

A FOTOGRAFIA OITOCENTISTA E A MEMÓRIA DE CANUDOS RECONTADA POR FIÁVIO DE BARROS

Jadilson Pimentel dos Santos
UFBA

Resumo: O legado de Flávio de Barros constitui-se num rico material para a preservação da memória canudense. Evidenciar o fotógrafo, retratista e pintor, enquanto sujeito de seu tempo, dos desejos de sua época, nos obrigará a ver os seus sujeitos, não como objetos, mas como agentes construtores de histórias e memórias, para além do que as lentes da câmera registravam friamente. Nesse sentido, o presente trabalho tem como objetivo discorrer sobre o surgimento da técnica da fotografia e suas implicações. Intenta-se, por conseguinte, analisar alguns exemplares fotográficos realizados no Brasil, no século XIX, bem como a obra do artista expedicionário que acompanhou as tropas da IV expedição a Canudos. Sendo assim, é de considerável importância o conhecimento desse fotógrafo, e de seu tempo, para um melhor exercício histórico.

Palavras-chave: Fotografia oitocentista. Flávio de Barros. Canudos. Memória.

¹Graduado em Design de Interiores e Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Federal da Bahia e mestrando em Artes Visuais na linha de pesquisa, História da Arte Brasileira, pela Universidade Federal da Bahia.



1. INTRODUÇÃO

Canudos, hoje, nos leva a pensar como podemos instaurar um debate que permita a institucionalização de uma sociedade multicultural. A sobrevivência e o interesse que o tema desperta mostram o dinamismo que contém a história desses grupos capazes de mobilizar o desejo de muita gente, desafiando o tempo.

Reviver Canudos corresponde a mapear a intolerância na qual se fundou o Estado republicano e outros tantos Estados do Ocidente. Pensar Canudos à luz do Ocidente em crise com os seus antigos modelos econômicos, políticos e sociais, corresponde a buscar uma explicação para um dos temas mais controvertidos da atualidade.

Como os modelos da sociedade não respondem às necessidades do homem contemporâneo, parte-se em busca de uma nova solução. Como não se encontra um modelo pronto à frente, olhamos para trás e procuramos resgatar os valores tradicionais. Se a sociedade moderna deixou o homem totalmente só para responder a todos os desafios cotidianos, se em nome de uma cidadania abstrata jamais teve condições de defender seus interesses, a busca de solução para os impasses contemporâneos tenderá a caminhar em sentido inverso àquele sugerido pelo discurso da formação do Estado Moderno.

Refletir sobre Canudos significa colocar em questão nossos valores, as formas de organização política e a nossa precária capacidade de mudar a nossa sociedade olhando para dentro. A história de Canudos nos auxilia a pensar uma das questões mais cadentes da história contemporânea: as minorias nacionais e os seus direitos de autodeterminação frente ao Estado.

Repensar e refletir esse tema a partir da linguagem fotográfica, bem como do artista, Flávio de Barros, nos levará a entender melhor, a nossa história, nossas origens e valores. Ler o mundo a partir desses instrumentos é, sobremaneira, gratificante para novas formas de aprendizagem.

No decorrer da história, no habituamos a ler somente o que era palavra, ou seja, os signos verbais, de modo que os símbolos e imagens, muitas vezes, eram banidos dessa leitura mais aprofundada.

As academias, por exemplo, teimavam em não considerar a linguagem fotográfica como fonte de pesquisa. A questão da dispersão dos documentos

fotográficos; o tratamento secundário que tem sido dispensado a esses documentos ao longo do tempo e o preconceito quanto à sua utilização no trabalho histórico, faz com que prevaleçam, ainda, depois de séculos, o signo escrito como meio de documento.

Sabe-se que durante muito tempo a história de Canudos ficou às margens da história oficial do Brasil. Nesse sentido, a fotografia de Flávio de Barros, juntamente com essa história padecia pela falta de um estudo aprofundado e uma reflexão mais atenta.

Durante anos, a coleção de Flávio permaneceu anônima. Até porque, como os únicos registros existentes que comprovavam pelo olhar de quem viu aquela tragédia, esse valioso documento poderia significar uma ameaça, um novo modo de se contar aquela história.

Nesse sentido, a descoberta desse instrumento, que é a fotografia, propiciaria, de certa forma, a inusitada possibilidade de autoconhecimento e recordação, de expressão, de reflexão, de documentação e de denúncia, graças à sua natureza testemunhal. Certamente em função deste último aspecto ela se constituiria em arma temível, passível da expressão da verdade.

Contudo, esse trabalho apresentado tem como objetivo refletir sobre o evento Canudos a partir da linguagem fotográfica de Flávio de Barros, considerando a forma pela qual esse material visual é explorado, uma vez que tanto o tema Canudos, quanto a linguagem fotográfica ainda não alcançaram devidamente as devidas considerações nos meios acadêmicos.

2. A EMERGÊNCIA DA LINGUAGEM FOTOGRÁFICA NO CENÁRIO INTERNACIONAL

Durante alguns séculos os artistas e variadas pessoas serviram-se da câmera escura, instrumento que os favorecia para desenhar uma vista, uma paisagem ou um objeto que por algum motivo lhes interessou fixar a imagem.

Esse instrumento tratava-se de uma caixa preta, inteiramente fechada, que continha um orifício em uma das paredes, por onde penetravam os raios de luz. O reflexo do objeto exterior iluminado que ficava na direção desse orifício era projetado de forma invertida na parede interna da caixa.

Simão (2006, p.18) assevera que a câmera escura tornou-se uma ferramenta indispensável, no século XVII, na representação pictórica, pois refletia a própria

realidade projetada na parede. Segundo a autora, essa técnica foi muito reproduzida, em seu teor prático, como câmara, ou seja, uma sala escura que permitia à luz entrar através de um pequeno orifício, formando uma imagem com cores naturais.

Segundo Kassooy (2003, p. 35) a imagem dos objetos do mundo visível formada no interior da câmara, em sintonia com as prerrogativas da perspectiva renascentista, podia ser delineada, e, de fato, viajantes, cientistas e artistas fizeram uso do aparelho, obtendo, sobre o papel, esboços e desenhos da natureza.

A primeira imagem de que se tem notícia foi a reprodução de uma localidade francesa, com o nome de Gras, que Niepce enquadrou através de sua janela, e levou um tempo de exposição. Impressões claras e meio disformes e não muito perceptíveis configuravam uma paisagem urbana.

O principal tema das primeiras fotografias foi o retrato, que resgatou os enquadramentos da pintura preservando a presença de uma concepção pictórica dentro da linguagem fotográfica. Mas é a pose, postura que a muitos encantou, que participa desse processo. O modelo fotográfico, nesse período, vivia o instante, pois o processo lento da sensibilização da luz obrigava as pessoas a permanecerem muitas horas totalmente imóveis.

Nesse sentido, o homem passou a ter um conhecimento mais preciso e amplo de outras realidades, que eram, até então transmitidas somente pela tradição verbal, escrita, e pictórica, iniciando-se, assim, um novo processo de conhecimento do mundo.

É bem verdade que no século XIX a distinção entre técnica e magia não era tão clara quanto hoje. Desde então e ao longo de sua história, a fotografia foi marcada por polêmicas ligadas aos seus usos e funções. Ainda nessa mesma época, sua difusão provocou uma grande comoção no meio artístico, que via o papel da arte eclipsado pela fotografia, cuja plena capacidade de reproduzir o real, através de uma qualidade técnica irrepreensível, deixava em segundo plano qualquer tipo de pintura.

O caráter de prova irrefutável do que realmente aconteceu, atribuído à imagem fotográfica pelo pensamento da época, transformou-a num duplo da realidade, num espelho, cuja magia estava em perenizar a imagem que refletia. Para muitos artistas e intelectuais, dentre eles o poeta francês Charles Baudelaire, a fotografia libertou a arte da necessidade de ser uma cópia fiel do real, garantindo para ela um novo espaço de criatividade, mas por outro lado, assinalava que a arte jamais poderia ser substituída por um meio mecânico, já que era espiritual.

Baudelaire, segundo Dubois (1994, p.30), defendia que a fotografia era auxiliar da memória, que servia como simples testemunha do que foi. Não devia invadir o campo reservado da criação artística - segundo uma concepção elitista e idealista da arte como algo desprovido de função social e livre de contato com a realidade. Para ele, era impossível que a obra de arte fosse ao mesmo tempo artística e documental, pois era o que se permitia escapar da realidade.

O que tornava apreensiva a sociedade oitocentista eram as qualidades diretas que a fotografia introjetava na representação como: a mímese, a visão imediata e a exatidão, qualidades reafirmadas por essa sociedade que havia passado por transformações de seus hábitos perceptivos a partir da Revolução Industrial.

Nesse sentido, a psicologia da percepção foi alterada, pois o aperfeiçoamento da técnica que reduziu o tempo de exposição, a busca da precisão da imagem e a mutação progressiva dessa visualidade, determinadas por esses anseios, influenciaram diretamente os caminhos da arte, sobretudo os caminhos da pintura. A fotografia permitiu a reprodução do efeito de luzes e sombras com ilusão de volume, com uma sensação da realidade que contrastava fortemente com a gravura utilizada até então. Segundo Simão (2006) “a ilusão da exatidão absoluta na visualidade satisfazia o ideal social de automaticidade dentro do mundo da reprodução industrial”.

3. DISCUSSÕES EM TORNO DA FOTOGRAFIA NO BRASIL

Como se sabe, o daguerreótipo ficou conhecido, no Brasil, em 1840. Sua chegada foi registrada pelos jornais da corte.

Nos primeiros tempos da fotografia, no Brasil imperial, os fotógrafos, ou daguerreotipistas, como eram chamados, não tinham endereço fixo. No geral fixavam estadias em hotéis onde atendiam os seus clientes. Geralmente para informar ao público de seus serviços e chegada, anunciavam nos jornais locais.

É, todavia, na década de 50, do século XIX, que o setor fotográfico começa a crescer, havendo, entretanto, nas décadas seguintes, uma maior popularização do registro fotográfico, sobretudo, do retrato. Com essa popularização e barateamento, constata-se que os gastos com a fotografia não pesavam no orçamento de uma família urbana de renda média, principalmente porque as idas ao fotógrafo não eram tão frequentes.

Geralmente a profissão de um fotógrafo, nesse período, não lhe assegurava uma renda regular. Muitos terminavam se ocupando em serviços paralelos: eram dentistas, pintores, relojoeiros, negociantes e até mágicos.

É sabido que nas terras do Brasil, sobretudo na capital do imperial, a técnica da fotografia foi introduzida e incentivada por D. Pedro II. Ele, não só estimulou o estabelecimento de estúdios fotográficos no país, como também implantou o título de Photographo da Casa Imperial para os que mais se destacavam no novo ofício. No Império, a fotografia brasileira iniciou-se, também, na documentação de conflitos, com as imagens produzidas por Carlos César na Guerra do Paraguai, e começou a ser utilizada, também, nas expedições científicas ao interior do país.

Conforme Santos (1997) entre as várias investidas expedicionárias podemos destacar a Comissão Científica de Exploração (1859/1861), sendo que durante o empreendimento, foram produzidas inúmeras imagens, no interior do Ceará, que tiveram como autores o poeta Gonçalves Dias e o engenheiro Guilherme Schüch de Capanema. No Crato, foram capitaneadas por João Brígido, companheiro de infância de Antônio Vicente Mendes Maciel, e, mais tarde, principal fonte nos estudos sobre a vida do líder espiritual de Canudos.

Nesse mesmo século, uma tragédia social e humana, de proporções catastróficas, iria se desenrolar nos sertões do Nordeste, sobretudo, no estado do Ceará, evidenciando que muitos brasileiros viviam em precárias condições de sobrevivência.

Como sempre acontece no sertão, os profetas da chuva foram os primeiros a ler o mau presságio nas sutilezas da própria natureza. No dia de São José, 19 de março, quando os sertanejos acordaram e olharam para o alto, não viram um único risco de nuvem manchando o azul. [...] E assim foi. Durante três anos seguidos, o sertão ardeu como uma caldeira do inferno. Entre 1877 e 1879, o Nordeste viveu uma das maiores e mais dramáticas secas de toda a história. [...] Como de costume, as doenças vinham a galope, na garupa da falta de água e de comida. Uma epidemia de varíola elevou o obituário do triênio, só na província do Ceará, à cifra assustadora de 180 mil almas. (NETO, 2009, p. 55).

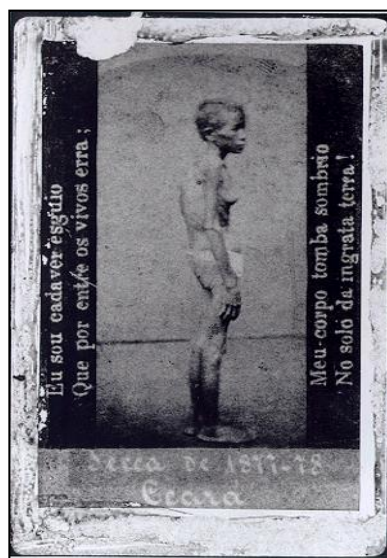
Ainda no Ceará, nessa mesma época, um outro fotógrafo apontaria outros caminhos na busca dessa reconstituição. Residente em Fortaleza, o artista J. A. Corrêa não se acomodou aos limites do seu estúdio e saiu para registrar as vítimas da grande seca, principal causadora da migração nordestina. Deixou raros e preciosos documentos que ajudam a compreender a triste situação do povo sertanejo criminosamente perpetuada até os nossos dias.

Não era só o sertão que agonizava. As notícias que chegavam de Fortaleza eram aterrorizadoras. A capital que possuía cerca de 30 mil moradores, recebera 200 mil retirantes, arranchados em praça pública, em condições insalubres. A varíola aproveitou para atacar sem piedade. Em um único dia, 10 de dezembro, de 1878 o cemitério da cidade recebeu, oficialmente, 1004 corpos. “O número de mortos devia ser muito maior porque em torno da cidade, pelos matos e velados, inumavam-se cadáveres ou se deixava apodrecer insepultos”, testemunhou na época o médico e historiador cearense barão de Studart. Na manhã seguinte, àquele que ficaria conhecido como o Dia dos Mil Mortos, Fortaleza amanheceu com uma nuvem negra pairando sobre a cidade. Não era nenhum sinal de chuva: eram centenas de urubus que davam rasantes no céu. Lá embaixo, cães disputavam entre si restos de carne humana. (NETO, 2009, p. 55)

As fotografias desse artista ainda chocam. Denunciam a miséria extrema do povo sertanejo. Na ocasião, o descaso do governo e do próprio imperador, que viajava pelos Estados Unidos e Europa era flagrante.

Numa época em que a fotografia, entre nós, buscava retratar o belo, o artista corajosamente apresenta terríveis imagens de misteriosos seres que não parecem criados à imagem e semelhança de Deus. Não satisfeito, escreveu poemas de protesto nas laterais das fotografias.

Apreciando a sua produção podemos imaginar uma parte do séquito que acompanhava o Conselheiro no início das suas andanças pelo interior das províncias de Sergipe e Bahia, antes de se estabelecer em Canudos, fundar o Império do Belo Monte, e provocar a ira da nascente República. (Fotografia 01).



Fotografia 01: Obra de J. A. Corrêa, 1877.
Fundação Biblioteca Nacional.

4. O ARTISTA FLÁVIO DE BARROS E SUA OBRA

A saga de Canudos, marcada por forte sensacionalismo midiático, foi uma das consequências do episódio republicano. Contra o lugarejo edificado nos confins dos sertões da Bahia, e seu líder, Antonio Conselheiro, foram enviadas quatro expedições militares. A opinião pública, com as notícias sobre a campanha fratricida, determinava a necessidade de medidas decisivas do governo para que o conflito fosse logo solucionado. Em outubro de 1897, terminou a resistência sertaneja vencida, também, pela fome e pelo cansaço.

Pela primeira vez, o país testemunhou a cobertura diária de um acontecimento estritamente nacional, a Guerra de Canudos, para o qual foi dada tamanha importância que jornalistas de diversas instituições de notícias fossem enviados à região, como correspondentes.

Com o fim da campanha, o assunto da guerra no sertão da Bahia é deslocado em interesse e atualidade. No entanto, surgiram muitos escritos sobre o episódio, principalmente de ex-combatentes e jornalistas que lá estiveram. Cinco anos depois é publicado, *O sertão*, de Euclides da Cunha, lido ainda hoje como “o livro de Canudos”. Textos, peças teatrais, filmes, pinturas e eventos diversos foram produzidos após o embate, a fim de narrar sua história; mas apenas os registros de um fotógrafo são conhecidos como “as imagens da guerra”.

Na obra oitocentista de Flávio de Barros, percebemos uma maneira diferente de se fazer fotografia na Bahia. As cenas retratadas no front da guerra, estão impregnadas de um caráter de denúncia. Embora a pose ainda seja notada, esta não chega a ser uma prerrogativa. Há uma mudança brusca de cenário. O que antes estava restrito aos estúdios passa agora para o campo de batalha, possibilitando várias nuances e possibilidades.

Nas pesquisas acerca do fotógrafo Flávio de Barros existem registros de que pelo menos três indivíduos teriam registrado, através de fotografias, o episódio da Guerra de Canudos, dentre eles o escritor Euclides da Cunha que teria anotado em sua caderneta de campo, mas não temos notícias de suas fotos, além do conhecido fotógrafo Juan Gutiérrez, profissional sediado no Rio de Janeiro que foi como jornalista-voluntário e combatente, morrendo no confronto com os moradores de Belo Monte, tendo com isso seu equipamento desaparecido.

Espanhol radicado na então capital federal, Gutiérrez registrou os conflitos da Revolta da Armada (1893-4) e seguiu para o cenário dos combates, no sertão da Bahia, entre conselheiristas e as forças federais, em abril 1897, tendo sido ferido mortalmente no dia 28 de junho.

O falecimento de Gutiérrez foi documentado por Euclides da Cunha em sua obra, *Os Sertões*. “Oficial honorário, um artista que fora até lá atraído pela estética sombria das batalhas”. (CUNHA, 2002, p. 573).

Com sua morte, o país, bem como o mundo, ficaram privados, talvez, dos registros fotográficos mais amplos e abrangentes, do maior conflito ocorrido nos primeiros anos da República.

Já com relação a Euclides da Cunha, temos notícias dele fotografando em Tanquinho e Monte Santo. O primeiro momento ele próprio anotou na sua caderneta de campo. O segundo registro foi feito por Alfredo Silva, correspondente do jornal carioca *A Notícia*. O equipamento fotográfico portátil tinha sido lançado pela Eastman Kodak Co, em 1888, impulsionado pelo invento dos negativos em rolo.

Ao que tudo indica, só fotógrafos como Juan Gutierrez e Flávio de Barros utilizavam equipamentos mais pesados, capazes de imprimir imagens em negativos, chapas fotográficas maiores. Infelizmente só a documentação feita por Augusto Flávio de Barros chegou aos nossos dias.

Diferentemente de Gutierrez, adjetivado nos relatos existentes, Flávio, poucos elogios mereceu, pois não era combatente. Aparece sempre como fotógrafo da expedição, mas não sabemos se foi para Canudos comissionado pelo Exército ou voluntariamente.

Pelos estudos e pesquisas realizadas, tudo leva a crer que, na época, iniciava-se na técnica fotográfica, era retratista-pintor. Fazia retratos, aquarela e porcelana, e como os outros companheiros de profissão, passou a utilizar, também, a fotografia. Ainda não estava estabelecido comercialmente em Salvador, o que só irá ocorrer em 1901 com o registro da firma *Photographia Americana*, à rua da Misericórdia.

Só em setembro, pouco antes do desfecho da Guerra, Euclides da Cunha e Flávio de Barros (Foto 2) chegaram a Canudos. Tinham acompanhado o Ministro da Guerra, Carlos Machado Bittencourt, até Monte Santo e depois seguiram para o cenário do conflito.



Foto 3: Fotografia de Flávio de Barros, 1897.
Arquivo Histórico do Museu da República do Rio de Janeiro

Segundo Essus (s/d, p. 27)

A única referência que temos dele é a última fotografia do segundo álbum, que o retrata trajando um uniforme de campanha, próximo à sua barraca. A qualidade das imagens e sua inserção em um determinado padrão imagético da época levam a crer que Flávio de Barros, se não era profissional, não desconhecia as técnicas contemporâneas.

Flávio de Barros documentou, através do registro fotográfico, a natureza do sertão de Canudos, os tipos humanos (jagunços) bem como, os últimos momentos da guerra, e retratou diversos batalhões e participantes da luta. Nesse sentido, sua produção remete a divisão da obra *Os Sertões do Euclides* que consta dos seguintes tópicos: a terra, o homem e a luta. Das poucas informações que existem sobre ele, sabe-se que tinha um estúdio na capital baiana e que chegou a Canudos no dia 26 de setembro de 1897, acompanhando a Divisão de Artilharia Canet.

Das fotografias originais de Flávio de Barros, são conhecidas três coleções: a que pertence ao Museu da República, no Rio de Janeiro (72 fotos), a do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (68 fotos), desaparecida, e, a da Casa de Cultura Euclides da Cunha, de São José do Rio Pardo (24 fotos).

A coleção de Flávio de Barros constitui o único testemunho fotográfico da Guerra de Canudos, revelada em papel albuminado, a partir de negativos de vidro, que documentam, em sua maioria, os diversos destacamentos militares da última campanha.

Ela também registra alguns momentos marcantes desse trágico evento da história brasileira, como a destruição da Igreja Velha, a destruição da Igreja Nova, dentre outras.

Essas fotografias, as poucas existentes sobre o episódio da Guerra de Canudos, constituem a parte mais preciosa da escassa iconografia autêntica da história brasileira, constituída, além disso, de poucos croquis e mapas desenhados por jornalistas e soldados, entre os quais Euclides da Cunha e o tenente-coronel Siqueira de Menezes. Mas elas também prefiguram de alguma maneira os trabalhos de fotógrafos que iriam a Canudos décadas mais tarde: Pierre Verger, Antonio Olavo, Evandro Teixeira, Anna Mariani, entre outros.

Vasquez (1994) assegura que Flávio de Barros mesmo estando fotografando uma guerra evitou as imagens chocantes como a de uma menina cuja face esquerda fora arrancada, havia tempos, por um estilhaço de granada, de sorte que os ossos do maxilar se destacavam entre os bordos da ferida cicatrizada. Flávio preferiu retratar feridos em situação menos impressionantes, como a jagunça moribunda cercada por diversas autoridades do Corpo Sanitário e que só tinha olhos para a câmara.



Foto 3: Corpo médico e uma prisioneira em Canudos, Flávio de Barros, 1897. Arquivo Histórico do Museu da República do Rio de Janeiro.

Na maior parte de suas fotografias percebemos cenas tipo pose, das variadas divisões de artilharia. Nota-se aí, que, mesmo se estando fotografando no front de guerra, a tendência à pose ainda era uma constante na fotografia oitocentista. Poucas foram as imagens que revelaram os horrores da guerra, pois como a censura por parte do exército era grande, muitas dessas cenas chocantes deixaram de ser evidenciadas.

Um exemplo único desse tipo de registro é o da imagem seguinte, (Fotografia 4), onde o autor flagra no meio dos escombros um corpo em decomposição, atestando dessa maneira o genocídio que a nascente república provocara.



Foto 4: Cadáver nas ruínas de Belo Monte, Flávio de Barros, 1897.
Arquivo Histórico do Museu da República do Rio de Janeiro

Sobre esses dias finais de tortura e mortandade, o jornalista Fávila Nunes, correspondente especial da Gazeta de Notícias, enviada para Canudos comenta:

Pretendo seguir hoje mesmo para Monte Santo, porque a permanência aqui é insuportável em vista da situação de Canudos, transformado em um vastíssimo cemitério, com milhares de cadáveres sepultados, outros milhares apenas mal cobertos de terra [...]. Não se pode dar um passo sem tropeçar em uma perna, um braço, um crânio, um corpo inteiro, outro mutilado [...]. Já não se ouvem as lamentações das mulheres e das crianças, nem a ameaça canalha dos bandidos. A morte pela fome, pela sede, pela bala e pelo incêndio, emudeceu a todos, substituindo as lamúrias do banditismo, pelos alegres sons dos hinos de vitória! Canudos não existe mais! Para a nossa felicidade, basta a sua eterna memória que mais parece um pesadelo. (NUNES, 1987).

Mas afinal uma pergunta surge. Quem era o indivíduo Flávio de Barros? Pouco sabemos, ainda que agora conheçamos a parte historicamente mais importante do seu trabalho. Parece ter nascido unicamente para acompanhar com sua câmera, durante poucas semanas, aquela guerra fratricida nos confins da civilização, um cronista auxiliar, diferentemente do seu colega da pena, o Euclides da Cunha, que logo se tornou um excelente escritor nacional.

O nome de Flávio de Barros nem sequer saía nos jornais de circulação, não sendo considerado, entretanto, correspondente, porque na época não era possível publicar fotos em jornais. Sabe-se que o desconhecido fotógrafo baiano foi incumbido pelo exército, sob o comando do general Artur Oscar, da perigosa e cansativa missão de documentar a campanha de Canudos, pouco atraente para os fotógrafos renomados da Bahia.

No final do malfadado genocídio, Flávio de Barros se apressou em deixar aquele cenário com o intuito de socializar as fotografias obtidas. Na capital da Bahia, viabilizou seu material, conseguido no campo de batalha, e seguiu rumo ao Rio de Janeiro. Na capital do país, dirigiu-se à redação do jornal mais importante, O Paiz. No dia trinta de outubro, o jornal noticiou que o senhor Flávio de Barros apresentou inúmeros exemplares de fotografias de Canudos, Monte Santo, fortificações de Canudos e diversos pontos onde se deram as operações de guerra.

Informou, por conseguinte, que iria organizar uma exposição pública deste trabalho que despertava a grande curiosidade. Três meses depois, a Gazeta de Notícias publicou um anúncio convidando o público para assistir às cenas de toda a Guerra de Canudos tiradas no campo de ação pelo fotógrafo Flávio de Barros. Também seria apresentado o verdadeiro e fiel retrato do fanático Antônio Conselheiro.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Notar o pintor e retratista, Flávio de Barros como homem de seu tempo, como parte dos desejos de sua época, dos sonhos de sua geração e profissão, nos levará não a ver os seus sujeitos como objetos, mas a vê-los como sujeitos, e seus fotografados para além do que as lentes da câmera registrava.

Assim, em primeiro momento, uma leitura mais atenta do conjunto, já que não se tem notícias de documentos semelhantes, representa uma tentativa de se tirar da imagem difusa de uma multidão sem rostos, reduzida à vaga denominação de fanáticos, beatos ou bandidos, que arbitrariamente lhe imputaram, e dar-lhes traços de identidade e subjetividade.

Sabe-se que ao longo dos séculos, as diferentes sociedades têm criado diferentes formas de se produzir, olhar, conceber, dialogar e utilizar suas produções imagéticas. Ao possibilitar o constante desejo de eternizar a condição humana, por certo transitória, a imagem fotográfica se aproxima de outras iconografias produzidas no passado. Como

essas, a fotografia também desperta sentimentos de medo, angústia, paixão e encanto. Reúne e separa homens e mulheres, informa e celebra, reedita e produz comportamentos e valores. Comunica e simboliza. Representa.

Trabalhar com imagens possibilita um olhar mais atento para as realidades do presente. Uma prescruta mais profunda da nossa identidade; um olhar que se abre em várias possibilidades e crescimentos.

Desta forma, a fotografia cria novas formas de documentar a vida em sociedade. Mais do que a palavra escrita, a pintura e o desenho, a objetividade da imagem fotográfica, veiculada nos jornais, não apenas informa ao leitor sobre datas, localização, nomes de pessoas envolvidas nos acontecimentos; sobre as transformações do tempo curto, como também cria verdades de fantasias do imaginário, quase sempre produzidas por frações da classe dominante.

Temos presenciado o uso da fotografia, como recurso pedagógico destinado a despertar o interesse dos alunos do ensino fundamental e médio pelo estudo da história das sociedades passadas. O problema é que iniciativas como essas, por certo louváveis, tem muitas vezes, se reduzido á mera reunião e simples amostragem das imagens destacadas. Os cuidados necessários para a compreensão das particularidades da linguagem fotográfica são frequentemente, desconsiderados. Tal sentimento termina por reforçar nos alunos a ideia de que os sujeitos de ontem viviam exatamente como se apresentam nas respectivas fotografias.

Quando utilizadas em outra perspectiva, a imagem fotográfica será considerada como um dado natural, quer dizer, como testemunho puro dos fatos sociais, dispensando, desta maneira, as metodologias capazes de fazê-la falar. E, quando são utilizadas como fontes de pesquisa histórica é porque funcionam como mediadoras e não como reflexo de um dado universo sociocultural. Integram um sistema de significação que não pode ser reduzido ao nível das crenças formais e conscientes. Pertencem à ordem do simbólico, da linguagem metafórica. São portadoras de estilos cognitivos próprios.

6. REFERÊNCIAS

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. São Paulo: Editora Martim Claret, 2002.

DUBOIS, P. *O ato fotográfico*. 2. ed. Campinas: Papirus, 1994.

ESSUS, A.M.S.A. O olho da história: análise da imagem fotográfica na construção de uma memória sobre o conflito de Canudos. Acervo: *Revista do arquivo Nacional*, v.6. n.1/2, p.27.

KASSOY, K. *Fotografia e história*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

NETO, Lira. *Padre Cícero: poder, fé e guerra no sertão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NUNES, Fávila. A gazeta de notícias, 26 de outubro de 1897. In: *No calor da hora*. São Paulo, Ática, 1994.

SANTOS, Claude. A fotografia e Canudos. Disponível em:(
<http://www.portfolium.com.br>)Acesso em 30 de julho de 2009.

SIMÃO, Selma Machado. *Arte híbrida: entre o pictórico e o fotográfico*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

VASQUEZ, P. *Luminescências: imagens da idade do ouro da fotografia brasileira*. Texto inédito preparado pela Secretaria da Cultura de São Paulo, 1994.