

ACERVO

REVISTA DO ARQUIVO NACIONAL

VOLUME 6 • NÚMERO 01/02 • JAN/DEZ • 1993



F O T O G R A F I A

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA



ARQUIVO NACIONAL

Ana Maria Mauad de Sousa Andrade Essus

Professora Adjunta do Departamento de História da UFF.

"O Olho da História"

Análise da imagem fotográfica na construção de uma memória sobre o conflito de Canudos

INTRODUÇÃO

As representações de Canudos e o mundo no qual estava circunscrito compõem um variado material iconográfico que pode ser dividido em quatro grupos: os mapas, os desenhos e as litogravuras, as pinturas e as fotografias.

Deste conjunto elegemos as fotos para um trabalho mais detalhado, cujo objetivo é avaliar a construção de uma determinada memória sobre Canudos. Esta veio, através da fotografia, se estabelecer como a única e definitiva memória sobre o conflito.

Ao recriar o evento pelo crivo do código visual dominante, as fotografias de Canudos, com o seu alto valor analógico,



elevam uma das leituras possíveis do conflito ao estatuto de uma verdade anunciada sem possibilidade de ser contestada, no âmbito das mensagens visuais. O poder documental da fotografia não só atestou, como reafirmou o papel decisivo da quarta expedição que permaneceu, na história, como a batalha final.

As fotografias sobre Canudos foram produzidas pelo fotógrafo expedicionário, Flávio de Barros, durante a quarta empreitada militar. Elas estão organizadas em dois álbuns, com respectivamente 15 e 54 fotos e mais três avulsas¹. As fotografias do primeiro álbum possuem um tamanho padrão de 17x24cm, as do segundo 12x17cm e as avulsas 14x10,5cm. Estão coladas em suporte de

18x13cm e se encontram em razoável estado de conservação.

'O OLHO DA HISTÓRIA': A
FOTOGRAFIA DE GUERRA NO
SÉCULO XIX E SEUS
SIGNIFICADOS

A partir da segunda metade do século XIX a fotografia foi transformada, entre tantos outros usos e funções, em documento. Data deste período a sua utilização em reportagens militares.

O caráter de fidelidade à realidade atribuído à imagem fotográfica é tão patente que Mathew Brady, chefe da equipe que cobriu a Guerra Civil americana, considerou a câmera fotográfica como 'o olho da história'². As fotografias produzidas nos campos de batalha tornaram-se testemunhas oculares de um certo tipo de evento, até então só imaginado através de relatos escritos.

No entanto, as imagens obtidas nas batalhas diferiam muito daquilo que era descrito pelos repórteres de campo. As dificuldades técnicas, devido ao pesado aparato fotográfico, limitaram muito a agilidade dos fotógrafos e, por conseguinte, o movimento das fotos.

Munidos de barracas, câmeras fotográficas de tripé, estilo 'view camera', placas de vidro, soluções e recipientes dos mais variados, enfim, toda uma parafernália necessária à fixação imediata das imagens na placa de colódio úmido, os fotógrafos, geralmente contratados pelos estúdios fotográficos con-

sagrados, rumavam para os locais de conflito. Roger Fenton, fotógrafo responsável pelo registro da guerra da Criméia, contratado por Agnew Print Seller, chegou ao porto de Blacara, em 1855, 'with two assistants, five cameras, 700 glass plates and a horse-drawn van converted into a darkroom'³.

Além das limitações técnicas, a busca de uma imagem em perfeita analogia com a realidade impôs uma determinada canonicidade à expressão fotográfica de fins do século XIX. Daí a busca pela clareza do registro e pela objetividade das imagens definir, em linhas gerais, as reportagens de guerra no período do colódio úmido.

Em termos de circulação, tanto as fotografias produzidas por Roger Fenton, na Guerra da Criméia, como as da equipe de Mathew Brady, na Guerra Civil americana, foram objeto de exposição pública. No Brasil, a prática de registrar conflitos e guerras, através da imagem fotográfica, data também do século XIX. A primeira documentação fotográfica deste tipo que se tem conhecimento foi produzida durante a Guerra do Paraguai (1865-1870), seguida pela ampla cobertura feita pelo fotógrafo Juan Gutierrez durante a Revolta da Armada (1893) e pelo registro minucioso da quarta expedição a Canudos (1897). Posteriormente, tal procedimento tornou-se corrente, como pode ser constatado pela grande documentação fotográfica a respeito do conflito do Contestado (1910-1917)⁴.

As imagens fotográficas sobre Canudos

guardam um padrão técnico razoável quando comparadas àquelas feitas pelas agências internacionais. São fotos posadas, com linhas bem definidas, processadas em papel à gelatina, com negativos em vidro e organizadas em álbuns com legendas batidas à máquina. No entanto, ao contrário das imagens de conflitos internacionais, as fotografias de Canudos não foram objeto de exposição pública.

Como revelam pesquisas realizadas em jornais e revistas da época, as fotografias não tiveram divulgação contemporânea. Foram, posteriormente, utilizadas como ilustração de memórias históricas escritas por oficiais do Exército sobre a quarta campanha de Canudos⁵. Neste sentido, por falta de maior circulação, tais fotografias restringiram-se, à época, a criar uma memória do conflito própria ao consumo da corporação militar.

Em relação ao fotógrafo, Flávio de Barros, o Arquivo Histórico do Exército e os arquivos do Exército em geral não contêm informações a respeito de sua função nos mapeamentos diários sobre os encargos exercidos nos acampamentos, nem tampouco existem documentos indicando-o para tal função. 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 um profissional, não

desconhecia as técnicas contemporâneas.

PALAVRAS ATRAVÉS DE IMAGENS: UMA ABORDAGEM HISTÓRICO-SEMIÓTICA PARA FONTES FOTOGRÁFICAS.

Ao selecionar um recorte espaço-temporal preciso, a fotografia compõe, constrói e filtra determinados aspectos de uma realidade múltipla, cuja imagem final é retirada de um conjunto de escolhas possíveis. Da mesma forma que, ao permanecer no tempo, a fotografia transmite mensagens compostas por sistemas de signos não-verbais, cuja análise é uma das chaves para a compreensão do passado.

Preservada no tempo, a fotografia mantém a sua característica de recorte espacial. Na estruturação da mensagem fotográfica, múltiplos recortes espaciais se entrecruzam e, através de sua delimitação precisa, pode-se chegar tanto aos códigos de representação social inerentes à própria construção da noção de espaço, como às programações sociais de comportamento subjacentes às experiências em sociedade⁶. Nesse sentido, propomos uma análise da mensagem fotográfica com base nas seguintes categorias: o espaço fotográfico, o espaço geográfico, o espaço do objeto, o espaço da figuração e o espaço das vivências⁷. Assim, o estudo de cada uma destas categorias espaciais na coleção de fotografias sobre o conflito de Canudos, permite avaliar os códigos de representação envolvidos na manutenção da

memória oficial do conflito; os códigos de comportamento da elite militar e sua representação do sertanejo, considerado como o outro e diferente e, por fim, o embate entre o litoral e o sertão.

IMAGENS DE CANUDOS: A RECRIAÇÃO DE UM EVENTO.

Diante das sucessivas derrotas militares em Canudos, a quarta expedição foi investida de uma importância decisiva. Tal dimensão pode ser avaliada tanto pelo efetivo militar deslocado para o local, que somou cerca de 10.000 homens, como pelo aparato logístico montado para uma verdadeira campanha de guerra⁶.

Por outro lado, é também sobre esta expedição que existe um maior número de relatos e crônicas, mobilizando um contingente razoável de intelectuais, encarregados de registrar o que foi a derrota final da 'resistência monárquica', como era divulgada na época a posição dos sertanejos.

É neste contexto de esforço de guerra e de construção de uma memória do conflito que devem ser compreendidas as imagens fotográficas sobre Canudos, organizadas em álbuns pelo Exército.

A recriação do conflito, através das fotografias, encontra na análise de como o espaço foi codificado, a chave para interpretarmos as representações sociais que foram transmitidas pela mensagem fotográfica, superando-se, deste modo, o mero 'relato fotográfico' em busca de significados mais profundos.

O ESPAÇO FOTOGRAFICO

A mensagem fotográfica pauta-se em códigos convencionalizados socialmente, tanto no nível da forma do conteúdo, como da forma da expressão⁷. Neste último nível, determinadas opções técnicas e estéticas realizadas pelo fotógrafo, em meio a uma coleção de escolhas possíveis, contribuem para a transmissão de certos significados que anulam todos os outros.

A análise do espaço fotográfico, estruturado a partir das opções técnicas, aponta para os processos de codificação que estruturam a representação do real.

Nesta coleção o espaço fotográfico foi composto segundo determinadas escolhas quanto ao tamanho, formato, suporte, movimento, enquadramento e nitidez, variando consoante as condições específicas de registro e de opção temática.

Essas unidades se combinaram na composição de um determinado padrão fotográfico, cuja forma da expressão relaciona-se a significados precisos de representação.

Tamanho

O tamanho das imagens sobre Canudos varia entre o médio (54 fotos) e o grande (18 fotos). Não há diferença significativa entre os dois álbuns e as fotos avulsas. Os três guardam o mesmo corte temático e suas imagens são bem semelhantes, podendo ter sido feitas pela tradicional 'New Model View Camera' (1884), o aparelho mais utilizado na época para estes fins.

A variação de tamanho não comprometeu o aspecto documental da fotografia, possibilitando a captação de um grande número de elementos informativos relativos à organização da expedição, ao ambiente vivenciado e à movimentação geográfica, objetivos impossíveis de serem alcançados em fotos pequenas.

Tipo de foto

O tipo da fotografia permite caracterizar o movimento impresso às imagens. Devido às limitações técnicas, impostas pelo pesado aparato fotográfico da época, as imagens produzidas primaram pela estaticidade. Entretanto, podemos diferenciá-las nos seguintes grupos:

- Fotografia panorâmica: 5
- Fotografia do ambiente sem pose: 6
- Fotografia posada simulando ação: 1
- Fotografia para registro com pose: 58
- Fotografia em seqüência para dar idéia de movimento: 2

As imagens predominantes são as do registro intencional, cujo arranjo pode ser controlado pelo fotógrafo e, no qual, a qualidade técnica da imagem pode ter maior garantia.

Mesmo as fotografias de combate, onde se vê a formação de linhas de artilharia, são fotos sem movimentação, que captam a ação justamente no momento de



12 batalhão de infantaria na trincheira

Flávio de Barros. Canudos, 1897. Álbum 2, fot. 24. Arquivo Histórico/Museu da República.

sua preparação¹⁰.

Duas tentativas foram feitas para dar uma idéia da movimentação típica do evento que estava sendo vivenciado. A primeira, totalmente artificial, é uma simulação de combate no momento em que a infantaria prende alguns jagunços. A segunda, já mais sofisticada, é a exposição de um mesmo local em dois momentos diferentes, caracterizando através da mudança de paisagem, em um dado interregno de tempo, o movimento de destruição de Canudos¹¹.

Enquadramento

O item enquadramento, devido às suas variáveis, foi dividido em cinco sub-itens: sentido, direção, distribuição dos planos, arranjo e objeto central.

No sub-item sentido, contamos 67 fotos horizontais e cinco verticais. No item direção, a divisão estabelecida foi: esquerda, 20 fotos; direita, 22 fotos; centro, 30 fotos.

Que significados podem ser atribuídos a tais representações? Representar é relacionar um significado explícito a uma cadeia de significados subjacentes, numa seqüência horizontal denominada por Roland Barthes de sintagmas¹². Segundo estudos realizados sobre a produção de sentido nas artes visuais, e dentre elas a fotografia, a análise dos significados atribuídos às formas espaciais -enquanto signos que fundamentam os códigos de representação social- possibilita uma interpretação das escolhas efetivamente realizadas no ato fotográfico¹³.

No presente estudo, onde o espaço fotográfico é prioritariamente horizontal e central, a mensagem transmitida enfatizaria significados de união, harmonia e confluência de interesses. Estes significados estariam estreitamente relacionados à posição do Exército e dos militares nos embates políticos dos primeiros anos da República, dos quais Canudos e o movimento que o reprimiu são uma expressão clara.

A atuação dos militares estaria, assim, ligada à preservação da própria ordem republicana que encontraria no Exército o seu núcleo agregador, a alma republicana.

Por outro lado, o relativo equilíbrio entre as duas opções opostas de sentido reafirma a escolha em torno do centro, do núcleo, de um elemento integrador e aglutinador.

Tais afirmações recebem apoio na análise da distribuição dos planos na foto, no arranjo dos elementos e do objeto central.

Distribuição dos planos:

- 3 fotos em plano central
- 32 fotos em três planos
- 37 fotos em dois planos

	1°	2°	3°
Figuração com objetos interiores	04	04	-
Figuração com objetos exteriores	-	10	11
Figuração com objetos exteriores e pessoais	14	11	-
Figuração com objetos pessoais	35	22	-

Paisagem	05	07	13
Objetos exteriores	14	15	08

A opção por colocar o máximo de planos na foto - pelo menos tantos quanto a profundidade de campo permitisse - relaciona-se ao caráter documental atribuído a tais fotografias. Neste sentido, um maior número de elementos sobre a atividade regular do grupo visa, principalmente, a exibir o aparato logístico organizado para sustentar a quarta expedição. Tais imagens buscavam atestar a eficiência do grupo militar na derrota final do 'inimigo comum' da nação.

Assim, confirmando a análise da distribuição dos planos, a figuração e os objetos de sustentação da expedição merecem destaque na mensagem veiculada, relegando a paisagem a um plano secundário.

A organização dos elementos no arranjo da foto foi a seguinte:

- a. Organizados em linha reta: 30 fotos;
- b. No 1º plano em linha reta e no 2º espalhado: 1 foto;
- c. Organizados em semi-círculo: 20 fotos;
- d. Em semi-círculo no 1º plano e linha reta no 2º: 2 fotos;
- e. Em semi-círculo no 1º plano e espalhados no 2º: 1 foto;
- f. Espalhados: 18 fotos.

O arranjo em linha reta dos elementos, seguido pelo semi-círculo, confirma as opções horizontais e as voltadas para o centro, buscando-se, com isso, reforçar as representações da organização do

grupo militar e da manutenção da coesão interna, em torno das quais sustentava-se o sucesso da quarta expedição.

Tal tendência é confirmada por 45 fotos, onde o objeto central é a figuração coletiva, das quais 21 são fotos de oficiais. Em termos de objeto central, o restante das fotos está dividido da seguinte maneira:

- 14 fotos do arrabal destruído ou sendo destruído (objetivo central da expedição).
- 6 fotos do acampamento.
- 6 fotos da figuração individual.
- 2 fotos da paisagem do sertão.

A opção pela figuração como elemento predominante na mensagem ratifica o valor dado à ação do grupo em termos políticos. Mais do que documentar o evento, a mensagem fotográfica o recria, segundo determinado ponto de vista.

Nitidez

O último item que compõe o espaço fotográfico foi dividido em três sub-itens: foco, impressão visual e iluminação. Avaliando-os, o padrão encontrado foi o seguinte:

- 60% das fotos estão totalmente no foco.
- 96% das fotos possuem linhas bem definidas e bom contraste.
- 71% das fotos estão claras e sem sombras.

O padrão de nitidez reitera a intenção documental, à medida que se aproxima de uma concepção de imagem o mais realista possível e se afasta de uma

proposta mais artística, que poderia colocar em dúvida a veracidade da fotografia. O registro objetivo é também atestado pela extrema nitidez da foto.

Em resumo, o espaço fotográfico representado nesta coleção pode ser caracterizado como : médio; horizontal; com planos bem distribuídos; harmonicamente arranjado; com figuração coletiva como objeto central e apresentando um alto padrão de nitidez. Em termos de referência paradigmática, tais representações remetem às concepções vigentes a partir da segunda metade do século XIX, expressas nos conjuntos de fotos de guerra e de expedições. Do ponto de vista dos significados específicos atribuídos às representações produzidas pelo grupo militar, estão:

- a) a garantia de que a ação do grupo seria plenamente documentada.
- b) a preservação do papel de destaque dado à ação militar, durante a quarta expedição, como força estabilizadora e mantenedora da ordem republicana.
- c) a interpretação do evento, que ratifica a presença do grupo militar no quadro político republicano, como uma força coesa, organizada, consciente de seus deveres e pronta para garantir a ordem.

O ESPAÇO GEOGRÁFICO

Belo Monte, Canudos, Monte Santo, nomes que se confundem na configuração da região do conflito. O sertão, que no imaginário litorâneo, estava vinculado às idéias de atraso, crendice e ignorância¹³, opunha-se em todos os sentidos ao litoral, foco civilizador, ilustrado e

em dia com as primeiras novidades do exterior.

No conjunto das fotografias em questão, o espaço geográfico retratado fica circunscrito à região sertaneja. A maneira como este espaço foi registrado revela uma hierarquia calcada na própria compreensão que os militares, dignos representantes do litoral, elaboraram sobre essa região, alçada no momento da quarta expedição, ao nível de palco decisório dos destinos republicanos.

A existência de legendas nas fotos facilitou o reconhecimento dos lugares possibilitando seguinte distinção:

- Acampamento: 31 fotos;
- Trincheira: 14 fotos;
- Base de operações: 3 fotos;
- Campo de batalha: 1 foto;
- Canudos/arraial de Belo Monte: 13 fotos;
- Arraial de Monte Santo: 9 fotos;
- Cemitério: 1 foto.

Por esta amostragem, cerca de 80% das fotos referem-se ao espaço ocupado pelos militares, transformado em base de operações, como local de fornecimento de víveres, assentamento e ação. O espaço do Outro, o local reservado ao sertanejo na representação, ficou circunscrito ao arraial de Belo Monte, também denominado nas legendas de Canudos e Fazenda Velha.

O sertão é investido de significados próprios ao litoral, na medida em que é representado como local por excelência da ação militar. Enquanto isso, o sertão

nejo é alienado de suas referências geográficas mais amplas, por ter sua representação circunscrita ao arraial. Ao enclausurar a representação do espaço geográfico conselheirista ao arraial, núcleo do conflito, as imagens produzidas pelos militares subtraem referências de sentido mais gerais, limitando as possíveis ligações entre Canudos e o restante do sertão relativas tanto às motivações do conflito, quanto à própria visão do mundo por este representada.

O ESPAÇO DO OBJETO

No caso da coleção de fotografias sobre o conflito de Canudos, a avaliação dos

objetos retratados procurou dimensionar a importância da quarta expedição em termos de aparato logístico; da valorização do corpo de oficiais; da existência de uma hierarquia de ambientes dada pela associação de objetos; da preocupação na repressão decisiva do movimento caracterizada pela existência de um expressivo aparato bélico e, por fim, das condições de sobrevivência da expedição dadas pela sua relação com o ambiente sertanejo.

A partir dessas preocupações distinguimos três tipos de objetos: pessoais, interiores e exteriores.



Boia na Bateria do Perigo.

Flávio de Barros. Canudos, 1897. Álbum 2, fot. 10. Arquivo Histórico/Museu da República.

Os objetos pessoais estão relacionados à indumentária que, no caso específico desta coleção, liga-se inteiramente à representação militar. Mesmo assim, pode-se constatar uma variação de incidência, em primeiro lugar valorizando a hierarquia militar e a imagem do oficialato,



associando-a a objetos de distinção, tais como: farda, espada, botas, chapéu de abas largas, terno, relógio de bolso, etc. Em segundo, traduzem um certo 'ruído' na mensagem dominante através da presença de objetos associados à vida serteaneja:

vestidos de chita, roupas de criança, sandálias, chapéus de palha, etc. Estes elementos estão presentes no registro ocasionalmente, caracterizando o convívio, mesmo que restrito, entre as partes.

Cabe ainda ressaltar a presença de objetos - revólveres, cartucheiras, bolsas de campanha e espingardas - tornados pessoais devido a situação de guerra.

Além destes, fazem parte dos objetos pessoais os seguintes itens: uniformes de campanha, boné, bolsa de campanha, calça tipo bombacha de xadrez, lenço de pescoço, corneta, sapato, manto, lanças de madeira, binóculos, bengala, bata, jaleco branco, xale, cachimbo, cigarro, caneta e camisa de força.

A escolha dos objetos pessoais para o arranjo fotográfico recebeu uma aten-

ção maior, dada a intencionalidade do registro, apontando para o sentido que deveria ser impresso à situação, variando desde a solenidade até a descontração. A incidência de objetos pessoais que denota uma certa descontração - o caso do cachimbo e do cigarro - visa a registrar uma rotina de normalidade no decorrer das atividades militares, com tempo inclusive para espairecer.

A hierarquia de ambientes associada ao consumo de objetos não se limita ao âmbito pessoal. Também no que diz respeito aos objetos interiores, tal diferenciação pode ser constatada.

Dentre os objetos interiores retratados estão: bancos, cestos, lonas, comida, mesas rústicas, cadeiras, garrafa, faca, panelas, copo, pratos, meringas, lâmpôes, tapete, esteira, lençóis e maca.

A presença de objetos interiores, mesmo que em somente 40% das fotos, revela a preocupação em deixar registrado o aspecto logístico da expedição. Em tais representações, ficaram registradas as marcas de privação e sacrifício, pelas quais passaram os militares, ao abdicarem das condições de conforto do litoral, para salvarem a ordem republicana que estava sendo ameaçada no Interior do Brasil. O ambiente doméstico, tal como foi representado pelas imagens fotográficas, é marcado pela presença escassa de objetos interiores, e sua rusticidade denota tanto a maximização no aproveitamento dos recursos oferecidos pela região, como, por outro lado, a expectativa de que a quarta expedição não levasse muito tempo para atingir

seu objetivo.

A grande massa de objetos fica por conta daqueles denominados de exteriores: vegetação agreste, chão de terra, barraca de campanha, morros, fachadas, bandeiras, trincheiras de sacos, casas de taipa, ruínas, madeiras, canhões, caixotes, barris, carroças, potes para munição, cela de cavalo, tripé para apoiar armas, cercas, árvores, telhados e cruces.

Tais elementos, que compuseram o cenário da praça de guerra, definem o sentido prioritário das fotografias: o registro da vitória Nada foi esquecido na composição da mensagem, desde a caracterização da adversidade do ambiente, o qual foi apresentado como mais um inimigo a ser vencido, até os aspectos da destruição através das fotos das ruínas e dos cadáveres.

A presença diferenciada de objetos exteriores demonstra a hierarquia na representação dos ambientes. A grande incidência de objetos exteriores, relacionados à caracterização do ambiente inóspito do sertão, indica que o sentido prioritário a ser transmitido era o de dificuldade e adversidade do ambiente. Logo em seguida, na escala de presença, estão os objetos exteriores associados à composição do cenário da praça de guerra, definindo assim o segundo sentido a ser veiculado: a necessidade da vitória. Por fim, a presença, em menor escala, de objetos exteriores associados ao ambiente de destruição testemunham o objetivo alcançado. No entanto, é uma

prova que atua como mero reconhecimento da missão cumprida, mantendo-se distante dos horrores da repressão. Além disso, o registro da destruição da igreja e das cruces existentes no arraial mostra que não só o ambiente físico foi destruído, mas também todos os ideais que o sustentavam.

O ESPAÇO DA FIGURAÇÃO

Compõem o espaço da figuração: homens, mulheres, crianças e animais. Este espaço é de natureza heterogênea e os itens que formam o enquadramento auxiliam a compreensão desta heterogeneidade, ao realçar a importância de determinadas figuras e a relação entre elas na estruturação dos campos de significação.

Na coleção de fotografias sobre Canudos, percebe-se uma representação hierarquizada do espaço da figuração, onde as oposições são superadas por uma ordenação precisa dos elementos nos planos e no arranjo¹⁴. Em termos numéricos a figuração apresentou-se de acordo com o seguinte quadro (levando-se em conta os objetos centrais da foto):

- Fotos de oficiais: 20 (em 7 os soldados estão no 2º plano).
- Fotos do batalhão: 30.
- Fotos de soldados, oficiais e crianças: 7.
- Fotos de soldados, oficiais e mulheres: 4.
- Fotos dos conselheiristas: 4.
- Fotos individuais: 2.
- Fotos de animais: 4.

- Fotos sem figuração: 7.

O espaço representado pela figuração é eminentemente coletivo. Somente em duas fotos, a figuração foi individual: a primeira, onde aparece o corpo de Antônio Conselheiro antes de ser exumado, e a segunda, um auto-retrato do fotógrafo.

Os oficiais estão representados em 90% das fotos, sendo que em 30% como objetos centrais e em 60% acompanhando a tropa. Tais representações caracterizam a importância concedida à imagem dos oficiais como elemento centralizador e de liderança. À sua figura estão associados seus subordinados, que compunham o contingente repressor, a força do Exército personificada em seus homens.

Tanto a imagem dos oficiais como a dos soldados foram registradas, prioritariamente, nos acampamentos e trincheiras, locais de preparação do combate e do enfrentamento, relacionados, assim, aos valores de bravura e coragem, típicos da guerra.

No patamar inferior da escala de representação está o elemento sertanejo, que é o 'outro', o 'diferente', aquele que deveria ter a sua imagem silenciada ou reestruturada, em função da codificação dominante. Os silêncios estão patentes na ausência de fotografias sobre o modo de vida da população do arraial, seu ambiente cotidiano, a geografia de suas ruas e a ambientação de suas crenças. Nada disso existe nos álbuns de Canudos. Aos residentes de Belo Monte são associados somente imagens de miséria

e destruição. Assim, mais uma vez isolados na sua própria derrota, os conselheiristas perdem as referências mais amplas para com a região que ocupavam.

A presença de crianças misturadas à tropa, geralmente trajando farrapos; o registro de uma menina sendo atendida pelo corpo médico; a vinculação da figura feminina ao acampamento sempre em plano secundário; a famosa imagem dos 'quatrocentos jagunços' presos, composta quase que exclusivamente de mulheres famélicas e crianças raquíticas possibilitam uma leitura específica desta derrota: a condescendência da corporação militar em 'beneficiar' o mais fraco. Desta forma, mulheres e crianças foram poupadas numa tentativa de reintegrá-las à 'sociedade de bem'. É sabido que um contingente de sobreviventes de Canudos foi transferido para o centro da Capital Federal: o morro da Favela, cujo nome faz referência a uma planta da região do Cumbe, chamada favela¹⁶.

Neste caso, através da própria representação, na imagem fotográfica, ficaria patente o seu destino: alijados do sertão pela derrota seriam marginalizados no litoral pela pobreza.

Por fim, cabe ressaltar a representação da morte na coleção analisada. Em 72 fotografias, somente três estão associadas à morte de forma direta e objetiva: a primeira retrata o túmulo de Moreira César, oficial morto na terceira expedição, enfeitado com o pavilhão nacional; a segunda apresenta corpos irreconhe-

cíveis perdidos em meio a destroços e a última é a de Antônio Conselheiro morto, trajando o seu velho surrão deitado em uma esteira de palha¹⁷.

Mais uma vez, a hierarquização das figuras que compõem a imagem fotográfica reaparece por meio da associação de objetos que emprestam excelência e dignidade à figura do oficial morto, cujo corpo não está exposto ao reconhecimento público através da fotografia. No entanto, a morte do Outro deve ser objetivamente reconhecida como atestado da própria vitória: Antônio Conselheiro está morto e sua morte pode ser comprovada pelo registro fotográfico, um pedaço da experiência retido no tempo. Seus seguidores e suas idéias também

estão mortos. Os corpos em meio às ruínas, daquela que já foi uma cidadela, é a prova irrefutável.

Por outro lado, a ausência de registros dos soldados mortos ou feridos indica a preocupação em garantir, ao Exército, parte integrante da ordem vigente, a associação às idéias de imortalidade e invencibilidade. Tais idéias são encontradas também na própria divulgação da organização da quarta expedição.

O ESPAÇO DA VIVÊNCIA

Fotografias do general Carlos Eugênio com seu Estado Maior, da 'bóia' dos oficiais do 29º Batalhão, da comissão de engenheiros, da divisão Canet de Artilharia a postos, Imagens de Canudos



Corpo Sanitário e uma jagunça ferida.

Flávio de Barros. Canudos, 1897. Álbum 2, fot. 47. Arquivo Histórico/Museu da República.

pegando fogo, das ruínas da igreja do Bom Jesus, dos mortos em meio a destroços e dos presos circundados por soldados. Registros do funcionamento do acampamento, desde o armazenamento da munição até o atendimento aos doentes. Expressões de dor, desespero, submissão, preocupação e até mesmo alegria, povoam as vivências representadas nesta coleção.

A preocupação em apontar a unidade da tropa, a presença constante da liderança e o entrosamento do grupo, confrontadas às da destruição, fizeram destas fotos uma memória precisa de um tempo de consolidação do grupo militar e da garantia da sua atuação como elemento diretivo dos rumos da nação.

O registro fotográfico atua como atestado da eficiência dos militares-convencidos que estavam do seu papel, como documento de sua organização e prova de sua importância.

A estruturação do espaço da vivência em termos radicais opondo vitória/derrota; construção/destruição; força/fraqueza; militar/civil corrobora tais afirmações. Também a incidência prioritária de fotos posadas para registro fotográfico, cerca de 73%, reforça a intencionalidade na expressão de significados que vissem a enaltecer a figura do militar.

CONCLUSÃO

Na introdução de sua memória histórica sobre a vitória de Canudos, datada de 1898, Manuel Duarte Moreira de Azevedo es-

creve: "talvez julguem cedo para gravar nos anais da História a narrativa deste triunfo, mas não pensamos assim, e antes que a fantasia venha a desfigurá-lo e afastado de nós venha o tempo a emprestar-lhes outras cores e proporções, como simples cronistas nos propomos a relatar o que colhemos nos jornais da época dando exata notícia desse acontecimento que nos impressionou e excitou nosso patriotismo. É uma simples narrativa que pode ser útil ao historiador que no futuro se dedique a escrever a história dessa campanha entre irmãos, a qual por longo tempo perturbou a paz da República do Brasil"¹⁸.

O relato de Moreira de Azevedo expressa com rigor a preocupação, própria ao final do século XIX, em preservar o acontecimento contra a ação perniciosa do tempo e das futuras interpretações. O ambiente cultural dos últimos anos do século passado acreditava na isenção do registro imediato com uma fé inabalável, concedendo a quem registra, o papel de juiz isento de crenças e preconceitos. Tal tendência encontrou na fotografia a sua forma mais perfeita de expressão.

Seguros da neutralidade na escolha das palavras e das expressões para descreverem os eventos, mais ainda ficariam com as possibilidades de objetividade da câmera fotográfica. Esta sim, conseguiria um registro isento de qualquer outro tipo de subjetividade, por ser um pedaço subtraído à realidade. No entanto, entre o sujeito que olha e a imagem que elabora existe muito mais do que os

olhos podem ver. Intervalo que é ocupado por uma rede de significados que remete tanto às problemáticas contemporâneas ao evento registrado, como ao código dominante de representação.

Desta forma, as imagens fotográficas elaboradas pelo fotógrafo expedicionário, no momento do conflito, expressam uma preocupação em termos de memória, visando ultrapassar a linearidade do tempo - retendo no registro a sua passagem - e, por fim, afirmam a intenção de elaborar o relato o mais verídico possi-

vel: aquilo que realmente aconteceu e como realmente aconteceu. Pretende-se, assim, não uma escolha interpretativa em meio a tantas outras, mas a única leitura possível dos acontecimentos.

A vitória dos militares sobre os sertanejos é um fato irrefutável. O conteúdo da vitória, entretanto, aponta para uma interpretação que, claramente, busca revitalizar o papel dos militares no contexto republicano e garantir, através da construção da memória dos fatos do passado, a sua presença no futuro da Nação.

N O T A S

1. *Canudos álbum* n.1: Daft 897.00.00/8; n.2: Daft 897.00.00/9; fotos avulsas: 897.09.00/3/4/5, Rio de Janeiro, Museu da República, Arquivo Histórico.
2. FABRIS, A. "Introdução", In: *Usos e funções da fotografia no século XIX*, Fabris, A. (org). São Paulo: Edusp, 1991, p.24 - 25.
3. ROSEMBLUM, N. *World History of Photograph*, New York: Abeville Press, 1984. p.180
4. SOARES, C.F.M. & SOARES, J.F.M.(eds.), *CONTESTADO*, Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, Index, 1987.
5. Exemplos de alguns livros que utilizaram as fotografias dos álbuns para ilustração: BARRETO, E.D., *Destruição de Canudos*. Recife: Jornal do Recife, 1912, 300ps. il.; BENÍCIO, M., *O rei dos jagunços*. Rio de Janeiro, tipografia do Jornal do Comércio, 1899, II; ARAIPE, T.de A., *Expedições militares contra Canudos*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1985.
6. Sobre a discussão do espaço como referencial ulterior e forma elementar de enquadramento da experiência veja: ECO, Umberto. *Tratado geral de semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1980, p.185 e OSTROYER, F. "A construção do olhar" In: *O olhar*, São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.175-177. Sobre as Programações sociais de comportamento veja LANDI, Rossi F. "Programações Sociais de Comportamento". In: *DIZIONÁRIO teórico-ideológico*. Buenos Aires: ed. Galerna, 1975 e CARDOSO, C.F.S. "Semiótica, História e Classes Sociais." In: *Ensalos racionalistas*. Rio de Janeiro: Campus, 1988.
7. Sobre a importância da dimensão espacial em análises histórico-semióticas da imagem fotográfica veja: ANDRADE A.M.M.S., *Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante*, no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX, Niterói: UFF, ICHP, Tese de doutorado, nov/1990, mimeo.
8. FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA, *Canudos: subsídios para a sua reavaliação histórica*, Rio de Janeiro: Centro de documentação, 1986.

9. Sobre a divisão da mensagem fotográfica em plano da forma da expressão e plano da forma do conteúdo veja: ANDRADE, op.cit.
10. Fotos n.23 e 24 do álbum n.2.
11. O primeiro caso relaciona-se a foto n.10 do álbum 2 e o segundo caso às fotos n.2 e 3 do álbum 1.
12. BARTHES, R., *Elementos de Semiologia*. Lisboa: Ed.70, cap.II.
13. Sobre os significados atribuídos às formas espaciais veja: ANDRADE, op.cit., cap.III e Introdução.
14. Sobre as diferentes leituras do conflito de Canudos veja: HERMANN, J., *Histórias de Canudos: o embate cultural entre o litoral e o sertão no século XIX*. Niterói: UFF, ICHP, 1990. dissert. de mestrado, mimeog. e VENEU, Marcos Guedes. 'A cruz e o barrete: tempo e história no conflito de Canudos', in: RELIGIÃO e Sociedade, Rio de Janeiro, 13/2, jul.1986.
15. Veja o item 1.
16. CRULS, G. *Aparência do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Liv. José Olympio. Col. Documentos Brasileiros. 2 v, v.1 p.567, vol.1.
17. Respectivamente as fotos n.21, 41 e 32 do álbum 2.
18. AZEVEDO, M.D. Moreira de. *Vitória de Canudos*, Rio Janeiro, 5/9/1898, 85fls manuscritas, Biblioteca Nacional, Divisão de Manuscritos, Ref.12.1.8.

A B S T R A C T

The photographs taken by the Army during the fourth expedition to Canudos are analysed through an historic-semiotic view. The intention is to evaluate how the construction of a given memory of the conflict revitalizes the roles played by the military in the Republic scenario and guarantees their presence in the nation's future.

R É S U M É

Les photographes prises par l'armée pendant la quatrième expédition à Canudos sont analysées par une approche historique-sémiotique. Il s'agit d'évaluer de quelle façon la construction d'une certaine mémoire du conflit revitalise le rôle des militaires au décor républicain et assure leur présence dans le future de la nation.

Aline Lopes de Lacerda

Pesquisadora do Centro de Pesquisa e Documentação
de História Contemporânea do Brasil / CPDOC da Fundação
Getúlio Vargas e mestranda em Ciência da Informação pelo IBICT/UFPRJ.

Os Sentidos da Imagem

Fotografias em arquivos pessoais

Este artigo busca apontar, de maneira exploratória, algumas questões relativas à potencialidade informacional do registro fotográfico.

No domínio que nos interessa aqui, dos arquivos pessoais¹, acreditamos existir diferentes variáveis que, se consideradas tanto pelo profissional que organiza esses arquivos, quanto pelos seus usuários, podem proporcionar uma visão e entendimento mais abrangentes da fotografia como fonte de informação e fonte para o estudo da história.

O que pode ser considerado uma informação numa imagem fotográfica? Quando uma foto pode ser informativa?

De uma série de possibilidades informa-



tivas que a foto é capaz de apresentar, algumas são comumente aceitas pelos profissionais e instituições de arquivo, bibliotecas e museus como as mais im-

portantes a serem destacadas, as que permitem que uma imagem seja considerada *identificada*. Apesar das mais variadas formas de catalogação de fotografias encontradas nas diversas instituições, existem algumas categorias de informação que são consideradas 'modelo' para descrição de imagens²:

- Código do documento
- Autor
- Título ou legenda (compreende a descrição do evento e das pessoas retratadas)

- Local
- Data
- Descrição física do documento (tipo, cromia, dimensões)
- Notas

No caso da catalogação de fotografias de um arquivo pessoal, essas informações são geralmente encontradas na própria fotografia, ou em outras fontes, tais como documentos manuscritos e recortes de jornais integrantes do mesmo arquivo, além de livros, obras de referência e depoimentos orais do titular³ do arquivo ou seus descendentes, etc. Tais informações serão utilizadas no espaço de *descrição* do item a ser catalogado - no caso, a fotografia - que, associado ao espaço de *indexação*⁴ da imagem, resultam na ficha catalográfica.

No universo desses arquivos, o *código da fotografia*⁵, além de remeter à ordenação do documento no interior do arquivo, informa a respeito do *fundo* ao qual pertence aquela imagem, ou seja, o arquivo de determinado titular. A recuperação do fundo ao qual o documento pertence é informação fundamental, na medida em que assegura um dos princípios básicos estabelecidos pela arquivística, o do *respeito à proveniência*. Desta forma é possível perceber a unidade e o sentido do conjunto documental, inevitavelmente relacionados ao responsável por sua acumulação.

A informação seguinte diz respeito à *autoria* do registro fotográfico. Vale observar que essa categoria de informação é geralmente estabelecida como o pri-

meiro campo definido numa ficha catalográfica, a sua *entrada principal*. Quem é considerado o autor de uma imagem? Sem dúvida, seu criador, o fotógrafo, aquele que juridicamente detém a 'paternidade' da imagem registrada pela câmera. Da mesma forma, os estúdios ou as agências podem ser também considerados autores, ao ponto de se recuperar, em termos de indexação, as duas informações, quando se encontram disponíveis. Geralmente há uma hierarquia definida em torno da importância do fotógrafo em relação à agência ou ao estúdio. Isto se verifica na medida em que os procedimentos técnicos apontam como entrada principal o fotógrafo e *opcionalmente* o estúdio ou agência responsável pela produção do registro visual⁶ (grifo nosso).

Gostariamos de chamar a atenção para o papel de autor que um estúdio e, mais especificamente, uma agência (departamentos de imprensa ou de propaganda, revistas, jornais, etc.) podem representar. Não estamos com isso tirando do fotógrafo a legitimidade de sua autoria, mas gostaríamos de tentar uma ampliação desse conceito de autor a partir da reflexão desenvolvida por Foucault acerca do discurso e da autoria discursiva. Para ele, trata-se de 'retirar ao sujeito (ou ao seu substituto) o papel de fundamento originário e de o analisar como uma função variável e complexa do discurso'⁷. Para além de um 'sujeito originário' como autor de um discurso, Foucault tenta analisar a maneira como se exerce