

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.12022017227-232>

FOTOGRAFIA E GUERRA: ENCENAÇÃO E *PUNCTUM* NO SÉCULO XIX

Antonio Carlos Santos*

Resumo: *Esse texto busca aproximar a produção de imagens às guerras, analisando mais detidamente algumas fotos de Timothy O'Sullivan, realizadas durante a Guerra de Secessão dos Estados Unidos, e de Flávio de Barros, durante a última campanha do Exército contra os jagunços de Antonio Conselheiro, em Canudos. A partir das teorias de Benjamin, Agamben e Barthes, a intenção é trabalhar com algo, um efeito, que escapa ao destino de documento das imagens.*

Palavras-chave: *Imagem. Fotografia. Guerra.*

A câmara não estupra, nem mesmo
possui, embora possa atrever-se,
atravessar, distorcer, explorar e, no
extremo da metáfora, assassinar (...)
Susan Sontag

Diante do incessante avanço do que
foi definido como uma 'guerra civil
mundial', o estado de exceção tende
cada vez mais a se apresentar como
o paradigma de governo dominante
na política contemporânea
Giorgio Agamben

As relações entre as artes e a guerra vêm de longe e constituem, podemos dizer, em muitos casos, seu momento de origem. Basta pensar nos poemas de Homero, a *Ilíada*, sobre um momento da guerra de Tróia, e a *Odisséia*, sobre a volta de Ulisses para casa depois dos 10 anos de guerra. E também nas estátuas e nos monumentos que consagram os vencedores e enchem os museus e as praças de nossas cidades de generais pomposamente sentados em seus cavalos, de arcos do triunfo e de telas como as que, aqui no Brasil, pintaram Pedro Américo (*A Batalha do Avaí*, um momento da Guerra do Paraguai) e Victor Meireles (*Combate Naval do Riachuelo*, um episódio da Guerra do Paraguai, e *Batalha do Guararapes*, entre os exércitos da Holanda e do Império Português) ou o famoso quadro de Picasso, *Guernica*, pintado em 1937 após os bombardeios da Luftwaffe, a força aérea nazista, a essa pequena cidade do país basco espanhol. Sobre o quadro disse Picasso: “*No, la pintura no está hecha para decorar las habitaciones. Es un instrumento de guerra ofensivo y defensivo contra el enemigo*”.

* Professor do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL). E-mail: caco1955@hotmail.com

Na literatura, o momento de consolidação da República e, portanto, da entrada um pouco atrasada do Brasil no mundo da moderna política ocidental, está marcado por um livro estranho, uma mistura de reportagem com relatório científico e tratado sobre a pátria que pretendia investigar o embate entre a civilização e a barbárie: *Os sertões*, de Euclides da Cunha, considerado por Joaquim Nabuco como “a Bíblia da nacionalidade brasileira”. Enviado pelo jornal *O Estado de São Paulo*, Euclides da Cunha acompanha a quarta expedição mandada a Canudos em 1897 e, durante a cobertura, suas certezas de positivista formado pela Escola Militar vacilam: a fronteira entre civilização e barbárie não é tão nítida quanto parecia – nunca houve um monumento de cultura que não fosse também um monumento de barbárie, disse Walter Benjamin na sétima tese de *Sobre o conceito de história*.

A fotografia também dá seus primeiros passos, ainda no século XIX, de mãos dadas com as guerras. Se a chamada desse dossiê nos lembra os 100 anos da I Guerra Mundial – “um cenário marcado pela emergência de fotografias que imortalizaram para o futuro a primeira grande guerra do século XX” – a estréia dessa nova maneira de produzir imagens no campo de batalha se dá bem antes, durante a Guerra da Criméia (1853 a 1856), entre a Rússia e uma coligação de Reino Unido, França e Piemonte-Sardenha (Itália). Nesse primeiro momento – lembremos que a fotografia vinha sendo “inventada” desde os anos 20 do século XIX em vários países –, o que essas fotos nos mostram, ainda longe do instantâneo, são imagens de soldados nos acampamentos, os oficiais em poses para o futuro, ruínas e, conforme o pedido do príncipe Albert a Roger Fenton, “*no dead bodies*”. Fenton e sua equipe permaneceram por três meses, em 1855, no cenário de guerra e voltaram com 360 negativos. Claro, as condições da fotografia naquele momento não permitiam fotos das batalhas. A exposição das fotos em Londres foi um sucesso. Segundo Rogério Rosa Rodrigues (2008), o empreendimento foi um sucesso tanto editorial quanto político, “pois era preciso convencer a população europeia da necessidade da guerra”. A partir daquele momento, diz o pesquisador, “a fotografia imprimia um selo de veracidade aos pronunciamentos oficiais afinal quem contestaria imagens técnicas como as fotográficas?”

Se o traço de documento era o que tornava o uso da fotografia interessante para os gerais e os governantes, vale lembrar que já nesse momento inaugural das relações entre fotografia e guerra o que temos é uma seleção de imagens que, produzidas a partir de diretrizes específicas, exibia o mundo ordenado dos vencedores em suas poses de heróis e lugares vazios destruídos por batalhas que haviam acontecido antes do fotógrafo lá chegar. A Guerra do Paraguai também foi fotografada quase nos mesmos moldes das imagens de Fenton na Criméia, a não ser por uma foto de corpos de soldados paraguaios mortos.

Mas eu gostaria de me deter em dois momentos da fotografia de guerra no século XIX: as imagens realizadas por Timothy O’Sullivan durante a Guerra da Secessão nos Estados Unidos, entre 1861 e 1865, e as tomadas por Flávio de Barros durante a Quarta Expedição a Canudos, em 1897.

Nascido na Irlanda em 1840, O’Sullivan foi para Nova York aos dois anos com seus pais. Em 1861, era estagiário no estúdio de Mathew Brady quando estourou a Guerra da Secessão. Foi mandado para o campo de batalha com uma equipe formada por Alexander

Gardner que, posteriormente, abriria seu próprio estúdio e publicaria as fotos de O'Sullivan em seu *Photographic Sketch Book of the Civil War (1866)*. Uma de suas fotos mais importantes é certamente *A Harvest of Death (A colheita da morte)*, tirada logo após o final da batalha de Gettysburg, em 1863, no estado da Pensilvânia. O que a foto nos mostra é exatamente o que o príncipe Albert da Inglaterra não queria que fosse mostrado na Guerra da Criméia: corpos de soldados mortos durante os três dias de luta entre o exército do sul comandado pelo general Lee, e o do norte, pelo general Meade. Em um cenário desolado, vemos os corpos de soldados, alguns sem sapatos. Impressiona muito o clima meio fantasmático da imagem e o corpo do primeiro soldado, de boca aberta. Entre as quarenta fotos publicadas no livro de Gardner, podemos ver muitas imagens dos campos de batalha, além das tradicionais fotos dos oficiais, dos acampamentos, assim como muitas fotos dos corpos depois das batalhas. Duas coisas a dizer sobre *A Harvest of Death*: em *A câmara clara*, Roland Barthes nos fala somente das impressões que algumas fotos provocam nele, ou seja, estabelece uma relação subjetiva entre seu olhar e as imagens que vai nos mostrando. Para descrever melhor essas impressões, concebe dois conceitos, o de *studium* e o de *punctum*: o primeiro diz respeito a tudo o que conhecemos ou podemos conhecer sobre uma imagem, no caso de *A Harvest of Death*, os detalhes sobre a batalha de Gettysburg, travada nos dias 1, 2 e 3 de julho de 1863, entre as forças do sul, que representavam um modo de vida colonial, sustentado pela escravidão e pelas grandes plantações, e as do norte, que reivindicavam um desenvolvimento capitalista nos moldes europeus; a figura do general Robert Lee que, nascido na Virginia, escolheu liderar as tropas do sul, vencendo muitas batalhas contra forças superiores do norte, mas perdendo em Gettysburg; depois da guerra, Lee, ainda ativo na vida americana, lutaria contra a proposta de se conceder o direito de voto aos escravos libertos. Tudo isso é da ordem do *studium*, palavra latina que dispensa tradução. Já o *punctum* vem do verbo *pungere* que significa picar, furar, entrar, penetrar no corpo. Em português, temos pungir, pungente, aquilo que fere ou fura com objeto pontiagudo, que causa grande dor, magoa. Pungente, segundo o Houaiss, é aquilo que provoca dor viva, aguda, penetrante, cáustica, que afeta e impressiona profundamente o ânimo, os sentimentos e as paixões. É, ainda segundo Roland Barthes, algo de muito subjetivo. Aquilo que é *punctum* para uns, não o é necessariamente para outros. Pois bem, em *A Harvest of Death* o que me punge é a boca aberta do primeiro soldado, no centro da imagem.

É da ordem do *punctum* também a sensação que me provoca a visão de duas imagens da Guerra de Canudos feitas por Flávio de Barros. Segundo o *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro*, de Boris Kossoy, Augusto Flávio de Barros “aparentemente se achava em atividade desde os anos de 1890 com um estúdio na cidade de Salvador”. Como acontece com muitos fotógrafos em atividade no século XIX no Brasil, não temos muitas informações sobre Flávio de Barros. Sabemos que “foi contratado pelo Exército para acompanhar as tropas comandadas pelo general Carlos Eugênio” (Kossoy 2002). Suas fotos de Canudos seguem o roteiro das imagens da época: os acampamentos dos soldados, os oficiais fazendo pose, os prisioneiros, etc. Em ensaio intitulado *Flávio de Barros, o ilustre cronista anônimo da guerra de Canudos*, Berthold Zilly, tradutor de *Os sertões* para o alemão, diz:

desde as primeiras edições, esse clássico da historiografia e literatura vem acompanhado de um meio de representação relativamente moderno na produção editorial da época, que reforça o empenho do autor pela presentificação visualizadora: a fotografia. Os canhões diante da serra de Monte Santo, soldados no acampamento em Canudos, as prisioneiras – todos os brasileiros escolarizados conhecem essas imagens. Elas logo passaram – junto com outras tomadas não incluídas em *Os sertões*, por exemplo, Antonio Conselheiro exumado, um jagunço preso, o leito seco do Vaza-Barris – a figurar em boa parte da historiografia sobre a Velha República, gravando-se profundamente na memória coletiva, comparáveis com as imagens do Padre Anchieta, o grito do Ipiranga, D. Pedro II com sua imponente barba, o enterro de Getúlio, Vladimir Herzog assassinado, Tancredo Neves agonizante (ZILLY, 1999).

Era a primeira vez que o Exército contratava um fotógrafo para documentar suas ações no cenário de guerra. Diz Zilly:

Essas imagens foram elemento significativo no conjunto dos esforços propagandísticos do exército e das elites, no sentido de uma política de informações e desinformações perante a opinião pública no Brasil e no mundo, com freqüentes comunicados para a imprensa nacional e internacional. Uma das primeiras atividades da quarta e última expedição foi a construção do telégrafo de Queimadas até Monte Santo, posto avançado da civilização perto de Canudos e base das operações, com papel portanto não só estritamente militar. Mediante o controle do telégrafo e, de modo geral, dos correios, o exército praticou uma ferrenha censura, além de ameaças físicas contra correspondentes que divulgassem notícias indesejáveis para a tropa, como no caso do corajoso Manuel Benício, do *Jornal do Commercio*, obrigado a deixar a zona da guerra (ZILLY, 1999).

Havia, portanto, uma política de controle sobre as informações e sobre as imagens divulgadas. Entre as 69 fotos guardadas no Museu da República, mas facilmente encontráveis na internet, podemos ver uma cena curiosa reproduzida no *Dicionário de Kossoy*: segundo a legenda do *Dicionário* trata-se de uma “cena de batalha aparentemente montada pelo fotógrafo (ou a pedido de seus contratantes, o Exército) que tem como título no álbum original ‘Prisão de jagunços pela cavalaria’”. Como sabemos da impossibilidade de instantâneos na época e do ainda longo tempo de exposição para a realização das imagens, essa fotografia adquire um sabor teatral de humor duvidoso, para não dizer de má-fé. O que vemos é uma cena centralizada pela presença de uma árvore e de vários homens em pose de ataque, harmoniosamente distribuídos. Uns apontam suas armas para os outros: é difícil, num primeiro momento, distinguir quem seria do Exército e quem seriam os jagunços. A imagem parece sofrer da síndrome da primeira missa, aquela imagem de Victor Meirelles que construía nosso imaginário escolar sobre a relação harmônica e respeitosa dos índios com a presença dos brancos invasores e de sua estranha religião naquilo que viria a se chamar de Brasil. Há uma obsessão pela centralização, fortemente marcada pela árvore, que distribui os atores de modo a conseguir uma imagem de ação de um filme barato: um “instantâneo” antes do instantâneo, uma cena burlesca que segue a lógica das cenas burlescas de nossa história: a primeira missa, o grito do Ipiranga, as batalhas da Guerra do Paraguai, etc., todas imagens situadas em uma fronteira difícil de estabelecer entre o sério-heróico e o burlesco.

Mas essa impressão curiosa cessa no exato momento em que nos deparamos com a fotografia de Antonio Conselheiro morto. Euclides o descreve como um “gnóstico

bronco”: “Era o profeta, o emissário das alturas, transfigurado por ilapso (influência que deus exerce sobre a alma das pessoas) estupendo, mas adstrito a todas as contingências humanas, passível do sofrimento e da morte, e tendo uma função exclusiva: apontar aos pecadores o caminho da salvação” (EUCLIDES DA CUNHA, 1995, p. 206). Um caminho da salvação que certamente não interessava aos fazendeiros da região de Canudos, os primeiros a exigir das autoridades que dessem um jeito naquela comunidade de favelados – vale lembrar que um dos morros próximos a Canudos era o Morro da Favela, assim denominado por causa de uma planta que Euclides descreve na primeira parte de *Os sertões* e que este nome migra para o Rio com os soldados que, sem dinheiro, se instalam no Morro da Providência em casas que lembram o arraial de Canudos. Impressionados pelo tamanho da força mobilizada contra o profeta e seus seguidores – foi preciso enviar quatro expedições do Exército e da Polícia baiana para vencer os jagunços –, ficamos sem palavras diante do corpo frágil do Conselheiro. Se a intenção era expor o monstro, o representante da barbárie que não aceitava o progresso e a República, o tiro saiu pela culatra – aliás, vale lembrar que em seus ensaios dos anos 70 reunidos em *Sobre fotografia*, Susan Sontag compara as câmeras fotográficas às armas e aos carros. O “monstro” ou o “gnóstico bronco” aparece deitado, com a cabeça no lado direito da imagem, cabelos e barbas negros e compridos, sandálias, a mão direita pousada sobre a barriga. E, para voltar às noções de Barthes, é essa mão sobre o corpo que me punge, que dá a esse corpo morto uma serenidade, uma aura que a reprodutibilidade técnica não consegue apagar ou, talvez, ressalte ainda mais (vale lembrar o efeito também não desejado pelos produtores da imagem da fotografia de Che Guevara morto).

Outro tiro pela culatra é a imagem que mostra as *Prisioneiras de guerra*: não fosse pelo *studium*, ou seja, por tudo aquilo que sabemos sobre Canudos, diríamos que esta é uma foto de gente de algum país distante, atacada pela fome, pela miséria, mas a sensação de distância desaparece quando somos atingidos por seus olhares. Os prisioneiros são todos mulheres e crianças e nos olham como se exigissem algo de nós, como diz Giorgio Agamben em *O Dia do Juízo*: “Há porém, outro aspecto nas fotografias que amo, que não gostaria de silenciar de modo algum. Trata-se de uma exigência: o sujeito fotografado exige algo de nós. Prezo especialmente o conceito de exigência, que não deve ser confundido com uma necessidade factual. Mesmo que a pessoa fotografada fosse hoje completamente esquecida, mesmo que seu nome fosse apagado para sempre da memória dos homens, mesmo assim, apesar disso – ou melhor, precisamente por isso – aquela pessoa, aquele rosto exigem o seu nome, exigem que não sejam esquecidos” (AGAMBEN, 2007, p.29). Essa exigência é a mesma que, antes de Agamben, Walter Benjamin havia comentado ao se referir às fotos de David Octavius Hill em uma pequena comunidade de pescadores na Escócia: “Mas a fotografia nos confronta com alguma coisa de novo e de singular: nessa vendedora de peixes de Newhaven, que baixa os olhos com um pudor tão des preocupado, tão sedutor, há algo que não se reduz ao testemunho da arte de Hill, algo que não se submete ao silêncio, que reclama insolentemente o nome daquela que viveu ali, mas também daquela que ainda está lá e não se deixará nunca absorver completamente pela ‘arte’” (BENJAMIN, 1994). É essa exigência dos olhares das prisioneiras, mulheres e crianças, que me atinge, que me dá a certeza de estar implicado, que me liga a esses seres singulares reunidos como uma multidão que não nos deixa esquecer.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O Dia do Juízo* in *Profanações*. Tradução de Silvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara. Nota sobre a fotografia*. Trad: Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”. In: *Magia e Técnica, Arte e Política Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet, prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- KOSSOY, Boris. *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.
- SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Recebido em 15/06/2017. Aprovado em 10/10/2017

Title: *Photograph and War: staging and punctum in the 19th century*

Abstract: *This text searches to bring close the image production to the wars, studying more carefully some photographs of Timothy O’Sullivan, made during the American Civil War, and of Flávio de Barros, during the last Army’s campaign against the jagunços of Antonio Conselheiro, in Canudos. With the theories of Benjamin, Agamben and Barthes, the intention is to work with something, an effect, that scape the image’s destiny of document.*

Keywords: *Image. Photography. War.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.