
ivaniavalim@gmail.com

por Ivania Valim Susin

Doutora em História pela Universidade Estadual de Campinas. Grupo de pesquisa "Cultura Visual, Imagem e História", da Universidade Estadual de Campinas (Brasil)

Resumo

Este artigo verificou o funcionamento da celebridade de Virgulino Ferreira da Silva, o *Lampião* (1900 – 1938) como um problema histórico visual. O circuito de produção da foto policial e de imprensa e as transformações do olhar do espectador, entendidos como as pontas de um mesmo processo, foram considerados agentes fundamentais na construção deste tipo de celebridade. Concluiu-se, com isso, que um dos efeitos da circulação pública de fotos de bandidos é a constituição da celebridade atrelada à transgressão.

Palavras-chave: celebridade – fotografia – crime.

Quando el jefe de los bandoleros vio, por primera vez, su rostro grabado en una postal, soltó una carcajada. Lampião y el cuadro de la celebridad criminal en Brasil, 1926 - 1936

Resumen

Este artículo verificó el funcionamiento de la celebridad de Virgulino Ferreira da Silva, Lampião (1900 - 1938) como un problema histórico visual. El circuito de producción fotográfica policial y de prensa y las transformaciones de la mirada del espectador, entendidas como fines de un mismo proceso, fueron considerados agentes fundamentales en la construcción de este tipo de celebridad. Se concluyó, con esto, que uno de los efectos de la circulación pública de fotos de bandidos es la constitución de la celebridad vinculada a la transgresión.

Palabras clave: celebridad - fotografía - crimen.

When the chief bandit first saw his image appearing on a card, he laughed. Lampião and the framing of celebrity crime in Brazil, 1926 – 1936

Abstract

This article verified the functioning of Virgulino Ferreira da Silva's celebrity, Lampião (1900 – 1938), as a visual historical problem. The police and press photo production circuit as well the transformations of the viewer's gaze were considered fundamental agents in the construction of this type of celebrity and understood as the ends of the same process. With this it was concluded that one of the effects of the public circulation of photos of bandits is the constitution of the celebrity linked to the transgression.

Keywords: celebrity – photography - crime

1.Lampião, um bandido célebre

O ano é 1922. Na Fazenda da Pedra, de propriedade de Laurindo Diniz, Virgulino Ferreira da Silva posa para uma fotografia ao lado de dezesseis homens, logo depois de assumir a chefia do bando de Sinhô Pereira ([Imagem 1](#)). O relato de Maura Lima Cabral afirma que seu pai, Genésio Gonçalves de Lima, fotógrafo profissional e morador de Triunfo, vilarejo próximo à fazenda, no estado de Pernambuco, é o autor da foto. Segundo ela, Genésio aceitou fazer a foto pelo “convite insistente de Lampião” (Mello, 2019).

Virgulino é o segundo sentado da esquerda para a direita. Apoia o mosquetão na perna esquerda, em pose similar a dos companheiros a seu lado, os seis com as armas inclinadas. Enquanto alguns homens olharam para a câmera, outros mantiveram o olhar voltado para o lado, empunhando suas armas na mesma direção. Outros ainda miraram o chão, a exemplo de Virgulino. Nada implica a direção dos olhares, a não ser que sugerem a pouca desenvoltura do grupo com o ato de deixar-se fotografar.

Algumas características que, poucos anos depois, identificariam visualmente o cangaço de Lampião em dezenas de fotografias diferentes encontram-se presentes na imagem de 1922: o formato meia-lua da aba do chapéu de couro, o cinto das armas e as cartucheiras atravessadas em xis à frente do peito, e a faca comprida embainhada na cintura. A foto de Genésio quase não circulou nos jornais. Na primeira vez que resolveram publicar um retrato de Lampião, já havia se passado quatro anos desde aquele final de tarde na Fazenda da Pedra. Mas, não foi a imprensa que apresentou o rosto de Lampião ao público.

Anos antes de tornar-se uma notícia, Lampião circulava entre as fronteiras de sete estados nordestinos. Passava por diversas fazendas, vilarejos e cidades. Mantinha bons amigos entre homens influentes, além dos coiteiros, dos músicos e dos fotógrafos, com quem gostava de se encontrar. Seu rosto foi visto por centenas de pessoas que dele falaram nas feiras, contando as histórias do último saque ou do roubo a tal e tal propriedade, ou de coisa pior, nutrindo a narrativa com atributos de um imaginário comum, do herói, do corpo fechado, do terror do Nordeste, que, na sequência, traduziram-se nas capas de xilogravura e nos textos da literatura de cordel, nas letras do repente ou nos versos do xaxado. Da mesma forma, o artesanato de cerâmica, como o de Mestre Vitalino, fez circular a imagem de Lampião na forma de uma pequena escultura colocada dentro das casas, em uma prática profundamente envolvida com a religiosidade incrustada na cultura popular. As imagens formadas na gesta, assim, não dependeram exclusivamente das fotografias que circulavam na imprensa. Imagens compartilhadas na oralidade e impressas na experiência, elas foram configuradas a partir do que foi visto, presenciado e

contado pelas pessoas, conformando a fama de Lampião, no sentido de repercussão, dos feitos e da pessoa (França, 2014: 17).

A bibliografia que se produziu sobre o cangaço, desde os anos de seu surgimento, é vasta e aparentemente inesgotável. Tudo parece ter sido dito e até repetido por inúmeros autores competentes, boa parte deles, historiadores e memorialistas. Da mesma forma, a disponibilidade de fontes permitiu que pesquisadores explorassem diferentes facetas deste fenômeno. O que apresentamos neste artigo, assim, não pode ser inédito em relação ao cangaço. Ao enredar o cangaço no fio condutor desta pesquisa, qual seja, o funcionamento da celebridade de bandidos e sua relação íntima com o visual, não queremos rerepresentá-lo. O que nos interessa no cangaço e, especificamente, em Lampião, é a possibilidade de pensar a relação da imprensa, da fotografia e do bandido com o público consumidor dessas notícias, esclarecendo aspectos da celebridade e a relação do fenômeno com a visualidade, no contexto brasileiro.

A escolha pelo caso de Lampião se justifica, ainda, pela reconhecida celebridade do bandido nordestino em contexto nacional, além da precedência deste tipo de celebridade no Brasil. Particularmente, pelo tipo de visualidade que se produziu do bandido, que encaminhou inovações na forma de apresentar os sujeitos desviantes na imprensa, por meio de escolhas estéticas mais adequadas ao contexto da celebridade do que ao contexto policial, de identificação e registro. Lampião não figurou em fotografias preso, algemado, atrás das grades ou cercado por policiais. Em vida, nunca foi visto assim pelo público dos jornais. Ao contrário, apareceu livre e dando-se a ver, e mesmo sendo um criminoso foragido da polícia, foi encontrado no noticiário quase que diariamente por meio de fotografias, durante um período que se estendeu de 1926 até 1938, ano de sua morte, quando também foram reproduzidas repetidas vezes as fotografias de seu corpo supliciado. A própria forma da morte de Lampião, decapitado ao lado de sua companheira, Maria Bonita, e seus dez comparsas, com a cabeça exibida publicamente, também em fotografias nas primeiras páginas dos jornais, pode ser considerada como um dos efeitos de sua celebridade.

No que toca à relação entre os meios de comunicação social e o público, no caso da celebridade de Lampião, admite-se que a ressonância, conforme a categoria instaurada pela análise de Ruth Penfold-Mounce (2009: 83), esteve relacionada à imagem do “bandido social”, retomando um dos conceitos do clássico *Bandidos*, de Eric Hobsbawm, publicado em 1969. Segundo Hobsbawm, os bandidos sociais foram considerados criminosos apenas pelas elites e pelo Estado, já que a opinião pública os tratava como

“heróis, como campeões, vingadores, paladinos da Justiça, talvez até mesmo como líderes da libertação e, sempre, como homens a serem admirados, ajudados e sustentados”. (Hobsbawm, 1975: 11).

O bandido social, de acordo com Penfold-Mounce (2009) é, antes, uma celebridade prefigurativa (configurando o lugar do renome como índice da fama) que sobreviveu ao tempo, chegando até uma época mediada pela indústria cultural (quando o retrato fotográfico conformou a celebridade). Assim, enquanto prefigurativa, a celebridade teve uma abrangência limitada e foi anterior ao aporte dos meios de comunicação. Mesmo assim, resistiu ao tempo, porque potente, e, quando encontrou mediação na imprensa, permitiu que os célebres se tornassem onipresentes e acessíveis em diversos suportes, com diferentes formas de circulação e alcance. No caso do público de Lampião, em particular os que residiam nos estados por onde passou o cangaceiro, verifica-se que parte do processo de identificação com o bandido se localizou na produção de fotografias, feitas com o intuito de apresentá-lo e divulgá-lo ao restante do país. Lampião não era, assim, tão desviante àquela sociedade, uma vez que exibiu e ressignificou na correria do crime inúmeros elementos da cultura de seu lugar de nascimento e vida.

2. A nova visualidade do bandido nos jornais

Entre as fotos de Lampião na imprensa, houve aquelas que não funcionaram apenas como marcadores de reconhecimento civil, como quem diz: “foi ele” ou “este é o criminoso”, tal qual uma fotografia extraída de um documento ou ficha policial. Tampouco, foi a imagem do criminoso na delegacia, atrás das grades ou vestindo o uniforme das instituições de cárcere.

Lampião sempre apareceu bem trajado, com roupas de seu gosto, enriquecidas com detalhes por ele mesmo confeccionados, como as moedas nos cintos da cartucheira ou os bordados na aba do chapéu. Apareceu sozinho em poucas imagens. Quase sempre posou ao lado de familiares, de outros cangaceiros do bando, de sua companheira ou de seus amigos políticos e coiteiros. A estética dos retratos de Lampião em nada recordava a composição dos retratos de bandidos corriqueiros que figuravam eventualmente nas seções policiais.

As fotos de Lampião, assim, abriram espaço para uma nova visualidade do criminoso. Um dos motivos dessa afirmação é o contexto de produção das imagens, cuja intenção era diversa daquela que fomentava a produção de fotografias de bandidos, em

geral, no momento da prisão e sem a possibilidade de escolherem não ser fotografados, com o registro visando à composição da ficha criminal, por exemplo. Algumas fotos de criminosos veiculadas em jornais desse período parecem ter sido produzidas, ainda, em momentos anteriores à ocasião dos crimes, como parte de álbuns de família, adotando a fotografia que estivesse disponível para identificá-los, se houvesse alguma. As fotos de Lauro Cabral e Pedro Maia, produzidas logo em 1926, e verificadas a seguir, propuseram um percurso completamente distinto desde a produção e, por isso, resultaram em um artefato diverso do produzido outrora no âmbito da polícia e da lei.

Os cangaceiros não foram obrigados a comparecer diante da câmera – foram, ao contrário, convidados a isso – e escolheram ceder a própria imagem aos fotógrafos, denotando cuidados com a aparência, além da ocorrência de poses diversas. Porém, é fato que, ao chegarem nos jornais, as fotografias, com raras exceções, foram recortadas para que se tornassem semelhantes ao tipo de fotografia usual das páginas policiais, no formato *mug shot*, com a imagem enquadrando apenas o rosto do criminoso e excluindo os atributos estéticos do poder e da violência a ele associados, como o porte de armas e os detalhes da indumentária. Neste caso, os editores tornaram-se igualmente agentes da visualidade do bandido.

Inicialmente, o acesso do público à imagem dos bandidos esteve circunscrito, então, à mesma visualidade restrita, porém adequada, aos fins requeridos pela documentação policial (Bretas, 1997; Fabris, 2002; Galeano, 2012; Sousa, 2015; Ferrari; Galeano, 2016). O retrato de criminosos que circulou nos jornais adveio, primeiro e em boa parte, dos arquivos policiais, cuja necessidade foi a catalogação com o fim de identificação e registro. De acordo com Diego Galeano e Mercedes G. Ferrarí (2016: 172), “a questão da reincidência e dos criminosos habituais” foi primordial ao debate científico da medicina legal, particularmente exposto nos congressos de antropologia criminal da segunda metade do século XIX. Pelo menos até 1870, porém, o retrato produzido no âmbito policial compartilhava dos mesmos códigos estéticos que haviam fundamentado o retrato burguês, produzido em estúdios e veiculado, geralmente, nas *carte de visite*, ocasionando, inclusive, a possibilidade de confundir os sujeitos da aristocracia com os do crime. Foi só depois, com as proposições técnicas do criminologista francês, Alphonse Bertillon, em 1890, que a fotografia teve um uso mais eficiente como forma de registro e identificação criminal (Sousa, 2015).

A imagem visual, neste caso, configurou arranjo importante na análise da reincidência, sobretudo, nos casos em que o bandido fornecia um nome falso no momento

da detenção, inviabilizando a localização de sua ficha criminal pregressa (Ferrari; Galeano, 2016). O objetivo da *mug shot* era capturar uma representação precisa do rosto do modelo e, ao mesmo tempo, documentar a sua identidade como criminoso (Finn, 2009). De forma similar ao procedimento visual que solapou o renome no fenômeno da celebridade moderna, nos arquivos policiais se fez necessária a construção de um parâmetro visual que substituísse a identificação exclusiva pelo nome próprio ou alcunha.

As fotografias de Lampião, mesmo que produzidas fora do complexo-legal, quando tornadas públicas, seguiram, assim, uma lógica de enquadramento similar à *mug shot*, com a prática de se recortar a fotografia e reduzi-la quase sempre a um retrato. Na década seguinte, em meados dos anos 1930, percebe-se a admissão de um maior número de elementos exclusivos e singulares de Lampião, com a publicação das fotografias sem cortes pelos jornais, o que acabou por configurar uma narrativa mais conforme à celebridade do que ao crime. Este tipo de fotografia de bandido, porém, insere-se da mesma forma no espetáculo – do crime e da punição –, ao lado das *mug shots*, das imagens de dispositivos de vigilância, das impressões digitais, das fotografias de crimes (Hayward, 2010).

Para uma nova visualidade do bandido nos jornais contribuiu, ainda, o aspecto da circulação em massa mediada pela imprensa. A estética do cangaço de Lampião, grande foco de interesse, porém, foi parte do legado que já identificava bandidos nordestinos mais antigos, inclusive a nível nacional. Em um movimento dialético, foi a forma de circulação dessas imagens que alterou as formas de vê-las, ao passo que o crescente interesse do público motivou mudanças de enquadramento, perspectiva e inserção das imagens nos jornais. Com isso, novos significados foram atribuídos a elas, incluindo o entendimento de Lampião enquanto uma celebridade.

Sem desconsiderar a inserção de elementos criativos e práticos no vestuário do cangaço a partir de Lampião, os itens básicos da indumentária, assim como o tipo de fotografia, enquadrando a vestimenta e as armas, definiram o “bandido nordestino”, anos antes. Também a imprensa parecia valer-se do recurso da visualidade, nestes casos, e já por essa época, para impulsionar a curiosidade sobre o bandido e, com ela, conquistar a atenção de um maior número de consumidores. O que muda, mais ainda a partir dos anos 1930, é o alcance destas imagens, cuja ampliação foi possibilitada pelo desenvolvimento da técnica de reprodução de fotografias, assim como pela modernização da imprensa, processo que vinha acontecendo desde a virada do século, mas que levaria mais tempo para se consolidar no âmbito da circulação de imagens.

Por outro lado, o acesso de fotógrafos ao bandido mais famoso da região aumentou o interesse da imprensa. Os retratos, no entanto, foram resultado da iniciativa de autônomos. A negociação feita pessoalmente, entre eles e Lampião ou, no máximo, mediada pelos amigos próximos do cangaceiro. Um tipo de fotografia diverso se produz, também, por ocasião da personalidade do bandido, o fato de que participava ativamente da produção de imagens de si mesmo e de seu bando, mostrando-se à vista com crescente desenvoltura no encontro com fotógrafos dos lugares por onde passava, solicitando que lhe fotografassem, assim como a guarda e a distribuição pessoal das fotografias como atestados de seu poder e influência.

Pelo menos três eventos da vida de Lampião concorreram para a celebridade deste bandido: o primeiro, as fotografias e uma entrevista produzidas em 1926, no Juazeiro; o segundo, as fotografias e um filme produzidos por Benjamin Abrahão, em 1936; e o terceiro, e derradeiro evento, o das fotografias produzidas após a sua morte e decapitação, em 1938. Neste artigo, discutiremos com maior atenção apenas os dois primeiros eventos, ainda que o terceiro apareça como consequência direta da celebridade construída ao longo da carreira do bandido.

3. Lauro Cabral e Pedro Maia. Vale do Cariri, Ceará, 1926

Lampião foi chamado ao Juazeiro em 1926 para lutar contra a Coluna Prestes, unindo-se aos “Batalhões Patrióticos”, cujo encargo estava com Floro Bartolomeu, coronel poderoso e influente, amigo íntimo de Padre Cícero.

Lauro Cabral, na ocasião, ouviu dizer que Lampião chegara à Barbalha. O fotógrafo mantinha amizade com os jornalistas do Vale do Cariri, tal qual era chamada a região de Juazeiro, Barbalha, Crato e outras quatro cidades. Preparou seu equipamento e o carregou para a praça pública. Encontrou com o cangaceiro no salão do Café Centenário e, apresentando-se como um fotógrafo profissional, fez a proposta de fotografá-lo, prometendo enviar as fotos: “para os jornais do Rio, os jornais de São Paulo, para você então ser conhecido em todo o Brasil [...]. Se você quer ser conhecido, é comigo que você deve tirar photographia.” (Grunspan-Jasmin, 2006: 104). De uma primeira resposta desconfiada de Lampião, Lauro foi chamado dias depois ao Juazeiro, onde Lampião o aguardava.

A população daquela região, em meados dos anos 1920, estaria familiarizada à convivência próxima com personalidades famosas, no caso, o Padre Cícero. Tanta fama,

que a imagem do padre associada à de Lampião favoreceu a celebridade do cangaceiro. Dessa forma, não só a entrada de Lampião em Juazeiro, consentida legalmente, era impressionante, como seu encontro com outro expoente da fama na região era espetacular. Padre Cícero e Lampião estavam entre as pessoas mais famosas do Nordeste. Lauro Cabral, por sua vez, percebeu a importância do evento e mostrou-se bastante competente na tomada de registros que enfatizaram o rosto, a família, as armas e a indumentária de Lampião e seus homens, atributos que provocavam a curiosidade popular em torno dos cangaceiros.

Em uma das fotos de Pedro Maia ([Imagem 3](#)), Lampião foi fotografado em close ou busto, com o corte realizado na altura do peito. Assim como em outra foto ([Imagem 4](#)), é possível identificar as listras marcadas do casaco, parte do traje confeccionado especialmente para a ocasião. Referindo-se à entrevista concedida por Lauro Cabral ao historiador Frederico Pernambucano de Mello, em 1980, Grunspan-Jasmin (2006: 106), destaca que:

O fotógrafo foi para Juazeiro e teve de esperar alguns dias até que ficassem prontas as vistosas roupas novas que estavam sendo confeccionadas para Lampião e seus homens. Cabral destaca que, se estes estavam em andrajos quando chegaram a Juazeiro, Lampião, por sua vez, estava já bem-vestido e bem penteado, já preocupado, portanto, com sua aparência.

Na fotografia da [Imagem 4](#), o bandido mais violento do Nordeste aparece empunhando o mosquetão. Ao ser retratado não apenas na posse de suas armas, mas ostentando-as, Lampião instaura um aspecto visual inédito para a representação de um criminoso, ainda mais considerando a circulação destas imagens na imprensa. Ainda que se admita a pose como parte da cerimônia simbólica que concedeu a patente de Capitão do Exército Brasileiro à Lampião, por ocasião de sua participação na luta contra a Coluna Prestes – que nunca ocorreu - é verdade que o bandido se apresenta às câmeras mais como um soldado das forças legalistas, do que como um fora-da-lei. Mesmo nas fotografias onde não expõe as armas, não se pode dizer que estava desarmado: ao menos parte do cabo do facão embainhado à cintura está visível. Ao circular na imprensa, contudo, a fotografia foi utilizada como um dos atributos dos crimes, conformando a identificação visual do criminoso.

Finalmente, a foto da [Imagem 5](#) em que Lampião aparece ao lado do irmão, Antônio Ferreira, compõe com as fotos anteriores, entre as imagens produzidas por Lauro Cabral e Pedro Maia, aquelas que apareceram mais vezes na imprensa. No retrato, os irmãos cangaceiros seguram o mosquetão apoiado no chão, ao lado do corpo, e trazem o facão embainhado no cinto. Lampião foi retratado com o chapéu de aba meia-lua, artigo reconhecido como parte do figurino do cangaço desde muito cedo. Talvez bem instruído pelo profissionalismo dos fotógrafos, fato é que Lampião, nas fotos de 1926, porta-se desenvolto diante da câmera, com o olhar posto na direção do fotógrafo, diferentemente do registro de 1922, na Fazenda da Pedra, e vale-se do chapéu que o identifica, particularmente, quando aparece ao lado de outros cangaceiros. A essa altura, com os irmãos bastante parecidos fisicamente, o chapéu serve também para diferenciar o líder do bando. Fundamental é, ainda, o fato de que Lampião não aparece subjugado de forma alguma pelas forças da ordem.

A visita de Lampião a Juazeiro ocorreu em março de 1926. Logo em 11 de novembro do mesmo ano, já se verificam os primeiros exemplos da circulação destas fotografias pela imprensa nordestina ([Imagem 6](#)) e ([Imagem 7](#)). Mas, conforme Lauro Cabral prometera a Lampião, as fotografias foram enviadas ao restante do país. O carioca *Correio da Manhã* publicou fotografia em notícia sobre Lampião no dia 14 de abril de 1926 – pouco mais de um mês depois do evento em Juazeiro ([Imagem 8](#)).

Em matéria veiculada na capa deste jornal, há duas das fotografias produzidas em Juazeiro e sem recortes. No retrato de Lampião, na parte superior da página, a legenda informa que se tratava da “mais recente de suas photographias”. Segundo o texto, no dia da visita, “[...] a curiosidade substituiu as primeiras impressões, guiando o povo, em verdadeira romaria á casa onde se hospedaria Lampeão”, referindo-se à atitude da população surpresa com os cangaceiros, “por se positivarem seus intuitos pacificos”, admitindo que a curiosidade, no caso, valia mais que o medo. O jornal enfatiza por duas vezes os detalhes da vestimenta e das armas, dois pontos de curiosidade popular mais bem percebidos a partir de uma fotografia:

[...] vestem, na maioria, brim kaki, alpercata de rabicho, chapéu de couro “quebrado” e lenço de cores diversas, predominando verde e encarnado, amarrados no pescoço. O armamento é rifle e fusil mauser, revolver e punhal; á cintura trazem tres ou quatro cartucheiras, acondicionando nellas, cada homem, um total de quatrocentas balas.

Em seguida, o jornal inclui partes de uma entrevista com o cangaceiro, a cargo da “penna de um jornalista” não identificado no texto. Em certo momento, o interlocutor observa: “Palestra inculta, mas desembaraçada, Lampeão expressa-se com accentuado respeito para o seu interlocutor, parecendo medir o efeito de suas palavras, sciente e consciente de sua importancia de grande homem às avessas”. Por fim, a segunda imagem apresenta “o bando sinistro do Lampeão” com a reprodução de outra fotografia de Lauro Cabral. Segundo o jornal, Lampeão foi recebido em casa de seu irmão, morador de Barbalha, onde: “estacionava uma multidão enorme procurando ver Lampeão, o homem que se refere de igual para igual aos governos dos Estados federados do Brasil.”

Sobretudo, a reprodução de duas fotografias relativamente nítidas ocupando boa parte da primeira página sugere não apenas o nível do aparato técnico que detinha o jornal, em meados de 1926, como também o interesse creditado à novidade que se tornava a vida cotidiana do bandido, que era recebido por uma multidão ao entrar em cidades importantes, passava por uma sessão de fotos e dava entrevistas, uma verdadeira celebridade “às avessas”. Em determinado momento, o jornalista trata Lampeão como uma celebridade, de fato:

- Desejavamos um autographo seu, Lampeão?

- Pois não.

Sentado proximo de uma mesa, o bandido pegou da penna e estacou embaraçado.

- Que qui escrevo?

- Eu vou dictar.

E Lampeão escreveu com mão firme, calligraphia regular:

Joazeiro, 6 de Março de 1926.

Para... e o Coronel...

Lembrança de Eu

Virgolino Ferreira da Silva

Vulgo Lampeão

As fotos produzidas em Juazeiro no ano de 1926 - mesmo que não seja verossímil dizer que os jornais da década de 1920 foram responsáveis pela circulação em massa das fotografias de Lampeão, uma vez que limitados tecnicamente -, constituíram uma espécie

de irrupção do fenômeno da celebridade do bandido, na forma como seria mais tarde veiculada nos jornais e revistas, no amplo interesse que se formou em torno de suas roupas, suas armas e sua vida pessoal, e, ao mesmo tempo, pela ampliação das possibilidades de circulação de imagens na década seguinte. A ida de Lampião a Juazeiro, seu encontro com Padre Cícero, outra celebridade da região, a sessão de fotos, as entrevistas e a multidão que o seguia pela cidade, sempre à espreita de vê-lo, fazem parecer que o evento foi planejado com o propósito primeiro de atrair a atenção da imprensa. De qualquer modo, a grande repercussão pode ser constatada pela quantidade de vezes em que foi noticiado, além das fotografias que apareceram não somente em 1926, mas, principalmente, nos anos seguintes. A atenção da imprensa, neste caso, potencializou a fama do evento, tornando-o ainda mais relevante. Lampião, por sua vez, foi tratado como uma celebridade e, de fato, tornou-se uma, depois de 1926.

4. Benjamin Abrahão: assim se chama esse herói

Benjamin Abrahão, o fotógrafo mais famoso de Lampião, foi um imigrante sírio chegado no Vale do Cariri por volta de 1915, acompanhando romeiros em busca da benção diária proferida pelo Padre Cícero (Mello, 2012). Dizia-se nascido em Belém, e a informação assombrou não só os demais presentes, mas inclusive o padre, de quem logo se aproximou e tornou-se seu secretário particular, ocupando em seguida um quarto na casa do religioso (Albuquerque, 2012).

Segundo Mello (2012: 213), Abrahão condicionou a publicação de suas imagens, em jornais como o *Diário de Pernambuco*, à “uma vinheta de humanização do dia a dia da existência do bando”, onde os bandidos seriam entendidos como pessoas comuns e de hábitos rotineiros, como rezar, passar o café, pentear os cabelos, e não meramente os selvagens bestializados que, segundo o autor, caracterizava a narrativa dos jornais sobre o bando, até aquele momento. Com edições quase diárias entre fins de 1936 e os primeiros meses de 1937, o jornal publicou diferentes fotografias de Abrahão ([Imagem 9](#)), ([Imagem 10](#)), ([Imagem 11](#)), ([Imagem 12](#)), ([Imagem 13](#)), ([Imagem 14](#)), ([Imagem 15](#)). Conforme sublinhou Mello (2012: 213): “nunca o cangaço recebera massificação tamanha. Coisa que não estava acontecendo naquela dimensão, nem mesmo com os temas quentes do momento”.

Se, em 1926, Lauro Cabral fotografou Lampião para o cangaceiro “ser conhecido em todo o Brasil” (Grunspan-Jasmin, 2006: 104), dez anos depois, Benjamin Abrahão

persegue um Lampião já estabelecido como o bandido mais famoso do país. Restaram intactos à repressão promovida pelo Departamento de Imprensa e Propaganda, o DIP, órgão de censura do Estado Novo, em 1937, cerca de 90 fotografias e 15 minutos de película produzidos por Abrahão ao longo das semanas em que acompanhou o bando de Lampião (Mello, 2012).

Além disso, as fotografias de 1926 foram utilizadas pelos jornais como forma de identificação visual do bandido, inclusive com o recorte dos enquadramentos, a fim de que as imagens se tornassem semelhantes aos registros de criminosos em arquivos policiais e documentos institucionais, como afirmamos anteriormente neste texto. Em 1936, porém, as fotografias atendem a outra demanda, qual seja, a de uma curiosidade popular - responsável por um dos mecanismos da celebridade: o esforço de quebrar a descontinuidade entre a vida privada e a pública - incentivada pela vontade de conhecer intimamente o cotidiano dos bandidos de quem se ouviu falar, e os quais se viu nos jornais, ao longo dos últimos dez anos. Desta vez, eles figuraram mais como celebridades, do que como bandidos, ainda que o espetacular atrelado a eles tenha sua gênese na violência extrema e na transgressão à lei e à ordem.

E mesmo que Lauro Cabral e Pedro Maia possam ter se beneficiado financeiramente com as fotografias, “que as vendem às grosas, sobretudo o primeiro, sob a forma de postais, enviando outro tanto para os melhores jornais e revistas do país à época” (Mello, 2012: 87), os dois não ficaram famosos na mesma proporção de Benjamin Abrahão. Isso se deve, por certo, não só às características do empreendimento do sírio, em tudo mais profissional e produzido para circular maciçamente, mas, também, pelo momento da imprensa brasileira que, em meados dos anos 1930, manipulava melhor as técnicas de reprodução de imagens, e inclusive citou o nome do fotógrafo, ao contrário do que ocorreu em 1926.

Assim, o contato com câmeras fotográficas e filmadoras, o exercício de jornalista, a produção de eventos públicos e o caráter do empreendedorismo de Benjamin Abrahão, voltado quase sempre aos meios audiovisuais, desde muito antes de seu contato com o cangaço - conferem às fotografias de 1936, as características de uma iniciativa formatada para a circulação em massa, a partir da imprensa, e agora também do cinema, sobretudo pelas habilidades de seu agente produtor. O sucesso e a celebridade, porém, não estavam mais restritos a Lampião, exclusivamente. No momento em que o cangaceiro já era uma celebridade do mundo do crime, verifica-se o fenômeno estendido, agora, aos outros,

particularmente, Maria Bonita e alguns subchefes do bando, como Corisco, além do próprio Benjamin Abrahão.

Em pelo menos três das fotografias, Benjamin Abrahão fez questão de aparecer ao lado de Lampião e outros cangaceiros, incluindo, em destaque também, Maria Bonita. Duas destas fotos ([Imagem 16](#)) e ([Imagem 17](#)) apareceram no *Diário de Pernambuco*, informando o empreendimento de autoria de Benjamin, que realizou: “Uma viagem de dezoito meses pelos sertões nordestinos”. O fotógrafo aparece ao lado de Maria Bonita e Lampião, agora convertidos em casal de grande atração popular, cuja especulação do romance figurou em dezenas de jornais. Na sequência, aparece cumprimentando Lampião, em pose que demonstra a desenvoltura do encontro, com um Lampião sorridente e olhando para a câmera – postura demasiado diversa daquela que vimos na fotografia de 1922. Por fim, como notou também Mello (2012a), Abrahão aparece fazendo anotações em sua caderneta, tal qual um jornalista, em frente a um Lampião falante, ainda que não fosse possível saber o que dizia, nem nas fotos nem na película muda. Nesta foto ([Imagem 17](#)), boa parte dos outros cangaceiros e Maria Bonita olham para Abrahão demonstrando certa desconfiança ou estranhamento, enquanto Lampião parece estar à vontade com o acordo selado pelo aperto de mão.

A experiência audiovisual de Abrahão aliada ao potencial das imagens do bandido mais famoso do Brasil o transformam em um dos agentes mais ativos e conscientes da construção da celebridade do cangaceiro. Além disso, Abrahão havia convivido de perto com outra celebridade de grande apelo popular, o Padre Cícero. Assim, quando vai ao encontro de Lampião, reconhece que famoso mesmo é o bandido, e a obtenção de imagens do cangaceiro seria a sua possibilidade mais real de angariar a fama, o que se confirma quando a revista *O Cruzeiro* toma parte no processo de veiculação das fotografias, em 6 de março de 1937. À época, a revista era considerada a “mais prestigiosa publicação semanal ilustrada de que dispunha o Brasil.” (Mello, 2012: 171).

Por outro lado, as fotografias de Abrahão evidenciam a vontade de Lampião de se tornar uma celebridade. O bandido entrega-se voluntariamente às câmeras, posa, sorri e parece se divertir com a atenção recebida do fotógrafo que transportou equipamentos de ponta ao sertão a fim de registrar o cotidiano do cangaceiro – “uma filmadora Ica, de 35mm, com filme Gevaert-Belgium, e [...] uma Universal, material de procedência alemã, da Carl Zeiss, que obtivera do negociante Adhemar Albuquerque” (Mello, 2011: 314).

Lampião, a essa altura, sabia-se famoso, não só pelo interesse mantido dos jornais, mas porque foi agente ativo na construção de sua própria celebridade ao longo de quase

vinte anos. Manteve-se escondido da polícia, mas procurou aparecer em fotografias sempre que teve oportunidade, fato que pode ser atestado pela existência de diversos registros, conformados com a passagem de Lampião por lugares onde havia esse tipo de profissional. Considerando apenas os fotógrafos identificados, além da foto de Genésio Gonçalves de Lima, em 1922, e da sessão produzida por Lauro Cabral e Pedro Maia, em 1926, sabe-se que foi fotografado por Eronildes de Carvalho, em Sergipe, no ano de 1927; por Chico Ribeiro, fotógrafo que trabalhava para o Estúdio José Octávio, em Limoeiro do Norte, nas proximidades de Mossoró, também em 1927; por Alcides Fraga, no ano seguinte, em Pombal, Bahia; e, finalmente, em 1936, por Benjamin Abrahão. Sem contar a foto da cabeça de Lampião e seus dez companheiros assassinados em Angicos, em 1938, cuja autoria foi atribuída a João Damasceno Lisboa. Não apenas tirava fotografias, mas distribuía as cópias, tornando-se responsável, inclusive, pela circulação de sua própria imagem, anos antes da imprensa, como no acordo que propôs a Benjamin Abrahão: a produção de “500 cartões-postais e 300 cartões de visita com sua foto no anverso” seria a condição para que Lampião se deixasse fotografar pelo sírio (Mello, 2012: 83). O cangaço, para Lampião: “embora lhe tivesse imposto o fel da perda sucessiva de parentes e amigos, fora capaz de lhe conceder a mais completa celebridade, de que o seu temperamento vaidoso mostrou-se sempre carente”, disse muito bem Mello (2011: 302).

Ao posar e encenar cenas do cotidiano, incluindo supostos enfrentamentos com as volantes, como fez nas fotografias de Abrahão, Lampião fabrica uma autoimagem que lhe garante uma identidade específica, firmada sobre o mais absoluto desprezo à repressão. Por outro lado, é a coragem de Lampião e as artimanhas pelas quais resiste à prisão e à morte, que se sobressaem e sustentam o interesse do público e, conseqüentemente, a celebridade, tanto mais que o desfecho dos eventos se repete, com Lampião não sendo encontrado, conseguindo escapar e seguindo em correria para o próximo vilarejo.

É a imprensa que propaga a imagem de Lampião, mas é verdade que o cangaceiro foi se apropriando dos códigos de representação fotográfica, sabendo se apresentar diante do aparelho. Na imprensa, aparecia como um bandido célebre, implodindo a esfera regional de sua atuação enquanto bandido rural. Mello (2011: 275) sublinha o fato de que Lampião fez uso, enquanto indivíduo, também dos códigos de uma cultura ancestral nordestina, de onde tornou-se um ponto de fácil identificação pessoal com o sertanejo. Abrahão, de sua parte, desenvolveu uma crônica visual da vida privada dos cangaceiros enfiados nos sertões, ressaltando elementos que já eram percebidos nas imagens de 1926,

mas que, agora, estavam ressignificados à luz da curiosidade popular a respeito de uma celebridade.

5. Considerações finais

Este artigo tratou da celebridade atrelada ao desvio criminal. As escolhas conceituais e metodológicas devem muito aos estudos de cultura visual, história do crime e celebridade. Insere-se no campo da História, portanto, com a perspectiva de uma dimensão visual para a história do crime, a partir das análises sociológicas propostas pelos estudos de celebridade.

A celebridade atrelada ao desvio pode ser verificada em diferentes campos, boa parte deles enfatizando a dimensão visual do fenômeno, como a literatura, a televisão e o cinema, incluindo o mais recente, o das séries produzidas e disponibilizadas pelos serviços de “*streaming*”, em que o número de programas com o tema da criminalidade é surpreendente, alimentado quase que semanalmente por novos lançamentos sobre todo tipo de crime e criminoso, o que denota o interesse do público contemporâneo pela narrativa policial.

A escolha, porém, foi pelo enfoque da celebridade conforme apresentada pela imprensa brasileira que, no caso de criminosos, mas, também, de outros tipos de celebridade, funciona como o primeiro holofote sobre os indivíduos por meio da veiculação sistemática de fotografias. Nas páginas policiais, principalmente dos jornais sensacionalistas, os fotógrafos parecem ter seu trabalho orientado por uma “cultura do choque”, na expressão utilizada por Susan Sontag (2003: 23). O choque tornando-se “um estímulo primordial de consumo e uma fonte de valor”. A imprensa, por sua vez, escolhe a “imagem chocante”, aquela que potencialmente irá atrair a atenção do público pelo espanto, medo, surpresa. Considerando a demanda por imagens de choque relacionadas à criminalidade, foi a fotografia que permitiu aos sujeitos ordinários se tornarem notórios, conforme apontou Roland Barthes (2005: 56): “Inicialmente, a Fotografia, para surpreender, fotografa o notável; mas, em breve, por meio de uma reviravolta conhecida, ela decreta que é notável aquilo que fotografa. O *não importa o quê* torna-se então o cúmulo sofisticado do valor”.

É na imprensa, ainda, que o interesse pelos bandidos se desvanece, em geral, no momento da prisão ou da morte, ou seja, do encerramento do caso. A menos que os bandidos acessassem o lugar de escritores, roteiristas, atores etc., ou qualquer outra

ocupação que remetesse à possibilidade de alimentar a celebridade em uma experiência de vida pós-crime, a celebridade dos bandidos pareceu ser efêmera, restando poucos deles na memória popular. Foi a imprensa, também, que adicionou aos bandidos o adjetivo de “célebre”.

O percurso estabelecido se iniciou, então, com a mudança do suporte da fama, da alcunha ao retrato fotográfico. Tomada como estudo de caso a história de Lampião, foi possível verificar como a cultura popular – e em particular, os objetos (literatura de cordel, esculturas, ex-votos) – estabeleceram, muito antes dos jornais, as condições para a circulação da fama do cangaceiro. Uma nova visualidade do bandido nos jornais estabeleceu-se, então, pela diferença conceitual que as fotografias de Lampião impuseram às *mug shots* policiais. No circuito da imprensa, as fotografias de Lampião construíram a celebridade nacional do bandido nordestino e, com os últimos registros de Benjamin Abrahão, evidenciaram a própria vontade dele em aparecer, além de seu protagonismo na composição e distribuição pública das fotografias.

A história de Lampião se desenrola quando aumenta o número de fotografias nas páginas dos jornais, acrescidos do desenvolvimento de equipamentos e profissionais que permitiu a elaboração de narrativas visuais, com imagens compilando eventos em áreas externas e quando ocorriam. Tudo isso apontou para uma mudança dos parâmetros das fotografias de bandidos, quando deixaram o espaço restrito dos arquivos policiais e alcançaram o espaço público. Por fim, a maior qualidade das fotografias atendeu a demandas do público espectador de notícias, ao ampliar a sensação de proximidade com as cenas e os envolvidos em eventos célebres da criminalidade, e abrir espaço para a empatia ou a repulsa do público em relação aos indivíduos criminosos. O rosto, também no contexto da celebridade criminosa, foi afirmado como aspecto primordial.

A ambiguidade do tratamento destinado ao criminoso transformado em celebridade tornou-se um dos elementos de atração do fato convertido em notícia, pela polêmica, pelo desagravo do ocorrido. A livre presença de Lampião e seus homens no Juazeiro foi, além de tudo, registrada em fotografias e entrevistas. Nas semanas seguintes, o material era remetido a jornais de todo o Brasil - que noticiaram repetidas vezes o evento, incluindo fotografias sempre que possível. A celebridade de Lampião acontece, primeiro, pela rota de uma visualidade não mediada pela imprensa. Mas é a imprensa que ampliará radicalmente o público consumidor das imagens do bandido, atribuindo-lhe traços de uma celebridade nacional.

Bibliografia

- Albuquerque, Ricardo (Org.). *Iconografia do Cangaço*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2012.
- Amaury, Antonio. *Lampião: herói ou bandido?* São Paulo: Editora Claridade, 2016.
- Barthes, Roland. *A câmara clara*. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2005.
- Bretas, Marcos L. Observações sobre a falência dos modelos policiais. *Tempo Social; Revista de Sociologia e Política*. São Paulo, v. 9, n. 1, p. 79 – 94, mai. 1997.
- Calheta, Beatriz; Gentil, Juan. Lampião e a pergunta que pernambucanos e brasileiros fazem a si mesmos até hoje: herói ou vilão? *Newsletter Villare*. Escola Villare. 2013. Disponível em: <http://www.escolavillare.com.br/artigos/359/>. Acesso em junho de 2020.
- Clemente, Marcos Araújo. O cangaço e a representação mística de Lampião (1920-1938). *Ponta de Lança*, São Cristóvão, v.12, n. 22, jan.-jun. 2018.
- Correio da manhã. Rio de Janeiro, RJ, 1926, n. 9.577, ano XXV. *BNDigital*, ed. 09577-1.
- D. Quixote. Rio de Janeiro, RJ, 1921, n. 222, ano 5. *BNDigital*, ed. 00222.
- Diário DE Pernambuco. Recife, PE, 1936, n. 42, ano 112. *BNDigital*, ed. 00042-B.
- Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br>. Acesso em: mar. 2021.
- Fabris, Annateresa. 1. Atestados de presença: a fotografia como instrumento científico. *Locus: Revista De História*, v. 8, n. 1, 2002. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/locus/article/view/20552>. Acesso em: mar. 2021.
- Finn, Jonathan. *Capturing the criminal image*. From mug shot to surveillance society. London: University of Minnesota, 2009.
- França, Vera; FREIRE FILHO, João; LANA, Lígia; SIMÕES, Paula. *Celebridades no século XXI: transformações no estatuto da fama*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2014.
- Galeano, Diego. Identidade cifrada no corpo: o *bertillonnage* e o Gabinete Antropométrico na Polícia do Rio de Janeiro, 1894-1903. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, v. 7, n. 3, p. 721-742, 2012.
- García Ferrari, Mercedes; Galeano, Diego. Polícia, antropometria e datiloscopia: história transnacional dos sistemas de identificação, do rio da Prata ao Brasil. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 23, supl., p. 171-194, 2016.
- Grunspan-Jasmin, Élise. *Lampião, senhor do sertão*. Vidas e mortes de um cangaceiro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

- Hayward, Keith. Opening the lens: cultural criminology and the image. Tradutores: Álvaro Filipe Oxley da Rocha; Tiago Lorenzini Cunha. *Revista de Direito da Cidade*, v. 11, n. 1, p. 550-580, 2010.
- Hayward, Keith; PRESDEE, Mike. *Framing Crime. Cultural criminology and the image*. Estados Unidos: Routledge. Taylor & Francis Group, 2010.
- Heinich, Natalie. *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*. Paris, Gallimard, 2012.
- Hobsbawm, Eric. *Bandidos*. Rio de Janeiro: Editora Forense-Universitária, 1975.
- Inglis, Fred. *Breve História da Celebridade*. Rio de Janeiro: Versal, 2012.
- Instituto do Ceará (Histórico, Geográfico e Antropológico). *Revista do Instituto do Ceará*. Disponível em: <https://www.institutodoceara.org.br/revista/Rev-apresentacao/RevPorAno/1945/1945-OValedoCariri.pdf>. Acesso em: abr. 2021.
- Mello, Frederico P. *Benjamin Abrahão, entre anjos e cangaçeiros*. São Paulo: Editora Escrituras, 2012a.
- Mello, Frederico P. *Estrelas de Couro. A estética do cangaço*. São Paulo: Editora Escrituras, 2012b.
- Mello, Frederico P. *Guerreiros do Sol. Violência e Banditismo no Nordeste do Brasil*. São Paulo: A Girafa, 2011.
- Mello, Frederico P. *Quem foi Lampião?* Recife: Editora Stahl, 1993.
- Mello, Frederico Pernambuco de. *Apagando o Lampião: Vida e Morte do rei do cangaço*. São Paulo: Global Editora, 2018.
- Na trilha do cangaço. Um ensaio fotográfico pelo sertão que Lampião pisou*. 2010. Disponível em: <<https://www.natrilhadocangaco.com.br/projeto.php>>. Acesso em: mar. de 2021.
- Negreiros, Adriana. *Maria Bonita. Sexo, violência e mulheres no cangaço*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.
- Neves, Anderson R. O cangaço no cinema brasileiro: um olhar panorâmico. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*. v. 9. Disponível em: www.revistafenix.pro.br. Acesso em: mar. de 2021.
- Penfold-Mounce, Ruth. *Celebrity culture and crime: the joy of transgression*. England: Palgrave Macmillan, 2009.
- Sontag, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- Sousa, Camila M. M. Abranches. *Fotografia contemporânea de prisão. Corpos, dores e afetos*. Mestrado. Orientador: Profa. Dra. Rosana Horio Monteiro. Universidade Federal de

Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV), Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, Goiânia, 2015.

Sousa, Jorge Pedro. *Fotojornalismo*. Uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa. Porto, 2002. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/>. Acesso em: nov. 2020.

Colectivo Acciones de Arte: neoliberalismo, performance e imagen fotográfica, 1981-1985