

# O ÁLBUM DE GUERRA DE FLÁVIO DE BARROS: DA HISTÓRIA À MEMÓRIA (1897-2022)

Rozeaux Sebastien

**Resumo:** A partir da análise cruzada de algumas fotografias do álbum *Canudos* de Flávio de Barros e da informação biográfica sobre o “fotógrafo expedicionário”, é possível compreender como estas imagens de propaganda de guerra se tornaram fontes históricas de valor etnográfico no século XX, quando foram incluídas na primeira edição de *Os Sertões*, em 1902, e ainda mais a partir da década de 1980, quando essas imagens têm sido utilizadas por historiadores e empresários de memória que, em *Canudos*, tentam reabilitar a experiência de vida comunitária que foi Belo Monte.

**Palavras-chave:** Memória. *Canudos*. Fotografias de guerra. Euclides da Cunha. Sertão.

**Résumé:** À partir de l'analyse croisée de quelques photographies de l'album *Canudos* de Flávio de Barros et des informations biographiques concernant le «photographe expéditionnaire», il est possible de comprendre la façon dont ces images de propagande de guerre sont devenues au 20<sup>e</sup> siècle des sources historiques à valeur ethnographique, depuis leur inclusion dans la 1<sup>e</sup> édition de *Os Sertões* en 1902, et plus encore depuis qu'elles sont utilisées depuis les années 1980 par des historiens et entrepreneurs de mémoire qui, à *Canudos*, œuvrent à réhabiliter l'expérience de vie communautaire que fut Belo Monte.

**Mots-clés:** Mémoire. *Canudos*. Photographies de guerre. Euclides da Cunha. Sertão.

**Abstract:** From the cross-analysis of some photographs from the album *Canudos* by Flávio de Barros and the biographical information about the “expeditionary photographer”, it is possible to understand how these images of war propaganda became historical sources with ethnographic value in the 20th century, since their inclusion in the first edition of *Os Sertões* in 1902, and even more since they have been used from the 1980s by historians and entrepreneurs of memory who, in *Canudos*, are working to rehabilitate the experience of community life that was Belo Monte.

**Keywords:** Memory. *Canudos*. War photographs. Euclides da Cunha. Sertão.

Uma das primeiras cenas do filme de Sergio Rezende, *A Guerra de Canudos*, produzido para a televisão por ocasião do centenário de 1997, tem lugar em Bom Conselho, no sertão da Bahia, no dia do mercado, alguns anos antes da fundação de Belo Monte. Um pregoeiro anuncia a presença pela primeira vez nestas zonas remotas do sertão da “mais nova maravilha da França e das

Alemanhas”, a máquina fotográfica em frente da qual os mais ricos vêm posar, sob o olhar estupefato dos camponeses, que também são seduzidos pela ideia de ter um retrato, esta «lembança que não se apaga» (REZENDE, 1997, 5’ min).

Se a fotografia é o tema da cena de abertura deste filme de grande orçamento, é certamente uma referência implícita à força memorial adquirida ao longo das décadas pelas fotografias tiradas por Barros no fim da guerra, a este símbolo da modernidade artística e industrial que irrompe com as baterias de canhões e metralhadoras que vieram da Europa até às portas de Canudos sitiado em setembro de 1897. Na falta de fotografias tiradas em tempo de paz, tal como Rezende o imagina no seu filme, é preciso voltar às imagens agora digitalizadas do álbum *Canudos*<sup>1</sup>, ampliá-las para aceder à espessura do grão, e assim ver o que resta deste fluxo vital que está a secar diante dos olhos do fotógrafo Flávio de Barros, que chega a Canudos enquanto os seus habitantes estão a morrer, após longos meses de incursões e bombardeamentos. Analisar este extraordinário corpus fotográfico é uma oportunidade para restabelecer a ligação com a história e a memória da experiência comunitária que Belo Monte e os seus habitantes encarnaram durante apenas cinco anos no final do século XIX.

### Um álbum de guerra?

As 69 fotografias impressas em papel albúmen, conservadas no Museu da República no Rio de Janeiro, foram tiradas durante as semanas que Barros passou no sertão entre setembro e princípios de outubro de 1897. Estão agrupados num álbum do qual existem três cópias. Um é conservado no Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, em Salvador. Intitulado *Álbum – Canudos*, em letras gravadas na capa, recolhe estas imagens cuidadosamente coladas e acompanhadas da sua legenda, manuscrita ou datilografada numa fina tira de papel. O tamanho destas impressões pode variar, mas respeitam a proporção de três meios, característica da fotografia em prata.

---

<sup>1</sup> Disponível on-line em Brasileira fotográfica: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br>.

O álbum não é obra de uma editora ou tipografia, mas do próprio fotógrafo, Barros, que comprou álbuns virgens e compôs à mão, no seu regresso da guerra, os poucos exemplares oferecidos ao estado-mor ou postos em venda, cujo número é desconhecido. Os anúncios na imprensa mostram que estas imagens também foram disponibilizadas à unidade, a destinação dos veteranos, dos oficiais que se orgulhavam de ter participado na heroica guerra de Canudos<sup>2</sup>.

Trata-se de um conjunto de documentos sem precedente no Brasil, pois nunca nenhuma guerra tinha produzido este tipo de imagem antes. Embora a fotografia tenha tido sucesso no Rio desde a década de 1840 – o Imperador Pedro II construiu uma coleção de mais de 25.000 fotografias durante o seu reinado – só em 1897 é que apareceu no cenário da guerra, de acordo com uma cronologia que não é acidental (LAGO, 2005): de facto, a fotografia foi comprometida no final do século com a guerra colonial em África e na Ásia, e não há dúvida de que a escolha feita pelo exército de recorrer aos serviços de um fotógrafo inscreve-se neste movimento transnacional através do qual a fotografia também serviu para “justificar a conquista da terra e o uso da força” perante os inimigos irregulares que se recusaram a submeter-se a um poder legítimo (FOLIARD, 2020, p. 40)<sup>3</sup>: “A câmara não é um objeto neutro, a sua utilização nunca é passiva. Ao aparecer nas mãos dos conquistadores, ou daqueles que preparam os seus avanços, torna-se um elemento de subjugação, e uma ferramenta que participa e estrutura o exercício da violência” (FOLIARD, 2020, p. 51).

Instrumento de propaganda ao favor de um exército envolvido numa longa guerra cujo resultado era ainda incerto, o álbum completa os relatos heroicos dos combates da 4ª expedição, que correspondentes como Euclides da Cunha escreviam para a imprensa de Salvador, Rio ou São Paulo,

---

<sup>2</sup> Ver, por exemplo, o anúncio “Guerra de Canudos”, reproduzido no *Jornal de Notícias* de Salvador de Bahia, a 14 de setembro de 1898 (n° 5604, p. 3).

<sup>3</sup> Concomitante com a Guerra de Canudos, a conquista de Madagáscar pelas tropas de Joseph Gallieni é documentada por um “repertório fotográfico argumentado de vários milhares de fotografias”. (*Ibid.*, p. 154) Poder-se-ia também citar a campanha britânica de 1896-1898 para conquistar o Sudão, “uma das primeiras guerras da era Kodak” (*Ibid.*, p. 158).

sob a estreita supervisão dos censores militares. A maioria das fotografias documenta a presença dos regimentos envolvidos no esforço de guerra, o bom estado geral dos campos militares e das tropas. São também testemunhas do bom tratamento dos prisioneiros, ao contrário de muitos discursos... e da realidade. É, portanto, necessário usar estas imagens com grande cautela, pois fazem parte de uma narrativa, como relatórios de guerra, cuja relação com a verdade é mais que questionável. No final deste século, os exércitos da Europa – e, portanto, do Brasil, no contexto da circulação internacional da informação – sabem que a fotografia é uma arma de comunicação de dois gumes. “Já no início da década de 1890, quatro anos após os britânicos terem tido de lidar com o caso Hooper na Birmânia, o império francês em rápida expansão em África estava a experimentar um dos seus primeiros escândalos mediáticos envolvendo a fotografia” (FOLIARD, 2020, p. 237). Não há dúvida que os oficiais do exército foram informados destes escândalos através da imprensa, e que o trabalho do fotógrafo em Canudos foi rigorosamente supervisionado, a fim de apresentar uma imagem limpa das tropas envolvidas numa “guerra justa” – é por isso que o álbum também faz sentido através das formas atenuadas de violência de guerra que apresenta, como voltarei a referir.

Contudo, neste panorama que glorifica os exércitos, várias imagens têm um estatuto ambíguo, na medida em que, deixando aqui de lado a violência do gesto fotográfico numa situação de guerra, dão-nos um vislumbre sobre este povo canudense em vias de desaparecer. E, como gostaria de defender aqui, acredito que outras leituras deste corpo de imagens são possíveis. Porque documentam, embora à margem, o projeto comunitário e os seus membros, estas fotografias têm também um valor etnográfico que vai além do contexto do fim da guerra em que foram produzidas. Elas refletem um ponto de vista, o de Flávio de Barros, que é mais ambíguo ou complexo do que se poderia pensar à primeira vista, folheando as páginas do álbum de guerra. Voltando à carreira deste fotógrafo e à forma como compôs o seu álbum, com base nas poucas indicações de que disponho, proponho aqui analisar de uma nova forma estas fotografias, cuja ambivalência atinge o espectador e o leitor, então como agora. Pois é durante este longo século XX que estas fotografias

de guerra, que se tornaram fontes históricas, foram utilizadas por outras pessoas como “lugares de memória”. É preciso dizer que estas fotografias, pela sua representação de uma “realidade” desaparecida, compensam o abismal desequilíbrio enfrentado pelo historiador que deseja escrever uma história objetiva de Canudos e da guerra, porque se os relatos dos vencedores abundam, o silêncio das fontes do lado dos derrotados é imenso. Enquanto uma memória oral se construiu ao longo do século XX, graças aos sobreviventes e aos seus descendentes que ainda hoje seguem mantendo viva essa história, as fotografias de “jagunços” de Barros adquiriram um valor documental inestimável e tornaram-se assim operadores da memória.

Este processo foi iniciado por um trabalho seminal na história do pensamento e da literatura brasileira, *Os Sertões* de Euclides da Cunha, cuja primeira edição foi publicada em 1902, apenas cinco anos após o fim de uma guerra que muitos já tinham esquecido. Ao trazer esta trágica guerra de volta à frente e ao estabelecer uma leitura paradigmática da luta entre o jagunço forte e o exército republicano, Euclides da Cunha questiona a história e identidade brasileiras através do prisma desta população mestiça que ele acredita estar condenada a desaparecer. E o seu livro pode ser lido como o vasto túmulo de um Brasil, o dos sertões, cuja memória ele se propõe a fixar antes da ordem e do progresso apressarem o seu desaparecimento.

Antes de embarcar para a Bahia e ir depois para Monte Santo na companhia do Marechal Bittencourt, o novo Ministro da Guerra encarregado de recolocar os exércitos derrotados no caminho da vitória, Euclides da Cunha levou consigo uma câmera e uma caderneta para documentar com imagens e texto esta “guerra de Vendéia” que estava a ser travada nos confins do Estado da Bahia (ALMEIDA, 1998). No entanto, quando o autor voltou para o Rio, tinha consigo apenas as notas de guerra. Será por isso que, na ausência de fotografias pessoais, quando a primeira edição do seu livro apareceu em 1902, ele incluiu as imagens tiradas por um fotógrafo profissional, Flávio de Barros, que também acompanhou o ministro no sertão. Presume-se que Cunha não terá pedido a permissão de Barros, uma vez que estas imagens não são devidamente referenciadas. Na terceira edição corrigida de *Os*

*Sertões*, publicada por Laemmert em 1905, são reproduzidas três imagens nas últimas páginas do volume, correspondentes ao relato dos últimos dias da guerra. Dois documentam a mobilização das tropas: “Monte Santo, base de operação” (CUNHA, 1905, p. 527) e “Acampamento dentro de canudos” (CUNHA, 1905, p. 543). Finalmente, uma terceira, sobriamente intitulada “As prisioneiras” (CUNHA, 1905, p. 605), reproduz uma das imagens mais conhecidas do álbum de guerra: o retrato coletivo das centenas de mulheres e crianças que se renderam alguns dias antes da destruição de Canudos. Estas três imagens refletem perfeitamente a ambiguidade genérica deste álbum.

### **Do álbum de guerra ao documento etnográfico**

Ao folhear as páginas do álbum de guerra revela-se a missão do fotógrafo: 50 das 69 imagens são retratos de batalhões, do estado-maior ou dos oficiais do exército mobilizados no esforço de guerra, tal como as duas primeiras imagens reproduzidas na edição de 1905 de *Os Sertões* o ilustram. O fotógrafo preferiu vistas largas a fim de mostrar os milhares de soldados posando numa ordem e hierarquia que refletisse o etos corporativista do exército. Em primeiro plano estão os oficiais e o seu estado-maior, em segundo plano os soldados em armas.

A extraordinária encenação que consiste em posar diante da estranha máquina fotográfica fez parte da tentativa de mobilizar de novo as tropas neste mês de setembro, quando a vitória finalmente parecia estar ao alcance, na sequência dos reforços recebidos. A solenidade do momento e a natureza sem precedentes da iniciativa ajudaram a incentivar os soldados a lutar para salvar a República. Os batalhões de infantaria, os artilheiros e as suas baterias, a comissão de engenheiros, o corpo sanitário; todos os corpos do exército passam em frente da máquina, seja na retaguarda ou nas “trincheiras”, como o mostram fotografias mais raras.

Ao virar as páginas do álbum e os retratos dos batalhões, compreende-se que Barros queria compor um relato lisonjeiro da 4ª expedição. A presença do ministro em Monte Santo, a chegada de reforços militares e com-

boios de abastecimento, e o progressivo cerco da cidade levaram a uma clara melhoria das condições de vida para os soldados, o que o álbum de Barros pretende ilustrar. O Tenente Macedo Soares, como tantos outros, ficou satisfeito com estes “tempos de abundância e de prosperidade”, que puseram fim a longos meses de sofrimento (SOARES, 1902, p. 293). É este rosto do exército republicano que precisa de ser documentado, para lavar a afronta dos reveses militares e das acusações contra o General Oscar e o seu estado-maior.

Neste conjunto visual coerente, algumas imagens são, contudo, dissonantes, como por exemplo, a fotografia das “prisioneiras”. A aparente serenidade e boa saúde da tropa militar contrastam com o retrato coletivo dos derrotados.



Barros, “400 jagunços prisioneiros”, 1897

A fotografia foi tirada pouco depois da rendição de várias centenas de jagunços, na sua maioria mulheres e crianças, alguns dias antes do fim da guerra. De acordo com a legenda escrita por Barros, há aqui 400 deles. Esta é uma fotografia que agarra o coração, terrível e fascinante ao mesmo tempo,

porque documenta o fim de um mundo enquanto revela os seus rostos anônimos. Agrupadas, estas mulheres e crianças estão a experimentar uma última forma de comunhão cujo significado é desviado pela situação: abandonaram os seus maridos, se ainda estes não morreram nos combates, perderam a sua liberdade e, por conseguinte, qualquer controle direto sobre o futuro; sabem que a violência da vitória cairá sobre elas e desfará para sempre os laços forjados em Belo Monte.

Macedo Soares descreve, no seu relato de guerra, a pena que assola os soldados quando viram as “cenas pungentíssimas” das mulheres e crianças a marchar diante dos seus olhos (SOARES, 1902, p. 362). Euclides da Cunha descreve por sua parte essas «mulheres, sem número de mulheres, velhas espectrais, moças envelhecidas, velhas e moças indistintas na mesma fealdade, escaveiradas e sujas, filhos escanchados nos quadris desnalgados, filhos encapitados às costas, filhos suspensos aos peitos murchos, filhos afastados pelos braços, passando; crianças, sem número de crianças; velhos, sem número de velhos; raros homens, enfermos opilados, faces túmidas e mortas, de cera, bustos dobrados, andar cambaleante» (CUNHA, 1905, p. 604).

A fotografia tem por objetivo selar a vitória sobre os fanáticos insurgentes ao documentar a rendição em massa – e o quadro não é suficientemente largo para que todos os prisioneiros caibam na fotografia. No entanto, é outra coisa que atinge hoje o espectador, e talvez já em 1897: talvez Barros quisesse fixar na placa os últimos vestígios de uma utopia antes da sua completa destruição, com este retrato em que tantos rostos e perfis saltam literalmente encima de nós. É um espetáculo perturbador, até mesmo desconcertante, poder ver tão de perto a humanidade e o desespero daqueles que se renderam, tão marcantes são os rostos de certas mulheres, com o seu olhar poderoso e mesmo, porque não o admitir, a beleza que emana delas. Outros rostos parecem expressar, pelo contrário, uma forma de desânimo, de “tristeza profunda”, espelho talvez da famosa “humildade” do povo sertanejo. Mas há também todos aqueles rostos desfocados que fogem à imagem tal como fogem à história escrita – porque não ouviram, não compreenderam ou não quiseram cumprir as instruções do fotógrafo, as quais, no entanto, foram repetidas pelos soldados.



Mas é precisamente a justaposição destes rostos com feições tão nítidas e outros cujos contornos permanecem para sempre elusivos que nos confunde. Com pequenos toques no álbum, Barros compõe – conscientemente, é a hipótese que aqui defendo – uma documentação de valor etnográfico, num álbum cuja parte principal é dedicada à glorificação dos batalhões. Desta forma, restaura parte da essência de um projeto no preciso momento em que este desaparece. Barros torna-se o mitólogo do sertão de Canudos, cujo povo heroico foi saudado por Euclides da Cunha pela sua coragem e força – e não é surpreendente que este último tenha utilizado esta imagem para ilustrar *Os Sertões* em 1902.

Alguns dias após a rendição dos prisioneiros, Flávio de Barros conseguiu tirar fotos dentro de Canudos, que os militares tinham tomado a 5 de outubro, após um cerco de um mês de duração. Com exceção de algumas fotos panorâmicas da cidadela sob as bombas, o álbum *Canudos* não oferece quase nenhuma imagem do massacre que teve lugar nos últimos dias do assalto. Há, portanto, uma espécie de hiato no álbum: à série de vistas panorâmicas de Canudos segue-se uma série mais curta dos monumentos da cidade em ruínas, essas imagens de igrejas desmoronadas, símbolos de vitória, tal como aos retratos dos batalhões respondem as raras fotografias de jagunços feitos prisioneiros, jaguncinhos arrancados do fanatismo, e o singular retrato de António Conselheiro. A morte assombra estas imagens, mas só se encarna nas margens, e, no entanto, é aí, nestes “pontos cegos”, que, passo a passo, toma forma outra narrativa fotográfica da guerra.

O silêncio do exército perante o extermínio deliberado dos conselheiristas foi geral. É por isso que Barros prefere deter-se, com a bênção do Estado-Maior, sobre os monumentos em ruínas. De facto, não há vestígios de violência nos retratos dos jagunços, sejam os prisioneiros, a “jagunça ferida” ou o corpo do Conselheiro, cuja serenidade aparente contrasta com a decapitação a seguir. Barros documentou a vitória dos exércitos e a destruição de Canudos sem se deter na tragédia humana que Horcades, Zama (ZAMA, 1899) ou Cunha descreverão mais tarde. Devemos concluir por isso que Barros permaneceu insensível às cenas do holocausto? Acredito que não.



Barros, “Cadáveres nas ruínas de Canudos”, 1897

Para compreendê-lo, devemos seguir o caminho aberto por uma fotografia cuja presença no álbum dissona, “Cadáveres nas ruínas de Canudos”. Esta imagem é a única que documenta explicitamente o massacre do povo de Belo Monte. Por conseguinte, vale a pena analisá-la. Numa paisagem de ruínas, as paredes irregulares das choças destruídas, duas diretivas guiam o nosso olhar e confundem-nos: a verticalidade das peças de madeira à esquerda, em primeiro plano, e as fardas brancas de dois soldados ao fundo, se cruzam com a horizontalidade das ruínas que se deitam no chão. É aqui que o olhar acaba por se fixar e finalmente enxerga: entre os destroços de guerra, as secções de barro colapsadas, os frascos e munições explodidas, emergem as silhuetas de dois cadáveres. O de uma criança deitada de lado, em primeiro plano, e este corpo emaciado, deitado de costas, em segundo plano. A violência da guerra é brutalmente encarnada nos corpos abandonados destes dois jovens conselheiristas. A legenda é clara: não se trata de um retrato dos dois soldados no fundo. Além disso, este seria um retrato falhado, uma vez que o primeiro é decapitado por um quadro demasiado apertado, e o seu corpo desfocado, como se estivesse em movimento. O primeiro cadáver está no centro da imagem, no visor da lente, quando os dois soldados aparecem na imagem apesar deles.

Será que Barros aproveitou um momento de calma para se perder nas ruas e tirar discretamente uma foto do massacre? Seguiu ele o estado-maior do General Oscar na visita às ruínas a 29 de setembro, tal como Euclides da Cunha, cuja descrição dos cadáveres espalhados pelo chão ressoa com a fotografia: “estendidos, de supino, face para os céus; desnudos os peitos, onde se viam os benti-nhos prediletos; inflexos no último crisper da agonia; mal vistos, às vezes, caídos sob madeiramentos, ou de bruços sobre as trincheiras improvisadas, na atitude de combate em que os colhera a morte” (CUNHA, 1905, p. 578).

O caminho aberto com esta fotografia obriga-nos a voltar para as poucas imagens em que aparecem os conselheiristas, como assunto principal ou (muito) secundário. Creio que Barros ficou profundamente comovido com o desfecho da guerra, e que desejou refletir isto no seu álbum, de uma forma discreta, como o constrangia o contrato moral que o ligava ao exército, seu patrocinador. No álbum conservado em Salvador, esta fotografia singular, “Cadáveres nas Ruínas de Canudos”, compõe numa só página um díptico com o retrato do Conselheiro morto. De facto, estas são as duas únicas imagens de cadáveres nas ruínas da cidade.



Barros, “Retrato do Bom Jesus Antônio Conselheiro, depois de exumado”

Logo desde o início, a fotografia contrasta fortemente com a descrição dada por Euclides da Cunha em *Os Sertões*: as “escaras” e “sânie” desapareceram, sob o efeito da distância ou da luz ofuscante. Não há aqui nada que nos recorde a “massa engulhenta de tecidos decompostos” descrita pelo escritor (CUNHA, 1905, p. 610): a pele é lisa, o rosto sereno, o cabelo e a barba negra, as mãos brancas, a túnica e as sandálias bem ajustadas. A decomposição do corpo desde a sua morte a 22 de setembro, no calor sufocante do sertão, escapa ao olho; como se alguns profissionais de tanatopraxia tivessem preparado o corpo para a sessão fotográfica; como se fosse um homem que tinha acabado de morrer.

A encenação aqui é discreta, mas cuidadosa. Para o fotógrafo com o olho no visor, o Conselheiro é um sujeito ideal, numa época em que a imobilidade do “*spectrum*” determina a nitidez da imagem e a impressão de realidade que produzem as imagens (BARTHES, 1980). O corpo repousa sobre uma esteira de junco rasgado, num cenário mineral, esmagado pela luz: o jogo de contraste entre a túnica e o cabelo, também preto, e o chão nu traz o nosso olhar para o corpo exumado. Os soldados tê-lo-ão levado para esta área aberta, cujos escombros residuais se desvanecem sob a dura luz; terão dado alguns passos atrás, de ambos os lados do barranco cuja linha visa a cabeça: no fundo podemos ver o pé de um pau, sandálias e sombras numa auréola, compondo esta cena como um teatro grego cuja arqueação se estende até à delicada curva de um tronco arrancado de uma casa.

Herói apesar de si próprio, o Conselheiro irrompe na modernidade, este mundo de reprodutibilidade industrial do qual a fotografia é um dos símbolos. Após a exumação, fotografar o corpo também viola o que era a singularidade ontológica do Conselheiro; esta relação com o corpo reduzida ao mínimo necessário. A ascese e a humildade da sua pessoa alimentaram a sua lenda desde os anos 1870, quando o Conselheiro ia e vinha no sertão, como um anacoreta dos primeiros tempos do cristianismo. Fotografá-lo torna possível fixar na placa algo da ordem de um anacronismo, quando a Belle Époque no Rio estava prestes a triunfar. “Contemporânea com o recuo dos rituais, a fotografia talvez tenha correspondido à intrusão na nossa sociedade moderna de uma Morte assimbólica, fora da religião, fora dos rituais, uma espécie de mergulho abrupto na Morte literal” (BARTHES, 1980, p. 144).

A segunda violação encontra-se exatamente ali: numa sociedade secular do olhar e parecer, a imagem de alguém que, precisamente, não prestava atenção à sua própria imagem é arrancada. Os ritos bárbaros e obscuros dos “fanáticos” e do seu Messias são substituídos pelo prosaísmo metódico do clichê ordenado pelo chefe do exército.

Mas o retrato também diz outra coisa: o quadro apertado, as precauções tomadas na pose do corpo, a delicada inclinação da cabeça em direção ao visor, restabelecem a dimensão propriamente humana do famoso chefe inimigo. O fotógrafo Barros legou um álbum inteiro da sua estadia em Canudos e tão poucas palavras para interpretá-lo, a não ser as breves legendas que as acompanham e estas palavras lapidares ao anunciar o espetáculo encenado num salão nobre do Rio de Janeiro no final de dezembro de 1897: “Curiosidade! Assombro!! Horror!!! Miséria!!!!” (ZILLY, 1999, p. 108). A pontuação marca uma paleta de emoções prometidas aos espectadores, cuja ordem não é incidental, quando a legítima curiosidade de cada um – começando pelo próprio Barros, tendo deixado Salvador para oferecer os seus serviços ao exército – cedo cede lugar ao assombro sentido no fundo da sua carne, perante o horror de uma guerra cuja vítima talvez não seja o bárbaro fanático retratado pela imprensa mas aquele camponês “miserável” do sertão contra o qual a república acaba de travar uma guerra de extermínio. Euclides da Cunha, também marcado pela sua estadia em Canudos, não tardaria a confessar que o sertão era uma parte essencial do Brasil, talvez a mais real, mas que estava destinado a desaparecer e que, por isso, era necessário arquivá-lo antes. A fotografia e o seu livro complementam-se perfeitamente, neste gesto que tem como objetivo exonerar-se do passado, para seguir em frente, no caminho do progresso. Franz Kafka disse: “A gente fotografa coisas para que escapassem da nossa mente.” (*apud* BARTHES, 1980, p. 88) A humanidade restabelecida deste “mestiço normal”, como o demonstram a fotografia e o relato de Nina Rodrigues sobre a cabeça do Conselheiro conservada no seu laboratório na Faculdade de Medicina, será convocada pelos nostálgicos e memorialistas de Canudos; traindo assim o que foi a ideia inicial do estado-maior e do ministro ao ordenarem que Barros tirasse uma foto do cadáver, convencidos de que era o clichê que selaria para sempre a vitória da República sobre a barbárie jagunça.

Como não perceber na serenidade deste rosto, nos braços cruzados, no contorno do halo que rodeia o cadáver, a marca de uma possível santificação? Muitos conselheiristas acreditaram que o Conselheiro, a quem alguns chamavam o Bom Jesus, um dia ressuscitaria. “O regresso do falecido” (BARTHES, 1980). Em 1955, um sobrevivente relatou uma lenda que ainda circulava no sertão, sobre a cabeça perdida do Conselheiro: “Depois que degolaram o Conselheiro amarrou uma pedra na sua cabeça e jogaram no mar, mas ele apareceu sobre as ondas...” (DANTAS, 1956, p. 62). Na simplicidade e modéstia do cenário esconde-se a dimensão mística do cliché, que nos lembra até que ponto uma imagem também pode ser polissêmica; um ícone, em poucas palavras. E a primeira edição de *Os Sertões*, que inclui esta fotografia, contribuiu para tornar a única fotografia do Conselheiro num ícone infinitamente reproduzível, o vector de uma memória trágica dos acontecimentos em Canudos.

### Flávio de Barros, “fotografo expedicionário”

A fim de entender a ambivalência genética deste álbum de guerra, é necessário considerar a personalidade do fotógrafo, com base nas poucas informações que temos.

As imagens de jagunços feitos prisioneiros são impressionantes pela dignidade e humanidade que delas emanam, além da impressão de miséria que supostamente deveriam ilustrar. Isto é particularmente impressionante nestas poucas fotografias em que as crianças, os “jaguncinhos”, posam ao lado dos soldados, de forma discreta, muitas vezes à margem do retrato coletivo. Será porque, tal como o Conselheiro antes dele, Barros trabalhou primeiro como professor? Foi esta sensibilidade acrescida à causa das crianças que contribuiu para oferecer outra imagem da guerra? Encontrei provas na imprensa baiana da longa carreira de Augusto Flávio de Barros como “professor efetivo” nas escolas primárias para meninos. Em 1877, exerceu no arraial de Alegre, no termo de Carinhanha, uma pequena cidade no Rio São Francisco, cerca de cinquenta quilómetros a montante de Bom Jesus da Lapa (*O MONITOR*, 17/ 07/ 1877, n.º 38, p. 1). Em 1878, começou a ensinar em Santa Maria da



Vitória, no extremo ocidental da província da Bahia, a 800 km de Salvador (O *MONITOR*, 7/ 06/ 1878, nº 6, p. 1). Em 1882, foi transferido para o Galeão, na comarca de Taperoá, onde ensinou uma turma de 33 rapazes. Tinha deixado o remoto sertão da Bahia para o litoral, perto da cidade colonial de Cairu, a poucos quilômetros do Morro de São Paulo (RELATORIO, 1882, p. 430). Foi, portanto, uma carreira de professor que sempre ficou ao contato deste povo sertanejo que foi retratado na imprensa em 1897 como atrasado e fanático. Barros não podia ignorar a dignidade e humildade do povo sertanejo da Bahia quando chegou às portas de Canudos, em setembro de 1897.

Pior: Barros sabia, quando tirou as últimas fotografias em Canudos no início de outubro, que ao horror do extermínio e do urbicídio (ROZEAUX, 2021) ia acontecer outro horror, mais silencioso e vicioso, o do destino reservado aos muitos órfãos, os “jaguncinhos” (MONTEIRO, 2007). Lélis Piedade pertenceu ao Comitê Patriótico da Bahia, fundado por membros da elite e religiosos em 1897 a fim de ajudar os soldados feridos. Depois da guerra, o comitê também se ocupou dos sobreviventes, para que pudessem reunir-se com os seus entes queridos, pois muitos tinham sido dispersos no desastre. Em particular, os órfãos de guerra eram tratados como vulgar espólio de guerra. Muitos oficiais, soldados ou repórteres, como Euclides da Cunha, regressaram de Canudos com uma ou mais crianças consideradas órfãs, sem que isto tenha sido verificado. Vários indivíduos que viviam no sertão acolheram algumas destas crianças, sob o pretexto de lhes oferecerem um lar e uma educação; na maioria das vezes, ficariam reduzidos à domesticidade ou, pior ainda, à prostituição. Preocupado com o seu futuro, a comitê se propôs, portanto, a tarefa de reconstituir as unidades familiares quebradas, a fim de aliviar o grande sofrimento psicológico e físico das crianças (PIEIDADE, 2002). Por mais bem intencionados que sejam, os membros do Comitê também agiram com certa violência contra os órfãos sem família, pois o objetivo era aculturar, “regenerar” através do trabalho e da educação estas crianças, consideradas inocentes, cuja única culpa foi de ter tido pais considerados ignorantes, fanáticos e bárbaros. Muitos foram acolhidos por asilos, casas de misericórdia ou orfanatos.

O autorretrato de Barros, legendado “fotógrafo expedicionário”, mostra-o em roupa civil, posando de perfil em frente à sua tenda. Está a usar botas finas de couro preto e uma pequena sacola pendurada sobre um casaco de algodão. Com o rosto levantado para o horizonte, Barros traz no nariz um bigode e óculos finos. Não se trata de um soldado, e este autorretrato talvez signifique também que ele ficou alheio a esta guerra, que ele testemunhou como espectador, e que como tal teve uma visão mais distante do que estava em jogo. Nada nos traços ligeiramente desfocados do seu rosto trai os sentimentos que o atravessavam no momento da pose, e não sabemos quando a fotografia foi tirada, mas as fotografias que aqui estou analisando parecem atestar o fato de Barros ter aproveitado as suas ligações informais com a instituição para se distanciar do gênero da fotografia de guerra que já estava estabelecido na Europa. E este autorretrato é testemunho disso, pois a fotografia glorifica o fotógrafo e não a guerra, que aqui permanece fora de foco.



“Flávio de Barros, fotógrafo expedicionário”, 1897



Sem negar os termos do contrato que justifica a sua presença no sertão, Barros restaurou a humanidade dos conselheiristas e, conseqüentemente, questionou o massacre ordenado pelas mais altas autoridades civis e militares do Brasil. A escolha do termo “expedicionário” na legenda é ambígua: se a expedição aqui é militar, o termo também se refere à outra tradição que, implicitamente, pode também explicar a forma como o fotógrafo concebeu a sua missão, a da expedição científica, no final de um século que foi marcado pela chegada de tantos aventureiros e missionários que vieram do estrangeiro (ou do Brasil mesmo) para explorar as regiões e povos desconhecidos do país. Tal como Euclides da Cunha em *Os Sertões*, há uma tênue, mas real dimensão etnográfica no álbum *Canudos*, que ainda hoje interessa os empreendedores de memória.

### **De volta a Canudos: o álbum de guerra e os empreendedores de memória**

Depois de Salvador, onde os negativos foram revelados e os álbuns vendidos, e do Rio de Janeiro, onde as imagens foram projetadas diante de milhares de pessoas em 1897-1898, foi apenas no final do século XX que, graças a uma extensa obra coletiva de memória, as imagens de Barros regressaram a Canudos.

Ao nível local, a memória da guerra e dos seus mortos é mantida pelos habitantes do município e por algumas instituições. Foi apenas em 1985, no ano do regresso da democracia no Brasil, que Canudos se tornou um município autônomo. Na nova cidade foi criado um memorial dedicado ao Conselheiro e às vítimas da guerra, assim como um parque estadual em 1986, sob a responsabilidade da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), onde campanhas arqueológicas permitiram encontrar vestígios da guerra (ARQUEOLOGIA, 2002). Muitos habitantes ainda mantêm viva a memória do lugar, com o apoio destas instituições. Por exemplo, um pequeno museu privado abriu nas margens do açude, o mais próximo possível do local da antiga cidade de Canudos, cujas ruínas se erguem da água quando o sertão está demasiado seco. Quer sejam particulares ou atores ligados a instituições públicas apoiadas pelo município ou pelo Estado da Bahia, estes “empreendedores da memória” (BUSCATTO, 2006) mobilizam as imagens de Flávio de Barros para manter

viva a memória da Guerra de Canudos e reabilitar a experiência comunitária de vida que foi Belo Monte, desde a sua fundação em 1893 até à sua destruição em 1897 – em contradição com o que foi a vocação original dessas imagens, que eram instrumentos de propaganda ao serviço do exército.

A memória tal como tem sido escrita há três décadas em Canudos tem-se distanciado da tradição historiográfica e intelectual veiculada pelo livro de Euclides da Cunha. Apesar de todas as qualidades desta obra, que ainda hoje impressiona o leitor com a sua erudição e o seu estilo literário, é preciso dizer que o retrato dos “jagunços” é movido pelos preconceitos racistas das elites republicanas positivistas do início do século XX. Desde então, outros relatos mais matizados da guerra foram escritos por historiadores, que também utilizam as fotografias de Barros para propor um relato mais justo da guerra, como no livro de Marco Antônio Villa (VILLA, 1997) publicado por ocasião do centenário da guerra.

A memória da guerra de Canudos vem compensar a injustiça sofrida por aqueles milhares de habitantes sertanejos que acreditaram no projeto utópico do Conselheiro e se juntaram a ele para inventar outro mundo em Belo Monte, fundando uma comunidade que escaparia às formas de dominação cada vez mais opressivas no sertão. Os corpos ultrajados e profanados pela guerra encontraram um enterro mais digno na arte e na história, de modo a fazer jus àqueles homens, mulheres e crianças cujas vidas foram sacrificadas em nome da ordem e do progresso.

Em Canudos, existem lugares de memória, nas margens do açude que enterrou os restos da primeira Canudos (NEIVA, 2016). O Parque Estadual de Canudos, fundado e mantido pela UNEB, é o mais importante destes, tendo em conta a sua dimensão e ambição, pois é agora um vasto museu a céu aberto (BOAVENTURA, 1997). Paulo Régis foi o meu guia em abril de 2022, levou-me aos locais que documentam a guerra, tais como o Alto da Favela, onde as tropas republicanas acamparam, ou aquelas trincheiras preservadas na caatinga. Recentemente, por iniciativa do fotógrafo e documentarista Claude Santos, as autoridades do parque quiseram prestar homenagem ao povo de Canudos, reproduzindo algumas das fotografias de Flávio de Barros em grandes

placas de vidro transparente. Em particular, o “outeiro das Marias” oferece detalhes ampliados da famosa fotografia das prisioneiras de 1897. Na fotografia abaixo, uma mulher e o seu filho aparecem de novo na paisagem original, a de Canudos. Este é um gesto artístico e memorial que coloca simbolicamente as imagens de Barros no próprio local onde foram tiradas. Vários retratos destas “Marias” são justapostos na colina, a sua existência revelada e sublimada a fim de reparar o horror que lhes sucedeu durante e após a guerra.



**Parque estadual de Canudos, 2022, fotografia do autor**

Em Canudos – a terceira, construída perto da barragem de Cocorobó – a memória da primeira Canudos ocupa um lugar central no singular tecido urbano da cidade nova, construída em plano reticular. No final da avenida principal, uma vasta praça circular virada para oeste e a primeira Canudos alberga o Memorial Antonio Conselheiro, também gerido pela UNEB<sup>4</sup>. No pátio do edifício, as fotografias de Barros são reproduzidas em grande formato. Mais recentemente, a UNEB e o campus avançado de Canudos construíram

<sup>4</sup> Ver: <http://www.canudos.uneb.br/index.php/memorial-antonio-conselheiro/>.

um novo museu dedicado mais especificamente à imagem, o Museu João de Régis, nomeado em homenagem a um dos mais famosos sobreviventes da guerra e empreendedores de memória. Contém numerosas pinturas e imagens de fotógrafos que, no século XX, seguiram os passos de Barros e foram observar de perto as ruínas e o renascimento da segunda Canudos, tais como Pierre Verger ou Evandro Teixeira. Foi criado neste local um grande espaço para exibir as fotografias de Flávio de Barros. Numa das paredes do museu, de cada lado de um cartaz que traz a sua biografia e o seu autorretrato, são reproduzidas duas das fotografias mais famosas de Barros. São estas imagens que, elevadas ao estatuto de ícones, ainda hoje contribuem para a memória secular ou religiosa de Belo Monte e da guerra.



Museu João de Régis, Canudos, 2022, fotografia do autor

## Conclusão

Ao fechar este breve caminho nas páginas do álbum *Canudos* de Flávio de Barros, parece-me que o trabalho visual do “fotógrafo expedicionário” foi muito além do projeto inicial de documentar a mobilização geral de

um país que colocou nas mãos da 4ª expedição a insigne missão de salvar a república da ameaça jagunça. O valor etnográfico de algumas fotografias já foi reconhecido por Euclides da Cunha, que incluiu imagens de valor documental em *Os Sertões* logo na primeira edição. Esta dimensão etnográfica, que se enraíza certamente na longa carreira de ensino nos sertões de Barros, foi se emancipando ao longo do século XX da leitura euclidiana dominante, para revelar não só a humanidade e a coragem dos habitantes de Belo Monte, mas também a nobreza e as virtudes do seu modo de vida comunitário, cuja dimensão utópica é agora restabelecida pela historiografia. É por isso que estes clichês são hoje essenciais nos museus de Canudos e do Parque Estadual, a fim de perpetuar a memória desta experiência emancipatória tão efêmera quanto intensa que foi a comuna de Belo Monte.

## Referências

ALMEIDA, Cícero Antônio F. de. O álbum fotográfico de Flávio de Barros: memória e representação da guerra de Canudos. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos* [online]. 1998, v. 5, n. suppl [Acessado 4 Novembro 2022], pp. 305-315. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-59701998000400017>.

ARQUEOLOGIA e reconstituição monumental do Parque Estadual de Canudos. Salvador, BA: UNEB, 2002.

BARROS de, Flávio. *Álbum Canudos*, 1897 (IBHB, Salvador da Bahia).

BARTHES, Roland. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Cahiers du cinéma/Gallimard/Seuil, 1980.

BOAVENTURA Edivaldo. *O Parque estadual de Canudos*. Salvador: SCTB, 1997.

BUSCATTO Marie. Voyage du côté des «perdants» et des «entrepreneurs de mémoire». *Ethnologie française*, 2006/4 (Vol. 36), p. 745-748. DOI: 10.3917/ethn.064.0745

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. 3. Ed. Rio de Janeiro: Laemmert, 1905.

DANTAS, Paulo. Nordeste – 1955. *Revista Brasiliense*, janeiro-fevereiro, 1956, p. 49-63.

FOLIARD, Daniel. *Combattre, punir, photographeur. Empires coloniaux, 1890-1914*. Paris: La Découverte, 2020.

HORCADES, Alvim Martins. *Descrição de uma viagem a Canudos*. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 1996.

LAGO, Bia e Pedro Corrêa do. *Brésil. Les premiers photographes d'un empire sous les tropiques*. Paris: Gallimard, 2005.

NEIVA, Luiz Paulo. *Canudos: uma nova batalha*. Salvador: Universalis Edições, EDU-NEB, 2016.

MONTEIRO, Vanessa Sattamini Varão. *Canudos: as crianças do sertão como butim de guerra*. Rio de Janeiro: PUC-Rio (mestrado), 2007.

PIEIDADE, Lelis. *Histórico e Relatório do Comitê Patriótico da Bahia (1897-1901)*. Salvador: Portfolium, 2002. (1. ed., 1901).

*RELATORIO dos Trabalhos do Conselho Interino de Governo*. Bahia: Typ. do Diario da Bahia, 1882.

ROZEAUX, Sébastien. "Canudos n'existe plus!" Histoire et mémoire d'un urbicide dans le sertão brésilien (1896-1897). In: LE MAO C., CHASSAIGNE P. et LASTÉCOUÈRES C. (dir.). *Urbicides, destructions et renaissances urbaines du XVIe siècle à nos jours*. Bordeaux: Éditions de la Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 2021, p. 197-209.

SOARES, Henrique Duque Estrada de Macedo. *A Guerra de Canudos*. Rio de Janeiro: Tipografia Altina, 1902.

REZENDE, Sérgio. *A guerra de Canudos*. Produção Morena filme, 1996.

VILLA, Marco Antônio. *Canudos: o povo da terra*. São Paulo: Atica, 1997.

ZAMA, César. *Libelo Republicano Acompanhado de Comentários Sobre a Guerra de Canudos*. Salvador: Centro de Estudos Baianos da Universidade Federal da Bahia, 1989. (1. ed., 1899).

ZILLY, Berthold. Flávio de Barros, o ilustre cronista anônimo da guerra de Canudos. *Estudos Avançados*, 13(36), 1999, p. 105-113.

**Recebido em 20 de novembro de 2022.**

**Aceito em 15 de dezembro de 2022.**