paulo: A Girafa, 2011.

NEGREIROS, Adriana. **Maria Bonita: Sexo, Violência e mulheres no cangaço.** 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

O POVO. **A mulher de Lampeão.** Fortaleza: O Povo, 1936.

O POVO. **Decapitados Lampeão, sua mulher e nove comparsas.** Fortaleza: O Povo, 1938.

PERICÁS, L. B. **Os Cangaceiros:** ensaio de interpretação histórica. São Paulo: Boitempo, 2010.

RAMOS, Cleidiana. Maria nasceu em Malhada da Caiçara... *In: A TARDE.* 2016. Disponível em: <https://atarde.uol.com.br/bahia/noticias/1699799-trabalho-traz-novas-cores-ao-cangaço>. Acesso em: 08 mai. 2018.

RAMOS FILHO, Vagner Silva. Imagens de um passado sensível: formas de memória do cangaço em arquivos públicos, pessoais e digitais. **Esboços,** Florianópolis, v. 27, n. 45, p. 306-328, maio/ago. 2020.

RAMOS, Cleidiana. Trabalho traz novas cores ao cangaço. *In: A TARDE.* 2016. Disponível em: <https://atarde.uol.com.br/bahia/noticias/1699799-trabalho-traz-novas-cores-ao-cangaço>. Acesso em: 08 mai. 2018.

RAMOS, Graciliano. **Cangaços.** Organização Thiago Mio Salla e Ieda Lebensztayn, Record, 2014.

SABARÁ, Tales Elísio Ribeiro. **Três atos:** gabinetes de curiosidades, curadoria e museus. 122 f. 2018. Dissertação (Mestrado em Estudos Curatoriais) – Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, 2018.

SAFATLE, V. **Circuito dos Afetos:** Corpos políticos, Desamparo, Fim do Indivíduo. 2 ed. rev.; 3 reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

SANTOS, Ana Carolina Lima; TEIXEIRA, Rafael Tassi. Do passado ao presente, do preto e branco à cor: restituições da memória de Auschwitz. **E-Compós,** 2020a.

SANTOS, Ana Carolina Lima; TEIXEIRA, Rafael Tassi. **Imaginando o Holocausto a partir de Faces of Auschwitz:** da fotografia à escrita, do texto à imagem. *INTERIN,* v. 25, n. 2, p. 44-65, jul./dez. 2020b.

SCHIAVINATTO, Iara; ZERWES, Erika. **Cultura visual:** imagens na modernidade. São Paulo: Cortez, 2018.

SECULTBA. Cangaço é tema de exposição no Palacete das Artes. **Cultura,** 2016. Disponível em: <http://www.cultura.ba.gov.br/2016/08/12046/Cangaço-e-tema-de-exposicao-no-Palacete-das-Artes.html>. Acesso em 08 mai. 2018.

SILVA FILHO, Rubens Antonio. **Cabeças...** Estado atual de retificação e colorização, após anos de trabalho. Salvador, 27 ago. 2019. Facebook: rubensantoniomasilvafilho. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=3166451220061817&set=a.2593120597394885&type=1&theater>. Acesso em: 09 mai. 2021.

SILVA FILHO, Rubens Antonio. **Maria...** Estado atual de retificação e colorização, após anos de trabalho. Salvador, 30 nov. 2019. Facebook: rubensantoniomasilvafilho. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo?fbid=3459433294096940&set=a.2593120597394885>. Acesso em: 25 mai. 2021.

SILVA FILHO, Rubens Antonio. **Tempos de chamas**: Canudos e cangaço na Bahia. [Recurso eletrônico] Edição Independente, 2021. Disponível em: <https://fotoscolorizadas.blogspot.com>. Acesso em: 24 mai. 2021.

SILVA FILHO, Rubens Antonio. Museu Náutico da Bahia. Salvador, 16 ago. 2017. **blogspot**. Disponível em: <http://cangaconabahia.blogspot.com/2017/08/exposicao-no-museu-nautico-da-bahia.html>. Acesso em: 09 mai. 2021.

SZMAGLEWSKA, Seweryna. **Faces of Auschwitz**. 2018. Disponível em: <https://facesofauschwitz.com/gallery/seweryna-szmaglewska/>. Acesso em: 09 mai. 2021.