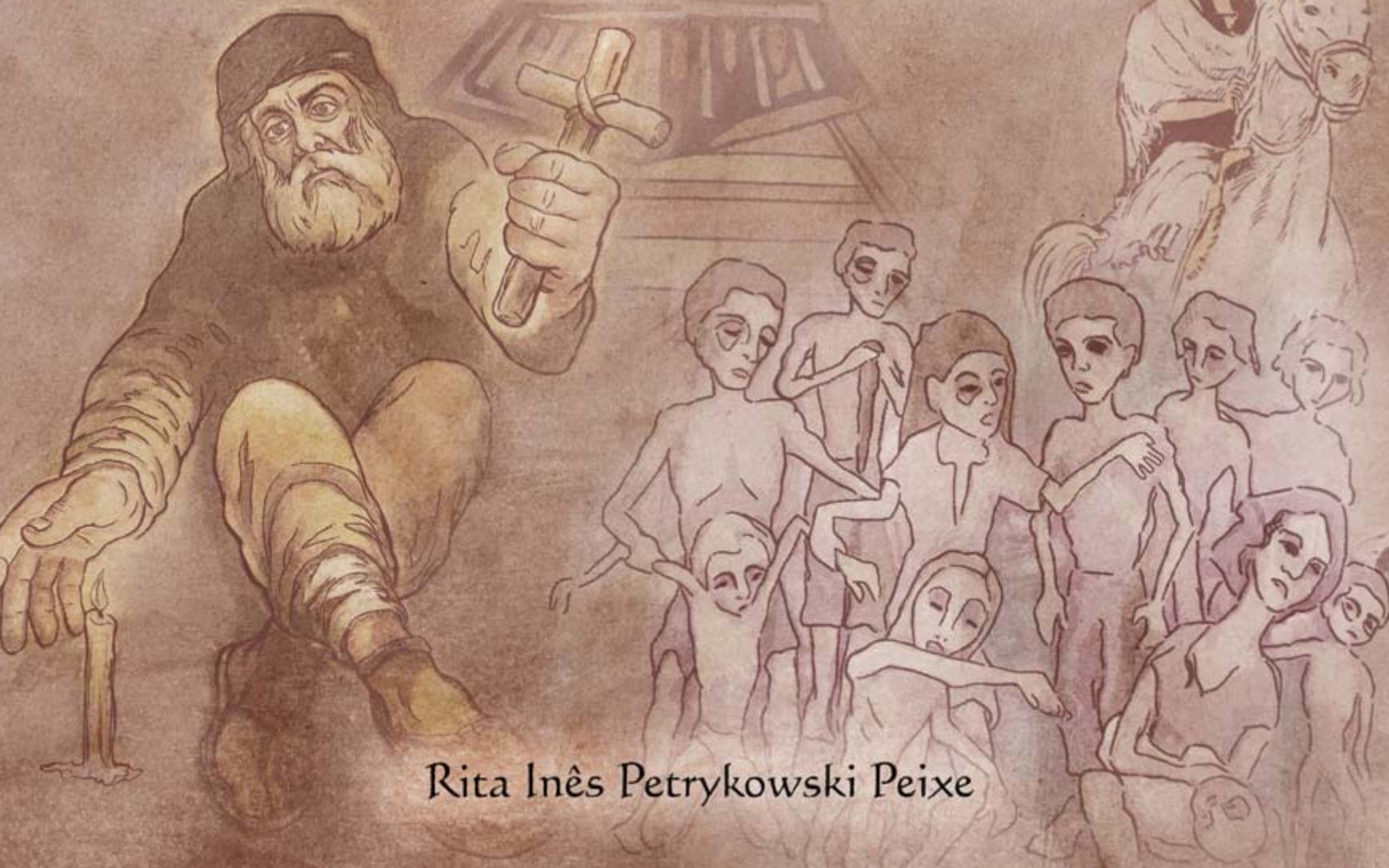


Imagens Que (re)Constroem História:

Alegoria e narratividade visual da Guerra
Sertaneja do Contestado



Rita Inês Petrykowski Peixe

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

Rita Inês Petrykowski Peixe

IMAGENS QUE (RE) CONSTROEM HISTÓRIA
alegoria e narratividade visual
da Guerra Sertaneja do Contestado

Porto Alegre

2012

Rita Inês Petrykowski Peixe

**IMAGENS QUE (RE) CONSTROEM HISTÓRIA:
alegoria e narrativa visual
da Guerra Sertaneja do Contestado**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Educação.

Orientadora:

Prof^ª. Dra. Analice Dutra Pillar

Coorientador:

Prof. Dr. Fernando Hernández y Hernández

Porto Alegre

2012

Capa e projeto gráfico: Fabio Ori

CIP - Catalogação na Publicação

Rita Inês, PETRYKOWSKI PEIXE

Imagens que (re) constroem História: alegoria e
narratividade visual da Guerra Sertaneja do
Contestado / PETRYKOWSKI PEIXE Rita Inês. -- 2012.
370 f.

Orientadora: Analice Dutra PILLAR.

Coorientadora: Fernando Hernández y HERNÁNDEZ.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de Pós-
Graduação em Educação, Porto Alegre, BR-RS, 2012.

1. Narrativas visuais. 2. Leitura de imagem. 3.
Artes Visuais. 4. Guerra Sertaneja do Contestado. I.
PILLAR, Analice Dutra, orient. II. HERNÁNDEZ,
Fernando Hernández y, coorient. III. Título.

Para Laura (e Estevão) pela vida
À Sarah e Sabrina, pelo sentido da vida
Para Roberto, por mostrar caminhos e possibilidades.

*O sol preparou o dia
No verde desta querença
Lá vem João Maria,
A bença, a bença!*

(Romário José Borelli)

Agradecimentos

Minha orientadora, com quem tive o privilégio de conviver desde o início dessa trajetória acadêmica, primeiro através do diálogo com seus livros e, depois, pessoalmente, quando acolheu meu projeto e oportunizou concretude para esse sonho (que parecia tão distante!). Não admiramos e nos aproximamos das pessoas por mera casualidade: qualquer adjetivo para descrevê-la, com toda certeza, seria insuficiente. Analice é uma pessoa como poucas!

Especial gratidão ao Roberto Carvalho de Magalhães, amigo querido que, na mais completa generosidade, possibilitou situações de encontro e “abandono a novas experiências com as imagens” (por ser, como ele próprio afirma, “condicionado pela imagem”). Nossa permanente interlocução, com um ou dois oceanos de distância, foi e está sendo muito profícua.

Ao Fernando Hernández, do “Departament de Dibuix Secció de Pedagogies Culturals – Facultat de Belles Arts da Univesitat de Barcelona”, na condição de co-orientador, pelo acolhimento e viabilização do doutorado Sanduíche.

Por meio de Aída Sánchez de Serdio, professora da Universidade de Barcelona, agradeço aos demais professores e colegas daquela Instituição. Também sou grata ao amigo Anderson, com quem dividí o espaço na Calle Vallseca.

Ana Mae Barbosa, amável e generosa, uma das grandes intelectuais do nosso país e inspiradora das conquistas e avanços em arte/educação, com quem tive a grata satisfação de viver algumas “aventuras”. Agradeço, não apenas pelas sugestões e ensinamentos, mas pela possibilidade de compartilhar.

Maria Stephanou, com respeito e admiração, pelas contribuições e o carinho com que me auxiliou. Também à professora Zita Possamai pela disponibilidade em participar da banca examinadora.

À Maria Helena Wagner Rossi por acompanhar o processo de qualificação e também pelo apoio e amizade.

Ao Delmir José Valentini, por abrir espaço e seguir comigo, carinhosamente, pelas veredas do Contestado, o meu abraço fraterno.

Colegas do Grupo de Pesquisa em Educação e Arte – GEARTE, por momentos agradáveis de discussão e envolvimento, o meu carinho na pessoa da estimada amiga Marion, encontrada “como uma agulha em um palheiro”.

Aos funcionários da UFRGS, em nome de Marisa Rolim, que com solicitude atenderam e cuidaram da minha vida acadêmica em todos os momentos.

À Coordenação de Aperfeiçoamento do Pessoal de Nível Superior – CAPES, pela viabilização e apoio financeiro durante a realização do doutorado sanduíche, junto à Universidade de Barcelona (ES)

Dea Reichmann, Renato Perré, Eleutério Nicolau da Conceição, Cabeça Oca (Sandra, Rudinei e Piti), Leandro Vitto, Gerson Witte, Itacir Bortoloso, artistas que tiveram confiança e atenderam com carinho os meus pedidos, disponibilizando o seu tempo e o seu acervo e cuja contribuição foi fundamental para essa pesquisa. Agradecimento extensivo às Instituições: Fundação Hassis e Museu Willy Zumblick.

Doralice Horn, pela sensibilidade e carisma e porque corajosamente continua o trabalho de Meinrad,

A todos os colegas do Departamento de Design da Univille, através do João, Marli e Elenir, que compartilharam durante o ano de 2011 os mesmos dilemas de escrever uma tese, pelo apoio e compreensão, tanto na minha ausência como na presença. Também a Fernando Sossai, amigo que soube compreender as minhas necessidades e auxiliar com preciosas sugestões.

Fábio Ori, meu orientando exemplar e designer talentoso, pelo acompanhamento na fase final dos trabalhos, criando a capa e dando forma à tese, através da diagramação e também à Jennifer Kons.

Aos colegas da Unoesc de Xanxerê, na pessoa da Meri Cristina, cujo apoio foi muito importante.

Professor Sandro Moreira, que atendeu gentilmente aos meus pedidos de auxílio na busca de imagens do acervo da Universidade de Canoinhas. Seu presente foi um “divisor de águas”.

Volnei Bez, pela disponibilidade em me acompanhar e ceder as imagens de Zumblick.

Ao Rafael Ginane Bezerra, pelas imagens de Claro Jansson e informações da sua preciosa investigação.

Raquel Naveira, por me inteirar do seu universo poético sobre o Contestado e apresentá-lo a Poty Lazarotto.

Pela compreensão nas ausências e pela presença de estímulo e apoio incondicional, o meu carinho e imensa gratidão à mãe Laura, filhas Sarah e Sabrina, irmã Sandra que muito me apoiou, também pelo incentivo e exemplo Fernanda e Márcia. Ao irmão Carlos e demais familiares, um sincero obrigada!

“Vivendo e aprendendo a jogar
Nem sempre ganhando
Nem sempre perdendo,
mas aprendendo a jogar”

Guilherme Arantes

Resumo

Esta tese tem como foco de estudo as narrativas visuais sobre a Guerra Sertaneja do Contestado (Brasil 1912-1916). Trata-se de um importante fato para História do estado de Santa Catarina e para o Brasil, o qual é apresentado através de imagens por diversos artistas. O objeto de pesquisa constituiu-se a partir do levantamento da produção visual sobre esta temática. Buscou-se problematizar como imagens artísticas que tematizam a Guerra Sertaneja do Contestado controem esse acontecimento histórico através de suas narratividades e alegorias visuais e que significados desse acontecimento elas produzem. O referencial teórico abarca autores do ensino da arte, da cultura visual e da História Cultural para refletir, a partir das imagens presentes no corpus documental sobre a Guerra Sertaneja do Contestado, de que maneira elas (re) constroem alegórica e narrativamente esse fato. A metodologia envolveu contato com artistas e instituições responsáveis pela guarda das obras. Foram obtidos dados biográficos e recolhido o material imagético (fotográfica/digitalmente) sendo compilado e organizado para estudo das possibilidades reflexivas oferecidas pelas imagens, considerando ainda as referências para sua produção (livros ou imagens que as originaram), bem como os seus processos artísticos. O levantamento resultou em doze artistas e um número superior a mil obras (de 1912 a 2011), possibilitando informações importantes sobre sua trajetória, bem como a organização de um significativo acervo que tem como tema a Guerra Sertaneja do Contestado. A análise desta ampla e variada produção artística enfocou os seguintes assuntos narrativos: Aspectos gerais (região do Contestado, paisagem e ambientes); Personagens (e suas ligações com o conflito); Contexto da Guerra: organização e Ações militares contra os redutos e Desfecho do episódio. Os resultados apontam que a reiterada veiculação de imagens nos materiais que tratam sobre o acontecimento apresenta disparidades, principalmente quanto à sua utilização, meramente como recurso editorial ou para aludir ao fato, sem preocupação reflexiva. Concluiu-se que utilizando variadas referências imagéticas, linguagens, estilos e processos criativos, os artistas construíram diferentes efeitos de sentido, possibilitando a reconstrução da História da Guerra Sertaneja do Contestado sob distintas formas alegóricas e narrativas.

Palavras-chave: Narrativas visuais; Leitura de imagem; Artes visuais; Guerra Sertaneja do Contestado.

PETRYKOWSKI PEIXE, Rita Inês. **Imagens que (re) constroem História:** alegoria e narratividade visual da Guerra Sertaneja do Contestado, 370f. Tese (Doutorado em Educação) Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

Abstract

This thesis focuses on the study of visual narratives about the Guerra Sertaneja do Contestado (Brazil 1912-1916) (the backcountry war in the area of Contestado), an important historical event for the constitution of the state of Santa Catarina and for the Brazil. This episode was the subject matter for many artists. Hence the need for a survey of the visual production about this theme. What the visual narratives tell about the Contestado War, how they “show” it, and which meanings they construct are the main questions faced in this research. Its theoretical framework includes authors from the art studies, visual culture and cultural history, with the aim to think about how the images that are part of the documental body on this war (re)construct this fact.

All the biographical information and the images (photographs taken on the field and/or acquired through the Web) were obtained through a close exchange with the artists and the institutions responsible for their art works’ preservation. They were then compiled and organized for the study of the reflective possibilities offered by the images themselves, taking in account the possible references for its production (books and/or other images), and for the analysis of its own processes. This survey resulted in a group of twelve artists and in a body of works of more than a thousand items (1912 to 2011), a veritable art collection on the theme of the Contestado War. The analysis of this ample and variegated art production focused on the following themes: General Aspects (the Contestado area, landscape and natural and social environment); Main Characters (and their role in the conflict); War Context: The Organization And The Military Actions Against The Strongholds; and Outcome of the Episode. The results show that the diffusion of the images about the war, in the books that treat the theme, shows disparities, especially when they are used as a simple layout resource/editorial expedient or as a vague allusion to the episode without any reflective concern. The analysis of the art processes has made possible many interesting inferences and reflections. With the support of numerous images, the research concluded that the artists’ different idioms, styles and creative processes constructed different effects and meanings, making possible the reconstruction of the Contestado War under different allegorical and narrative forms.

Key-words: Visual narrative; Reading images; Visual arts; Contestado War.

PETRYKOWSKI PEIXE, Rita Inês. **Imagens que (re) constroem História:** alegoria e narrativa visual da Guerra Sertaneja do Contestado, 370f. Tese (Doutorado em Educação) Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

Lista de Figuras

Figura 1 – Hassis O Contestado Terra Contestada.....	31
Figura 2 - Monge João Maria (data desconhecida).....	82
Figura 3 – Jansson Regimento de Segurança Pública do Paraná em Porto União da Vitória.....	84
Figura 4 - Jansson Suposto “Monge” José Maria ao lado das virgens.....	84
Figura 5 – Jansson Família de rebeldes “churrasqueando” após a rendição em Canoinhas.....	85
Figura 6 – Jansson O famoso chefe fanático Alemãozinho em Canoinhas.....	85
Figura 7 - Jansson Linhas de abastecimento em Porto União da Vitória.....	85
Figura 8 - Jansson Passagem de tropas por Porto União da Vitória.....	85
Figura 9 - Jansson Vista interna da barreira erguida para dar proteção à Lumber.....	86
Figura 10 - Jansson Homens da força de segurança da Lumber.....	86
Figura 11 - Jansson Pinheiral da Lumber.....	86
Figura 12 – Jansson Grupo de vaqueanos.....	86
Figura 13 – Zumblick O Monge João Maria curando doentes.....	88
Figura 14 – Zumblick O Monge José Maria.....	88
Figura 15 – Zumblick O Monge José Maria, conselho de guerra.....	89
Figura 16 – Zumblick Chica-Pelego Guerrilheira.....	89
Figura 17 – Zumblick Fanáticos.....	89
Figura 18 – Zumblick Maria Rosa.....	89
Figura 19 – Zumblick O Místico Monge João Maria.....	90
Figura 20 – Zumblick O belicoso do Contestado.....	90
Figura 21 – Zumblick A confraria do Menino Deus.....	90
Figura 22 – Zumblick O monge João Maria.....	90
Figura 23 – Hassis Apresentação dos desenhos sobre o Contestado.....	91
Figura 24 – Hassis Pequeno painel (esboço para O Contestado Terra Contestada).....	93
Figura 25 – Hassis O Contestado Terra Contestada. Acrílica sobre madeira.....	94
Figura 26 – Hassis Tropa de gado, rota dos sertões – caminho sul / norte.....	98
Figura 27 – Hassis Profeta João Maria: o mito.....	98
Figura 28 – Hassis Construção da São Paulo - Rio Grande, Brasil Railway.....	98
Figura 29 – Hassis Brasil Railway.....	95
Figura 30 – Hassis Morte de José Maria.....	95
Figura 31 – Hassis Retorno às origens dos fiéis, após morte de José Maria (Irani).....	95
Figura 32 – Hassis Taquaruçu cercado pelas tropas.....	95
Figura 33 – Hassis Caraguatá: Maria Rosa	95
Figura 34 – Hassis A virgem Maria Rosa: a forma à frente da procissão.....	95

Figura 35 – Renato Perré (Peludos e Pelados) Beato, mãe camponesa, Roque.....	99
Figura 36 – Renato Perré (Peludos e Pelados) Pares de França, Virgem e Beatos.....	99
Figura 37 – Renato Perré (Peludos e Pelados) Virgem Maria Rosa	100
Figura 38 – Renato Perré (Peludos e Pelados) Monge José Maria.....	100
Figura 39 – Renato Perré (Peludos e Pelados) Ao centro: camponês.....	100
Figura 40 – Renato Perré (Peludos e Pelados) Pares de França.....	100
Figura 41 – Renato Perré (Peludos e Pelados) Euzébio, Pares de França e Camponesas ao fundo....	101
Figura 42 – Renato Perré (Peludos e Pelados) Coronel João Gualberto e soldados.....	101
Figura 43 – Renato Perré (Peludos e Pelados) Grupo de bonecos.....	101
Figura 44 – Renato Perré (Peludos e Pelados) Grupo de bonecos vistagemal.....	101
Figura 45 – D.C. Reichmann A mudança para o reduto de Bom Sossego.....	103
Figura 46 – D.C. Reichmann José Maria, Teodora e mais duas virgens.....	103
Figura 47 – D.C. Reichmann Expulsos de suas terras pela Brazil Railway.....	103
Figura 48 – D.C. Reichmann A procissão noturna e rezas diárias.....	103
Figura 49 – D.C. Reichmann Os que se renderam.....	104
Figura 50 – D.C. Reichmann O exército em Rio Negro.....	104
Figura 51 – D.C. Reichmann Maria Rosa vidente, comandante e chefe.....	104
Figura 52 – D.C. Reichmann Maria Rosa transmite a ordem aos Pares de França.....	104
Figura 53 – D.C. Reichmann A preparação para o ataque.....	105
Figura 54 – D.C. Reichmann O reduto sob a proteção do exército encantado.....	105
Figura 55 – Poty De Trilhos de Trem.....	108
Figura 56 – Poty De João Maria.....	109
Figura 57 – Poty De Esconjuração.....	109
Figura 58 – Poty De Adeodato.....	110
Figura 59 – Poty De Santa Maria.....	111
Figura 60 – Poty De Cruzes nos ares.....	111
Figura 61 – Poty De Acortina se fecha/Quadro.....	112
Figura 62 – Vista parcial do conjunto de maquetes.....	114
Figura 63 – Meinrad Horn Jogo de xadrez do Contestado.....	115
Figura 64 – Meinrad Horn São João.....	115
Figura 65 – Meinrad Horn A ferrovia.....	115
Figura 66 – Meinrad Horn A cidade de Calmon.....	115
Figura 67 – Meinrad Horn Ataque a Calmon.....	116
Figura 68 – Meinrad Horn Combate em Irani.....	116
Figura 69 – Meinrad Horn Maria Rosa e o êxodo de Caraguatá.....	116
Figura 70 – Meinrad Horn O quadro santo.....	116
Figura 71 – Meinrad Horn Ataque a Taquaruçu.....	117
Figura 72 – Meinrad Horn Mobilização para ataque a Taquaruçu.....	117
Figura 73 – Storyboard para o terceiro volume da série “A saga do Contestado”	118
Figura 74 – Tero Capa do primeiro volume da série “A saga do Contestado”	120

Figura 75 – Tero Fragmento da série “A saga do Contestado” (2003, p.32).....	121
Figura 76 – Tero Fragmento da série “A saga do Contestado” (2003, p.36).....	121
Figura 77 – Tero Fragmento da série “A saga do Contestado” (2003, p.30).....	121
Figura 78 – Tero Fragmento da série “A saga do Contestado” (2003, p.09).....	122
Figura 79 – Tero Contra-capa do primeiro volume da série “Asaga do Contestado” (2003).....	122
Figura 80 – Tero Capa do segundo volume da série “A saga do Contestado”.....	122
Figura 81 – Tero Cena inicial do terceiro volume da série “A saga do Contestado” (2011).....	122
Figura 82 – Tero Contra-capa do segundo volume da série “A saga do Contestado” (2006).....	123
Figura 83 – Tero Capa do terceiro volume da série “A saga do Contestado” (2011).....	123
Figura 84 – Cabeça Oca Imagens do Contestado (2001).....	125
Figura 85 – Cabeça Oca Taquaruçu.....	125
Figura 86 – Cabeça Oca Taquaruçu.....	126
Figura 87 – Cabeça Oca O traidor.....	126
Figura 88 – Cabeça Oca Pelados.....	126
Figura 89 – Cabeça Oca Peludos.....	126
Figura 90 – Cabeça Oca Procissão.....	127
Figura 91 – Cabeça Oca Jagunço.....	127
Figura 92 – Cabeça Oca Monge José Maria.....	127
Figura 93 – Cabeça Oca Pelados.....	127
Figura 94 – L Vitto A cotidiana fé.....	129
Figura 95 – L Vitto A cotidiana fé.....	129
Figura 96 – L Vitto A cotidiana fé.....	130
Figura 97 – L Vitto A cotidiana fé.....	130
Figura 98 – L Vitto Tapera ou canhoto.....	130
Figura 99 – L Vitto Santos Dormentes.....	130
Figura 100 – L Vitto Anunciação de Maria Rosa.....	131
Figura 101 – L Vitto Inacabada.....	131
Figura 102 – L Vitto As Virgens Inacabada.....	131
Figura 103 – Gerson Ilustração para o evento XIX Núcleo de Estudos Museológicos.....	133
Figura 104 – Gerson Capa livro Breve História da Guerra do Contestado.....	133
Figura 105 – Gerson Adeodato.....	134
Figura 106 – Gerson Cartaz para o Centenário da Guerrado Contestado.....	134
Figura 107 – Gerson Trem de ferro.....	134
Figura 108 – Peludos e Pelados.....	134
Figura 109 – Gerson Família de caboclos.....	135
Figura 110 – Gerson Serraria.....	135
Figura 111 – Gerson Milagre da cruz de cedro.....	135
Figura 112 – Gerson São José Maria.....	135
Figura 113 – Itacir Bortoloso Placa talhada para o parque Monge João Maria.....	138
Figura 114 – Itacir Bortoloso Primeira Iamgem do Monge João Maria.....	139

Figura 115 – Itacir Bortoloso Segunda Imagem do Monge João Maria.....	139
Figura 116 – Itacir Bortoloso Terceira Imagem do Monge João Maria.....	140
Figura 117 – Breve História da Guerra do Contestado (2005, p.116).....	144
Figura 118 – Breve História da Guerra do Contestado (2005, p.120).....	144
Figura 119 – Breve História da Guerra do Contestado (2005, p.134).....	145
Figura 120 – Força de segurança da Lumber.....	151
Figura 121 – Alemãozinho e Carneirinho.....	151
Figura 122 – General Fernando Setembrino de Carvalho em passagem por Três Barras.....	151
Figura 123 – Rebeldes presos em Canoinhas.....	151
Figura 124 – Jansson Vista interna da barreira erguida para dar proteção à Lumber.....	152
Figura 125 – Trabalhadores da Lumber em Três Barras-SC.....	152
Figura 126 – “Suposto Monge” José Maria ao lado das virgens.....	152
Figura 127 – Coronel João Gualberto.....	152
Figura 128 – Jansson Grupo de vaqueanos.....	155
Figura 129 – História, artigo escrito por Orlando Margarido.....	159
Figura 130 – Capa do livro Os guerrilheiros do Contestado.....	160
Figura 131 – Capa Contestado.....	160
Figura 132 – Capa do livro União da Vitória e O Contestado.....	160
Figura 133 – A Saga do Contestado (p. 31) Revista História Catarina.....	160
Figura 134 – Contestado: a revolta dos sem-terras.....	161
Figura 135 – Capa do livro Campanha do Contestado : as raízes da rebeldia.....	161
Figura 136 – Guerra do Contestado: verdade histórica.....	161
Figura 137 – Capa do livro O bruxo do Contestado.....	161
Figura 138 – Maria Rosa a “virgem” comandante da Guerra Sertaneja do Taquaruçu.....	162
Figura 139 – Guerra do Contestado: a organização da Irmandade Cabocla.....	162
Figura 140 – Breve História da Guerra do Contestado (2005, p. 38 - 9).....	162
Figura 141 – AFONSO, Eduardo José. O Contestado.....	162
Figura 142 – Capa do livro Os rebeldes do Contestado.....	163
Figura 143 – Capa do livro Contestado – a guerra dos equívocos: o poder da fé.....	163
Figura 144 – Capa do livro Contestado: a guerra cabocla.....	163
Figura 145 – Capa da Revista Fundação Catarinense De Cultura.....	163
Figura 146 – O profeta João Maria, cujo verdadeiro nome era Atanás Marcaf.....	169
Figura 147 – Livro Maria Rosa A Virgem Comandante Da Guerra Sertaneja Do Taquaruçu.....	169
Figura 148 – O “monge” José Maria, entre três “virgens” (p. 22).....	170
Figura 149 – Capa do livro Contestado – a guerra dos equívocos: o poder da fé.....	170
Figura 150 – Imagem do livro de Wilmar D’angelis.....	170
Figura 151 – Capa frente e verso do auto-denominado “Romance histórico” Casa Verde.....	170
Figura 152 – São João Maria com o cajado e o pequeno altar ao lado.....	171
Figura 153 – Imagem inicial da documentação fotográfica no livro de Marli Auras.....	171
Figura 154 – O segundo Monge José Maria de Santo Agostinho.....	171

Figura 155 – O “Monge” José Maria – O Revoltoso.....	171
Figura 156 – José Maria de Santo Agostinho, a quem os sertanejos consideravam o “novo Cristo”	172
Figura 157 – Capa do livro História do Monge João Maria.....	172
Figura 158 – “São” João Maria, com o cajado e o pequeno altar ao lado”.....	172
Figura 159 – O “Monge” João Maria de Agostinho.....	172
Figura 160 – O primeiro monge João Maria de Jesus.....	173
Figura 161 – Profeta João Maria de Agostinho.....	173
Figura 162 – Profeta José Maria rodeado por três virgens.....	173
Figura 163 – Os “facies” de Miguel Lucena de Boaventura.....	173
Figura 164 – Foto original datada do século XIX, retratando João Maria de Jesus.....	174
Figura 165 – O “Monge” João Maria de Agostinho.....	174
Figura 166 – João Maria, o eremita da Lapa.....	174
Figura 167 – Desenho do monge João Maria, a quem os sertanejos idolatravam como santo.....	174
Figura 168 – Contestado (p.21).....	175
Figura 169 – Capa do livro de Beneval de Oliveira Planaltos de Frio e Lama.....	175
Figura 170 – O Milagreiro Monge João Maria.....	175
Figura 171 – AFONSO, Eduardo José “O Contestado”.....	176
Figura 172 – Conselho de Guerra. Monge José Maria.....	176
Figura 173 – Capa do livro O espírito catarinense do homem do Contestado.....	176
Figura 174 – O Monge José Maria.....	177
Figura 175 – BERNARDET, Jean Claude. Guerra camponesa no Contestado.....	177
Figura 176 – João Maria O último jagunço: folclore na História da guerra do Contestado.....	177
Figura 177 – O último jagunço: folclore na História da guerra do Contestado.....	177
Figura 178 – O Monge João Maria curando doentes.....	182
Figura 179 – Zumblick O Monge José Maria, alegoria 1981.....	182
Figura 180 – Zumblick O Monge José Maria, conselho de guerra 1987.....	183
Figura 181 – Zumblick O Místico Monge João Maria, 1964.....	183
Figura 182 – Zumblick O Monge João Maria. Ano não identificado.....	184
Figura 183 – Hassis Profeta João Maria: o mito.....	184
Figura 184 – Hassis Esboço para o painel Terra Contestada.....	184
Figura 185 – Renato Perré Monge José Maria.....	184
Figura 186 – D.C. Reichmann José Maria.....	185
Figura 187 – D.C. Reichmann José Maria, Teodora e mais duas virgens.....	185
Figura 188 – Poty De João Maria.....	185
Figura 189 – Tero Fragmento da série “A saga do Contestado” (2003, p.23).....	185
Figura 190 – Tero Fragmento da série “A saga do Contestado” (2003, p.23).....	186
Figura 191 – Tero Fragmento da série “A saga do Contestado” (2003, p.09).....	186
Figura 192 – Cabeça Oca Monge José Maria.....	187
Figura 193 – L. Vitto A cotidiana fé.....	187
Figura 194 – Gerson Ilustração para o evento XIX Núcleo de Estudos Museológicos.....	188

Figura 195 – Gerson São José Maria.....	188
Figura 196 – Gerson Milagre da cruz de cedro.....	188
Figura 197 – Itacir Bortoloso Escultura do Monge João Maria.....	189
Figura 198 – Monge João Maria (data desconhecida).....	189
Figura 199 – Jansson Suposto “Monge” José Maria ao lado das virgens.....	189
Figura 200 – Algumas bibliografias acerca da Campanha do Contestado Fundação Hassis.....	193
Figura 201 – Referências de MIRANDA, Alcibíades.....	193
Figura 202 – Referências às imagens de Maria Rosa em D.C. Reichmann.....	197
Figura 203 – Referências às imagens de Maria Rosa. Zumblick e L Vitto.....	198
Figura 204 – Renato Perré (Peludos e Pelados) Virgem Maria Rosa.....	198
Figura 205 – Fragmentos do primeiro volume da série “A saga do Contestado” (2003).....	199
Figura 206 – Referências às imagens de Maria Rosa.....	200
Figura 207 – Zumblick Chica Pelega Alegoria.....	201
Figura 208 – Jansson Lumber em Três Barras SC.....	209
Figura 209 – Hassis A Brasil Railway Lumber.....	210
Figura 210 – D.C. Reichmann O menino que enfrentou o dragão de fogo.....	212
Figura 211 – Tero Cena do segundo volume da série “A saga do Contestado” (2006, p. 59).....	214
Figura 212 – Gerson Trem de ferro.....	216
Figura 213 – Vista geral da serraria Lumber.....	218
Figura 214 e fig. 215 – Vista geral da serraria Lumber.....	219
Figura 216 (216a e 216b) – Hassis Serraria Lumber e detalhes.....	220
Figura 217 – Cabeça Oca Serraria.....	222
Figura 218 – Gerson Lumber.....	224
Figura 219 – Jansson Lumber em Três Barras SC.....	226
Figura 220 – Poty De Trilhos de Trem.....	228
Figura 221 e 2fig. 222 – Procissão.....	232
Figura 223 – Zumblick A confraria do menino Deus.....	234
Figura 224 – Hassis Procissão em louvor a São Sebastião.....	236
Figura 225 – D.C. Reichmann A procissão noturna e rezas diárias.....	238
Figura 226 – Tero Cena do terceiro volume da série “A saga do Contestado”.....	240
Figura 227 – Cabeça Oca Procissão.....	242
Figura 228 – L Vitto A cotidiana fé.....	244
Figura 229 – Meinrad Horn O quadro santo de Taquaruçu.....	246
Figura 230 – Planta baixa do Quadro Santo.....	246
Figura 231 – Tero Fragmento do primeiro volume da série “A saga do Contestado”.....	247
Figura 232 – Monge João Maria (data desconhecida).....	250
Figura 233 – Zumblick O Místico Monge João Maria.....	252
Figura 234 – Hassis Contestado Terra Contestada.....	254
Figura 235, fig. 236 e fig. 237 – Hassis À esquerda Profeta João Maria “mito”.....	254

Figura 238, fig. 239 e fig. 240 – Hassis José Maria e os doze pares de França.....	256
Figura 241 e fig.242 – Hassis Pequeno painel Esboço para Contestado: Terra Contestada.....	256
Figura 243 e fig. 244 – Hassis O Contestado Terra Contestada.....	257
Figura 245 – D.C. Reichmann José Maria.....	260
Figura 246 – Poty De João Maria.....	262
Figura 247 e fig.248 – L Vitto A cotidiana fé.....	264
Figura 249 – Gerson Milagre da cruz de cedro.....	266
Figura 250 – Itacir Bortoloso Escultura do Monge João Maria.....	268
Figura 251 e fig. 252 – Itacir Bortoloso Imagens do Monge João Maria.....	268
Figura 253 – Itacir Bortoloso Conjunto de esculturas portal.....	270
Figura 254 - Jansson Suposto “Monge” José Maria ao lado das virgens.....	272
Figura 254 e fig.255 – Zumblick À direita O Monge José Maria, conselho de guerra.....	274
Figura 256 – Imagem do livro História do Monge João Maria.....	274
Figura 257 – Do livro Breve História da Guerra do Contestado de Nilson Thomé.....	274
Figura 258 – Renato Perré (Peludos e Pelados) Monge José Maria.....	258
Figura 259 – O velho Porfírio.....	278
Figura 260 e fig.261 – D.C. Reichmann À esquerda; José Maria, Teodora e mais duas virgens.....	280
Figura 262a, Fig.262b, Fig.262c, Fig.262d – Tero Fragmentos da série “A saga do Contestado”.....	282
Figura 263 – José Maria de Santo Agostinho.....	283
Figura 264 – Guerra camponesa no Contestado.....	283
Figura 265 – Cabeça Oca Monge José Maria.....	286
Figura 266 – Gerson São José Maria.....	288
Figura 267 – Zumblick Maria Rosa.....	290
Figura 268 – Hassis A virgem Maria Rosa: a forma à frente da procissão e detalhe.....	292
Figura 269 – Renato Perré (Peludos e Pelados) À esquerda Virgem Maria Rosa.....	294
Figura 270 – A “virgem” Teodora.....	294
Figura 271 e fig.272 – D.C. Reichmann Maria Rosa vidente, comandante e chefe.....	296
Figura 273 – D.C. Reichmann Maria Rosa.....	273
Figura 274 (acima); Figura 275 e Fig. 276 – Meinrad Horn A vegetação.....	298
Figura 277 e fig. 278 – Tero Contracapa do primeiro volume da série “A saga do Contestado”.....	299
Figura 279 e fig. 280 – Tero Fragmentos do segundo volume da série “A saga do Contestado”.....	300
Figura 281 – L Vitto Anunciação de Maria Rosa.....	302
Figura 282 - Peças de artilharia em Porto União da Vitória durante a Guerra do Contestado.....	308
Figura 283 – Hassis Taquaruçu cercado pelas tropas.....	310
Figura 284 – D.C. Reichmann Atsque ao reduto de Taquaruçu.....	312
Figura 285 - Meinrad Horn Mobilização para ataque a Taquaruçu.....	314
Figura 286 – Hassis Ataque final de Canoinhas a Santa Maria.....	316
Figura 287 – Poty De A cortina se fecha/Quadro.....	316
Figura 288 – D.C. Reichmann Aviação em União da Vitória.....	320

Figura 289 – Poty De Cruzes nos ares.....	322
Figura 290 – Gerson aviação.....	324
Figura 291 – Hassis Tropa do General Mesquita Tomada de São Paulo.....	327
Figura 292 – Meinrad Horn O combate em Taquaruçu.....	328
Figura 293 – Tero Cena do primeiro volume da série “A saga do Contestado”.....	329
Figura 294 – Gerson Ilustração para breve História do contestado.....	331
Figura 295 – Soldado morto em emboscada no Contestado.....	331
Figura 296 – Jansson Família de rebeldes “churrasqueando”.....	335
Figura 297 – Hassis Detalhe Homens mulheres e crianças em farrapos fome e morte.....	337
Figura 298 – D.C. Reichmann Os que se renderam.....	338
Figura 299 – Hassis Adeodato vagueando pelo mato.....	341
Figura 300 – Hassis O Contestado Terra Contestada (Fragmento).....	341
Figura 301 – D.C. Reichmann Os que morreram: a vida por um pedaço de pão.....	344
Figura 302 e Fig 303 – Meinrad Horn Ataque final a Taquaruçu.....	346
Figura 304 e fig.305 - Hassis Massacre de Taquaruçu.....	347
Figura 306 – À direita - Dea Reichmann Ataque final a Taquaruçu.....	347
Figura 307 e fig. 308 - Dea Reichmann Esboço para pintura.....	349

As fotografias das obras de Willy Zumblick são de Carlos Rocha e pertencem ao acervo virtual do site “Zumblick para Sempre” disponíveis em <http://www.zumblick.com.br/>

Sumário

PRELIMINARES.....	25
INTRODUÇÃO.....	27
1. APROXIMAÇÕES E DIÁLOGOS: REPERTÓRIOS PARA REFLEXÕES INICIAIS.....	36
1.1. O LUGAR DAS IMAGENS NA HISTÓRIA.....	36
1.2. RELAÇÕES E APROXIMAÇÕES COM A HISTÓRIA CULTURAL.....	48
1.3. OUTROS DESDOBRAMENTOS: ARTE, CULTURA E HISTÓRIA.....	53
1.4. PERCORRENDO CONCEITOS: OS SENTIDOS DA IMAGEM, REALIDADE, REPRESENTAÇÃO, ICONOGRAFIA.....	62
1.5. A IMAGEM COMO NARRATIVA.....	71
1.6. ESTUDOS VISUAIS – CULTURA VISUAL.....	74
2. A CRÔNICA VISUAL (RE) CONSTRÓI UM CONFLITO? ENTRE TRAÇOS E OBJETIVAS, A PROPOSTA DE UM ACERVO VISUAL PARA A GUERRA SERTANEJA DO CONTESTADO.....	78
2.1. ARTISTAS E OBRAS.....	79
2.1.1. Claro Jansson.....	80
2.1.2. Willy Alfredo Zumblick.....	87
2.1.3. Hiedy de Assis Corrêa.....	91
2.1.4. Renato Perré.....	96
2.1.5. Dea Catharina Reichmann.....	102
2.1.6. Poty Lazarotto (1996).....	106
2.1.7. Meinrad Anton Friedrich Horn.....	113
2.1.8. Eleutério Nicolau da Conceição.....	118
2.1.9. Grupo Cabeça Oca.....	124
2.1.10. Leandro Vitto.....	128
2.1.11. Gerson Witte.....	132
2.1.12. Itacir Bortoloso.....	136

3. A VISIBILIDADE DAS IMAGENS E SUAS RELAÇÕES: DISCURSOS E PERTINÊNCIAS	142
4. DESENHAR A MEMÓRIA CONTESTADA: A VISÃO ARTÍSTICA SOBRE O EPISÓDIO	203
4.1. ASPECTOS GERAIS (REGIÃO DO CONTESTADO, PAISAGEM E AMBIENTES).....	204
4.1.1. Ferrovia	207
4.1.2. Serraria	218
4.1.2.1. Primeiro grupo: exterior da “serraria”.....	218
4.1.2.2. Segundo grupo: Interior da “serraria”.....	226
4.1.3. A Religiosidade na vida sertaneja	230
4.1.3.1. Procissões e romarias.....	232
4.1.3.2. Quadro santo.....	246
4.2. PERSONAGENS (E SUAS LIGAÇÕES COM O CONFLITO).....	249
4.2.1. Monge João Maria	250
4.2.2. Monge José Maria	272
4.2.3. Maria Rosa	290
4.3. CONTEXTO DA GUERRA: ORGANIZAÇÃO E AÇÕES MILITARES CONTRA OS REDUTOS.....	304
4.3.1. O cerco	307
4.3.2. Estratégias de ataque	316
4.3.3. Aviação	319
4.3.4. Em combate	326
4.4. DESFECHO DO EPISÓDIO.....	333
4.4.1. Fome e rendição	335
4.4.2. Morte e destruição	341
CONSIDERAÇÕES FINAIS	351
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	357

Preliminares

“Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia
Tinha não sei qual guerra,
Quando a invasão ardia na Cidade
E as mulheres gritavam,
Dois jogadores de xadrez jogavam
O seu jogo contínuo”

Fernando Pessoa (Odes de Ricardo Reis)

Com o excerto desse poema escrito em 1916, abro minha caixa de argumentos para dar visibilidade a artistas que, por razões diversas, confrontaram-se com o desafio do registro visual da Guerra Sertaneja do Contestado (Brasil, 1912-1916). À primeira vista, um conflito que pode ser metaforizado pelo enfrentamento entre peões jagunços e peões do exército, cavalos, torres, bispos católicos e outros bispos Monge João Maria, rei general e a rainha sua mulher, rei comandante de briga e, distinta rainha, a virgem Maria Rosa, presentes nesse contínuo tabuleiro que perpassa a História.

Aqui, exponho um jogo de memórias no qual as peças se movimentam e ganham espaço, tendo o recorte do mapa de dois Estados brasileiros na contracapa, a palha como matéria prima e os processos artísticos como elementos deflagradores. Um jogo que a História deixou em suspenso e, como as vicissitudes humanas propõem outras estratégias, elejo como enfrentamento um acontecimento que não delimitou o seu desfecho no xeque-mate.

As recordações são como caixas onde guardamos a História e, vez por outra, as abrimos para que possamos revisitá-las. Ou então, lembranças podem ainda ser ativadas como mecanismos permanentes de frequência, busca desenfreada por respostas – aquilo que, nas palavras de Huysen (2000, p. 16) ao falar de memória, “se tornou uma obsessão cultural de proporções monumentais em todos os pontos do planeta”.

Em cada um de nós, há nostalgias que jogam com as nossas reminiscências, como heranças que carregamos e que fazem parte de um tempo da nossa vida, manifestadas em torno de fatos, os quais rememoro: crise do petróleo, copa do Mundo, primeiro computador, corrida armamentista, exploração de Marte, Guerra do Vietnã, popularização da televisão em cores, milagre brasileiro, Beatles, Irmãos Coragem, Elis, Andy Warhol, Tricampeonato do Clube gaúcho Internacional, Laranja Mecânica, Sirón Franco, Chico Buarque, auge da ditadura militar... Era a década de 70 e, mesmo vivendo no interior do Estado brasileiro de Santa Catarina, essas pessoas e acontecimentos marcavam o início da minha adolescência, acompanhando meu ingresso no chamado ciclo ginásial.

Todos esses fatos – e outros tantos – estão presentes em maior ou menor intensidade, na minha caixa de memórias. Na escola, diante dos meus olhos, acima do quadro negro, a imagem do ditador ao lado da figura de Cristo também é motivo de lembrança. Nos livros, conteúdos programáticos em História e Geografia direcionados a um conhecimento específico e técnico, aliados às façanhas de heróis nacionais, que enalteciam o espírito político da época.

Neles, muitas revoltas e guerras importantes são apresentadas em textos e imagens, como as grandes Guerras mundiais, a Guerra do Paraguai, a Inconfidência Mineira, Canudos, no sertão baiano, entre outras tantas.

E o que dizer do acontecimento denominado Guerra do Contestado? Há um hiato profundo sobre o assunto, somente quebrado por aquilo que é visível para quem habita os locais – que os livros didáticos não mencionam – em que, no sertão catarinense, especialmente tão próximo de mim, muitos homens e mulheres morreram em defesa do território. Desde aquele tempo, aqui e ali, há registros visuais sobre o acontecimento. O que são eles? Quem os fez? Quando foram realizados? Onde estão? Como se pode identificá-los? O que se pode dizer sobre eles?

E esse é um dos lances, no jogo da História, para o qual pretendo me debruçar...

Introdução

Uma minuciosa descrição geológica, topográfica, etnológica e bélica, com o capricho de quem percebe cada detalhe... Espaço e tempo, vida e morte. Assim é o Sertão narrado pelo Tenente Euclides da Cunha, cuja pena registra, no início do século XX, suas percepções sobre o espetáculo e os assombros da guerra na Bahia de Canudos, no Brasil. Bem escreveu Virilio que “toda batalha é um campo de percepção [...] e para cada episódio decisivo da História das batalhas existe um homem para lembrar” (VIRILIO, 1993, p.37). Vale endossar que, para cada lembrança, há distintas formas de olhar, representar e interpretar.

Temporalmente não muito distante dos diários de Canudos, está o acontecimento do Contestado, tratado exaustivamente através de inúmeras empresas investigativas a partir de fontes documentais escritas e orais, registros fotográficos, bem como da literatura ficcional e folclórica, da dramaturgia e do cinema, em poemas e prosa, nas rimas do cancionário popular e ainda no registro imagético dos artistas. Como a arte, essa capacidade incrivelmente humana de dar forma visual, expressar e materializar pensamentos e sentimentos, de instigar a experiência, através dos seus processos, pode ser uma referência para a construção ou re construção da História? A resposta vem da própria historiografia, na qual artistas e as encomendas a eles destinadas ensejaram, durante muito tempo, que suas produções estivessem o mais próximo possível de fornecer um depoimento visual da realidade, ou dos livros que utilizam um amplo acervo iconográfico, entre mapas e retratos, aludindo a episódios passados.

E é Burke (2003) um dos autores cujas reflexões nos convencem de que qualquer imagem, mesmo considerada como vulnerável – porque testemunho mudo, difícil de traduzir em palavras –, pode servir como evidência histórica.

A estreita convivência com as imagens criadas pelas gerações precedentes, durante grande parte da História documentada, tem provocado diversas reações e motivado historiadores, ao longo do tempo, a utilizarem-nas quando se tratava de comprovar, refutar ou ilustrar alguma lenda, fábula ou narração, transmitida de forma oral ou escrita. Propor que essas imagens possam ser vistas como

valiosas fontes históricas é uma reivindicação importante, se considerarmos que sua criação – ou destruição – teve esse objetivo (HASKELL, 1993).

Nesse sentido, e a despeito das muitas lacunas sobre a Guerra Sertaneja do Contestado ao longo da História, o discurso no âmbito da arte a faz falar, dá voz às imagens e aos seus conteúdos que, por sua vez, instigam e provocam a se falar sobre elas: que se mostram e nos mostram, convidando-nos a ver. Elas gestam um ou muitos discursos, passíveis de serem compreendidos por aqueles que com elas compartilham os seus códigos. Narrativas visuais, registros plasmados em painéis e telas, formas construtivas, escultóricas e gravações situam-se na fronteira entre o dito e o não dito, o visto e o não visto, o compartilhado e o sonogado, entre os efeitos de realidade e a imaginação. Ainda assim, é do olhar do outro que as imagens se nutrem e, como quem viaja sem saber o que esperar o que irá encontrar ao final do caminho (CALVINO, 2003), para cada outro, infinitas narrativas.

Um fato, muitas histórias, inúmeros desdobramentos e a possibilidade de olhar e mergulhar – através de um registro artístico – nas entrelinhas visuais de uma região à qual se denominou Contestada, onde, há exatos cem anos, um acontecimento de grandes proporções demarcou espaços, mobilizou pessoas e se inscreveu na História e na memória sob o nome de Guerra Sertaneja do Contestado.

As centenas de imagens captadas ou criadas sugerem os diferentes ângulos pelos quais é possível olhar e transitar sem, contudo, a crença de que um mais adequado ou correto possa se apresentar diante dos nossos olhos, uma vez que:

Cada explicação desenvolvida de um quadro implica uma explicação elaborada desse quadro que se converte em uma descrição mais ampla, uma forma de definir coisas que seria difícil descrever de outra forma” (BAXANDAL, 1989, p.15).

O que temos diante de nós, quando lançamos esse primeiro olhar para as narrativas propostas, a partir da produção de cada um dos artistas investigados, é muito mais que uma manifestação local e particular que envolve a expressão artística através de cores, linhas, formas e referências em torno de um mesmo tema. O pulsante universo que se configura, pela quantidade de imagens apresentadas, sugere ilimitadas experiências e caminhos tantos que poderíamos nos perder nos seus meandros. Os

vários artistas dos quais tive oportunidade de me aproximar, permitiram que eu me sentisse invadida por sua significativa produção, tornando inevitável uma escolha minuciosa dos materiais imagéticos e seus conteúdos, recorte necessário para estudos mais consistentes.

Mas a que vem esse interesse pelas imagens que pretendem mostrar uma História, construir ou reconstruir a ideia de um episódio, embora evocado nesse espaço, tão distante do meu tempo?

Os assuntos sobre o Contestado estiveram, de alguma forma, e desde muito cedo, presentes na minha vida. As histórias e narrativas alegóricas que perpassaram a denominada Guerra Sertaneja do Contestado eram relatadas por familiares, durante as incontáveis vezes em que nos reuníamos à volta do fogão de lenha, nas férias de rigorosos invernos que passávamos no interior do município de Caçador, Santa Catarina (Brasil), local onde as marcas e memórias do acontecimento ainda encontram-se bastante evidentes, em constante processo de re-produção.

Ocorrida entre os anos de 1912 e 1916, a também denominada revolta camponesa do Contestado representou um divisor de águas em inúmeros aspectos do contexto social, econômico, político, territorial, que abrangeu grande parte dos Estados brasileiros de Santa Catarina e Paraná. Múltiplos fatores influenciaram o evento, que foi sendo agravado entre pendências territoriais, desapropriações, especulação, aumento populacional, grilagem, messianismo, violência, acordos políticos, invasões, os quais tomaram proporções gigantescas, até eclodir no maior conflito bélico já sucedido na região, conforme endossa Derengoski (1987, p. 09): “A chamada Guerra do Contestado foi um dos acontecimentos mais sangrentos da nossa História”.

As disputas se deram em inúmeras frentes, tendo, de um lado, os sertanejos / caboclos, habitantes da região, que se autodenominavam pelados, expropriados das suas posses pela Lumber, companhia colonizadora norte-americana (*Brazil Railway Company*), responsável pela construção da ferrovia São Paulo-Rio Grande, e, de outro, as forças governamentais. Havia, ainda, os trabalhadores braçais e suas famílias, oriundos do Norte e Nordeste do País, que, ao término da construção da ferrovia, foram abandonados à própria sorte pelos seus contratantes e, desamparados, acorriam aos redutos onde se reunia esse contingente humilde e miserável. Tota (1983, p. 23) nos aponta uma das direções relacionadas ao conflito:

A questão dos limites entre os dois Estados [Paraná e Santa Catarina], apesar de aumentar o clima já tenso da região, não deve ser vista como fator determinante do conflito, pois estas divergências ficaram diluídas no conjunto das contradições sócio-econômicas. Um dos exemplos do conjunto dessas contradições foi a construção da estrada de ferro São Paulo – Rio Grande.

É provável que todos esses elementos nem estivessem sendo considerados, quando relatados pelos mais velhos, que, de maneira por vezes preconceituosa e ignorante, tratavam aqueles, no dizer deles, “jagunços” ou “fanáticos”, como “gente do mal”, aludindo às memórias da fase final do conflito, denominado “período do terror ou fase do açougue”, nos dizeres de Vinhas de Queiroz (1966), que se deu, conforme nos orienta Machado (2004, p. 341):

Pelo agravamento das dificuldades internas dos redutos, pela impossibilidade de manter o comércio externo, pela desagregação dos laços comunitários, pela fome e pela intensificação do dilema de render-se ou continuar lutando. Cada vez mais isolados internamente, no intento de dar continuidade à “guerra santa”, Adeodato e os demais membros do ‘partido radical’ passaram a entender qualquer iniciativa de fuga ou rendição como uma traição à causa “pelada”.

Não obstante, as terras adquiridas pelo meu avô, oriundo do Rio Grande do Sul, precisaram ser “defendidas” dos ainda chamados bandoleiros, que se escondiam à sombra de um grileiro ou mandante, sendo essa figura bastante comum na década de quarenta, porém amplamente familiar já desde os anos que antecederam a Guerra do Contestado.

Já adulta, me sentia fascinada ao passar pelo município de Irani, local onde ocorreu o primeiro conflito, e parar ao longo da rodovia que tangencia a cidade, junto ao chamado “cemitério do Contestado”, lugar emblemático, do qual se especula que inúmeros combatentes sertanejos e militares, possivelmente, tenham lá sido enterrados.

Sensibilizada por todas essas questões e desenvolvendo atividades junto à Universidade do Contestado (UnC), campus de Caçador, decidi pesquisar mais a respeito do assunto, tendo como ancoragem o material visual, artístico e artesanal produzido sobre a Guerra do Contestado. Materiais bibliográficos eram inúmeros, das mais diversas mídias, onde as “imagens” do Contestado

configuravam e das quais os autores se valiam para “ilustrar” os aspectos apontados. Desconhecia, contudo, a existência de um acervo de referência, que aglutinasse toda a produção artística realizada.

Uma primeira aproximação foi, sem dúvida, a produção de um artigo em que eu propunha uma leitura, à luz da semiótica discursiva, do painel “Terra Contestada” (Fig. 01), de autoria do artista Hiedy de Assis Correa – Hassis (1926-2001). À época, instalado na área de convivência da UnC de Caçador, atualmente Universidade do Alto Vale do Rio do Peixe (UNIARP), a pintura em grandes dimensões “encena” momentos significativos que perpassam o acontecimento (PETRYKOWSKI PEIXE, 2004).



Figura 1 – Hassis **O Contestado Terra Contestada** (1985). Acrílico sobre madeira.
Dimensões: 5m x 12m. Fonte: Acervo Museu do Contestado, Caçador SC
imagem digitalizada por Delmir Valentini.

Outra motivação foi o projeto que deu origem à presente pesquisa de doutoramento, que teve como propósito “Levantar e catalogar os artistas cujas produções estivessem relacionadas à Guerra do Contestado”. Embora já houvesse algumas iniciativas do registro de aspectos do patrimônio relacionado ao tema, não passavam de breves aproximações que requeriam outros aportes e aprofundamento.

Ao longo de três anos, foram rastreados, em bibliografias e materiais visuais, os elementos referenciais para dar corpus ao trabalho que resultaria naquele documentário. Tais investigações me possibilitaram catalogar sete artistas – muito embora tenha me aproximado de um maior número –, que foram estudados e incluídos em um vídeo, o qual organizou didaticamente as produções visuais acerca da Guerra Sertaneja do Contestado (PETRYKOWSKI PEIXE, 2006). Pinturas em tela e painéis,

desenhos a nanquim, histórias em sequência, módulos em palha de milho, gravuras e instalações fazem parte do acervo catalogado, que traz a interpretação visual e documental, a partir de fontes diversas, de inúmeros aspectos e “cenas” daquele Conflito.

Cada artista, a partir de uma linguagem própria, evidencia elementos que julga relevantes naquele contexto, imprimindo ali o seu sentido. Albuquerque Jr. (2007, p. 25) confirma que:

Nada é evidente antes de ser evidenciado, ressaltado por alguma forma de nomeação, conceituação ou relato. Os documentos são formas de anunciação e, portanto, de construção de evidências ou de realidades. A realidade não é pura materialidade que carregaria em si mesma um sentido a ser revelado ou descoberto. A realidade, além de empírica, é simbólica, é produto da dotação de sentido trazida pelas várias formas de representação.

As representações configuradas em cada uma das produções constituíram um acervo visual e documental, escopo para o DVD *Retratos do Contestado: A História através da arte* – documentário cujo conteúdo se traduz em um diálogo entre arte e História –, criando interfaces mediadoras e, ao mesmo tempo, contraditórias, ante o lido, o vivido e o retratado pelos artistas. O entrelaçamento de linguagens, que se presentifica na relação dos conteúdos simbólicos apresentados no filme, seja nas imagens artísticas, na trilha sonora – sertaneja, clássica e popular relacionada ao Contestado – ou ainda no conteúdo textual do áudio, configurados ao longo dos quase 40 minutos de vídeo, revela um rico acervo que roteiriza, através dos olhares estéticos, a Guerra Sertaneja do Contestado.

Essa primeira aproximação ao meu objeto de estudos, que resultou na produção daquele documentário, se colocou como uma provocação que, de algum modo, abriu a possibilidade de novos diálogos, sugerindo investigações mais abrangentes e consistentes. Outros desafios emergiram, a partir dessa iniciativa, que ensejaram a ampliação do campo de discussão, com a inserção de mais artistas e suas produções com a temática da “Guerra Sertaneja do Contestado”, me mantendo motivada a seguir pesquisando, tendo o propósito de estabelecer distintas interfaces e reflexões significativas sobre o assunto.

Tais fatos, por estarem relacionados à minha vida de pesquisadora, professora, estudante e artista, me desafiam a continuar revisitando produções que pudessem me aproximar da História com

ênfase à arte, não apenas como resultado e produto humano, mas como possibilidade de comunicação, principalmente porque traduz sentimentos, experiências e conhecimento de situações que se colocaram na minha trajetória.

Importante esclarecer que o termo “Contestado” é empregado para referenciar diferentes situações, muito embora aqui, quando o utilizo, faço menção ao episódio ocorrido entre 1912/16. Todavia, busco em Machado (2004) elementos para melhor elucidar essa questão. Segundo o autor, a expressão também está ligada ao mito de isolamento social e geográfico da população sertaneja, o qual também merece ser avaliado, uma vez que as características tropeiras e mercantis da região certamente desfavoreciam o isolamento. A polêmica expressão *Guerra do Contestado*, portanto, necessita ser aclarada:

Indicada inicialmente pelos militares, por ela ficou batizado o conflito desenrolado no planalto catarinense entre 1912 e 1916. Talvez fosse mais adequada a denominação “Guerra no Contestado”, pelo fato de o conflito não ser uma guerra entre os estados de Paraná e Santa Catarina, em disputa pela região litigiosa. De qualquer maneira, seria ainda uma denominação espacialmente incorreta, já que a maior parte das “cidades santas” e do conflito ocorreram em territórios catarinenses não contestados pelo Paraná” (MACHADO, 2004, p. 35).

E o autor segue apontando outras denominações e argumentos, bem como algumas restrições a elas aplicadas por conta dos desdobramentos políticos e sociais ligados ao movimento, sendo assim:

Considero a denominação “Guerra Sertaneja do Contestado”, tal como foi empregada por Maurício Vinhas de Queiroz, mais adequada, por indiretamente fazer referência a outras guerras e movimentos brasileiros como Pedra Bonita, Muckers, Canudos, Caldeirão, em que as esperanças místicas, os problemas em relação à posse de terras e a resistência aos representantes do poder local também precipitaram movimentos sociais de semelhante natureza (MACHADO, 2004, p. 36).

Embora o sentido dessa investigação não esteja voltado diretamente a uma discussão da produção historiográfica que propõe versões sobre o Contestado, os aspectos elucidados anteriormente são importantes para situar o campo de combates acerca de uma verdade histórica discursivamente

produzida sobre o Contestado, que indiscutivelmente forma e informa aqueles que se puseram esse se põem a produzir uma representação artística sobre este acontecimento, assim como a minha própria perspectiva de sujeito-pesquisadora implicada com o tema.

Explicitadas as motivações pessoais da pesquisa, bem como algumas questões ligadas à História, ao contexto e à arte, faz-se necessário apontar aspectos de ordem organizativa e metodológica, os quais constituem o fulcro orientador da presente investigação.

As imagens da Guerra Sertaneja do Contestado, como detentoras de uma articulação com o passado, envolvem, além da temática que lhe é intrínseca, outras possibilidades, no que diz respeito às reflexões que suscitam, pois “a imagem não pode ser reduzida a uma ação exclusiva de preservação dos traços, mas demanda interferências visuais” (JEUDI, 1990, p. 78). Sendo essa uma das preocupações que tenho, não posso me furtar de, além de pensar na possibilidade de agrupá-las, fazer também as reflexões possíveis e necessárias.

Desse modo, partindo do pressuposto de que há um acervo visual consistente sobre a Guerra Sertaneja do Contestado, cujas as obras foram produzidas em diferentes tempos e por artistas diferentemente implicados com tal acontecimento, e diante da possibilidade da sua compilação, organização e reflexão, a pesquisa foi deflagrada, organizada em quatro capítulos. No primeiro, apresento os aportes teóricos que possibilitam aproximações e diálogos com a investigação. Como ponto de partida, busco tratar de aspectos que se propõem a refletir sobre o lugar das imagens na História, dialogando com historiadores e historiadores da arte. Também empreendo aproximações com a História Cultural para, na sequência, apontar desdobramentos e conceitos pertinentes à arte, à cultura e à História. Ainda estão contempladas, nesse capítulo, algumas questões sobre narrativa e cultura visual.

O segundo capítulo proporciona um panorama do universo artístico que trata da Guerra Sertaneja do Contestado, do qual fazem parte o acervo visual e os artistas que o produziram.

Um aspecto para o qual me debruço no terceiro capítulo diz respeito às imagens apresentadas em alguns livros, que utilizam a produção dos artistas ou mesmo que lhes serviram como possíveis referências para a produção das imagens. Analiso sua recorrência e ainda o modo como os artistas se apropriaram e “mostraram” alguns personagens, incluindo as arbitrariedades.

Por fim, no quarto capítulo, proponho uma aproximação mais pontual à memória visual do acontecimento, enfrentando algumas obras, as quais organizo em blocos denominados contextos figurativos norteadores e, posteriormente, subdivididos em assuntos narrativos. Importante considerar que os contextos figurativos norteadores estão associados a aspectos mais gerais e os assuntos narrativos tratam das especificidades abordadas em cada uma das obras apresentadas.

Oportuno constar ainda que, de janeiro a julho de 2011, como parte do Curso de Doutorado em Educação, realizei um estágio doutoral junto à *Universidad de Barcelona Facultad de Bellas Artes*, tutorado pelo professor Dr. Fernando Hernández, durante o qual tive oportunidade de participar dos seminários de *Estudios de Posgrado Artes Visuales y Educación*, fazendo parte del grupo de *investigación y del centro de estudios* na qualidade de investigadora visitante. O acesso aos espaços, participação nos eventos e grupos de pesquisa, bem como as indicações bibliográficas e orientações foram fundamentais na consolidação da presente pesquisa.

Esta tese de doutorado faz parte dos trabalhos do Grupo de Pesquisa em Educação e Arte (GEARTE), o qual propõe investigações que evidenciam o papel da arte como campo de conhecimento e sua implicação no âmbito educacional.

Que possamos vencer cada uma das etapas propostas.

Capítulo 1

Aproximações e diálogos: Repertórios para reflexões iniciais

1.1. O LUGAR DAS IMAGENS NA HISTÓRIA

As experiências estéticas às quais estamos sujeitos na atualidade têm nos possibilitado incursões a um universo de estímulos sem precedentes, talvez nunca antes imaginados ou vivenciados. Sons e imagens repercutem, em todos os espaços que habitamos, provocando e exigindo de nós permanentes respostas perceptivas e sensoriais.

Se “imagens são mediações entre o homem e o mundo” (FLUSSER, 2002, p. 09), quando as olhamos é inevitável que sejamos estimulados a nos relacionarmos com elas e isso pode ocorrer de distintos modos. Reagimos àquilo que elas nos comunicam, questionando, interferindo, rejeitando ou apenas aceitando. Todavia, essas reações não ocorrem por mero acaso, sem que haja uma aproximação voluntária, na qual elas se ofereçam ao nosso olhar, pois:

Ao vaguear pela superfície, o olhar vai estabelecendo relações temporais entre os elementos da imagem: um elemento é visto após o outro. O vaguear do olhar é circular e tende a voltar para contemplar elementos já vistos [...] O tempo projetado pelo olhar sobre a imagem é o eterno retorno (FLUSSER, 2002, p. 08).

E, mediante esse ir e vir, o interesse em explorar através do olhar propicia que nos relacionemos com o visto e até com o não visto – e ainda com o imaginado – que também faz parte desse universo de significados que vão sendo atribuídos àquilo que vivenciamos, na medida em que vamos conhecendo e reconhecendo o mundo, a nós mesmos e aos outros, num exercício de alteridade e busca de identidade.

Os indícios da experiência humana no tempo histórico estão diretamente relacionados aos registros orais, iconográficos, visuais, escritos, dentre outros, dos quais nos apropriamos para

tomarmos ciência dos acontecimentos, mesmo que temporalmente distantes de nós, de maneira que nos aproximemos e exploremos seus contextos. Assim como o registro pode ratificar um determinado acontecimento e lhe conferir status histórico, da mesma forma as imagens podem referenciar um acontecimento e dar-lhe significação. Nesse sentido, Knauss traz à reflexão um importante conteúdo ao afirmar que:

As imagens pertencem ao universo dos vestígios mais antigos da vida humana que chegaram até nossos dias [...] Isso significa dizer que, diante dos usos públicos da História, a imagem é um componente de grande destaque, mesmo que nem sempre seja valorizada como fonte de pesquisa pelos próprios profissionais da História. A imagem condensa a visão comum que se tem do passado (KNAUSS, 2006, p. 98-9).

Vale acrescentar ainda que as imagens provocam o imaginário, criam analogias ou negações, fascinam, seduzem, narram e deixam-se narrar, pois não podemos nos furtar de considerar a sua inegável afinidade com a história. A esse respeito, o historiador Peter Burke lembra que:

Imagens são fontes não confiáveis, espelhos que distorcem a realidade. Contudo, elas compensam esta desvantagem ao oferecer substancial evidência num outro nível, de tal forma que historiadores possam transformar um defeito em qualidade (BURKE, 2003, p. 37).

Dentro das convenções que lhe são próprias, há que considerar os pontos de vista a partir dos quais as imagens são produzidas ou capturadas, muito embora elas estejam aptas a mostrar os modos de vida, as visões de mundo, os conflitos e expressões de um determinado grupo – e para muito além dele – entre outros aspectos.

Se mitologias inteiras foram edificadas em torno de imagens, tendo sido possível redimensionar e reconstruir aspectos do cotidiano antigo ou de outros tempos e espaços em razão de achados imagéticos (como foi o caso de Pompéia entre tantas outras civilizações), é justo que elas, as imagens de fatos históricos, possam ser tratadas como documentos históricos, pois “a iconografia é, certamente, uma fonte histórica das mais ricas, que traz embutidas as escolhas do produtor e todo o contexto no qual foi concebida, idealizada, forjada ou inventada” (PAIVA, 2006, p. 17).

Mediante o argumento, não haveria uma razão plausível para que as imagens de fatos históricos pudessem ser propostas e estudadas como evidências históricas? Ou, melhor dizendo, seria aceitável que essas imagens, ao apresentarem visualmente um fato histórico – à maneira de um Victor Meirelles¹ ou de um Pedro Américo² -, não tivessem a capacidade para recriá-lo, refletir sobre ele ou torná-lo veículo de informação e conhecimento?

Sobre Pedro Américo, no âmbito das pesquisas acerca da pintura histórica, como um dos inúmeros exemplos que poderíamos apontar, uma importante contribuição é a tese de doutoramento de Maraliz de Castro Vieira Christo, intitulada *Pintura, história e heróis no século XIX: Pedro Américo e “Tiradentes Esquartejado”*, na qual a autora explora e pormenoriza esse universo histórico e artístico com análises comparativas e amplos debates:

Quadro único na pintura brasileira e mesmo ocidental, por representar em grande tela o corpo de um herói nacional aos pedaços, Tiradentes esquartejado insere importantes questões para o entendimento dos dilemas da pintura histórica no final do século XIX (CHRISTO, 2005, p. 313).

Ressalto, também, os estudos de Teresinha Sueli Franz, que resultaram no livro *Educação para uma compreensão crítica da arte*, em que a autora empreende investigações sobre a pintura histórica do catarinense Victor Meirelles de Lima, *A primeira missa no Brasil*, onde alia uma densa pesquisa com toda a sua experiência em museus. Franz (2003, p. 41) refere-se à obra e ao seu percurso investigativo justificando que:

Não se trata do testemunho histórico de importante batalha, nem do marco de um novo estilo ou de outras conquistas técnicas importantes para a história da arte e de marcado componente simbólico [...]. *A Primeira Missa no Brasil*, além de representar a implantação da fé cristã em terras brasileiras e a posse da terra pelos colonizadores portugueses, traz implícitas certas “concepções” que temos sobre o que é ser brasileiro. [...] Minha intenção (entre outras) neste estudo é destacar a importância desta pintura para ajudar a pensar questões relacionadas com a arte, com a cultura, com a história e com a identidade de cada um.

¹ Victor Meirelles de Lima (1832/1903) *A primeira missa no Brasil* (1861).

² Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843/1905) pintor de *Tiradentes Esquartejado* (1893).

Em ambos os estudos, estão incluídas as relações históricas e suas imbricações no campo artístico e identitário, social, crítico, cultural e também educacional.

Voltemos, entretanto, aos questionamentos acerca das imagens como evidências históricas. Durante muito tempo (e ainda na atualidade), eles se instauram no âmbito acadêmico, principalmente no que alude à autenticidade da imagem na condição de referência visual para um fato ou ainda como fonte documental. Burke (2003, p. 12) reúne argumentos importantes a respeito da utilização das imagens:

Quando utilizam imagens, os historiadores tendem a tratá-las como meras ilustrações, reproduzindo-as em seus livros sem comentários. Nos casos em que as imagens são discutidas no texto, essa evidência é frequentemente utilizada para ilustrar conclusões a que o autor já havia chegado por outros meios, em vez de fornecer novas respostas ou levantar questionamentos.

Certamente o posicionamento do autor faz menção a uma determinada abordagem histórica, no que diz respeito ao uso das imagens, principalmente as artísticas.

Há ainda outro aspecto a ser ponderado que é a banalização da imagem enquanto recurso editorial. Isso pode ser verificado em um número significativo de livros, principalmente os de caráter didático, onde, muitas vezes, os conteúdos históricos apresentados têm o seu correspondente visual oriundo do âmbito artístico, como as imagens pictóricas, escultóricas, entre outras. Na tentativa de endossar ou na ausência de componentes que poderiam mediar o discurso do texto histórico, imagens artísticas passam a ser meramente apêndices das intenções do autor ou do editor, com propósito de preencher um espaço que esteja requerendo um possível endosso visual ou, ainda, na melhor das hipóteses, como algo dado, sob o pretexto de “leituras (descomprometidas) de imagem”, isentas de qualquer interesse pela arte ou motivação de ordem metodológica, que pouco acrescentam no âmbito da reflexão estética. Sob esse enfoque, é importante afirmar que há uma distância significativa, e que precisa ser considerada, entre a produção artística e o fato histórico, sendo que, em muitas situações, o que ocorre é a imagem artística ser tomada por muitos como um reflexo da realidade ou uma “reportagem do real”.

Com vistas a ampliar essas reflexões e melhor ancorar esse posicionamento, relacionando-o

à minha pesquisa, dedico parte do capítulo III a discutir as formas como as imagens veiculadas em alguns livros e revistas que tratam da Guerra Sertaneja do Contestado são apresentadas.

Mais uma vez retomo o livro *Testemunha Ocular*, de Burke (2003), cujas minuciosas descrições e avaliações criteriosas nos servem como argumento em defesa das evidências visuais e da utilização das imagens para compreensão de outras épocas. Nele, o autor baliza três importantes pontos que refletem aspectos da utilização da imagem como evidência histórica: no primeiro deles, ratifica a ideia de que a arte, em alguns lugares e épocas, pode fornecer evidências para aspectos da realidade social que os textos negligenciam. Outro ponto está associado à arte representacional³, que, por ser quase sempre menos realista e distorcer a realidade social ao invés de depor em seu favor, deve ser considerada pelos historiadores a partir da variedade das intenções de pintores e fotógrafos, a fim de evitar interpretações descontextualizadas em relação ao passado que significam. Por último, o processo de distorção também pode ser evidenciado como fenômeno de estudo, assim como mentalidades, ideologias e identidades: “a imagem material ou literal é uma boa evidência da ‘imagem’ mental ou metafórica do eu ou dos outros” (BURKE, 2003, p. 37). É importante, porém, não se incorrer no erro de pensar que, por terem o status de evidência, representação ou mesmo distorção, sua origem, conteúdos e intenções podem facilmente ser ilustrados e identificados tendo em vista a sua historicização.

Nesse caso, há que se ponderar que o exame das fontes visuais deve considerá-las para além de apenas elementos documentais, sendo complexos e heterogêneos, argumento defendido por Meneses (2005, p. 56), para quem “estudar a dimensão visual da sociedade tem que incluir o lugar da visualidade entre os demais sentidos” que não inclui apenas o sentido visual.

Ao recomendar a história visual como um valor estratégico para conhecimento histórico da sociedade, Ulpiano Bezerra de Meneses sugere a organização de um quadro de referências, informações, problemas e instrumentos conceituais e operacionais relativos a três grandes feixes de questões, que ancoram e orientam a definição de estratégias: o visual, o visível e a visão. Tais

³ Considerando que o próprio realismo tem sua retórica, o autor argumenta que num momento em que o termo “realidade” é colocado entre aspas, pressuposições triviais entre “realidade” e “representação” têm sido desafiadas. Diante da traição das imagens pelas convenções da arte, “[...] as próprias distorções encontradas em antigas representações são evidências de pontos de vista passados ou olhares” (BURKE, 2003, p.37).

elementos norteiam aspectos referentes à compreensão da imagem numa perspectiva histórica. No primeiro, circunscreve a *iconosfera*, isto é, o conjunto de imagens-guia de um grupo social ou de uma sociedade num dado momento e com o qual ela interage” (MENESES, 2005, p. 35). Na segunda estratégia, ou seja, no domínio do *visível*, o que inclui o invisível, está assim representado:

O domínio do poder e do controle, do ver/ser visto, dar-se/não dar-se a ver, os objetos de observação obrigatória assim como os tabus e os segredos, as prescrições culturais e sociais e os critérios normativos de ostentação ou discrição – em suma, de visibilidade e invisibilidade (MENESES, 2005, p. 36).

Enfim, o autor ainda fala da espetacularização como uma “relação entre pessoas mediadas por imagens [onde] o espetáculo é o capital em tal grau de acumulação que se torna uma imagem” (MENESES, 2005, p. 36). No âmbito da visão, situada como uma construção histórica, ele inclui os modelos e modalidades do olhar, instrumentos e técnicas de observação, bem como o observador e seus papéis. Cita ainda Jonathan Crary, para quem “a visão e seus efeitos são inseparáveis das possibilidades de um sujeito que observa, que é tanto um produto histórico como o lugar de certas práticas, técnicas, instituições e procedimentos de subjetivação” (CRARY apud MENESES, 2005, p. 36). Importante constar nessa discussão a ênfase que o autor atribui à necessidade de os historiadores estudarem os bens simbólicos, as obras de arte e as imagens.

No que se refere às questões históricas de interpretação do passado, temos a importante contribuição dos escritos de Francis Haskell (1993), para quem a utilização das fontes visuais, desde os primeiros numismáticos até os historiadores da cultura dos séculos XIX e início do XX, se caracterizou como a chave para a compreensão e representação do passado, “mediante a adoção de um caminho infinitamente sedutor de contemplar a imagem que o passado tem deixado de si mesmo” (HASKELL, 1993, p. 9).

Desde a introdução do seu livro *A história e suas imagens* (1993), nos são apontados os entraves presentes na descontínua e difícil prática de examinar profundamente as imagens com a esperança de estabelecer contato com o passado, pois, com frequência, o enfoque visual, que parece espontâneo e imediato, é adotado apenas naquilo que já é de conhecimento a partir da palavra escrita.

Nesse caso, como fonte documental, a imagem é mera complementaridade e não o elemento principal, nem tampouco o recurso, principalmente a partir do século XV, quando os relatos escritos passaram a ser a base referencial para os historiadores, uma vez que:

No les preocupaba la evocación del pasado sino la posibilidad de extraer de ella lecciones morales e intelectuales, y el estudio de monumentos figurativos se dejaba a los anticuarios, cuyas investigaciones, con frecuencia imaginativas y algunas brillantes, tuvieron al principio poca repercusión sobre los escritos históricos (HASKELL, 1993, p. 02).

A simples existência da arte já é um feito importante (HASKELL, 1993, p. 02) e, em todas as épocas – sob diferentes enfoques –, as imagens tiveram efeitos sobre a imaginação histórica na exploração do passado, não sendo, como o próprio autor situa ao longo do seu livro, de modo algum, facilmente decifráveis. Rechaça a teoria de que o foco entre o historiador e o historiador da arte seja o mesmo, sendo esse reconhecimento necessário para que a cooperação possa ocorrer. Para ele, o historiador interpreta o que chamamos arte se o estuda com outro testemunho disponível, de modo que:

A arte tem uma linguagem própria que somente podem entender aqueles que se esforçam por desentranhar seus propósitos, convenções, estilos e técnicas em permanente mudança (HASKELL, 1993, p. 09).

Compartilham de tal posicionamento inúmeros autores dos quais me aproximei ao empreender essa pesquisa, sendo esse um argumento importante que aponto nessa tese.

Tomemos mais uma vez como subsídio o texto de Peter Burke (2005), no qual o autor discorre sobre os pintores como historiadores na Europa do século XIX. Nele, há especial atenção ao poder da imagem na manutenção de fatos do passado, principalmente a partir do gênero da pintura, onde eventos importantes eram selecionados e representados pictoricamente, gerando, posteriormente, a deliberada possibilidade de estudar a cultura material pregressa, “especialmente a história da arquitetura, mobiliário e costumes nacionais” (BURKE, 2005, p. 20), aspecto ao qual o autor denomina pintura histórica.

O historiador inglês atesta que, com o advento das novas mídias da fotografia e do filme, o conhecido gênero de pintura histórica perdeu importância, embora o sentido de representar o passado tenha permanecido. Atualmente, a inclusão de obras de pintores, romancistas históricos e dramaturgos como fonte documental – pela reavaliação da história não profissional no passado – é consequência de uma mudança que toma a ideia de história num sentido mais plural e múltiplo, razão pela qual é deixada de lado a “História” no singular, com letra maiúscula (BURKE, 2005, p. 15). Dada a essa pluralidade, o que é considerado história hoje pode ser legitimado não apenas pela figura do historiador profissional, mas pelas próprias histórias. Isso se complementa com a percepção de que, na relação com o tempo, as histórias têm uma via de mão dupla, sendo que uma delas é o acontecimento e, a outra, o que se conta a respeito do acontecimento, que pode ser escrito ou descrito, pela interferência das múltiplas percepções imagéticas.

Burke (2005) ainda propõe análises de pinturas históricas do século XIX cujos temas transitam entre retratos de governantes heróicos e suas famílias, batalhas, elementos representativos da história das nações, sendo configurados numa infinidade de motivos, exigindo a mobilização de significativo número de artistas, principalmente pintores, que se especializavam em temas ligados à pintura histórica.

Sugere, nesse sentido, uma taxonomia, distinguindo e se reportando a tais manifestações como formas de enxergar o passado. Propõe seis tipologias, nas quais enfoca seleções diferentes do passado e retóricas visuais, representando um modo – e ele prefere assim denominar – ou estilo e sua recorrência, a ser levado em conta nas abordagens, embora seus limites não estejam claramente delineados (BURKE, 2005, p. 23-32).

Tais tipologias são: (1) A representação épica, tipo mais comum e conhecido, que origina todos os outros; (2) o patético; (3) o realismo; (4) o histórico crítico; (5) o anedotal e, por fim, (6) o que trata a história como alegoria.

O primeiro, da “representação épica”, é considerado como um estilo enobecedor ou idealizador, relacionado à pintura triunfalista da história, uma vez que relata grandes momentos da vida de um estado ou nação.

O “patético” aproxima-se mais da tragédia do que do épico, devido ao forte apelo emocional, e nele estão retratadas, particularmente, mulheres e crianças da realeza cujas vidas foram trágicas,

daí esse tema estar associado ao *pathos*, no sentido de padecer, ou ligado à catástrofe, passividade, sofrimento e assujeitamento.

Outra abordagem é o “realismo”, com uma proposição discreta e não heróica dado à sua sobriedade. Segundo o autor, realismo não pode ser entendido como ilusionismo, pois este último era possível em todos os modos aqui descritos.

A abordagem da “história crítica” é relativamente rara, mas também está presente, retratando violências e perseguições, o que alude ao lado obscuro da aristocracia.

Centrado na vida privada das figuras públicas, o quinto estilo é denominado “anedotal”, pois mostra o lado humano de personagens reais em representações cotidianas. “Este estilo pode bem estar relacionado à história que vem da base, a história do povo” (BURKE, 2005, p. 29).

Como último modo, nos apresenta outra proposta, que estabelece paralelos entre passado e presente ou alude ao presente, numa técnica que denomina “história como alegoria”, a qual vige até a atualidade em inúmeros países e “pode ser utilizada para fazer com que os observadores repensem o passado e o enxerguem sob nova luz” (BURKE, 2005, p. 31).

Diante do exposto, julgo importante ampliar esse referencial sugerido por Burke no sentido de lançar um olhar sobre o termo alegoria, a fim de situar essa manifestação no âmbito passado e presente. Definindo-a como “a percepção e representação de um evento ou de um indivíduo do passado em forma de outro evento ou de outro indivíduo”, em seu texto *História como alegoria* (BURKE, 1995, p. 197), orienta que esse fenômeno recorrente na história da escrita da História, não recebeu a merecida atenção. Diante da impossibilidade de “isolar tais produções de outras narrativas ou mesmo representações visuais do passado”, o autor amplia seus argumentos com a utilização de exemplos. Todavia, adverte que “a alegoria difere não só em importância, mas também em significado de um período para outro, graças às mudanças de visão da relação entre os eventos representados, explícita ou implicitamente” (BURKE, 1995, p. 200).

Comentar um evento (usualmente) do passado com o deliberado interesse em reportar-se a outro (usualmente) do presente é, segundo o autor, fazer uso da alegoria, cuja maneira pode ser *pragmática* – a alegoria usada como um meio para um fim e não um fim em si – ou ainda *metafísica* ou mística, trazendo a ideia de *reencenação*, onde “o presente é tido como uma espécie de replay ou

reconstituição de acontecimentos do passado” (BURKE, 1995, p. 201). Semelhanças entre nomes, “re-apresentações”, evocação do passado visando qualificar ou criticar o presente, paralelismos, sugestões de lugar, relações descritivas, entre outros, estão associados a intenções interpretativas de caráter alegórico.

Por fim, é importante ressaltar o posicionamento de Burke (1995) diante da dificuldade na decisão de como interpretar alegorias, sendo impossível não se recorrer ao uso dos esquemas no intuito de perceber ou lembrar algo. E acrescenta que:

Os historiadores também acham difícil evitar paralelos dessa natureza, mesmo quando afirmam acreditar na singularidade dos eventos. Como já provou White (1973), eles colocam a história em enredos, pelo menos ocasionalmente, de acordo com os modelos da épica, do romance, da comédia e da tragédia, modelos que implicam re-apresentação, mesmo que não estejam sempre conscientes de que o estejam fazendo (BURKE, 1995, p. 207).

Os enredos aos quais White (2008) faz referência na citação de Burke ligam-se a uma das estratégias explicativas que “podem ser utilizadas pelos historiadores para alcançar diferentes tipos de ‘impressão explicativa” (WHITE, 2008, p. 12). Uma das questões apontadas em *Meta-História* (2008) é a que diz respeito à história como uma mescla de ciência e arte. O autor, na tentativa de estabelecer a natureza poética do trabalho histórico, adverte que:

Conquanto recentes filósofos analíticos tenham conseguido aclarar até que ponto é possível considerar a história como uma modalidade da ciência, pouquíssima atenção tem sido dada aos seus componentes artísticos (WHITE, 2008, p. 13).

Uma última e oportuna questão que merece ser apontada é a que Paiva (2006, p. 27) desenvolve sobre os aspectos relativos às “categorias históricas de permanência ou continuidade e de ruptura ou descontinuidade”. O autor nos chama a atenção para a importância destas categorias no estudo das imagens e sugere que sejam transformadas em questionamentos, problematizando-as diante das fontes icônicas, no intuito de parametrizar a sua compreensão e a pertinência das relações históricas no que tange a valores, gostos, ideias, conhecimentos, referências, entre outros.

É esse jogo que nos possibilita entender porque algumas imagens continuam sendo referenciais para nós, depois de séculos ou de milênios, e porque outras se perderam ou ficaram restritas a grupos específicos e, junto a isso, entender em que medida essas relações determinam nosso passado, nosso presente e, também, nosso futuro (PAIVA, 2006, p. 27).

Para Certeau (2007, p. 17), a escrita é um gesto simbólico que tem valor de mito e de rito, uma vez que substitui as representações tradicionais por um trabalho que articula, num mesmo espaço, ausência e produção e, como prática ambiciosa, simboliza uma sociedade ao transformar a tradição recebida em texto produzido. O autor enfatiza que, há quatro séculos, no Ocidente, fazer a história remete à escrita substituindo, assim, todos os mitos da antiguidade por uma prática significativa. Sendo “atividade que re-começa a partir de um tempo novo, separado dos antigos, e que se encarrega da construção de uma razão neste presente” (CERTEAU, 2007, p. 17), a historiografia tem a particularidade de “apreender a invenção escriturária na sua relação com os elementos que ela recebe, de operar onde o dado deve ser transformado em construído, de construir as representações com os materiais passados” (CERTEAU, 2007, p. 18). Importante considerar que, ao utilizar os elementos simbólicos da escritura, o ser humano se faz entender, não apenas decifrando códigos no intuito de se comunicar, mas, experimentando, situando, compreendendo e avaliando o mundo como um acontecimento. Mas não é somente através dessa “prática significativa” que se pode construir a história, entendida na relação entre prática e discurso sob forma de produção (CERTEAU, 2007).

Ao elucidar relações de escrita e imagem, Flusser (2007) traz como exemplo as plaquetas mesopotâmicas de imagens impressas com selos cilíndricos e símbolos cuneiformes, apontando como propósito original da escrita facilitar o deciframento das imagens, que se dá “desenrolando a superfície da imagem em linhas, desembaraçando o tecido da imagem nos fios de um texto, tornando “explícito” o que estava implícito na imagem” (FLUSSER, 2007, p. 140). Desta mesma raiz inventiva, narrativa e transformadora, somos levados a decifrar o significado presente no universo imagético, considerando que, anterior às manifestações escritas, estavam as imagens como meio decisivo de comunicação.

Há muito os seres humanos vêm registrando iconográfica e narrativamente o seu imaginário, bem como aquilo que vivenciam no cotidiano, criando um mosaico visual e autobiográfico da sua

passagem pelo mundo. Por essa razão, a “História Visual”, conforme situa Meneses (2005, p. 33), “é um campo de operação de grande valor estratégico para o conhecimento histórico da sociedade na sua organização, funcionamento e transformação”.

Todavia, de acordo com o já apontado, a utilização de fontes visuais como referência historiográfica, apesar de estar sendo discutida e pesquisada ao longo dos tempos, só mais recentemente conquistou o status e o aceite de documento social, muito embora ainda haja dificuldades relacionadas à especificidade visual da imagem. Ou abordam-na como tema, reduzindo-a verbalmente a conteúdos informacionais, ou situam-na como uma ponte entre produtores e observadores, entre práticas e representações, ou ainda consideram-na meramente como elemento ilustrativo (MENESES, 2005). Para o autor, embora haja necessidade de se indagar o seu papel social e a interlocução empreendida com as demais fontes, há a exigência de um exame criterioso das fontes visuais, incluindo-as “mais do que como documentos, como ingredientes do próprio jogo social, na sua complexidade e heterogeneidade” (MENESES, 2005, p. 44).

Com isso, chegamos à compreensão de como um procedimento importante, o aspecto crítico, deve ser levado em conta, porque as imagens, enquanto simulacros da realidade – quer sejam fotografias, pinturas, desenhos, gravuras, maquetes, entre outras –, podem evocar aspectos dessa realidade representada, não sendo, contudo, a realidade histórica em si, conforme já apontado.

E, como, em se tratando de história, nada é definitivo ou completo, nas próprias imagens também está evidente o caráter de infinitude e incompletude interpretativa, pertinente a cada época, porque, ao “ser lida a *posteriori* pelo historiador, pelo especialista e pelo leigo é reconstruída. A ela, no conjunto ou nos detalhes, são agregados novos significados e valores” (PAIVA, 2006, p. 20). Essa é uma razão pela qual as imagens, conforme são apropriadas, despertam, em distintos momentos históricos, interesses diversos.

Outro elemento a considerar é que a própria história tanto estabelece a relação do discurso com as técnicas que o produzem, como transforma os elementos naturais em culturais, articulando-os e fazendo deles história. E por ser o tempo o material de análise do historiador, ele segue regras, no intuito de transformar objetos físicos em história.

Fazer história é uma prática [...] se é verdade que a organização da história é relativa a um lugar e a um tempo, isto ocorre, inicialmente, por causa de suas técnicas de produção [...] cada sociedade se pensa “historicamente” com os instrumentos que lhe são próprios (CERTEAU, 2007, p. 78).

Dentre tais objetos, encontram-se incluídos os artefatos visuais que necessitam um olhar mais atento e estudos apurados – e que não ignorem a importância da imagem em todos os seus aspectos – os quais podem contribuir para compreensão e ampliação dos referenciais culturais.

1.2. RELAÇÕES E ALGUNS ASPECTOS DA HISTÓRIA CULTURAL

“Em história, tudo começa com o gesto de separar, de reunir, de transformar em ‘documentos’ certos objetos distribuídos de outra maneira” (CERTEAU, 2007, p. 81), sendo essa nova distribuição cultural o primeiro trabalho a ser executado. Trata-se, como assinalado, de isolar um corpo, nosso objeto de estudos, de “desfigurar” as coisas para construí-las, como peças que preencham lacunas, de um conjunto proposto *a priori*, não aceitando os “dados”, mas, constituindo-os. Conforme observa o autor:

O material é criado por ações combinadas, que o recortam no universo do uso, que vão procurá-lo também fora das fronteiras do uso, e que o destinam a um reemprego coerente [...] Instauradora de signos, expostos a tratamentos específicos, esta ruptura não é, pois, nem apenas nem primordialmente o efeito de um ‘olhar’. É necessária aí uma operação técnica (CERTEAU, 2007, p. 81).

Assim, conteúdos que despertam o nosso interesse investigativo, vão se operando como elementos familiares e, aos poucos, isolados e aproximados, se agregam às peças já encontradas e a outras (novas ou antigas) proposições, ganhando espaço, preenchendo tempo, se fazendo vez e voz, constituindo-se em material de trabalho.

Retorno, aqui, a uma explanação anteriormente iniciada, que se justapõe às minhas investigações e tem como fulcro aproximações com a história cultural, pois compreendo que esse viés tem possibilitado uma maior abertura à reflexão e aos meus processos de pesquisa, cuja interface

se dá pela história e pela arte, através da visualidade.

Conforme apontado e, na esteira dos argumentos de outros autores que designam a cultura como um conjunto de significados construídos e partilhados pelos homens para interpretar o mundo, não se pode olvidar Pesavento (2008, p. 15), que complementa as definições tratando cultura como:

[...] uma forma de expressão e tradução da realidade, que se faz de forma simbólica, ou seja, admite-se que os sentidos conferidos às palavras, às coisas, às ações e aos atores sociais se apresentam de forma cifrada, portanto já um significado e uma apreciação valorativa.

A citação se justifica para especificar o que, atualmente, tem demarcado o campo da História Cultural, dentro das novas tendências de abordagem do real passado, a partir da propalada crise dos paradigmas do final do século XX e os questionamentos dela advindos, os quais permanentemente têm revisado posicionamentos e interpretações, numa nítida transformação da história. E, embora o conteúdo ligado à instância cultural envolva historiadores com posturas diversas, todos trabalham na perspectiva de traduzir o mundo tendo como eixo a cultura, com a “mesma ideia do resgate de sentidos conferidos ao mundo, e que se manifestam em palavras, discursos, imagens, coisas, práticas” (PESAVENTO, 2008, p. 17). Importante, todavia, é considerar o lugar de onde se fala, ou seja, de onde provêm e como se justificam os fundamentos que estão atrelados à presente investigação.

Em seus estudos historiográficos, Certeau (2007) argumenta que a história se define inteira por “uma relação da linguagem com o corpo [social] e, portanto, também pela sua relação com os limites que o corpo impõe, seja a maneira do lugar particular de onde se fala, seja à maneira do objeto [outro] do qual se fala” (CERTEAU, 2007, p. 77). Por ser uma prática mediatizada pela técnica, a produção e organização da história está relacionada a um lugar e a um tempo, analogia ao discurso aliado às técnicas que o produzem. É ainda de Certeau, ao abordar as relações históricas, a advertência de que:

É preciso encarar como ela trata os elementos “naturais” para transformá-los em um *ambiente* cultural, como faz para aceder à simbolização literária as transformações que se efetuam na relação de uma sociedade com a sua natureza. De resíduos, de papéis, de legumes, até mesmo das geleiras e das “neves eternas”, o historiador faz outra coisa: faz deles a história (CERTEAU, 2007, p. 79).

Daí dizer que a partir de qualquer meio ou interesse, de elementos oriundos tanto da natureza como da cultura, são extraídos os conteúdos explicativos, as narrativas, os eventos, os dados para, como enseja o autor, explicar o passado a partir do presente. Aqui é reforçada a ideia de que a história trabalha a partir dos substratos simbólicos gerados pela sociedade e com os quais propõe reflexões e questionamentos que interferem na própria sociedade.

Num breve panorama acerca da história cultural, a pesquisadora Sandra Pesavento (2008) nos aproxima desses estudos através do livro *História & História Cultural* e apresenta argumentos importantes em torno das mudanças epistemológicas que perpassam esse novo olhar para a História. Conceitos como “representação” e “Imaginário”, tão caros à historiografia cultural e que reorientam a postura do historiador, são fundamentados pela autora, que discute ainda questões ligadas à imagem e seu valor documental, de época, não tomado no seu sentido mimético. Para Pesavento (2008, p. 88):

O que importa é ver como os homens se representavam, a si próprios e ao mundo, e quais os valores e conceitos que experimentavam e que queriam passar, de maneira direta ou subliminar, com o que se atinge a dimensão simbólica da representação.

Isto pode ter sido mediado não apenas pela escrita ou pela palavra, mas também pela produção e recepção das imagens – sejam elas pictóricas, fotográficas, televisivas, entre outras –, que encontram-se amplamente imbricadas na vida social humana.

Se “o humano se dá a ver de muitos modos” (MARTINS, 2005a, p. 09), a dimensão visual, a dimensão verbal, a poética, entre outras, têm buscado seu espaço junto às ciências sociais, sendo referencial verossímil de pesquisa, “afinal, é pela mediação dos sentidos e seus suportes que a vida social é viável” (MENESES, 2005, p. 34). Essa sugestão é cotejada considerando a necessidade de exploração das questões de visualidade na História, cuja restrição que se perpetrou por longo tempo, gerando ranços, estigmatizações e marginalização, que desabilitavam o documento visual.

Concordo com o autor e insisto nesta retórica, à qual já venho abordando ao longo das minhas explanações, por julgar fundamental argumentar que a ampliação da noção de documento conferida aos registros visuais – principalmente a partir da Escola dos Annales⁴ e, mais particularmente desde a década de 1960 – ainda tem os seus entraves:

Eles foram, sem dúvida, alforriados e ganharam direitos de cidadania no campo da disciplina. Mas, se as imagens saíram da senzala, nem por isso deixaram de desempenhar funções ancilares e se transferiram para a casa grande. A dificuldade em dar conta da especificidade visual da imagem faz com que, muitas vezes, ela seja convertida em tema e tratada como fornecedora de informação redutível a um conteúdo verbal. Ou então considerada como ponte inerte entre as mentes de seus produtores e os observadores, ou mesmo, no geral, entre práticas e representações [...] ou como apta a desempenhar tão somente função ilustrativa (MENESES, 2005, p. 40).

Essa instabilidade ou fluidez imprimem um caráter reducionista e até equivocado aos testemunhos visuais – e não apenas a eles, mas, aos sentidos como um todo – e se põem como uma grande preocupação dos estudiosos da cultura, havendo a necessidade de exames mais cuidadosos e interpretações seriamente comprometidas com o heterogêneo e complexo conteúdo social por elas motivado.

Os posicionamentos que referenciam esses aspectos já não parecem tão contraditórios como outrora, se consideramos que as discussões se ampliaram e os estudos da própria imagem passaram a figurar de modo mais independente.

Sendo consideradas representações da cultura e tendo como referente o real, as imagens têm o propósito de serem vistas, podendo “ser reconhecíveis ou estranhas, na medida em que se propõem reproduzir o real, de forma realista, a representá-lo de maneira cifrada ou simbólica, decompô-lo e transformá-lo, deformando-o [...] pondo entre parênteses o seu valor documental” (PESAVENTO, 2008, p. 85), principalmente devido aos processos de manipulação favorecidos pelas mídias computadorizadas.

Contextos de diferenças culturais supõem a convivência de distintas realidades locais, regionais, nacionais, que permanentemente dão significado às relações sociais a partir, entre outros aspectos, da seleção, transformação, combinação e produção de objetos e, de cujas práticas, resultam produtos

⁴ Movimento historiográfico que se constitui em torno do periódico acadêmico francês *Annales d'histoire économique et sociale*, tendo se destacado por incorporar métodos das Ciências Sociais à História. Fundada por Lucien Febvre e Marc Bloch em 1929, propunha-se a ir além da visão positivista da História como crônica de acontecimentos. Renovou e ampliou o quadro das pesquisas históricas ao abrir o campo da História para o estudo de atividades humanas até então pouco investigadas

artísticos que acabam por caracterizar e dar certa distinção àquele espaço social e cultural, estando relacionados, geralmente, a eventos ou particularidades que os identificam. Nessa situação transitam as produções artísticas, as quais podem se constituir em um rico material propositor de reflexões e utilizável no fomento de ideias e novos conhecimentos, principalmente no âmbito educacional, por se constituírem como parte das características identitárias de um determinado grupo ou população. Com relação a isso, Pesavento (2008, p. 90) observa:

Enquanto representação social, a identidade é uma construção simbólica de sentido, que organiza um sistema compreensivo a partir da ideia de pertencimento. A identidade é uma construção imaginária que produz a coesão social, permitindo a identificação da parte com o todo, do indivíduo frente a uma coletividade, e estabelece a diferença. A identidade é relacional, pois ela se constitui a partir da identificação de uma alteridade.

Tais identidades emergem dos sentimentos partilhados que se relacionam a essa pertença a um grupo, com modalidades que dizem respeito aos recortes territoriais, mas extrapolam divisões político-administrativas, nos dizeres da autora, respondendo a esse capital simbólico de valoração positiva, indo ao encontro do ser humano na necessidade de adaptar-se e ser reconhecido socialmente (PESAVENTO, 2008).

Assim, as representações identitárias podem ser traduzidas em ícones de sentido, por integrarem o imaginário social, sendo “matrizes de práticas sociais, guiando as ações e pautando as apreciações de valor” (PESAVENTO, 2008, p. 91). E por se tratarem de processo e produto dos atores sociais, tais representações se desdobram e agregam-se ao conjunto de “ficções criativas que situam o indivíduo no espaço, no tempo, no social, mesmo no mundo” e, a esse denominado *check-list* identitário, estão relacionados “pais ancestrais, datas memoráveis, fatos históricos, lugares de memória, mitos, ritos e práticas alusivas à nação, à música, à comida e à festa nacional, aos trajes típicos” (PESAVENTO, 2008, p. 91).

1.3. OUTROS DESDOBRAMENTOS: ARTE, CULTURA E HISTÓRIA

O desejo de plasmar em superfícies tangíveis o seu universo circundante levou o ser humano a gravar, nas paredes das cavernas, seu instinto de sobrevivência, traduzido em contornos de animais, figuras humanas e personagens diversos que povoavam o seu cotidiano. Tais experiências concretizavam o ponto de vista dos povos ágrafos, que, intuitivamente descobriam o mundo e o representavam em formas que se assemelhavam àquilo que viam. A esse respeito, Mauduit ressalta que: “A arte nasceu da emoção profunda sentida pelo homem primitivo quando, por uma primeira abstração, aproximava um acidente rochoso que lhe estava à vista de certo animal por ele observado” (MAUDUIT, 1959, p.100).

O pensamento mágico, as relações sociais e de poder, o universo mítico, deuses e heróis que povoavam o imaginário humano durante a Antiguidade foram manifestos mimeticamente em elementos decorativos, adornos corporais, nas vestimentas, nos instrumentos utilitários, em equipamentos de caça e de guerra, nas casas que construiu, tanto para si como para abrigar deuses ou ainda para acolher seus mortos. E o testemunho de sua crença em um deus único se assinala no Medievo através de manuscritos, pinturas ou em grandes edifícios, cujos cânones artísticos perenizam a servilidade e comunicam a fé. Posteriormente, com o advento do Renascimento cultural europeu, as representações imagéticas optam por formulações matemáticas e as definições estéticas seguem padrões técnicos, nas alegorias, retratos, paisagens, ou ainda nas situações cotidianas, que se desdobram em relatos visuais de um tempo cuja preocupação voltava-se a um realismo narrativo, próprio de um contexto experimental e científico da Modernidade. Não vai muito longe o tempo em que o universo tecnológico inundou os espaços e expandiu as possibilidades humanas e, não diferentemente no campo da arte, propiciou uma profusão de manifestações e estilos, entre crises e rupturas, renúncias e ambições, reações e transposições, instaurando novos conceitos e ampliando infinitamente os seus referenciais.

Foi o caso da fotografia, que, no contexto da Revolução Industrial, cujas transformações operaram significativas mudanças na vida social, teve um papel fundamental “enquanto possibilidade inovadora de informação e conhecimento, instrumento de apoio à pesquisa nos diferentes campos da ciência e também como forma de expressão artística” (KOSSOY, 2001, p. 25). Sendo um resíduo do passado, uma vez que o seu conteúdo traz o registro de fragmentos da realidade, a fotografia

é um artefato que através da matéria (que lhe dá corpo) e de sua expressão (o registro visual nele contido), constitui uma fonte histórica [...] tanto para o historiador da fotografia, como para os demais historiadores, cientistas sociais e outros estudiosos” (KOSSOY, 2001, p. 47). Antes dela, porém, era a tradição escrita, verbal e pictórica que transmitia o conhecimento, possibilitando formas diversas de comunicação entre passado e presente e, assim, tornando familiar o mundo, a partir do que era produzido.

O que ora foi prescrito, embora esteja relacionado a estudos de imagens produzidas no passado, possibilita uma incursão nos aspectos que perpassam as afinidades entre história e universo artístico, que serviram (e ainda servem) de ancoragem para o desvelamento e compreensão do pensamento vigente, de acontecimentos importantes, da conjuntura social ou mesmo das narrativas do imaginário popular, materializadas em obras de arte.

Contudo, há alguns desacordos quanto aos caminhos de compreensão da história em relação à história da arte. Carvalho de Magalhães (2004, p. 409) fala da sua perplexidade diante da confiança que se dá aos períodos históricos, ao apontar que “A reconstrução histórica não deixa de ser a projeção parcial de um olhar num passado que não existe mais e que chega até nós através de fragmentos e de enormes lacunas a serem preenchidas”. Dessa maneira, o autor promove uma ampla discussão, apontando, assim como Burke, a existência de múltiplas histórias da arte. Ainda, questiona o seu papel como história ou estória da arte, orientando que a história da arte, para muito além do sentido de beleza ou do caráter do gosto que acabam lhe impingindo, “deve saber reconhecer o aparecimento de uma nova visão, que é ampliação da consciência e da experiência. Ela deve reconhecer que o verdadeiro artista não reflete uma visão do mundo, mas acrescenta uma visão ao mundo” (CARVALHO DE MAGALHÃES, 2004, p. 411).

Outra consideração é de Argan (1994), que chama a atenção para a importância da história da arte como domínio específico de conhecimento, cuja coerência na relação histórica é pertinente à produção artística dentro de um contexto. Conforme o autor:

A obra de arte não é um fato estético que tem *também um* interesse histórico: é um fato que possui valor histórico porque tem um valor artístico [...] é uma realidade histórica [...] explicada historicamente, como se explicam historicamente os fatos da política, da economia, da ciência (ARGAN, 1994, p. 17).

Dessa maneira, somos orientados, tanto por Magalhães quanto por Argan, que os problemas para os quais a obra de arte é proposta são problemas artísticos e existem numa relação com a problemática da época, uma vez que a arte é parte integrante do sistema cultural. Daí o historiador não tentar entender como aquela problemática se impõe à obra, constituindo seu tema ou conteúdo, mas como ela se apresenta ao artista e qual é a posição sociocultural por ele assumida. Argan (1994), acrescenta que a história da arte tem por função estudar a arte como um agente da história e não como reflexo desta, pois opera num campo específico com metodologias próprias, embora desemboque e enquadre-se “na história geral da cultura, explicando como será a cultura elaborada e construída pela arte” (ARGAN, 1994, p. 18).

Considerando desse modo, é possível afirmar que, ao apropriar-se de um evento ou um fato e conferir-lhe materialidade, seja ela expressa no plano bidimensional ou no espaço, o artista reconstrói a experiência, referenciada nas suas percepções e investigações, dando a ela o caráter interpretativo de acordo com o seu olhar crítico e sensível. Porém, o faz não em conceitos que poderiam ser expressos num discurso falado ou escrito. E o espectador, ao ter acesso à produção artística, participa da sua criação e lhe atribui sentido, considerando suas referências e conhecimento de mundo. Nesse caso, a atitude diante de um estímulo visual pode ser mediada, orientada e pressupõe a aprendizagem de significados e a compreensão das suas representações, possibilitando uma leitura interpretativa e “uma diversidade de modos de produção de sentido, modos de se entrar na obra” (PILLAR, 1999, p. 16).

Tanto textos quanto imagens são formas de mediação, considerando que se tratam de dialéticas relacionais, sendo que seus percursos delimitam as diversas funções que assumiram ao longo dos tempos: de uma oralidade “selvagem” a uma prática histórica; de conteúdos imagéticos e instrumentos de conhecimento até o que temos atualmente, um universo dominado pelo confronto das linguagens artísticas com as inovações eletrônicas (FABRIS, 2006).

Na sua discussão acerca da condição atual do artista, Kern (2006, p. 24) segue acrescentando que, para isso, “os artistas adotaram a pesquisa constante, assim como a reflexão e a fundamentação de suas práticas pictóricas por meio de textos escritos”, onde questionam e explicitam os processos pelos quais solucionam problemas ou dialogam com os mestres do passado, fazendo surgir a imagem, a partir do encontro do corpo com o mundo circundante, criando um produto daquilo que lhes é

próprio e, ao mostrá-lo, permitem que o espectador tenha acesso a esse conhecimento. Analisa, ainda, o processo reflexivo concernente às questões internas e externas à obra, uma vez resultante de saberes transversais que se confrontam com diferentes campos do conhecimento, o imaginário do artista e as práticas sociais vigentes. Diante disso, cabe aos historiadores da arte:

[...] a complexa atividade de refletir sobre as imagens pictóricas e a representação, buscando respostas para as questões que se colocam, tendo, porém, consciência de que estas não são definitivas e de que poderão suscitar outras (KERN, 2006, p. 29).

Nessa direção e buscando uma maior aproximação à problemática ligada à natureza e compreensão do que é designado como arte, encontramos em Menezes (1997) a distinção metodológica de duas trajetórias possíveis ou pólos de percepção para estudo e análise dos fenômenos artísticos, por ele denominadas de análises externas ou internas. Tais referências se dão a partir do que é escrito acerca do movimento artístico, ou seja, o material oriundo de reflexões sobre reflexões.

A primeira das trajetórias apontadas é a que encara as obras de artes visuais como entidades genéricas, que partem de algo maior e dependem deste. Aqui, o autor toma as obras como conjunto, movimento ou estilo artístico, pelas características gerais comuns, referindo-se a elas como “expressões fenomenológicas ou sistêmicas de um outro social que se diferenciaria delas mesmas [sendo que] a análise dos fenômenos artísticos passaria, pela compreensão dos pólos geradores e fruidores das obras, seus componentes sociais” (MENEZES, 1997, p. 17). Por estarem vinculadas ao próprio movimento ou à produção artística em si, aqui podem ser situadas as formas/sistemas de produção e recepção da arte a partir daquilo que se escreveu sobre elas. Neste caso, entram “a indústria da arte, a instituição arte, quem vê essas obras e porque as vê” (MENEZES, 1997, p. 17).

A segunda trajetória diz respeito à própria arte, situando-a em lugar privilegiado, tendo como ponto de partida as relações entre arte e sociedade. Neste caso, é necessária uma passagem pelas imagens produzidas e suas significações sociais, uma vez que “as obras de arte possuem uma autonomia relativa que lhes permite ser portadoras de sentido [o qual] não pode ser encontrado em outras dimensões do social, podendo ser compreendido apenas por meio da análise e interpretação das obras como imagens, como produtos individuais em si” (MENEZES, 1997, p. 17). Entretanto,

esse exame vai mais longe, quando discute as transformações artísticas operadas no século XX e sua diferenciação de tudo aquilo que as antecedeu. Ainda, com referência às artes visuais:

Concebidas como realidade autônoma, o que não quer dizer separadas de suas raízes sociais, as artes visuais são expressão das formas pelas quais uma sociedade se concebe visualmente. Essa realidade não existe em outro lugar, não é mero reflexo das condições de existência, não é “jamais o substituto” nem o mero equivalente de uma outra coisa qualquer, pois existem atributos que só lá estão, que somente nela podem ser encontrados. Exprime, portanto, valores, relações, concepções, que só ali existem e só ali se expressam dimensões e não reflexos de um processo social (MENEZES, 1997, p. 19).

Assim, cada autor pode eleger ou dar ênfase a um dos pólos, sendo também possível que análises de movimentos artísticos possam ser feitas sem nenhuma referência a obras concretas, tendo:

De um lado uma sociologia da *produção-distribuição-consumo* e *função* artística e, de outro, uma análise puramente centrada na transformação interna das próprias obras, o que nos colocaria na fronteira do campo do pensamento social (MENEZES, 1997, p. 19).

Oportuno lembrar que alguns anos antes, na década de 1960, quando discussões mais acirradas começaram a envolver o mundo da arte, o crítico e curador Teixeira Coelho e a artista Ana Goldberger reuniram, em uma publicação, alguns artigos que discutiam as condições de ação social da arte contemporânea (1969). Um dos assuntos trata da “crise” e “morte” da arte, trazendo posicionamentos que apontam para a “abertura” da obra de arte, cuja função não seria mais “trazer uma mensagem, mas sugerir mensagens, que poderão ser tão diversificadas quanto o forem os espectadores” (TEIXEIRA COELHO; GOLDBERGER, 1969, p. 76).

Propondo situações e instigando o espectador a reagir perante um fato apresentado, os autores sinalizam que a intenção do artista é propor um problema para o seu público, sendo a ideia de “contemplação” refutada, para ceder lugar à “atuação”. E porquanto a atividade artística sendo dialética, não há barreiras que possam deter a ação do artista na sua função social de transformação, torna-se presumível, com isso, que se possa:

[...] estabelecer toda uma série de normas para a práxis artística que tornem possível um relacionamento cada vez maior entre a obra de arte e seu público. Essa práxis artística refere-se, contudo, essencialmente ao aspecto social da obra de arte como produto do trabalho humano; são considerações apenas quanto ao aspecto externo e material do contato entre artista, obra de arte e público. São essas condições ‘externas’ à obra de arte, tais como a educação para a arte, que a tornam de circulação restrita na sociedade, e não a maneira pela qual um artista totaliza num quadro a sua problemática e suas emoções (TEIXEIRA COELHO; GOLDBERGER, 1969, p. 84).

Desde que o texto citado foi escrito até os nossos dias, há um considerável distanciamento em termos de tempo, em que mudanças profundas ocorreram e vêm acontecendo no âmbito da arte. No entanto, debates – e tensões – entre produção artística contemporânea e contexto permanecem na pauta das discussões. De todo modo, é importante destacar que, “observar a arte não significa ‘consumi-la’ passivamente, mas tornar-se parte de um mundo ao qual pertencem essa arte e esse espectador. Olhar não é um ato passivo; ele não faz que as coisas permaneçam imutáveis” (ARCHER, 2001, p. 235).

Inúmeros ensaios dão conta de discutir as questões ligadas à apreciação das imagens e suas relações. Um deles (GINZBURG, 1989), parte do método warburgiano⁵ de análise e interpretação da obra de arte, utilizando autores como Saxl, Panofsky e ainda Gombrich, os quais problematizam aspectos fundamentais acerca do uso de testemunhos figurativos como fontes históricas e a sua dimensão formal. Em seus escritos, Ginzburg avalia esquemas representativos, situa pontos de contato e aponta dificuldades metodológicas ligadas à interpretação ou “explicação” do estilo e da produção artística no contexto histórico.

A referência a Gombrich não é gratuita, visto que Ginzburg (1989, p. 89) faz uma análise dos conceitos por ele estudados em *Arte e Ilusão*, cujos princípios que fundamentam a história da arte no âmbito da representação pictórica são argumentados e pormenorizados. As inquirições a respeito do assunto propostas em *Arte e Ilusão* (GOMBRICH, 1995) dão conta de apontar que, se é pela

⁵ Em linhas gerais, tem como base a reunião de imagens, textos e ideias, sendo que nesse processo as imagens têm um caráter privilegiado.

representação que o artista expressa a si mesmo, não há uma divisão nítida entre representação e expressão. Desse modo, isso se justifica:

Porque a linguagem, como a imagem visual, funciona não só a serviço da descrição objetiva, concreta, e da emoção subjetiva, mas também naquela vasta área entre esses dois extremos, onde a linguagem de todo o dia transmite tanto os fatos quanto o tom emotivo de uma experiência (GOMBRICH, 1995, p. 391).

Logo, não podemos esquecer que a capacidade de produzir elementos visuais que possam representar o que está ausente e usá-los para experimentar situações imaginárias dá ao homem uma liberdade que nenhum outro animal tem (BRONOWSKI, 1998) e, é nesse sentido, de exploração, recriação e transformação que está situada a arte, processo e produto exclusivamente humano, fruto do seu conhecimento do mundo e de si mesmo.

Entretanto, o conjunto de práticas e concepções artísticas, sendo uma dimensão da vida em sociedade, não se constitui como expressão única desse conhecimento: religião, esporte, política, ciência, tecnologia, enfim, todas as manifestações humanas explicitam códigos sociais e possuem seus próprios referentes simbólicos. Quer dizer que, para entendemos determinadas manifestações culturais – sejam elas religiosas, políticas, jurídicas, artísticas, comunicacionais, entre outras – é necessário que apreendamos o seu contexto mais amplo e as situemos no âmbito social em que foram geradas, no intuito de que esse conhecimento contribua para uma melhor compreensão da sociedade da qual fazemos parte.

Compete aqui trazer algumas considerações – sem a pretensão de esgotar assunto tão amplo – acercando-nos do que interessa abordar a respeito de cultura, por se tratar de uma dimensão imanente à experiência humana. Vale, todavia, endossar as advertências de Marcarian (1980) a respeito dos abusos de utilização conceitual do termo “cultura”, uma vez que “as definições dadas pelos diferentes autores não têm nem de longe a mesma acepção” (MARCARIAN, 1980, p. 93) e, por melhor que seja a sua formulação, é imperioso que se enquadre num sistema teórico mais amplo, como um dos componentes que lhe são necessários.

Da Antropologia Cultural, cujo conceito encontra-se no centro dos estudos culturais, parte o reconhecimento de que:

[...] todos os seres humanos vivem num mundo criado por eles mesmos, e onde encontram significado. A cultura começa no ponto em que os humanos superam o que quer que seja dado em sua herança *natural*. O cultivo do mundo natural, na *agricultura e na horticultura*, é então um elemento fundamental de uma cultura. Desta forma, os dois elementos mais importantes ou gerais da cultura podem ser a habilidade dos seres humanos para construir e a habilidade para usar a *linguagem* (compreendida mais amplamente, para englobar todas as formas de sistema de signos) (EDGAR & SEDGWICK, 2003, p. 75).

Como um “legado comum da humanidade” (SANTOS, 1988, p. 86), a cultura, e no seu âmbito as produções artísticas, registra e responde às tendências históricas e suas transformações no seio da sociedade. Assim, mais sentidos podem ser compartilhados a partir dessa acepção, compreendendo cultura como sendo:

[...] a dimensão da sociedade que inclui todo o conhecimento num sentido ampliado e todas as maneiras como este conhecimento é expresso. É uma dimensão dinâmica, criadora, ela mesma em processo, uma dimensão fundamental das sociedades contemporâneas (SANTOS, 1988, p. 50).

Desse modo, conhecimento e aprendizagem, características ilimitadas nos seres humanos, permitem-lhes unicidade nas formas de exprimir suas capacidades, nessa trama simbólica cujas crenças, expressão e valores são permanentemente manifestos. A esse respeito Geertz (1980, p. 35) observa:

Sem o guia das imagens exteriorizadas, dos sentimentos falados no ritual, os mitos e a arte, não saberíamos, de fato, como sentir. Tal como o próprio cérebro anterior desenvolvido, as ideias e as emoções são artefatos culturais do homem.

Daí dizer que tanto as imagens quanto as formas de escrita, por serem heranças culturais, nos possibilitam uma aproximação com o tempo e espaço históricos, que protagonizam as experiências vividas ou imaginadas pelos seus atores sociais, expressas das mais diferentes maneiras, ao longo do tempo.

Todavia, há um significativo diferencial entre o mundo “imaginado”, ao qual Flusser (2007) faz referência como o mundo do mito, do mágico e o mundo “concebido”, aquele das religiões de

salvação, do compromisso político, da ciência e tecnologia, que mantém o universo coeso pelo fluxo do tempo, ou seja, o mundo histórico. Nessas diferenças reside a importância das imagens que funcionam como mediadores entre o homem e o mundo, como ferramentas para superar a alienação de um mundo que se tornou inacessível à compreensão humana: “elas tinham a função de permitir a ação dentro de um universo no qual o homem não vive mais de forma imediata, mas o enfrenta” (FLUSSER, 2007, p. 142).

A necessidade mágica de superação é a razão pela qual o homem inventou a escrita e a utilizou como consciência histórica, a fim de explicar as imagens, o que, de certo modo, voltou-se contra ele, a partir do momento em que mergulhou nesse mundo imaginário. Se “o propósito das imagens é dar significado ao mundo, elas podem se tornar opacas para ele, encobri-lo e até mesmo substituí-lo” (FLUSSER, 2007, p. 142) constituindo um universo imaginário e alucinante, que não mais faz a sua mediação com o mundo, mas, o aprisiona.

Há ainda a advertência de que, principalmente num tempo em que o acesso à escrita era privilégio de poucos, onde o alfabetismo representava consciência histórica, essas imagens passam a ser “não mais ferramentas, mas o próprio homem [que] se torna ferramenta de suas próprias ferramentas, ‘adora’ as imagens que ele mesmo havia produzido” (FLUSSER, 2007, p. 143) instituindo-as como ideologias, imaginação alucinatória. Posicionamento pertinente e cheio de atualidade, embora permeado pelo ceticismo e um tanto pessimista, assistimos hoje ao espetáculo das imagens sem, muitas vezes, nos darmos conta dos seus processos manipulatórios.

O autor faz menção aos programas de TV como o exemplo mais impressionante do que acontece quando a razão trai a si mesma e serve à imaginação. Ele prevê duas possibilidades para o futuro da escrita: a primeira, que acredita inimaginável, de que ela se tornará tecno-imaginação (desmascarando ideologias escondidas atrás de um progresso técnico que se torna autônomo em relação às decisões humanas). A outra, mais provável, que a escrita se tornará a produção de pretextos para a imaginação (como um planejamento para aquele progresso técnico) e nele a história caminhará para um fim, sendo seguida pelo “eterno retorno da vida em um aparato que progride por meio da sua própria inércia” (FLUSSER, 2007, p. 150).

O breve panorama, descrito nos parágrafos anteriores representa uma reflexão que está na essência da crise atual, situando, de certa forma, imagens e artefatos da vida contemporânea no centro

das discussões, justificando com isso a relação entre o universo da escrita e o papel dos meios de comunicação e das mídias tecnológicas na vida contemporânea. Tratam-se, ainda, de análises do sistema construído pelo homem que muitas vezes o escraviza e furta-lhe as perspectivas; um mundo robotizado em que as máquinas passam a adquirir capacidade de prescindir do homem. Um mundo espetacularizado onde “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (DEBORD, 1997, p. 14).

Trazer o posicionamento de Flusser, mesmo que numa perspectiva pessimista, remete a discussões contemporâneas ligadas às imagens como paradigma das novas gerações e do uso que se faz delas e de todos os aparatos tecnológicos com o propósito de facilitar a vida humana.

1.4. PERCORRENDO CONCEITOS: OS SENTIDOS DA IMAGEM, REALIDADE, REPRESENTAÇÃO, ICONOGRAFIA

A possível existência de um significativo acervo de imagens – oriundas de diferentes produtores, em épocas distintas – cuja temática se encontra centrada em conteúdos de natureza histórica, que trazem à tona eventos/fatos históricos decorrentes de situações vivenciadas e que incorporam atributos de valor num contexto social, podem representar possibilidades importantes, desencadeadoras de processos investigativos.

É, pois, esse o alcance em que está pautada uma das proposições desta pesquisa, que pode ser investigada, tendo como foco a seguinte problematização: Como imagens artísticas que tematizam a Guerra Sertaneja do Contestado controem esse acontecimento histórico através de suas narratividades e alegorias visuais? Que significados desse acontecimento elas produzem?

Resultante de uma ou de muitas “ações”, toda manifestação visual, por estar carregada de intencionalidade, não é neutra, uma vez que “o sentido da imagem não está apenas naquilo que mostra, mas no como mostra”. (ROSSINI, 2006, p. 115). Todavia, esse é apenas um dos aspectos a serem analisados quando se trata de imagens, sendo importante ponderar suas interações e processos mediadores, considerando ainda quem “fala”, o que “fala” e de que lugar “fala”, como também a natureza de tal conteúdo, se pictográfico, descritivo, escultórico, cinematográfico, entre outros, como já apontado.

Ao discutir o ofício do historiador e as escolhas de suas fontes e objetos, Rossini (2006, p.

115) nos orienta: “pensar que a decodificação do sentido da imagem se dá de modo imediato é algo tão ilusório quanto imaginar que basta reconhecermos as palavras para entendermos um texto”. Mesmo que seu referente – ou objeto representado – possa sugerir uma relação com o real, pela sua figuração, tal materialidade, enquanto produto cultural parece manifestar aquilo que nela está representado.

Por tratar de questões relativas à materialidade e imaginação criativa, Ostrower (1986, p. 36-37) amplia o enfoque ao registrar que a linguagem “é objetivada como ordenação essencial de uma materialidade”, sendo que essa, além de um referencial básico para a comunicação, é também uma referência para os critérios de realização de uma obra, ou seja, os critérios de valor. Nesse caso, existem critérios, tanto na arte como em toda e qualquer atividade humana. Dizendo isso, utiliza exemplos que configuram a individualidade daqueles que produziram determinadas obras e, mesmo sendo o mais impessoal possível, há o reconhecimento, de acordo com a autora,

[...] de uma sensibilidade diferente em cada pintor, uma atitude seletiva diante das propostas do contexto cultural, não tanto na temática da pintura ou na representação iconográfica, quanto na maneira de pintar, nas ordenações, nas harmonias colorísticas, nas ênfases, ou seja, no enfoque manifesto na própria linguagem. Sem isso, seria de fato impossível atribuir a obra a determinadas personalidades [no caso dos muitos artistas anônimos conhecidos como Mestre]. Na sensibilidade variável de cada um, na estrutura única de uma individualidade, a imaginação e a linguagem adquirem formas pessoais e subjetivas. (OSTROWER, 1986, p. 37).

Dado a tal reconhecimento, é razoável inferir, autenticando diante das referidas afirmações, que as contribuições subjetivas somente se concretizam quando a matéria presente é objetivada na linguagem, sendo esta uma condição para que se possa avaliar as ordenações e compreender o seu sentido. Aqui, neste caso, torna-se plausível considerar a obra artística sob a ótica daquele que a produziu, sendo resultante de uma forma pessoal de expressão, ou seja, independentemente da temática ou iconografia nela representadas, sua linguagem aponta características que a tornam única e a particularizam. Vai daí, que um mesmo conteúdo pode ser objetivado de maneira distinta, ainda que, para isso, se lance mão de linguagem semelhante. Tal analogia, se transposta para as “representações de acontecimentos históricos”, pode sugerir que um mesmo fato torne-se passível de inúmeras formas de representação, tanto sob a ótica da produção como da recepção.

O estudo das iconografias que corroboram com fatos históricos, tem recebido, na atualidade, maior atenção, considerando que o uso de imagens – principalmente após o advento da fotografia – passou a ser legitimado, além dos tradicionalmente aceitos documentos/monumentos⁶, como representações da memória. Assim, conforme já apontado, de modo geral, as imagens representam contextos e esse “representar” reforça a ideia de que, para muito além dos textos escritos, as fontes visuais, em dado momento da história, passam a se tornar a memória da sociedade.

Também Samaran (apud KOSSOY, 2001, p. 31) ao discutir a fotografia como fonte histórica, nos chama a atenção para a ampliação conceitual do termo documento, apontando que sem a sua presença, não haveria história. “Há que tomar a palavra ‘documento’ no sentido mais amplo, documento escrito, ilustrado, transmitido pelo som, a imagem, ou de qualquer outra maneira”.

A partir desse propósito, em que o caráter das imagens resulta em testemunho social, é imperativo pôr em questão o pensamento de Le Goff (2003) para quem, além de monumentos aos mortos e postais, é a fotografia que revoluciona a memória. Sobre a relação entre fotografia e memória o autor diz que: “multiplica-a e democratiza-a, dá-lhe uma precisão e uma verdade visuais nunca antes atingidas, permitindo, assim, guardar a memória do tempo e da evolução cronológica” (LE GOFF, 2003, p. 460)

Pelo sentido mnemônico que suscita, acaba sendo bastante óbvio que a imagem fotográfica adquira um caráter de reprodução do real, afinal, principalmente sob a ótica do senso comum, aquilo ao qual ela alude estabelece relação direta ao que representa. Daí a expressão representar, de modo geral, pode ser tratada como a veiculação da verdade ou, em outros termos, uma ilustração do real.

Um conteúdo que está diretamente associado à veracidade é a imagem cinematográfica que, uma vez se tratar de imagem em movimento e por ele sugerida, parece ser aquela que melhor traduz a ideia da verossimilhança⁷ – ou semelhança com a verdade – efeito do real que vai além do efeito de realidade. Aumont e Marie (2003, apud ROSSINI, 2006, p. 117) lembram a diferença entre o efeito da realidade e o efeito do real:

⁶ Expressão utilizada por Jacques Le Goff em *História e Memória* (Ed. UNICAMP, 2003), onde discute os problemas da historiografia, refletindo sobre os conceitos e a História na temporalidade, situando a ciência histórica nas periodizações da História.

O efeito de realidade refere-se ao “efeito produzido, em uma imagem representativa (quadro, fotografia, filme) pelo conjunto dos indícios de analogia: tais indícios são historicamente determinados; são, portanto, convencionais”. Já o efeito do real é algo que, tendo na base um efeito da realidade bastante forte, induz no espectador “um juízo de existência sobre as figuras de representação e lhes confere um referente real; dito de outro modo, ele não acredita que o que ele vê seja o próprio real (não é uma teoria da ilusão), mas sim que o que ele vê existiu no real” [portanto] filmes baseados em eventos que efetivamente ocorreram podem produzir um efeito de real, pois, ao apresentarem eventos passados de um modo encadeado e explicativo, dão materialidade a esse passado.

No transcurso das investigações empreendidas, são propostos infinitos desdobramentos para a palavra “representação”. Dado à amplitude do termo, utilizar uma única acepção para compreendê-lo pode supor controvérsias ou ainda resultar em generalizações ou redundâncias.

Buscarei, nos próximos parágrafos, a partir de uma seleção inicial de autores, situar “representação” considerando alguns aspectos que ensejo refletir nesta pesquisa, consciente de sua abrangência e das possíveis ambiguidades que o termo sugere.

No dicionário de filosofia (ABBAGNANO, 2000, p. 853) encontramos *representação* “(do latim *Repraesentatio*) vocabulário de origem medieval que indica *imagem ou ideia*, ou ambas as coisas. O uso desse termo foi sugerido aos escolásticos pelo conceito de conhecimento como ‘semelhança’ do objeto”. Nessa mesma referência, outras orientações são propostas, como os sentidos do “representar”: Em primeiro lugar, enquanto *ideia*, de modo geral designada como aquilo por meio do qual se conhece algo e, sendo o conhecimento representativo, representar significa ser aquilo com que se conhece alguma coisa. Em segundo, enquanto *imagem* representa aquilo de que é imagem, no ato de lembrar, e por representar entende-se conhecer alguma coisa, após cujo conhecimento conhece-se outra coisa. Como sendo o próprio *objeto*, em terceiro lugar, por representar entende-se

⁷ Conceito empregado constantemente na estética, a partir de Aristóteles “Narrar coisas efetivamente acontecidas não é tarefa do poeta; dele seria a tarefa de representar o que *poderia* acontecer, as coisas possíveis segundo verossimilhança ou necessidade”. Designa, assim, o caráter de enunciados, teorias e expressões que não contradigam as regras da possibilidade lógica ou as das possibilidades teóricas ou humanas (ABBAGNANO, 2000, p. 1000).

causar o conhecimento do mesmo modo como o objeto causa o conhecimento. São esses possíveis significados do termo, que com a noção cartesiana de ideia como “quadro” ou “imagem” volta a ter importância, tendo expressiva difusão. (ABBAGNANO, 2000).

Edgar e Sedgwick (2003, p. 286), que trazem conceitos-chave para entendimento do mundo contemporâneo pela perspectiva cultural, apontam que representação, em algumas teorias, liga-se a uma função da linguagem, sendo concebida como “a representação dos pensamentos em linguagem” e, “a representação linguística do mundo da experiência empírica” (EDGAR e SEDGWICK, 2003, p. 286). Em termos sociais, sua analogia se dá a partir de um significado político, proposição conexa às concepções modernas e liberais do processo democrático, no sentido de “significar a representação, por meio de corpos institucionais ou grupos de pressão, dos interesses de sujeitos políticos”. Há também um significado mais sutil, vinculado às práticas e normas de representação, usado na mídia de massa para expor imagens de grupos sociais específicos. Representação, nesse sentido, vincula-se ao estabelecimento de identidade ou estereótipo, cujas construções relacionam-se a questões de ideologia e poder e “às formas de discurso implicadas nos procedimentos pelos quais tais imagens são criadas”, como reafirmam os autores Edgar e Sedgwick (2003, p. 287).

Nos escritos de Gombrich (1995), à luz da psicologia, encontramos importantes discussões relacionadas à representação pictórica. Ao questionar o porquê de diferentes idades e países terem representado o mundo visível de maneiras distintas, ou acerca do pouco poder de convencimento das pinturas fiéis à realidade (semelhante ao que são para nós as pinturas egípcias) ou ainda sobre a objetividade e subjetividade da arte, ou a adoção de métodos que resultem em imitação fiel da natureza, são lançadas algumas preocupações relativas ao estilo, à temática, à expressão, aos métodos de representação, às distinções, sugestões, convenções e classificações em torno da arte, que se fazem latentes nas argumentações presentes ao longo do livro “Arte e ilusão” (GOMBRICH, 1995).

Em extensa abordagem, que na introdução o autor já supõe penosa para o leitor por conta do chamado “percurso através das areias movediças da teoria da percepção”, Gombrich (1995, p. 4) adverte que a arte não é produzida num espaço vazio, pois os artistas são dependentes de seus predecessores e de modelos, como parte de uma tradição específica porque, “se a arte fosse apenas, ou principalmente, a expressão de uma visão pessoal, não poderia haver história da arte”.

Para ele, “toda comunicação humana se faz através de símbolos, através do veículo de

uma linguagem, e, quanto mais articulada for a linguagem, maior a chance de que a mensagem seja transmitida” (GOMBRICH, 1995, p. 410). Em linhas gerais, o problema da representação é debatido sob os mais diferentes pontos de vista, incluindo seu caráter ilusionista, lembrando que ela não precisa ser arte, embora nem por isso seja menos misteriosa. O barateamento da imagem pela profusão da sua representação em todos os âmbitos, bem como “a vulgarização e os estratégias da representação [que atualmente] podem criar um problema tanto para o historiador como para o crítico” (GOMBRICH, 1995, p. 8) são também discutidos.

Na esteira dessa problemática, todavia, encontram-se as questões do reconhecimento, que dizem respeito diretamente à interpretação de imagens. Embora “na representação visual, o sinal figura em lugar de objetos do mundo visível, e estes nunca podem ser dados tais como são” (GOMBRICH, 1995, p. 255) a compreensão de um quadro, a despeito de sua própria natureza, não se dá apenas no âmbito da imaginação visual, ou seja, “a não ser que conheçamos as convenções, não temos meios de saber que aspectos nos são apresentados” (GOMBRICH, 1995, p. 256). Aqui, entra em pauta a familiaridade com o objeto, mas, também, o olhar de quem olha, empurrando a discussão para outros patamares e suscitando abordagens diversas, que seguem *ad infinitum*.

Outro enfoque possível às questões de representação pode ser referenciado pelo jogo. Em *Homo Ludens* (2008) Huizinga define a função do jogo por dois aspectos fundamentais nele encontrados, sendo um deles o da “luta por alguma coisa [e outro] a representação de alguma coisa (HUIZINGA, 2008, p. 16).

Ambas as funções, embora possam ser confundidas, trazem certas distinções: “Representar significa mostrar, e isso pode consistir simplesmente na exibição, perante um público, de uma característica natural” (HUIZINGA, 2008, p. 17). Ao contrário dos animais, que se exibem em resposta a um fenômeno cujo fim é provocar a admiração com vistas ao acasalamento, a exibição da criança supõe um alto grau de imaginação, representando algo maior do que habitualmente é. E, embora em sua representação esteja a realização de uma aparência fingida – com o uso da imaginação – não é perdido, entretanto, o sentido habitual de tal realidade. Igualmente no âmbito das representações sagradas, onde a realização é mística, há uma figuração imaginária de uma realidade desejada, manifesta no espetáculo do culto como representação dramática.

Frobenius (apud HUIZINGA, 2008, p. 19), assim define o fenômeno humano do jogo pela representação natural:

A humanidade “joga”, representa a ordem da natureza tal como ela está impressa na sua consciência. Num passado remoto os homens começaram a tomar consciência dos fenômenos do mundo vegetal e animal só depois, adquirindo as ideias de tempo e espaço, dos meses e das estações, dos percursos do sol e da lua. Passaram depois a representar esta grande ordem da existência em cerimônias sagradas, nas quais e através das quais realizavam de novo ou “recriavam” os acontecimentos representados, contribuindo assim para a preservação da ordem cósmica.

É, portanto, desse estado de arrebatamento que deriva a capacidade criadora dos indivíduos, em que a emoção é representada em atos de transformação.

Se entre os contemporâneos é rompido o propósito romântico de originalidade, genialidade e excepcionalidade na arte, a partir do repúdio à representação como um fim em si mesma, considerando que um quadro estabelece uma realidade nova e independente, é importante constar que “não vemos o quadro reproduzindo ou representando as qualidades sensoriais das coisas que conhecemos na vida, das coisas representadas no quadro: vemos as qualidades sensoriais que realmente ali estão no quadro” (OSBORNE, 1978, p. 146).

É ainda de Osborne (1978) o posicionamento de que: por um quadro *retratar*, ele se distingue de outras coisas físicas pela sua impressão visual e a isso é denominado representação ou objeto representado, que manifesta propriedades visuais diferentes das do quadro físico. Nesse caso, o objeto representado poderá apresentar “qualidades, tanto sensoriais como emocionais, como delicadeza, brilho, serenidade, calma, e qualidades formais como equilíbrio e harmonia, qualidades de uma espécie que é inapropriada ou impossível a um objeto físico” (OSBORNE, 1978, p. 147). Tais aspectos são fundamentais em se tratando da apreciação, pois, para o autor, tanto uma figuração como uma abstração tem o seu caráter representacional. “A representação pictórica é uma espécie determinada de representação que podemos reconhecer muito bem, embora não seja fácil de definir. Combina tanto semelhanças visuais como elementos de convencionalismo” (OSBORNE, 1978, p. 149).

Em seus amplos argumentos, são feitas distinções entre assunto e tema, elemento que pode ser comum a muitas obras de arte, considerando que “é no tratamento e nas propriedades formais que uma obra de arte difere de outra e a supera” (OSBORNE, 1978, p. 154). Em diferentes épocas na história da arte, assunto ou tema – que são elementos distintos – tiveram, ou um, outro ou ambos, algum destaque e, na experiência da apreciação puderam dividir o privilégio de despertar maior interesse. Para o autor:

Com a palavra “assunto” significamos a porção do mundo visível que o artista realmente representa: um homem, um cachorro, uma caçada ou uma batalha. O que se significa com o termo “tema” pode ser ilustrado em sua forma mais simples pela encomenda do cliente; um quadro da Crucifixão, A Anunciação, o Rapto de Helena, Napoleão Cruzando os Alpes, etc. Não é indiferente que [...] a principal figura do quadro de David represente Napoleão. O tema pode ser extra-estético, como nos exemplos acima, ou pode ser estético, como quando um artista usa seu assunto como meio de investigar e exibir as estruturas formais da natureza e da arte (OSBORNE, 1978, p. 154).

Prosseguindo com apontamentos pertinentes a assunto e tema e, usando inúmeros exemplos, dentre eles alguns assuntos trágicos mostrados nas obras de Goya, Osborne (1978, p. 158) argumenta que “a guerra é o tema de muitos quadros de muitos artistas, mas com uma variedade enorme na apresentação do assunto”.

Não obstante, os significativos aportes de Osborne possam remeter a inúmeros outros aspectos, que transitam por conteúdos de abordagem necessária, a validade dessas breves inferências está na satisfação em reconhecer sua contribuição, no sentido de legitimar o *corpus* teórico do presente estudo.

Cabem aqui, também, algumas inserções relativas à iconografia, sem esquecer que significativo número de autores dela têm se valido como referencial de pesquisa. Dito isso, recorrerei, nesta aproximação preliminar, a Gonçalves (1990, p. 21), para quem a iconografia procura interpretar os assuntos representados nos documentos plásticos, “descobrimo a origem destes e suas sucessivas modificações”, captando ainda seus conteúdos ideológicos. O estudo das obras de arte, para esse autor, se desdobra em dois diferentes capítulos: a história da arte e a iconografia, sendo que esta última:

Criada nos fins do século XVII e registrada pela primeira vez no “Dictionnaire” de Furetière, em 1701, a palavra iconografia significa, etimologicamente, “descrição de imagens” (do grego *eikôn*, imagem e *graphia*, escrita ou descrição). O vocábulo não reflete bem a finalidade desta ciência, pois o iconógrafo ou iconólogo vai mais longe: após descrever as figuras e cenas apresentadas, identifica-as, justifica as fórmulas adotadas e tenta entendê-las adentro da cultura e da civilização da época a que pertencem (GONÇALVES, 1990, p. 21-2).

Embora complementar à história da arte, a iconografia, além de vincular-se a ela, estende-se também para fora dos domínios da arte – uma vez que interessa ao iconógrafo – tanto estudos de pinturas, desenhos, retratos e até moedas, medalhas, etc. Em outras palavras, onde quer que estejam presentes figuras ou “onde exista qualquer simbolismo à vida ou ao pensamento do homem” (GONÇALVES, 1990, p. 27), lá estará presente a iconografia.

Para esse autor, as investigações iconográficas incidem sobre três campos principais, sendo o primeiro a iconografia de um indivíduo ou de um grupo; o segundo, a iconografia de uma época, de um fato histórico, de um costume antigo (como representações figuradas) e, por último, a iconografia de uma doutrina ou de uma religião (GONÇALVES, 1990). Pode referir-se, também, à cidade, a um edifício, tradição folclórica, um traje, entre outros conteúdos.

Importantes contribuições nos são fornecidas pelos ensaios de Panofsky (1991) para quem o homem deixa registros atrás de si por ser o único “cujos produtos *chamam à mente* uma ideia que se distingue da existência material destes” (PANOFSKY, 1991, p. 23). Embora usem signos e idéias estruturas, diferentemente dos humanos, os animais não conseguem perceber suas relações construtivas, pois: “Perceber a relação da significação é separar a ideia do conceito a ser expresso dos meios de expressão. E perceber a relação de construção é separar a ideia da função a ser cumprida dos meios de cumpri-la” (PANOFSKY, 1991, p. 24).

A iconografia como um instrumento social é, segundo Panofsky (1991, p. 53) “um estudo limitado e, como que ancilar, que nos informa quando e onde temas específicos foram visualizados por quais motivos específicos”.

Por fornecer as bases para interpretações subsequentes, que vão desde o estabelecimento das

datas, origem, influências e propósitos, até conexões entre os conceitos inteligíveis e a forma visível que assume a evidência em cada caso, “a iconografia considera apenas parte de todos estes elementos que constituem o conteúdo intrínseco de uma obra de arte e que precisam tornar-se explícitos se se quiser que a percepção deste conteúdo venha a ser articulada e comunicável” (PANOFSKY, 1991, p. 53-4).

Conforme já referenciado, Panofsky orienta que o verbo grego *graphein*, sufixo do termo iconografia, sugere um método puramente descritivo ou estatístico, que busca a descrição e classificação das imagens. Assim, para esse autor:

A análise iconográfica, tratando das imagens, estórias e alegorias, em vez de motivos, pressupõe, é claro, muito mais que a familiaridade com objetos e fatos que adquirimos pela experiência prática. Pressupõe a familiaridade com temas específicos ou conceitos, tal como são transmitidos através de fontes literárias, quer obtidos por leitura deliberada ou tradição oral (PANOFSKY, 1991, p. 58).

Reforçando ainda, para que tal descrição ou classificação se realizem, é necessário que haja o conhecimento dos temas e conceitos representados, bem como sejam investigados “o modo pelo qual, sob diferentes condições históricas, temas diferentes ou conceitos específicos [são] expressos por objetos e fatos, ou seja, a história dos tipos” (PANOFSKY, 1991, p. 61).

1.5. A IMAGEM COMO NARRATIVA

A expressão, tomada como empréstimo de Manguel (2001), sugere a construção de um universo reconhecível na experiência do mundo real, traduzido em palavras e imagens. “Quando lemos imagens – de qualquer tipo, sejam pintadas, esculpidas, fotografadas, edificadas ou encenadas –, atribuímos a elas o caráter temporal de narrativa” (MANGUEL, 2001, p. 27). Narrar, portanto, remete à ideia de uma sequência sucessiva de pensamentos, fatos ou acontecimentos.

Edgar (2003) nos lembra que existem diversas teorias que explicitam a narrativa, de acordo com os paradigmas que as justificam. Na concepção estruturalista a narrativa “é composta de relações

estruturadas entre coisas” (EDGAR, 2003, p. 228) considerando os acontecimentos narrados, a sua sequência histórica, temporal, a perspectiva e o tom do narrador, a atividade e relação deste com o público. Contrários a esta se encontram os pensadores associados ao pós-estruturalismo, que rompem com o modelo científico anteriormente adotado e passam à ênfase ao leitor como produtor de significados.

Na visão pós-modernista as formas narrativas são plurais, heterogêneas e interdependentes, dispensam as grandes narrativas e optam por rejeitar a universalidade. Há ainda as narrativas cujas relações associam-se às questões de identidade, conectadas ao nacionalismo ou ao pós-colonialismo (EDGAR, 2003) sujeitas também às representações espaço-temporais e definidas em diferentes acontecimentos que conectam o indivíduo a eventos históricos nacionais mais amplos. “Todas as identidades estão localizadas no espaço e no tempo simbólicos” (HALL, 2006, p. 71) e, embora estejamos em um lugar, o espaço pode sofrer intervenções, ser “cruzado” num piscar de olhos por um avião ou um satélite, ao que Harvey (apud HALL, 2006, p. 73) denomina “destruição do espaço através do tempo”.

Atualmente o termo “narrativa” tem sido empregado em circunstâncias diversas, desde as questões de discursividade ligadas às experiências pensadas e vividas até hipertextos, música, games, entre outras manifestações.

Para o filósofo e narratologista búlgaro Todorov (1972) a narrativa, ao lado da retórica e da temática é um dos grandes tipos de análises textuais, sendo “um texto referencial com temporalidade representada” (TODOROV, 1972, p. 283).

Etimologicamente o verbo narrar (*narro*), cuja origem latina é o termo *gnarus* que significa conhecimento, visão, dá conta da estreita relação que baliza a narrativa: o conhecimento e a visão. Por este motivo, a proposta de “leitura” de imagens nos impele a estabelecermos entre elas uma analogia, ao mesmo tempo em que visual também cognitiva, uma vez que “só podemos ver as coisas para as quais já possuímos imagens identificáveis, assim como só podemos ler em uma língua cuja sintaxe, gramática e vocabulário já conhecemos” (MANGUEL, 2001, p. 27). Ou ainda como sugere Berger (1999, p. 10) quando afirma que “a maneira como vemos as coisas é afetada pelo que sabemos ou pelo que acreditamos”. Tarefa atribuída aos sentidos e à emoção, mas também racional e intelectual, a leitura cria um imenso número de interfaces, não se limitando aos códigos escritos ou visuais. Cabe,

portanto, ao sujeito – quer seja produtor ou leitor de narrativas – a ampliação do repertório e também o domínio do código, construindo significados – próprios ou apropriados – para aquilo que o afeta e pelo qual é afetado.

O tecido que constitui o texto, independentemente da expressão utilizada para lhe dar significação – se escrita, oral, visual, corporal ou musical, tem como referência outros textos, cuja função é organizar as experiências nele veiculadas. Assim, trabalha-se a partir de um material pré-existente para gerar outro material.

Ao abordar questões pertinentes às narrativas com imagens, Manguel (2001, p. 24) cria um encadeamento quando afirma que “A imagem dá origem a uma história que, por sua vez, dá origem a uma imagem”. Diante de um universo sensorial em que o mundo moderno encontra-se submerso, no qual a produção e consumo de estímulos visuais parece envolver os seres humanos, é pertinente que se questione e problematize tudo aquilo que tenha uma ligação, direta ou indiretamente, às questões de imagem. Assim, pensar as imagens sob este ponto de vista é ampliar o horizonte de onde as vislumbramos e ainda buscar formas de compreender suas interfaces, seu universo representacional, narrativo e comunicacional e, sobretudo, o próprio ato de decifrar os modos de ver.

Em sua *Teoria da Imagem: ensaios sobre representação verbal e visual*, W. J. T. Mitchell (2009) nos apresenta um panorama das relações entre a linguagem e as imagens e o lugar que ocupam na cultura. O autor aponta a existência de uma série de disciplinas como a semiótica, a filosofia, estudos sobre arte e representação, cinema e meios de massa, estudos comparativos nas artes e todos esses conteúdos “convergem no problema da representação pictórica e da cultura visual” (MITCHELL, 2009, p. 17). Em um de seus ensaios intitulado *Narrativa, memória e escravidão*, o autor discute esse gênero literário e, em dado momento propõe que, em lugar de falar o que se sabe sobre escravidão, se deveria falar sobre aquilo que nos impede de conhecer, ou aquilo que jamais poderíamos saber a respeito de escravidão, como esta se apresenta diante de nós, como poderíamos acessá-la e essa forma de discurso se aproximaria de modos representativos de narração como tal, pois:

A narrativa parece ser uma forma de conhecer e mostrar que constitui uma região do desconhecido, um texto ou imagem sombra que acompanha nossa leitura, que se move ao mesmo tempo que ela [...] que é anterior à memória e adjacente a ela. Se trata de um terreno que atravessa numerosas fronteiras, limites, costuras e margens internas (MITCHELL, 2009, p. 169).

Desse modo, a narrativa seria uma possibilidade de questionamento e reflexão, se pensarmos nos seus possíveis discursos. O autor ainda aponta relações e distinções entre a narração e a descrição, as quais possuem uma forte conexão com a memória. E, entre outros aportes, acrescenta que “la diferencia entre la visión y la voz, el narrador como un sujeto que se ve y habla, entre el pasar una historia y contarla, acosa a la actividad de contar historias del mismo modo que los fantasmas acosan la memoria visual” (MITCHELL, 2009, p. 180).

1.6. ESTUDOS VISUAIS – CULTURA VISUAL

Em se tratando de imagens e suas relações com a cultura e o mundo contemporâneo, um conteúdo do qual não podemos prescindir nas aproximações teóricas aqui empreendidas refere-se tanto aos estudos visuais como também à cultura visual.

As preocupações no campo das relações entre a história da arte com os estudos visuais foram apontadas por Moxey (2004) no capítulo VII do seu livro *Teoria, prática e persuasão*, considerando ser necessária flexibilidade ante as mudanças e definições no estabelecimento de marcos nos estudos visuais, no intuito de “não só permitir, senão também fomentar e possibilitar o contraste e a comparação imaginativa entre formas de produção de imagens que antes não tinham nenhuma relação” (MOXEY, 2004, p. 133). Com isso, os estudos visuais abrem espaço para discussão e produção de conhecimentos a partir dos mais variados enfoques, impulsionando novas formas de interpretação,

Por outro lado, defendendo o encontro entre a disciplina da História com as fontes visuais e visando o fortalecimento dos laços entre a história da imagem e a história da arte, o historiador Paulo Knauss (2006) nos aponta em *O desafio de fazer história com imagens*, que:

Os estudos visuais, seguindo a inspiração dos estudos culturais, defendem que os sentidos não estão investidos em objetos. Ao contrário, o conceito de cultura visual sustenta o pressuposto de que os significados estão investidos nas relações humanas. É nesse sentido que a cultura é definida como produção social e, por isso, o olhar pode ser definido como construção cultural (KNAUSS, 2006, p. 114).

Orientando-se a partir dos livros de Elkins (2003) e Dikovitskaya (2005), o autor aponta que os estudos visuais institucionalizaram-se a partir dos anos 90 do século XX nos Estados Unidos, consolidados pela realização de dois seminários que resultaram na “publicação de dois livros marcantes no debate sobre os estudos de cultura visual e editados sob a coordenação de Norman Bryson, Michael Ann Holly e Keith Moxey” (KNAUSS, 2006, p. 103). Contribuíram também W. J. T. Mitchell, Martin Jay, Nicholas Mirzoeff, James Elkins, entre outros, tendo ultrapassado a fronteira dos Estados Unidos e se estendendo para outras partes do mundo. Knauss (2006) aborda aspectos do pensamento desses autores, distinguindo os diferentes sentidos dos estudos visuais e o conceito de cultura visual, sendo que, para explicitar essa última utiliza o conceito de W. J. T. Mitchell, no qual aponta que:

Cultura visual, para o autor, sugere algo mais próximo do conceito antropológico de visão, como artificial, convencional, como os idiomas, sistemas construídos na fronteira entre o natural e o cultural. O campo de estudos da cultura visual pode ser definido, portanto, como o estudo das construções culturais da experiência visual na vida cotidiana, assim como nas mídias, representações e artes visuais [...] a cultura visual pode ser definida não apenas como o campo de estudos da construção social do visual em que se operam imagens visuais e se realiza a experiência visual. Pode ser também entendida como o estudo da construção visual do social, o que permite tomar o universo visual como terreno para examinar as desigualdades sociais (KNAUSS, 2006, p. 108).

Tratar o significado da imagem presente em todos os meios e linguagens nas suas relações é um dos fulcros da Cultura Visual. Recentemente, inúmeras discussões, reflexões e produções sobre cultura visual têm ocupado especialistas, principalmente no que diz respeito ao papel dessa perspectiva no âmbito educacional. Fernando Hernández, em seu livro *Educación y Cultura Visual* (2010) assinala que a relevância de qualquer proposta na perspectiva da cultura visual “no es la incorporación de

nuevos objetos, sino el cómo nos aproximamos a ellos” (HERNÁNDEZ, 2010, p. 11).

Desmitificando algumas concepções e evidenciando a necessidade de abordagens curriculares relacionadas com diferentes conjunturas e campos de conhecimento, o autor aponta que:

La perspectiva de la cultura visual nos brinda una caja de herramientas conceptuales, metodológicas y posicionales – en el sentido de camino para llegar a un lugar provisional – que permite pensar y explorar la relación entre las representaciones visuales y la construcción de posiciones subjetivas. Algo que permite llevar el cuestionamiento, la crítica, la implicación, la cotidianidad a nuestras escuelas. No desde la celebración sino desde una combinación de rigor crítico en el que se presta atención no solo a las genealogías y efectos discursivos sino de indagación sobre los efectos en las experiencias identitarias (cómo la sociedad mediante las imágenes quiere que seamos y en los lugares de subordinación y dependencia que nos coloca). Todo ello plasmado en proyectos y narrativas visuales. (HERNÁNDEZ, 2010, p. 14).

O autor considera, ante as transformações ocorridas no âmbito da escola e da sociedade, que a orientação na Educação das Artes Visuais possa ser feita em três sentidos: a) como um campo de estudos transdisciplinar que questione acerca das práticas do ver e os efeitos do ver para quem vê; b) como um grande guarda-chuva sob o qual se incluam imagens, objetos e artefatos do passado e do presente que deem conta de responder como vemos e como somos vistos e, c) como essa condição cultural marcada, na atualidade, por nossa relação com as Tecnologias da Informação e Comunicação, afeta a maneira como vemos a nós mesmos e ao mundo. Com tais observações, Hernández (2010, p. 16-7) orienta que uma proposta crítica e educativa a partir da cultura visual poderá auxiliar na contextualização daquilo que vemos, de maneira que possamos elaborar respostas não reprodutivistas frente ao efeito de modos de ver que nos conformam e nos fazem ser aquilo que os outros querem que sejamos.

Em que pese o risco de ter concentrado em demasia, neste capítulo introdutório, o corpus teórico de sustentação à pesquisa, ele segue nos capítulos posteriores, às vezes implícito, outras vezes expressamente indicado, servindo como suporte conceitual e referencial para as escolhas, visões e relações propostas.

Ante aos marcos ora apontados, que apresentam importantes campos de análise, optou-se conscientemente pela multiplicidade de enfoques e referenciais, o que não significa uma incursão

superficial em cada um deles, uma vez que oferecem elementos basilares para a compreensão desse universo biográfico, documental e visual, indicando os caminhos pelos quais empreenderei as investigações que virão na sequência.

Capítulo 2

A Crônica Visual (Re) Constrói Um Conflito?

**Entre traços e objetivas, a proposta de um acervo visual
para a Guerra Sertaneja do Contestado**

“(...) Ninguém viu senão os cangaceiros, quero dizer: o assunto.
Ninguém prestou atenção ao desenho, linhas, formas, manchas”
Aldemir Martins, sobre as suas ilustrações⁸ feitas
em bico de pena para a 27ª edição
do livro Os Sertões de 1967.

A epígrafe acima traduz um pouco da ansiedade de um artista diante da relação estabelecida entre sua obra e os espectadores. Trata-se de um comentário indignado, de quem talvez ensejasse mais do que apenas a visão de um tema histórico sugerido pelo artifício da imagem. Mesmo porque as alegorias por ele descritas e apresentadas fazem parte desse imaginário artístico que usa como argumento/assunto narrativo um fato e, como matéria prima, o traço, a tinta, as lentes ou objetos orgânicos transformados em desenho, pintura, fotografia e escultura, expressões que vão além do assunto.

Dessa maneira, as circunstâncias em que as imagens foram produzidas deveriam dizer mais do que é o trabalho artístico e menos daquilo que parecem ser os fatos ilustrados da história, considerando as possibilidades narrativas que transitam entre o conteúdo literário e as imagens produzidas pelo artista.

⁸ Faço uso, aqui, do termo ilustração porque muitos artistas foram ilustradores profissionais. No entanto, nesta tese, ilustração está sendo utilizado de maneira indiscriminada, tanto para o desenho como para a imagem. Ilustração não significa um complemento do texto verbal, mas uma imagem. Texto verbal e imagem têm a mesma importância.

Ao falar que o seu novo desenho é antigo, aludindo a uma mudança na estrutura das suas formas expressivas, Aldemir Martins aponta para as suas origens e acrescenta, oito anos após ter feito aquela série de cangaceiros líricos e truculentos: “retomei o filão e executei cinco ou seis desenhos, trabalhando o mais possível com manchas e formas. Outra vez ninguém reparou nada. Paciência” (MARTINS, 1961)⁹.

O lamento escrito em carta a um amigo e publicado por Odorico Tavares em maio de 1963, nos convence e ratifica a ideia de uma leitura da produção artística que possa ir além do assunto, ensejando a compreensão de que um estudo sobre as imagens não fique limitado apenas à sua catalogação ou mesmo ao quanto de verdade elas se propõem a apresentar, mas que indique um convite a pensar a memória histórica pelo viés do seu projeto iconográfico.

O ponto de partida para este percurso pelo universo artístico que trata da Guerra Sertaneja do Contestado, do qual fazem parte o acervo visual e os artistas que o produziram, é um mapeamento preliminar, ou seja, um olhar mais amplo para o meu campo investigativo.

Assim, a partir deste panorama inicial, ensejo uma aproximação às imagens com as quais empreenderei as reflexões que me proponho a fazer nesta tese. Importante constar que o presente capítulo não tem como propósito uma análise específica das imagens, uma vez que isso será contemplado no capítulo IV.

2.1. ARTISTAS E OBRAS

Apresento, na sequência, os doze artistas aos quais dedico minha atenção para olhar e discutir a Guerra Sertaneja do Contestado e, dentro de uma cronologia plausível e aproximada, do material produzido mais antigo para o mais recente, desenvolver considerações breves sobre a vida dos artistas, bem como sobre parte do acervo visual por eles produzido, a forma como se apresenta e de que maneira a leitura que fizeram sobre a Guerra do Contestado está presente na sua produção.

Importante constar que essa forma organizativa se dá por uma escolha pessoal, prospectando uma melhor compreensão dentro de uma cronologia lógica e linear. São eles: Claro Jansson, Willy

⁹ <http://www.art-bonobo.com/carlosvonschmidt/artes/aldemirdeaaz/05.html>

Alfredo Zumblick, Hiedy de Assis Corrêa, Renato Perré, Dea Catharina Reichmann, Poty Lazarotto, Meinrad Anton Friedrich Horn, Eleutério Nicolau da Conceição, Grupo Cabeça Oca, Leandro Vitto, Gerson Witte e Itacir Bortoloso.

Aqui, trago também alguns caminhos por onde as obras me orientam a transitar, dentro das várias visões do conflito criadas pelos artistas (suas perspectivas ideológicas, baseadas em documentos escritos, orais ou visuais). Seleciono, do acervo de cada um dos artistas apresentados nesta explanação, dez obras significativas. O critério para escolha das imagens que apresento inicialmente está relacionado aos assuntos mais recorrentemente abordados pelos artistas ou, ainda, algumas particularidades por eles apresentadas em sua produção, muito embora, quando tratar do argumento artístico sobre o acontecimento (capítulo IV) as analogias propostas terão relação direta com a escolha ora empreendida.

2.1.1. Claro Jansson

De origem sueca, Claro Jansson (1877-1954) viveu no Brasil entre 1891 e 1954, tendo permanecido um tempo considerável na região denominada Contestada. Estudos importantes sobre sua vida e produção fotográfica provêm de diversas referências, porém, os atinentes à presente explanação procedem de D’Alessio (2003) e Bezerra (2009), os quais elucidam a vida e a obra desse que foi considerado um “artesão de imagens” (BEZERRA, 2009).

Suas atividades como fotógrafo têm início de maneira autodidata, motivadas pela demanda de imagens suas e de sua família para a irmã na Suécia, com quem mantinha regular correspondência. Jansson registrou, assim, as suas frequentes mudanças de cidade e os fatos a elas relacionados. Sobre isso, D’Alessio (2003, p. 25) diz que:

Fosse na colheita da erva-mate, na extração de madeira ou mesmo em seus estúdios domésticos, Jansson sempre foi um pioneiro, levando a fotografia por onde quer que seguisse.

Apesar de estar distante das grandes cidades e não ter acesso a técnicas e estéticas próprias do mundo cosmopolita, a produção fotográfica de Jansson é muito vasta e inclui um acervo bastante variado, conforme explicita Bezerra (2009, p. 11). Mesmo que tenha “se convertido à profissão de fotógrafo quando já contava trinta anos [...] fotografou os episódios usualmente associados pela historiografia para explicar a sua especificidade durante as primeiras décadas do século XX” (BEZERRA, 2009, p. 11). Isso incluiu desde o registro visual da sua vida cotidiana e das suas itinerâncias até as imagens criadas sistemática e profissionalmente em seu estúdio com o intento de compor uma vasta documentação visual de vários aspectos da vida local.

Sobre o Contestado, região que lhe era familiar por trabalhar como retratista contratado e residir em Três Barras (SC), local onde a empresa Lumber mantinha um empreendimento de grandes proporções - que incluía a construção da ferrovia, a exploração dos recursos e sua industrialização e, ainda, um projeto de colonização - os registros de Jansson foram fundamentais. D’Alessio (2003, p. 69) nos aponta que:

Poucas pessoas entenderam e viveram tão profundamente este movimento como Claro Jansson; afinal, ele esteve dos dois lados do conflito, pois foi graças ao talento demonstrado na documentação da extração da Erva Mate que Jansson foi contratado pela multinacional Americana ‘Southern Brazil Lumber & Colonization Company’, então maior serraria da América Latina.

Sustentando que o fotógrafo tratava narrativamente o material que coletava, convertendo as particularidades da região em crônica visual através de álbuns temáticos, Bezerra (2009) inclui em sua tese uma imagem recorrente, utilizada por muitos artistas como referência visual da efigie do monge (Fig.2) e não poucas vezes atribuída ao fotógrafo, a qual foi por ele apropriada e reproduzida, sendo que:

Ela foi feita por Giacomo Geremia, um fotógrafo italiano que residia na cidade gaúcha de Caxias do Sul. Trata-se, portanto, de uma fotografia feita a partir de outra fotografia. Transformada em negativo, ela poderia ser reproduzida e, por ser objeto de devoção, também poderia ser comercializada. Além disto, quando posicionada ao lado de outras imagens, ajudaria a compor uma narrativa (BEZERRA, 2009, p.110).



Figura 2 - Monge João Maria (data desconhecida). Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Rubens Habitzreuter e procedente de Bezerra (2009, p. 108)

Há, porém, outra recíproca. Se por um lado algumas imagens são atribuídas a Jansson, mesmo sendo reproduções de outras fotografias, não lhe são concedidos os verdadeiros créditos para muitas das que foram produzidas por ele e que são veiculadas aleatoriamente em livros e outros meios visuais, incluindo-se alguns acervos em museus. É o que nos explica Bezerra (2009, p. 19):

Mesmo a vasta produção historiográfica regional, que de alguma forma privilegia a relação entre a Lumber e o desencadeamento da Guerra do Contestado, tem sido pródiga em usar ilustrativamente as fotografias de Claro Jansson sem indicar sequer sua autoria.

No capítulo III, trarei à discussão algumas dessas fontes bibliográficas, como forma de situar os processos mediadores dessas imagens.

No acervo organizado e conservado pela família, encontram-se as imagens que, durante os anos de 1913 a 1927, documentam iconográfica e sequencialmente aspectos da implantação e decadência da Lumber. É importante considerar que esse período em que Jansson, de acordo com Bezerra (2009, p. 128), “construiu novos vínculos e através deles negociou seus próprios anseios” foi fundamental na consolidação de alguns projetos do fotógrafo. Seu envolvimento não era apenas com a empresa que o contratou, sendo que as imagens refletem a sua experiência em meio a um contexto social mais amplo.

Também os registros que se acercam de procedimentos militares e figuras alusivas à Guerra do Contestado requerem maiores reflexões, se pesarmos os argumentos utilizados para sua veiculação. Concordo com Bezerra quando afirma que as imagens de Jansson são utilizadas por diferentes propósitos, de acordo com a intenção das narrativas:

Tomadas como documentos objetivos e, portanto, inquestionáveis, são apropriadas para sanar uma espécie de lacuna que se atribui à historiografia nacional [sendo que] as mesmas imagens servem tanto aos propósitos de obras que se alinham ao discurso oficial, enaltecendo a atuação do Exército, como aquelas que se pretendem críticas, condenando o papel desempenhado pela instituição castrense durante o conflito (BEZERRA, 2009. p. 141).

As razões pelas quais acedo a esse argumento estão presentes nos próprios livros e materiais aos quais tive acesso ao largo das minhas investigações, quando, ao buscar alguma justificativa ou mesmo as referências das imagens que estavam sendo veiculadas, obtinha informações desconstruídas e controversas, o que dificultava um posicionamento mais coerente e passível de compreensão e uso.

Nas análises empreendidas por Bezerra (2009), o pesquisador conclui que o discurso visual contido nas fotografias de Jansson indica que para muito além do registro das bem sucedidas ações militares, os vínculos construídos pelo fotógrafo naquele local aparecem refletidos nas imagens produzidas.



Figura 3 – Jansson Regimento de Segurança Pública do Paraná em Porto União da Vitória (1912). Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Jandira Jansson e procedente de Bezerra (2009, p. 117)



Figura 4 - Jansson Suposto “Monge” José Maria ao lado das virgens (data desconhecida). Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Jandira Jansson e procedente de Bezerra (2009, p. 118)



Figura 5 – Jansson Família de rebeldes “churrasqueando” após a rendição em Canoinhas (1915). Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Jandira Jansson e procedente de Bezerra (2009, p. 156)



Figura 6 – Jansson O famoso chefe fanático Alemãozinho em Canoinhas (1915). Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Jandira Jansson e procedente de Bezerra (2009, p. 154)



Figura 7 - Jansson Linhas de abastecimento em Porto União da Vitória durante a Guerra do Contestado (1914). Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Jandira Jansson e procedente de Bezerra (2009, p. 147)



Figura 8 - Jansson Passagem de tropas por Porto União da Vitória durante a Guerra do Contestado (1914). Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Jandira Jansson procedente de Bezerra (2009, p. 146)



Figura 9 - Jansson Vista interna da barreira erguida para dar proteção à Lumber durante a Guerra do Contestado (1914). Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Jandira Jansson procedente de Bezerra (2009, p. 138)



Figura 10 - Jansson Homens da força de segurança da Lumber (1913-1920). Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Jandira Jansson e procedente de Bezerra (2009, p. 136)



Figura 11 - Jansson Pinheiral da Lumber (1913-1920). Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Jandira Jansson e procedente de Bezerra (2009, p. 163)



Figura 12 – Jansson Grupo de vaqueanos (1914). Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Jandira Jansson e procedente de Bezerra (2009, p. 151)

2.1.2. Willy Alfredo Zumblick

Para abordar aspectos atinentes à vida e à obra de Willy Alfredo Zumblick (1913-2008) recorro também a dois trabalhos, um dos quais tive o privilégio de prefaciá-lo, Bez; Rocha dos Santos; Rocha. (2005) e outro, que reúne catálogo virtual e compêndio de obras, produzidos pelos mesmos autores Bez; Rocha dos Santos; Rocha (2010)¹⁰, onde é aglutinada e ampliada a experiência investigativa da publicação anterior. Nesse local encontra-se o acervo virtual da obra pertencente ao artista, denominado “Zumblick para Sempre”

Autodidata, Zumblick, como assina em suas obras, iniciou sistematicamente as suas atividades artísticas como desenhista de cartazes cinematográficos, na cidade de Tubarão em Santa Catarina (Brasil), onde residiu, trabalhando como relojoeiro. Embora desde muito cedo mantivesse contato com a arte, conciliou seu ofício, que o subsidiava financeiramente, com as atividades artísticas que exercia em horários extras. Inúmeras mostras e possibilidades de venda se consolidaram, paralelamente às funções exercidas no comércio local. Porém, sua produção pictórica seguiu durante toda a sua vida, sendo interrompida mais tardiamente em razão de intoxicação pelo uso da tinta.

Notabilizou-se por uma produção inspirada nas Bandeiras do Divino¹¹, além de temas que tratam aspectos da história e cultura catarinense como as rendeiras, o Boi de Mamão¹², retratos, cenas cotidianas, aspectos da religiosidade, carrancas, entre outros assuntos.

Sobre a compilação de sua obra, Bez; Rocha dos Santos; Rocha (2005, p. 09) acrescentam:

Mostrar em imagens tudo o que produziu Zumblick em setenta e cinco anos de atividades artísticas foi o que nos animou a pesquisar, reunir, fotografar acervos e editar a presente publicação, possibilitando a perpetuação e a disseminação de sua arte.

O seu acervo totaliza, aproximadamente, mil obras, atualmente com colecionadores e em acervos públicos, além das mais de setenta telas, pequenas esculturas, instrumentos de trabalho,

¹⁰ <http://www.zumblick.com.br/>

¹¹ Bandeiras do Divino Bandeiras utilizadas nas festividades católicas comemorativas ao Divino Espírito Santo, cuja simbologia apresenta uma pomba.

¹² Folclore catarinense de tradição açoreana em cujas danças o “boi” era, originalmente, apresentado com a cabeça construída em mamão.

objetos e pequenas comendas expostas permanentemente no Museu que leva o seu nome na cidade de Tubarão, em Santa Catarina (Brasil).

Entre 1953 e 1987, Zumblick produziu, treze obras sobre o Contestado, sendo três desenhos e dez pinturas a óleo sobre tela, cujas dimensões variam entre 1,30m e 1,50m, quer seja no sentido horizontal ou vertical.

No ano de 2005¹³, ao entrevistar o artista, questionei sobre as suas pinturas com a temática do Contestado e ele afirmou ter entrado em contato com algumas pessoas e conhecido a região onde ocorreu o conflito somente de passagem, o que lhe proporcionou informações sobre o assunto a ser pintado. Endossou que a maioria de suas produções teve, como referência, fotografias, bem como algumas leituras, sendo que a figura humana é uma constante em suas obras. Além disso, na sua fala, enfatizara a liberdade que o artista tem para propor a sua própria interpretação e leitura daquilo que produz. Por ter trabalhado inúmeras temáticas ligadas ao estado de Santa Catarina (Brasil), não poderia “*esquecer de incluir o Contestado. É uma temática local [sic], e por isso a Guerra do Contestado precisava ser contemplada naquilo que estava produzindo*”. Assim Zumblick justificou o compromisso que teve em pintar o Contestado.



Figura 13 – Zumblick **O Monge João Maria curando doentes** (1953). Óleo sobre tela. Dimensões: 1,50m x 1,00m. Fonte: Acervo Escola de Aprendizes-Marinheiros, Florianópolis SC, fotografia de Carlos Rocha.



Figura 14 – Zumblick **O Monge José Maria, alegoria** (1981). Óleo sobre tela. Dimensões: 1,40m x 1,30m. Fonte: Acervo Museu Willy Zumblick, Tubarão SC, fotografia de Carlos Rocha.

¹³ Entrevista realizada no ano de 2006 para a produção do documentário “Retratos do Contestado: a História através da arte” (PETRYKOWSKI PEIXE, 2006).



Figura 15 – Zumblick **O Monge José Maria, conselho de guerra** (1987). Óleo sobre tela. Dimensões: 1,45m x 1,30m. Fonte: Acervo Museu Willy Zumblick, Tubarão SC, fotografia de Carlos Rocha.



Figura 16 – Zumblick **Chica-Pelego Guerrilheira** (1983). Óleo sobre tela. Dimensões: 1,40m x 1,25m. Fonte: Acervo Museu Willy Zumblick, Tubarão SC, fotografia de Carlos Rocha.



Figura 17 – Zumblick **Fanáticos** (1987). Óleo sobre tela. Dimensões: 1,00m x 0,80m. Fonte: Acervo Família Zumblick, Tubarão/Florianópolis SC, fotografia de Carlos Rocha.



Figura 18 – Zumblick **Maria Rosa Alegoria** (1982). Óleo sobre tela. Dimensões: 1,45m x 1,30m. Fonte: Acervo Museu Willy Zumblick, Tubarão SC, fotografia de Carlos Rocha.

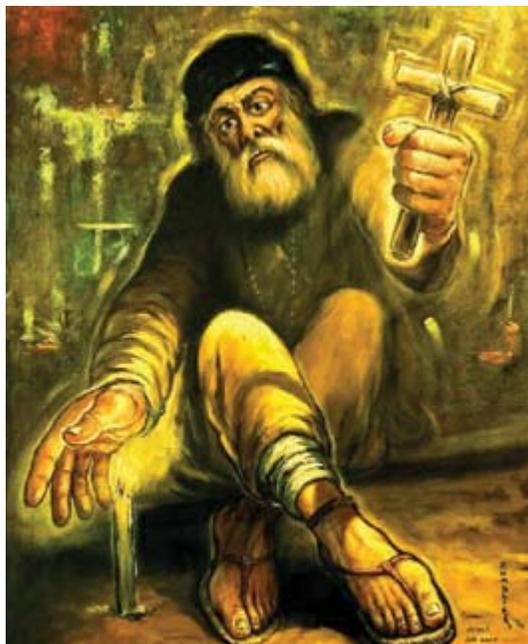


Figura 19 – Zumblick **O Místico Monge João Maria** (1964). Óleo sobre tela. Dimensões: 1,40m x 1,60m. Fonte: Acervo Museu Willy Zumblick, Tubarão SC, fotografia de Carlos Rocha.



Figura 20 – Zumblick **O belicoso do Contestado**. Ano não identificado. Nanquim sobre papel. Dimensões: 0,18m x 0,25m. Fonte: Acervo Lélia Pereira da Silva Nunes, Florianópolis SC, fotografia de Carlos Rocha.

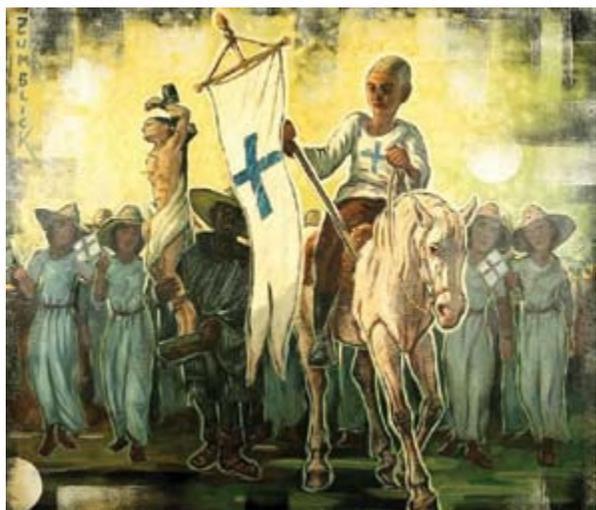


Figura 21 – Zumblick **A confraria do Menino Deus** (1981). Óleo sobre tela. Dimensões: 1,45m x 1,30m. Fonte: Acervo Museu Willy Zumblick, Tubarão SC, fotografia de Carlos Rocha.



Figura 22 – Zumblick **O Monge João Maria**. Ano não identificado. Nanquim sobre papel. Dimensões: 0,18m x 0,25m. Fonte: Acervo Lélia Pereira da Silva Nunes, Florianópolis SC. imagem digitalizada por Carlos Rocha.

2.1.3. Hiedy de Assis Corrêa

As informações sobre a vida e os aspectos da sua arte encontram-se em um site pertencente à Instituição identificada pelo seu nome artístico como Fundação Hassis¹⁴. Foi um artista autodidata. Nascido em Curitiba, chegou ainda criança à cidade de Florianópolis, onde viveu e desenvolveu toda a sua trajetória artística. Hassis (1926-2008) não trabalhava apenas em superfícies convencionais, tendo utilizado desde telas até madeiras, plásticos e caixas de papelão, entre outros suportes, e produzido audiovisuais.

Através do seu avô paterno, militar engajado na campanha de Canudos e que também acompanhou as primeiras manobras para repressão do movimento político que agitava o meio oeste catarinense, Hassis entrou em contato com recortes de jornal, mapas e outros materiais da época, além dos relatos orais. Somado a isso esteve também a experiência com transporte rodoviário para serrarias no interior do Estado, onde ouviu e registrou as histórias contadas por caboclos, lenhadores e descendentes de famílias oriundas do Contestado.

As referências de pesquisa e todos os aspectos anteriormente apontados estão presentes em um registro no qual o artista traz um breve relato para apresentar os seus primeiros estudos que resultariam nas produções tendo como temática a Guerra do Contestado.



Figura 23 – Hassis **Apresentação dos desenhos sobre o Contestado** (1984) feita com máquina de escrever. Dimensões: 0,18m x 0,25m. Fonte: Acervo Fundação Hassis, Florianópolis SC imagem digitalizada por Fernando Bopré

¹⁴ <http://www.fundacaohassis.org.br/apresentacao/apresentacao.html>.

Trabalhando também como desenhista em uma empresa de topografia, desenvolveu seu trabalho artístico e investigativo de ilustrador e, a partir de uma série de pinturas sobre o folclore ilhéu¹⁵ em um restaurante, foram-lhe abertas as portas para a primeira das inúmeras exposições que realizaria, além dos adornos com motivos carnavalescos, mosaicos, painéis, murais, desenhos e pinturas, produções em vídeo e fotografia, entre outras linguagens¹⁶.

Sobre o artista, é possível compreender ainda que:

Toda a evolução plástica de Hassis aborda seus registros de infância, situações do cotidiano, as marinhas, os temas sociais e sempre o folclore ilhéu, os lugares e personagens da terra catarinense, onde vive desde os dois anos de idade, e também onde tornou-se marco importante no contexto de nossa arte (FUNDAÇÃO HASSIS, 2005).

No que se refere ao Contestado, pude encontrar, no acervo bibliográfico do artista, muitos materiais ilustrados por ele e relacionados ao acontecimento, bem como esboços e um pequeno painel (Fig 24) que serviram como ensaio para a obra *Contestado: Terra Contestada* e livros sobre esse acontecimento histórico de diversos autores com dedicatória a ele, alguns com datas significativamente anteriores ao início dos seus trabalhos enfocando o tema.

Seus estudos e esboços desenvolvidos em 1984 geraram uma produção importante em forma de 78 desenhos feitos em bico de pena sobre papel, os quais determinaram a elaboração do grande painel que realizaria no ano seguinte. Instalado, inicialmente, no Terminal Rodoviário Rita Maria, em Florianópolis SC, atualmente o painel encontra-se no Museu do Contestado, Caçador SC. Esse trabalho, datado de 1985, foi uma das grandes realizações do artista. A obra, concebida em sete painéis contínuos, produzidos em acrílica sobre madeira, totaliza cerca de 36 metros quadrados, distribuídos em mais de doze metros de largura por quase três metros de altura (Fig 25).

¹⁵ Folclore da ilha de Santa Catarina (Florianópolis, Brasil).

¹⁶ Os temas tratados são rendeiras e pescadores da Ilha de Santa Catarina, incluindo os de conteúdo religioso como o Apocalipse e a Via Crucis e os circenses.



Figura 24 – Hassis **Pequeno painel** (esboço para O Contestado Terra Contestada) (1984). Acrílica sobre madeira.
Dimensões: 150 cm x 40 cm. Fonte: Acervo Fundação Hassis - Florianópolis SC - fotografia da autora



Figura 25 – Hassis O Contestado Terra Contestada (1985).
Acrílica sobre madeira. Dimensões: 5m x 12m. Fonte: Acervo Museu do Contestado, Caçador SC
imagem digitalizada por Delmir Valentini.



Figura 26 – Hassis Tropa de gado, rota dos sertões – caminho sul / norte (1984).
Nanquim sobre papel. Dimensões: 0,18m x 0,25m. Fonte: Acervo Fundação Hassis, Florianópolis SC imagem digitalizada por Fernando Boppré.



Figura 27 – Hassis Profeta João Maria: o mito (1984).
Nanquim sobre papel. Dimensões: 0,18m x 0,25m. Fonte: Acervo Fundação Hassis, Florianópolis SC imagem digitalizada por Fernando Boppré.



Figura 28 – Hassis Construção da São Paulo - Rio Grande, Brasil Railway (1984).
Nanquim sobre papel. Dimensões: 0,18m x 0,25m. Fonte: Acervo Fundação Hassis, Florianópolis SC imagem digitalizada por Fernando Boppré.



Figura 29 – Hassis Brasil Railway (1984). Nanquim sobre papel. Dimensões: 0,18m x 0,25m. Fonte: Acervo Fundação Hassis, Florianópolis SC imagem digitalizada por Fernando Boppré



Figura 30 – Hassis Morte de José Maria (1984). Nanquim sobre papel. Dimensões: 0,18m x 0,25m. Fonte: Acervo Fundação Hassis, Florianópolis SC imagem digitalizada por Fernando Boppré



Figura 31 – Hassis Retorno às origens dos fiéis, após morte de José Maria (Irani) (1984). Nanquim sobre papel. Dimensões: 0,18m x 0,25m. Fonte: Acervo Fundação Hassis, Florianópolis SC imagem digitalizada por Fernando Boppré



Figura 32 – Hassis Taquaruçu cercado pelas tropas (1984). Nanquim sobre papel. Dimensões: 0,18m x 0,25m. Fonte: Acervo Fundação Hassis, Florianópolis SC imagem digitalizada por Fernando Boppré



Figura 33 – Hassis Caraguatá: Maria Rosa – Antonina Meninas-videntes recebiam as ordens de José Maria (1984). Nanquim sobre papel. Dimensões: 0,18m x 0,25m. Fonte: Acervo Fundação Hassis, Florianópolis SC imagem digitalizada por Fernando Boppré



Figura 34 – Hassis A virgem Maria Rosa: a forma à frente da procissão (1984). Nanquim sobre papel. Dimensões: 0,18m x 0,25m. Fonte: Acervo Fundação Hassis, Florianópolis SC imagem digitalizada por Fernando Boppré

2.1.4. Renato Perré

Em um canal colaborativo para a disseminação da cultura brasileira, o Overmundo, há uma tag postada em 2006¹⁷, que traz um breve histórico da Companhia de Teatro Filhos da Lua, da qual faz parte o artista, cenógrafo e diretor Renato Perré (1959). Em “Filhos da Lua: uma vida inteira com os bonecos”¹⁸ há um relato sobre o início do grupo, cujo embrião foi lançado na década de 70 e se consolidou profissionalmente nos anos 80 em Curitiba (PR), com a participação de toda a família do diretor, sendo que:

No começo não era ainda um grupo profissional de teatro, mas algumas pessoas que traziam na alma o apego à arte de fazer e dar vida a bonecos se juntaram para dar uma animada artística, digamos assim, nas redondezas de onde viviam [...] com a firme intenção de unir a linguagem dos títeres ao teatro tradicional, adicionando deliciosas pitadas de cultura popular à essência (2006).

Um número significativo de montagens e premiações possibilitaram e têm permitido o reconhecimento do grupo pelo público, principalmente porque, como afirma Perré, “Faço um teatro que é de autor, tem um repertório” (2006).

Após inúmeros contatos pessoais, Renato Perré, através de entrevista¹⁹, esclareceu questões importantes acerca do seu trabalho e da produção relativa ao Contestado:

¹⁷ Uma tag ou, em português, etiqueta, é uma palavra-chave (relevante) ou termo associado com uma informação (ex: uma imagem, um artigo, um vídeo) que o descreve e permite uma classificação da informação baseada em palavras-chave. A tag em questão foi postada em 13/10/2006 por Adriana, de Curitiba.

¹⁸ <http://www.overmundo.com.br/overblog/filhos-da-lua-uma-vida-inteira-com-os-bonecos>.

¹⁹ Entrevista concedida em outubro de 2011.

“A montagem de Peludos X Pelados - A Guerra Camponesa do Contestado faz parte do projeto que a Cia. Teatro Filhos da Lua sempre teve com as escolas de Curitiba e do Sul do Brasil. O projeto chama-se ‘A Escola Vai ao Teatro’. Nossa intenção com esta montagem de 1991 foi a de oferecer uma produção teatral que abordasse um período ou fato histórico e social de grande importância para a formação do tecido sociocultural paranaense e do sul do Brasil. O público alvo era de adolescentes, estudantes de quinta à oitava série do Ensino Fundamental, Ensino Médio e universitários “

A ideia de trazer à discussão as questões agrárias e camponesas daquela época e refletir sobre a situação dos atuais grupos do Movimento Sem Terras (MST) através de um espetáculo teatral de bonecos foi a tônica daquela produção.

Atualmente vivendo e trabalhando em Curitiba, Paraná, o diretor de teatro concilia atividades educacionais, voluntárias e ainda as produções/apresentações cênicas. Com relação ao seu trabalho, Perré argumenta que:

A gente sempre fez um teatro pobre, nesse sentido de não precisar de grande cenografia, sempre optamos por trabalhos mais centrados na figura do ator, na força da música, do boneco, da dramaturgia (2006).

Uma cópia em VHS do espetáculo que me foi fornecida pelo diretor, tornou possível acompanhar o interessante trabalho dessa Companhia. Produzidos em 1991 e apresentados entre 1991 e 1992, sob o título de “Peludos e Pelados: A guerra camponesa do Contestado”, os bonecos foram idealizados por Renato Perré e Paulinho de Jesus, e confeccionados a partir de uma peça original modelada em argila com a técnica de “papietagem”²⁰.

Outros bonecos tridimensionais que fizeram parte do espetáculo foram confeccionados com a técnica do corte em espuma. A criação da maioria deles esteve a cargo da artista plástica e bonequeira Maria Luiza Marques, que, em conjunto com Renato Perré e Maria Teresa Carvalho Silva foram os

²⁰ Técnica que consiste na colagem de tiras de papel sobre a peça a ser modelada, um pouco diferente da técnica de Papel Machê, palavra originada do francês papier mâché, que significa papel picado, amassado e esmagado.

fundadores da Cia Teatro Filhos da Lua²¹. As técnicas de manipulação foram com luva e a vareta²².

Uma das fontes bibliográficas utilizadas para o roteiro da peça teatral foi o livro *Messianismo e conflito social* (VINHAS DE QUEIROZ, 1966), sendo que a referência visual foram fotografias.

Terminada a temporada, o material cênico foi doado ao acervo do Museu do Contestado, em Caçador, Santa Catarina (Brasil), local onde se encontra até hoje. Por uma questão de espaço, os bonecos estão dispostos e organizados em uma bancada e, em virtude de estarem muito próximos uns dos outros, há dificuldade para visualizá-los. Para que sejam identificados, cada um dos personagens possui uma etiqueta com um número, ao qual corresponde a legenda.

Assim, para essa tese, por se tratar de materiais cênicos para manipulação em espetáculo de bonecos, as imagens apresentam o personagem individual ou coletivamente, em função da sua disposição no espaço onde está atualmente.

²¹ A ficha técnica do espetáculo: Texto e direção de *Renato Perré*; Produção: *Grupo de Teatro Filhos da Lua*; Confecção Bonecos: *Maria Luiza Marques*; Figurino: *Tadica Veiga e Maria Tereza Carvalho Silva*; Trilha Sonora: *Helinho Santana*; Adereços/Confecções: *Paulinho de Jesus*; Painéis/Cenografia: *Lauro Borges*; desin gráfico- *Ana Gonzales*; Elenco: *Renato Perré, Maria Luiza Marques, Edna kalil, Paulinho de Jesus, Pedro moura e Tadica Veiga*

²² Forma de manipulação feita pela parte inferior do boneco, através de um cabo de madeira que sustenta o corpo e a cabeça, e de arames ou varas ligados às extremidades das mãos, tendo movimentos limitados



Figura 35 – Renato Perré (Peludos e Pelados) **Da esquerda para a direita: Beato, mãe camponesa, Roque** (1991) Técnica: bonecos em espuma e/ou papel machê. Dimensão aproximada 60 cm. Fonte: Acervo Museu Histórico e Antropológico do Contestado – Local Caçador, SC.



Figura 36 – Renato Perré (Peludos e Pelados) **Da esquerda para a direita: Pares de França, Virgem e Beatos** (1991) Técnica: boneco em espuma e/ou papel machê. Dimensão aproximada 60 cm. Fonte: Acervo Museu Histórico e Antropológico do Contestado – Local Caçador, SC.



Figura 37 – Renato Perré (Peludos e Pelados) **Virgem Maria Rosa** (1991) Técnica: boneco em papel maché. Dimensão aproximada 60 cm. Fonte: Acervo Museu Histórico e Antropológico do Contestado – Local Caçador, SC.



Figura 38 – Renato Perré (Peludos e Pelados) **Monge José Maria** (1991) Técnica: boneco em papel maché. Dimensão aproximada 60 cm. Fonte: Acervo Museu Histórico e Antropológico do Contestado – Local Caçador, SC.



Figura 39 – Renato Perré (Peludos e Pelados) **Ao centro: camponês** (1991) Técnica: boneco em papel maché. Dimensão aproximada 60 cm. Fonte: Acervo Museu Histórico e Antropológico do Contestado – Local Caçador, SC.



Figura 40 – Renato Perré (Peludos e Pelados) **Pares de França** (1991) Técnica: boneco em papel maché. Dimensão aproximada 60 cm. Fonte: Acervo Museu Histórico e Antropológico do Contestado – Local Caçador, SC.



Figura 41 – Renato Perré (Peludos e Pelados) **Euzébio, Pares de França e Camponesas ao fundo** (1991) Técnica: boneco em papel maché. Dimensão aproximada 60 cm. Fonte: Acervo Museu Histórico e Antropológico do Contestado – Local Caçador, SC.



Figura 42 – Renato Perré (Peludos e Pelados) **Da direita para a esquerda: Coronel João Gualberto e soldados** (1991) Técnica: bonecos em espuma e/ou papel maché. Dimensão aproximada 60 cm. Fonte: Acervo Museu Histórico e Antropológico do Contestado – Local Caçador, SC.



Figura 43 – Renato Perré (Peludos e Pelados) **Grupo de bonecos** (1991) Técnica: bonecos em espuma e/ou papel maché. Dimensão aproximada 60 cm. Fonte: Acervo Museu Histórico e Antropológico do Contestado – Local Caçador, SC.



Figura 44 – Renato Perré (Peludos e Pelados) **Grupo de bonecos vista geral** (1991) Técnica: bonecos em espuma e/ou papel maché. Dimensão aproximada 60 cm. Fonte: Acervo Museu Histórico e Antropológico do Contestado – Local Caçador, SC. Imagem digitalizada por Nilson Thomé.

2.1.5. Dea Catharina Reichmann

As informações sobre a artista, nascida no estado do Rio Grande do Sul, foram obtidas a partir da coleta direta de dados, em uma das visitas efetuadas para a presente investigação. Dea Catharina Reichmann (1930), que assina D.C. Reichmann, tem formação acadêmica em Biblioteconomia e Documentação pela Universidade Federal do Paraná e exerceu o cargo de presidente do Conselho Regional de Biblioteconomia de 1975 a 1980, trabalhando nessa área durante grande parte de sua vida, o que lhe possibilitou a coleta de muitas referências sobre um dos temas abordados nas suas pinturas: a Guerra do Contestado.

Em 1961, estudou Artes Plásticas na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, mas sua produção teve início muito antes dessa habilitação. Desde o ano de 1958, participou de exposições e mostras, sendo que muitas de suas produções, algumas premiadas, encontram-se em acervos públicos e particulares no Brasil e no exterior.

Entre pesquisas e leituras sobre a Guerra Sertaneja do Contestado, a motivação gerada pelas histórias contadas por seu pai, bem como o acesso a muitos recortes de jornal e notícias fornecidas por seu irmão, para quem o assunto era pauta de estudos, estão os ingredientes deflagradores do interesse que gerou a produção de 45 pinturas, durante o ano de 1993. Com dimensões aproximadas de 80 cm x 50 cm, a artista fez uso da técnica de pintura a óleo sobre madeira e criou uma narrativa que evoca personagens da Guerra em ações/situações pontuais.

Apenas duas das pinturas com a temática da Guerra do Contestado estão em seu poder. Algumas outras foram furtadas durante exposições realizadas ou estão em paradeiro desconhecido, conforme informações da artista. Muitas delas foram doadas por Reichmann a Instituições como a Universidade do Contestado, campus de Mafra ou a acervos institucionais ou pessoais de parentes ou amigos.

Os registros existentes das obras são poucos e precários: algumas imagens em VHS e ainda fotografias de baixa resolução cujas cores estão alteradas. Isso cria dificuldades, inclusive, em verificar detalhes importantes no trabalho de Dea.

Sobre a sua produção, a artista afirmou, em uma entrevista²³, a sua fascinação pelo tema da Guerra do Contestado e isso possibilitou que produzisse, no decorrer de pouco tempo, as 45 telas a respeito do tema.

²³ Entrevista realizada no ano de 2006 para a produção do documentário “Retratos do Contestado: a história através da arte” (PETRYKOWSKI PEIXE, 2006).



Figura 45 – D.C. Reichmann **A mudança para o reduto de Bom Sossego** (1993) Técnica: mista. Dimensões: 80 x 50 cm. Fonte: Acervo particular – Fotografia de Sandro Moreira.

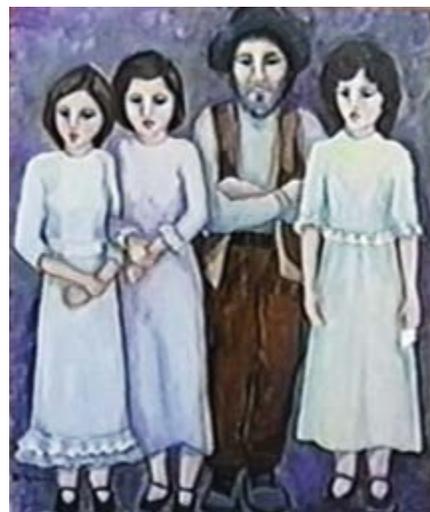


Figura 46 – D.C. Reichmann **José Maria, Teodora e mais duas virgens** (1993). Técnica: óleo sobre madeira. Dimensões: 50 x 80 cm. Fonte: Acervo particular – Digitalizado pela autora.



Figura 47 – D.C. Reichmann **Expulsos de suas terras pela Brazil Railway, os sertanejos foram para os redutos** (1993). Técnica: óleo sobre madeira. Dimensões: 80 x 50 cm. Fonte: Acervo particular – Fotografia de Sandro Moreira.



Figura 48 – D.C. Reichmann **A procissão noturna e rezas diárias** (1993) Técnica: óleo sobre madeira. Dimensões: 80 x 50 cm. Fonte: Acervo particular – Fotografia de Sandro Moreira.



Figura 49 – D.C. Reichmann **Os que se renderam** (1993) Técnica: óleo sobre madeira. Dimensões: 80 x 50 cm. Fonte: Acervo particular – Fotografia de Sandro Moreira.



Figura 50 – D.C. Reichmann **O exército em Rio Negro** (1993) Técnica: óleo sobre madeira. Dimensões: 80 x 50 cm. Fonte: Acervo particular – Digitalizado pela autora.



Figura 51 – D.C. Reichmann **Maria Rosa vidente, comandante e chefe** (1993) Técnica: óleo sobre madeira. Dimensões: 50 x 80 cm. Fonte: Acervo particular – Digitalizado pela autora.



Figura 52 – D.C. Reichmann **Maria Rosa transmite a ordem aos Pares de França** (1993) Técnica: óleo sobre madeira. Dimensões: 80 x 50 cm. Fonte: Acervo particular – Fotografia de Sandro Moreira.



Figura 53 – D.C. Reichmann **A preparação para o ataque** (1993) Técnica: óleo sobre madeira. Dimensões: 50 x 80 cm. Fonte: Acervo particular – Digitalizado pela autora.



Figura 54 – D.C. Reichmann **O reduto sob a proteção do exército encantado** (1993) Técnica: óleo sobre madeira. Dimensões: 80 x 50 cm. Fonte: Acervo particular – Fotografia: Sandro Moreira.

2.1.6. Poty Lazarotto

O livro de poemas inspirado na Guerra do Contestado e denominado *Caraguatá*²⁴ (1996), de autoria da poetisa sul-matogrossense Raquel Naveira, orientou meu encontro com as imagens sobre o Contestado produzidas pelo artista Napoleon Potyguara Lazzarotto (1924-1998), datadas de 1996. As sete imagens a bico-de-pena estão distribuídas ao longo dos 23 poemas publicados pela autora.

Sobre a produção artística presente no seu livro de poemas, o relato de Raquel Naveira dá conta de ter sido instigada por um amigo, grande leitor e interessado pela Guerra do Contestado, que seguidamente lhe entregava materiais a respeito do tema. A escritora decidiu homenageá-lo com alguns poemas que, posteriormente, foram ilustrados por um amigo pessoal do seu interlocutor, artista já consagrado, Poty Lazarotto.

Em entrevistas²⁵, a autora de *Caraguatá* (1996) esclareceu algumas questões sobre seu trabalho ilustrado por Poty, onde afirmou:

“Tomei conhecimento da messiânica e fascinante história do Contestado através do Dr. Ramon Sorviezowski, que foi procurador e promotor de justiça em Dourados, Mato Grosso do Sul, por 20 anos. O Dr. Ramon era paranaense, um “agitador cultural”, um mecenas, alguém que conhecia e acompanhava todo o cenário da arte brasileira. Ele havia lido o meu livro “Guerra entre Irmãos: poemas sobre a Guerra do Paraguai” e havia gostado muito.”

Sobre o Contestado, refere-se a uma predisposição para se colocar na “pele” dos personagens ao escrever sobre eles e, mergulhando nas histórias sobre o conflito, procurou falar por eles, porque entende que a poesia é a arte da surpresa e, pelos poemas, é possível fazê-los falar. Seus estudos baseados em autores que descrevem o conflito foram importantes, bem como a influência de quem a estimulou, conforme descreve:

²⁴ Planta que se assemelha à bromélia, com longas folhas e fortes espinhos nas bordas, cujas fibras são utilizadas para fabricação de roupas, cintos e bolsas. Nome de um dos redutos na época da Guerra do Contestado.

²⁵ Entrevistas realizadas entre agosto e outubro

“Dr. Ramon propôs a arte do livro: capa de Zumblick e gravuras em nanquim (preto e branco) de Poty Lazzarotto. Poty fez as ilustrações especialmente para o livro. Uma honra. O ilustrador preferido de Guimarães Rosa e de Manoel de Barros. Traços marcantes e poderosos. Poty e Zumblick eram muito amigos do Dr. Ramon. O livro foi confeccionado numa simples gráfica de Campo Grande, Mato Grosso do Sul e a tiragem de mil exemplares paga pelo Dr. Ramon. Um livro simples. O projeto poderia ter sido melhor e, infelizmente, não tive a ideia histórica de dar mais destaque e créditos aos dois artistas plásticos.”

Nascido em Curitiba, Napoleon Potyguara Lazzarotto, Poty, foi desenhista, gravurista, ceramista e muralista brasileiro. Premiado em 1942 com uma bolsa de estudos na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, posteriormente foi ilustrador de inúmeros livros e revistas. Tomou contato com a litografia, passando a utilizá-la em suas produções. Além das gravuras e ilustrações, um dos grandes marcos de sua obra são os painéis e murais executados com materiais diversos, desde madeira, vidro (vitrais), cerâmica, azulejo ao concreto aparente.

Dentre os vários autores de livros ilustrados por Poty, encontram-se Guimarães Rosa, Dalton Trevisan, Gilberto Freire, Jorge Amado e José de Alencar. Poty é um marco na história da ilustração brasileira.

No caso das ilustrações do livro *Caraguatá* (NAVEIRA, 1996), por se tratar de uma produção para atender ao pedido pessoal de um amigo, não há informação adicional alguma e nem constam referências no próprio livro sobre as imagens utilizadas. Porém, a escritora afirmou que conserva três dos sete desenhos originais de Poty realizados para o livro²⁶

As imagens de Poty são apresentadas após alguns poemas, dos quais extraio fragmentos visando estabelecer aproximações entre as ilustrações e os seus possíveis contextos.

Em “Trilhos de Trem”, segundo poema do livro, há o seguinte excerto “[...] a mata se agita, se escabela, grita, tudo pertence à Companhia, à Serraria Estrangeira [...]” (NAVEIRA, 1996, p. 20).

²⁶ Entrevista concedida em outubro de 2001.

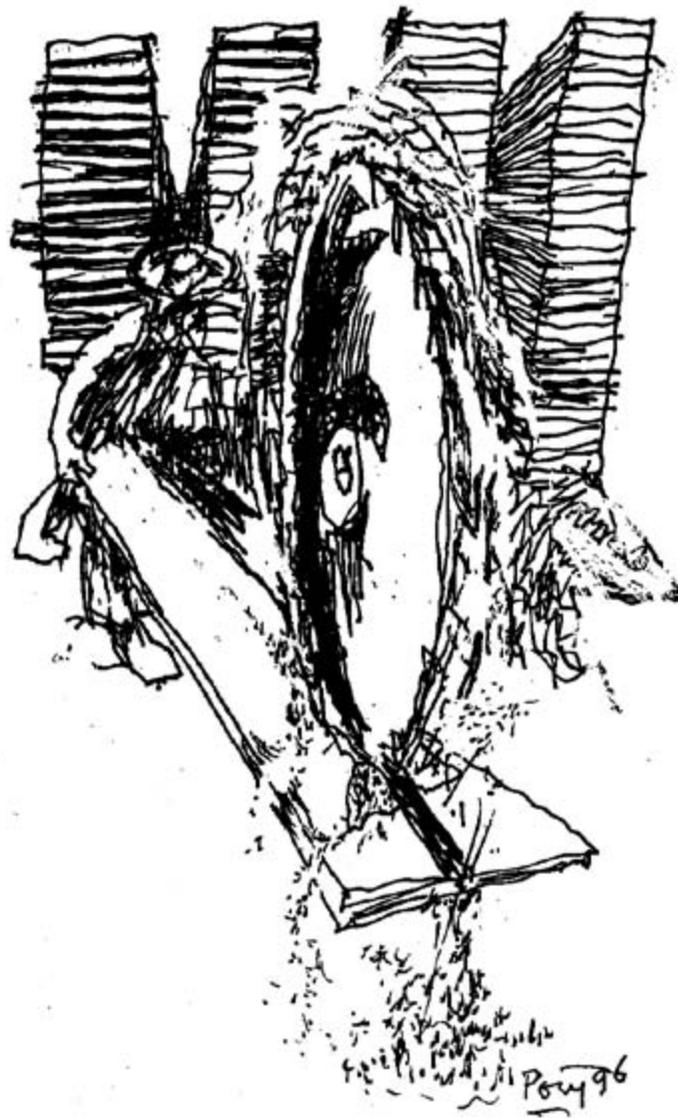


Figura 55 – Poty **De Trilhos de Trem** (1996) Técnica: Bico de pena sobre papel cm. Fonte: Acervo particular.

No poema V dedicado a “João Maria”, temos: “Era um santo da terra, meu padrinho João Maria, um monge, um eremita vindo da Galiléia para este sertão que ele chamava ‘Casa Verde’, verde como o chimarrão da cuia e as águas do rio Uruguai” (NAVEIRA, 1996, p. 25).



Figura 56 – Poty De João Maria (1996) Técnica: Bico de pena sobre papel cm. Fonte: Acervo de Raquel Naveira.

Outra ilustração refere-se ao poema de número dez, intitulado “Esconjuração” onde consta que “[...] o vento trouxe a catinga, crianças, famílias inteiras morriam como ervas ao sol [...]” (NAVEIRA, 1996, p. 40).



Figura 57 – Poty De Esconjuração (1996) Técnica: Bico de pena sobre papel cm. Fonte: Acervo de Raquel Naveira

Sob o título de “Adeodato”, o poema XV apresenta o seguinte fragmento “[...] Queria ser tratado como rei, como santo, o sanguinário Adeodato. Preso, foi levado em mula ensilhada [sic], de mãos atadas para Canoinhas [...]” (NAVEIRA, 1996, p. 52).



Figura 58 – Poty De Adeodato (1996) Técnica: Bico de pena sobre papel cm. Fonte: Acervo particular.

No excerto do poema XVIII cujo título é Santa Maria temos “[...] A princípio, na mata, havia milho, mel, pinhão, abóbora, butiá, guabiroba e de todo o lado convergia gente, milhares de bocas em busca do reduto [...]” (NAVEIRA, 1996, p. 60).



Figura 59 – Poty De Santa Maria (1996) Técnica: Bico de pena sobre papel cm. Fonte: Acervo particular.

De “Cruzes nos ares”, poema de número XX, extraio dois fragmentos “[...] Aviões reluzentes cobrem o céu do Contestado, os sertanejos se alegram, finalmente chega o Exército Encantado sob o comando de São Miguel, o mesmo que sepultou Lúcifer no Inferno e cuja luta prossegue na Terra contra o Mal [...] Lanças, escudos, capacetes, espadas nuas, assim também eles presenciavam o cortejo fantástico de cruzes nos ares. Saudavam ingenuamente os bólidos de guerra” (NAVEIRA, 1996,. p. 66).



Figura 60 – Poty De Cruzes nos ares (1996) Técnica: Bico de pena sobre papel cm. Fonte: Acervo particular.

A última ilustração de Poty Lazarotto encontra-se entre os dois últimos poemas, de número XXII, intitulado “A cortina se fecha”, e XXIII, “Quadro”, dos quais transcrevo um excerto de cada, respectivamente: “[...] A cortina se fecha sobre o palco da guerra, uma guerra móvel, de fúria mística, adaptada a um ambiente de taquarais, essências, escarpas, desfiladeiros, antros de fanáticos espalhados como cogumelos [...]” (NAVEIRA, 1996,. p. 71). “[...] Quadro triste, mas há partículas de radiação, são as almas dos que se bateram por ideais, lutaram por seus direitos, pugnaram por suas convicções, almas que faíscam como estrelas na noite de luto” (NAVEIRA, 1996, p. 75).

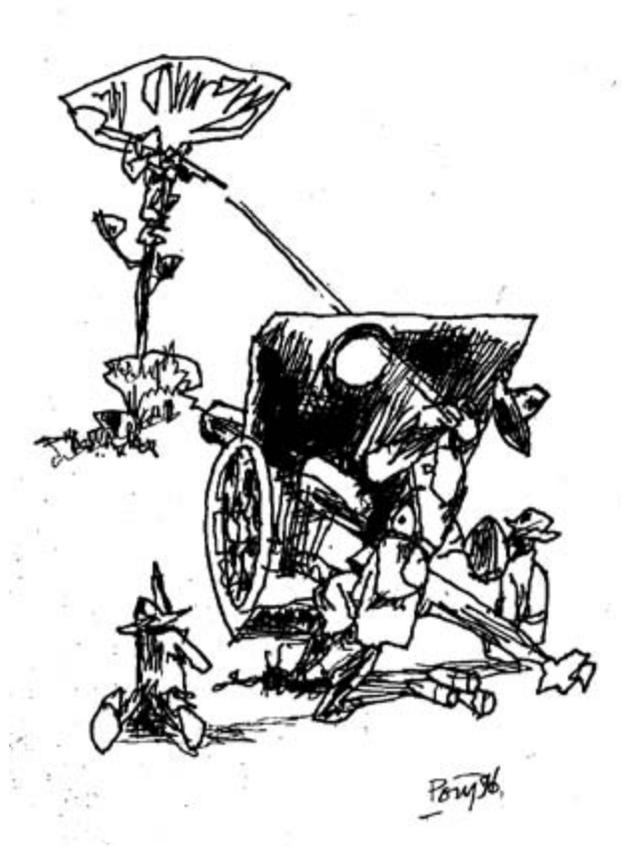


Figura 61 – Poty De A cortina se fecha/Quadro (1996) Técnica:
Bico de pena sobre papel cm. Fonte: Acervo de Raquel Naveira.

2.1.7. Meinrad Anton Friedrich Horn

A arte de Meinrad Horn (1939-2003) está amplamente difundida na região de Mafra (SC). Vindo da Alemanha, numa aventura náutica, o artista aportou casualmente no nordeste em 1973, devido a um acidente com o seu barco. Durante a sua permanência longa e plena de vicissitudes no nordeste descobriu a existência de parentes em Santa Catarina (Brasil), especificamente em Rio Negrinho, onde chegou em 1973 quase na condição de indigente. Assim, o desastrado aventureiro foi trabalhar no comércio de peças de gesso de propriedade da tia que o acolheu. Dessa forma, teve início a sua carreira de artesão. Meinrad introduziu em Santa Catarina a tradição alemã do artesanato em palha de milho, técnica que utilizou desde 1976 e que é mantida até hoje pela sua família²⁷.

Miniaturas de presépios, peças lúdicas como o jogo de xadrez com os personagens da Guerra do Contestado (Fig 64), guirlandas e modelismo naval, entre outros motivos, fizeram parte dos artesanatos em palha criados por Horn. A elaboração desses trabalhos lhe rendeu premiações, com sistemáticas exposições e encomendas, dentre elas um presépio em palha de milho considerado o maior do mundo em número de peças (1700) nessa técnica.

No intuito de divulgar a história regional, foi solicitado ao artesão que confeccionasse vinte módulos sobre a Guerra do Contestado. Processo sistemático e minucioso, os trabalhos tiveram início em 2002 com o estudo da topografia e dos materiais mais adequados, contando ainda com apoio de aparatos geográficos e históricos e o assessoramento de historiadores. Todavia, no ano seguinte, as atividades foram interrompidas em virtude do adoecimento e morte do artesão. Sua obra ficou inacabada e apenas seis módulos foram concluídos.

Os conjuntos (Fig 62), produzidos em diferentes tamanhos, devidamente identificados e mantidos sob uma redoma de vidro, propõem uma sequência narrativa das empresas militares e sertanejas durante a guerra: os lugares, os ataques, a ferrovia, a região, com textos que identificam e descrevem os eventos e locais relativos ao conflito.

²⁷ O site www.artepalhahorn.com.br além de reunir os trabalhos realizados por Meinrad e sua família, conta a história da sua técnica artesanal em palha, trazida diretamente da Alemanha.



Figura 62 – Vista parcial do conjunto de maquetes (2003)
Fonte: Acervo da Universidade do Contestado – Local Mafra SC.
Fotografia de Sandro Moreira.

As miniaturas da ferrovia, das cidades, soldados e sertanejos dão conta de ações e movimentos diferenciados, na tentativa de capturar estrategicamente o olhar para cada uma das muitas “cenas” propostas em um mesmo módulo, sendo impossível, de um único ângulo, abarcar o total desse módulo. Nesse caso, o que é plausível apresentar em termos de imagem são alguns fragmentos ou situações que se configuram sob um determinado ponto de vista, considerando que no mesmo módulo podem ser apresentadas outras cenas.

Além das maquetes, há também um trabalho de artesanato em miniatura, confeccionado com palha de milho que diz respeito ao Contestado: um jogo de xadrez que propõe ludicamente o embate entre sertanejos e militares.



Figura 63 – Meinrad Horn **Jogo de xadrez do Contestado** (2010) Técnica: Palha natural de milho e madeira. Dimensões: 27cm X 27cm x 4 cm Fonte: Ateliê Arte Palha Horn – Local Mafra SC. Fotografia de Sandro Moreira.

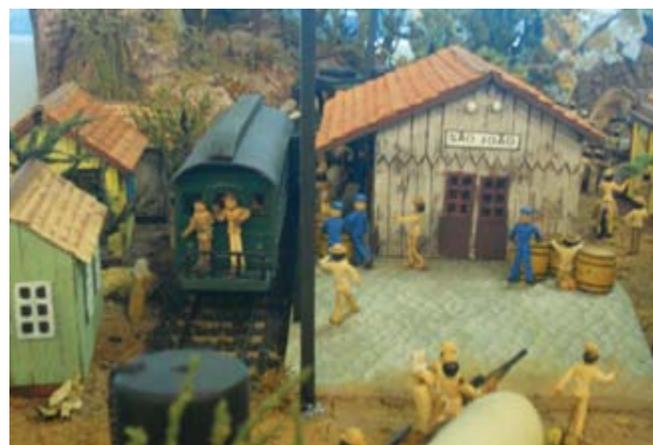


Figura 64 – Meinrad Horn **São João** (2002) Técnica: Mista com palha. Fonte: Acervo da Universidade do Contestado – Local Mafra, SC. Fotografia da autora.

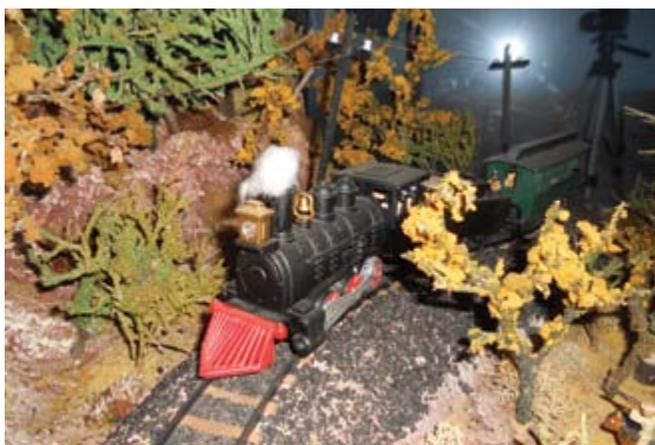


Figura 65 – Meinrad Horn **A ferrovia** (2002) Técnica: Mista com palha. Fonte: Acervo da Universidade do Contestado – Local Mafra, SC. Fotografia da autora.

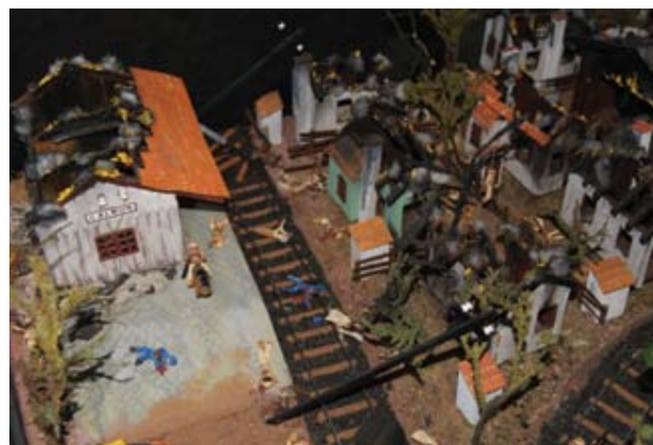


Figura 66 – Meinrad Horn **A cidade de Calmon** (2002) Técnica: Mista com palha. Fonte: Acervo da Universidade do Contestado – Local Mafra, SC. Fotografia da autora.



Figura 67 – Meinrad Horn **Ataque a Calmon** (2002)
Técnica: Mista com palha. Fonte: Acervo da Universidade do
Contestado – Local Mafra, SC. Fotografia da autora.



Figura 68 – Meinrad Horn **Combate em Irani** (2002)
Técnica: Mista com palha. Fonte: Acervo da Universidade do
Contestado – Local Mafra, SC. Fotografia da autora.



Figura 69 – Meinrad Horn **Maria Rosa e o êxodo de Caraguatá** (2002) Técnica: Mista com palha. Fonte: Acervo da Universidade do Contestado – Local Mafra, SC. Fotografia da autora.



Figura 70 – Meinrad Horn **O quadro santo** (2002) Técnica: Mista com palha. Fonte: Acervo da Universidade do Contestado – Local Mafra, SC. Fotografia da autora.



Figura 71 – Meinrad Horn Ataque a Taquaruçu (2002) Técnica: Mista com palha. Fonte: Acervo da Universidade do Contestado – Local Mafra, SC. Fotografia da autora.



Figura 72 – Meinrad Horn Mobilização para ataque a Taquaruçu (2002) Técnica: Mista com palha. Fonte: Acervo da Universidade do Contestado – Local Mafra, SC. Fotografia da autora.

2.1.8. ELEUTÉRIO NICOLAU DA CONCEIÇÃO

Os dois primeiros livros da “Saga do Contestado” de Eleutério Nicolau da Conceição (1959), publicados nos anos de 2003 e 2006, trazem, através de textos e ilustrações sob a forma de História em Quadrinhos, uma narrativa sobre o acontecimento.

O autor, professor aposentado na área de físico-química pela Universidade Federal de Santa Catarina, procurou retomar um antigo gosto pelo desenho e por histórias em quadrinhos, das quais possui uma ampla coleção. O trabalho de Tero, nome artístico de Eleutério, enquanto artista gráfico autodidata, reúne inúmeras produções, que narram aspectos históricos e culturais do estado de Santa Catarina (Brasil), publicadas e detalhadamente preparadas com ilustrações a bico de pena e, algumas, coloridas em aquarela. Antes de elaborá-las, porém, o artista escreve o texto e, para dimensioná-lo no espaço da ilustração, esboça um *storyboard*²⁸.



Figura 73 – Tero Storyboard para o terceiro volume da série “A saga do Contestado” (2011)
Técnica: Grafite sobre papel. Fonte: Acervo do artista – Local Florianópolis, SC. Fotografia da autora.

²⁸ Organizadores gráficos tais como uma série de ilustrações ou imagens arranjadas em sequência com o propósito de pré-visualizar um filme, animação ou gráfico animado, incluindo elementos interativos em websites.

Através dos diversos contatos e visitas ao artista, foi possível ter acesso às pranchas nas quais produziu as ilustrações para os três livros sobre o Contestado, sendo que as últimas que realizou correspondentes ao terceiro volume de “A Saga do Contestado”, ainda não publicado, já foram concluídas e estão aguardando a aprovação do Projeto Cultural, que deu entrada na Secretaria de Estado e Cultura, para serem publicadas.

Sobre as duas primeiras publicações da série, apresentadas sob a forma de histórias em quadrinhos, com tiragem aproximada de mil exemplares cada e doadas a escolas, centros culturais e outras instituições, o autor confirmou através de entrevista²⁹ a justificativa que publicou no prólogo do primeiro volume (CONCEIÇÃO, 2003, p. 07):

O episódio do Contestado só chegou ao meu conhecimento em idade adulta. É bem verdade que na infância ouvia meu pai comentar: ‘Lá em cima na serra tem muita gente braba’, [sic] mas em nenhum momento, durante a minha vida escolar, ouvi qualquer referência àqueles fatos que a história oficial manteve em segundo plano por tanto tempo, prevalecendo, talvez, a interpretação que descrevia os eventos como atos de puro banditismo e subversão da Ordem Pública, não tendo, portanto, dignidade suficiente para ocupar as páginas de livros escolares.

Não há dúvida de que, como os muitos estudantes das décadas entre 70 e 90, o autor tenha se sentido surpreso e fascinado tardiamente pelo tema, que lhe parecia desconhecido até então. Entre ilustrações de vaqueanos, da estação férrea e do monge, Eleutério enfatiza na sua publicação:

O presente relato não pretende trazer nova interpretação ou conteúdo, mas sim outra forma narrativa, - a história em quadrinhos -, que tanto se presta à abordagem didática pretendida: apresentar o tema em texto de fácil leitura, visualizado por ilustrações sequenciadas, de modo a levar as novas gerações a um contato mais próximo e direto com o passado historicamente recente do nosso Estado (CONCEIÇÃO, 2003, p. 09).

²⁹ Entrevista concedida em setembro de 2011.

Com relação às referências de pesquisa, é importante constar, também, as discordâncias quanto a fatos e personagens presentes na bibliografia que utiliza, argumentando ser compreensível, pois:

Os eventos não foram registrados pelos principais atores da trama à época de sua ocorrência, mas sim posteriormente e segundo a interpretação da facção vitoriosa (os militares que dele [sic] participaram), e os retalhos de depoimentos colhidos dos habitantes da região. Outros autores fizeram também suas leituras pessoais do conflito do Contestado, ressaltando diferentes interpretações, enriquecendo assim o estudo deste vasto e inesgotável tema (CONCEIÇÃO, 2003, p. 09).

Os esquemas ambientais e dos personagens apresentados por Eleutério em suas imagens têm influência, segundo ele, das histórias em quadrinhos que leu, bem como dos livros, fotografias e depoimentos com os quais tomou contato para realização desse trabalho.

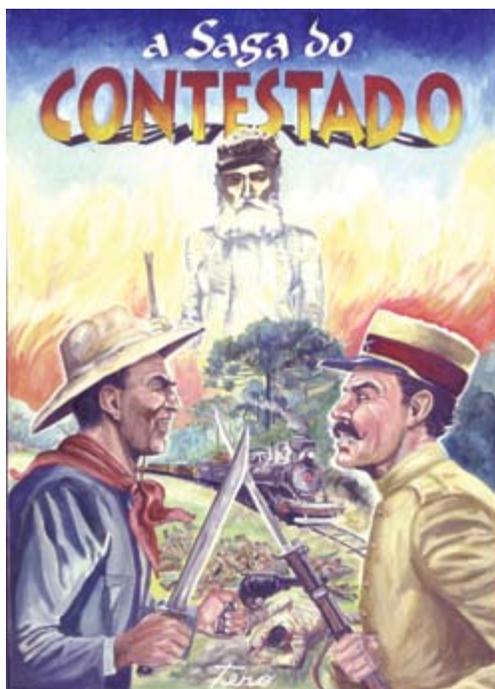


Figura 74 – Tero **Capa do primeiro volume da série “A saga do Contestado”** (2003) Técnica: Bico de pena, nanquim e aquarela sobre papel. Dimensões: 42 x 29,7 cm. Fonte: Acervo do artista – Local Florianópolis, SC. Imagem digitalizada pela autora.



Figura 75 – Tero Fragmento da série “A saga do Contestado” (2003, p.32) Técnica: Bico de pena e nanquim sobre papel. Dimensões: 29 x 14 cm. Fonte: Acervo do artista – Local Florianópolis, SC. Imagem digitalizada pela autora.

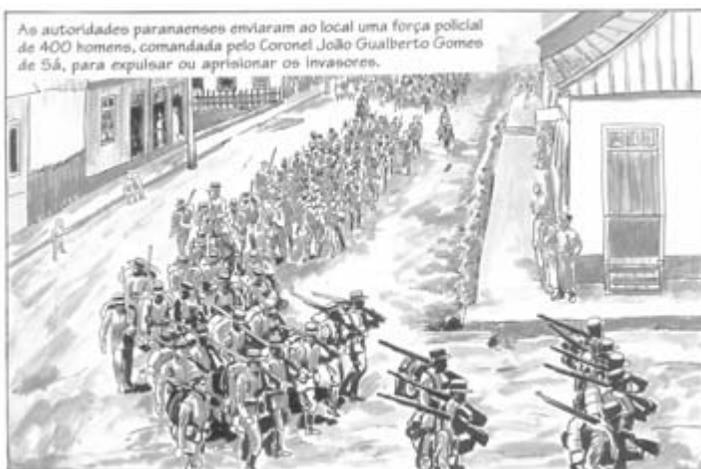


Figura 76 – Tero Fragmento da série “A saga do Contestado” (2003, p.36) Técnica: Bico de pena e nanquim sobre papel. Dimensões: 29 x 20 cm. Fonte: Acervo do artista – Local Florianópolis, SC. Imagem digitalizada pela autora.



Figura 77 – Tero Fragmento da série “A saga do Contestado” (2003, p.30) Técnica: Bico de pena e nanquim sobre papel. Dimensões: 14 x 24 cm. Fonte: Acervo do artista – Local Florianópolis, SC. Imagem digitalizada pela autora.



Figura 78 – Tero Fragmento da série “A saga do Contestado” (2003, p.09) Técnica: Bico de pena e nanquim sobre papel. Dimensões: 11 x 22 cm. Fonte: Acervo do artista – Local Florianópolis, SC. Imagem digitalizada pela autora.

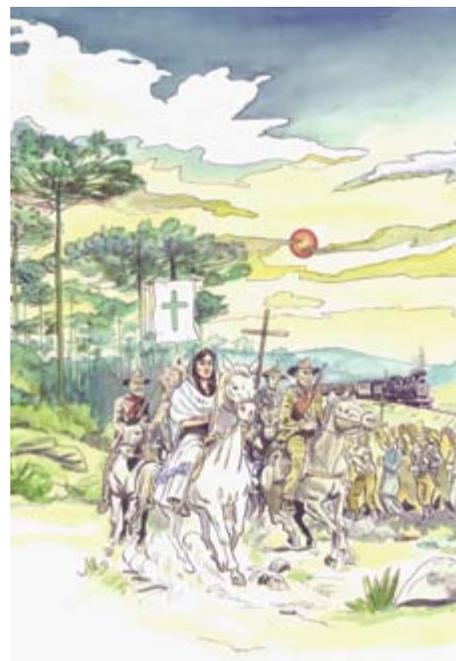


Figura 79 – Tero Contra-capa do primeiro volume da série “A saga do Contestado” (2003) Técnica: Bico de pena, nanquim e aquarela sobre papel. Dimensões: 42 x 29,7 cm. Fonte: Acervo do artista – Local Florianópolis, SC. Imagem digitalizada pela autora.



Figura 80 – Tero Capa do segundo volume da série “A saga do Contestado” (2006) Técnica: Bico de pena e nanquim sobre papel. Dimensões: 27 x 20 cm. Fonte: Acervo do artista – Local Florianópolis, SC. Imagem digitalizada pela autora.

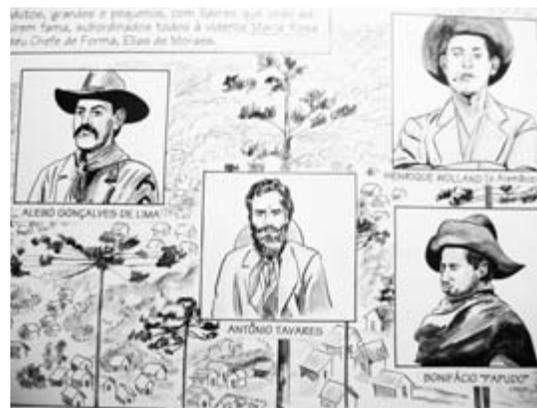


Figura 81 – Tero Cena inicial do terceiro volume da série “A saga do Contestado” (2011 no prelo) Técnica: Bico de pena e nanquim sobre papel. Dimensões: 28 x 21 cm. Fonte: Acervo do artista – Local Florianópolis, SC. Imagem digitalizada pela autora.



Figura 82 – Tero Contra-capa do segundo volume da série “A saga do Contestado” (2006) Técnica: Bico de pena, nanquim e aquarela sobre papel. Dimensões: 59,4 x 42 cm. Fonte: Acervo do artista – Local Florianópolis, SC. Imagem digitalizada pela autora.

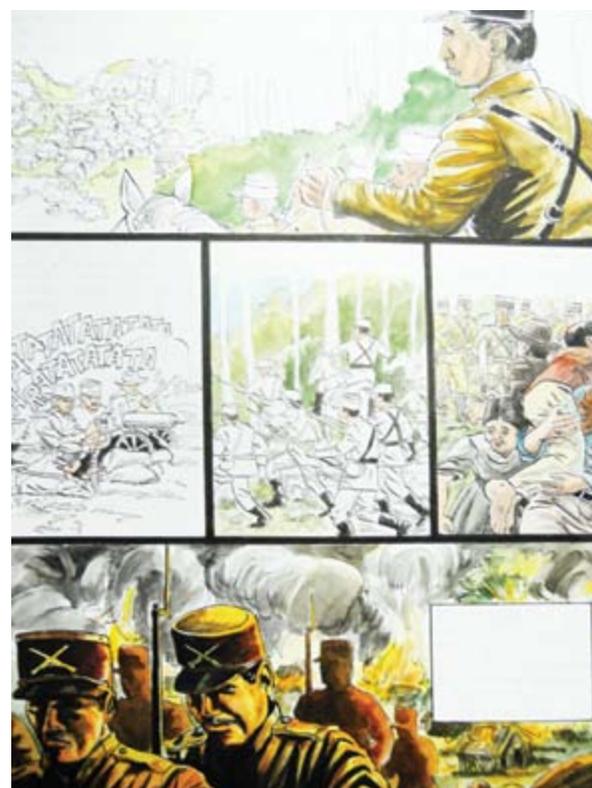


Figura 83 – Tero Página do terceiro volume da série “A saga do Contestado” (2011, no prelo) Técnica: Bico de pena, nanquim e aquarela sobre papel. Dimensões: 29,7 x 42 cm. Fonte: Acervo do artista – Local Florianópolis, SC. Imagem digitalizada pela autora.

2.1.9. GRUPO CABEÇA OCA

O nome do grupo criado em 1997 e constituído por três artistas, nasceu quando o poeta e crítico internacional de arte Lindolf Bell³⁰ lhes presenteou com o poema “Cabeça Oca Alma Plena”. Os nomes: Cláudia K, R Dazzi e S Poletto são dos artistas que assinam as produções do grupo. Cláudia Marcon (1964) nasceu em Concórdia e atua como empresária, tendo formação em Direito e especialização em administração de empresas. Rudinei Scaranto Dazzi (1965) também é concordiense. Atualmente vive em Balneário Camboriú, SC, e atua como arquiteto e professor universitário. Sandra Poletto (1965) é originária de Peritiba, SC, tem formação em arquitetura e trabalha como perita na área de ergonomia é professora universitária.

“Abre, coração, as cabeças fechadas. Plenas de nadas” é o poema com o qual o poeta Bell dá significado à ação artística do grupo, cuja produção, tanto individual quanto coletiva, inclui pinturas em tela e painéis, expostos no Brasil e no exterior.

A pintura em forma de painel temático sobre a Guerra do Contestado, confiado ao grupo pela Universidade do Contestado, Campus de Concórdia, Santa Catarina (Brasil), mobilizou os artistas a buscarem na literatura e no universo de imagens os aspectos mais relevantes do acontecimento.

Em entrevista³¹ sobre a produção daquele painel, concluído no ano de 2001, os artistas apontam que:

“Nosso trabalho busca não somente reproduzir uma história de forma acadêmica, mas despertar através do simbolismo das cores, o interesse para o conhecimento dessa história. Para nós a Guerra do Contestado é entendida como um movimento único. Tentamos reunir o espírito dessa luta em um único trabalho.”

³⁰ Lindolf Bell (1938/1998) líder do Movimento Catequese Poética, uma iniciativa que levava a poesia às ruas por meio de recitais.

³¹ Entrevista concedida no ano de 2006 para o documentário Retratos do Contestado: a história através da arte (PETRYKOWSKI PEIXE, 2006).

Exposto no hall de entrada do edifício onde funciona a biblioteca, na UnC de Concórdia, o painel foi pintado com tinta acrílica em módulos de tela que formaram uma composição, cuja medida final é 5m x 9m.

Para os artistas, cada elemento contido no painel apresenta uma passagem da história e as cores têm um papel fundamental, sendo que “o vermelho representa o sangue derramado durante a guerra e o marrom o extrativismo da madeira”.

A partir do painel *Imagens do Contestado*, outras telas foram produzidas, mostrando algumas situações mais marcantes do conflito.



Figura 84 – Cabeça Oca **Imagens do Contestado** (2001) Técnica: Acrílica sobre tela. Dimensões: 5m x 9m. Fonte: Acervo permanente da Universidade do Contestado UnC – Local Concórdia, SC. Fotografia de Sandra Poletto.

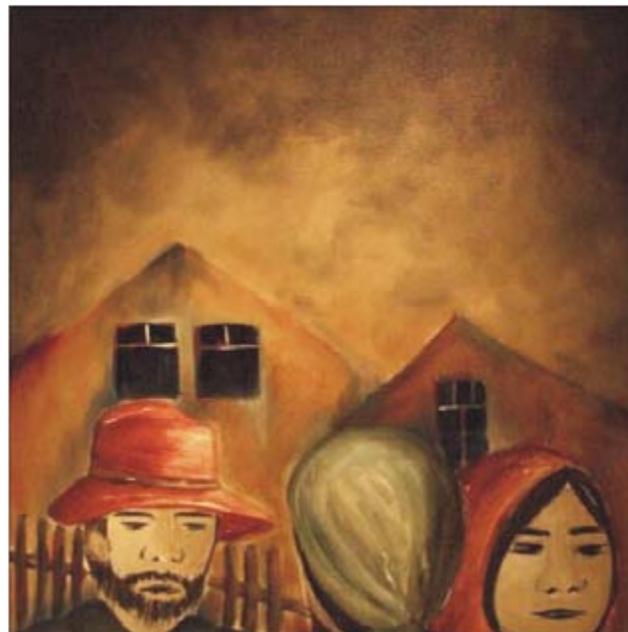


Figura 85 – Cabeça Oca **Taquaruçu** (2001) Técnica: Acrílica sobre tela. Dimensões: 1m x 1m. Fonte: Acervo particular– Local Concórdia, SC. Fotografia de Sandra Poletto.



Figura 86 – Cabeça Oca **Taquaruçu** (2001) Técnica: Acrílica sobre tela. Dimensões: 1m x 1m. Fonte: Acervo particular– Local Concórdia, SC. Fotografia de Sandra Poletto.



Figura 87 – Cabeça Oca **O traidor** (2001) Técnica: Acrílica sobre tela. Dimensões: 1m x 1m. Fonte: Acervo particular– Local Concórdia, SC. Fotografia de Sandra Poletto.



Figura 88 – Cabeça Oca **Pelados** (2001) Técnica: Acrílica sobre tela. Dimensões: 1m x 1m. Fonte: Acervo particular– Local Concórdia, SC. Fotografia de Sandra Poletto.

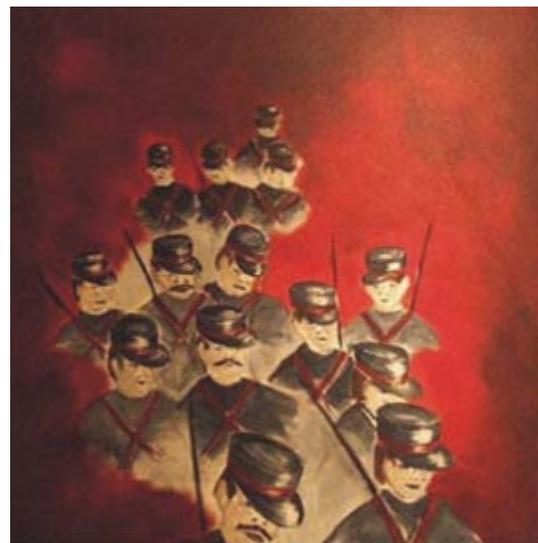


Figura 89 – Cabeça Oca **Peludos** (2001) Técnica: Acrílica sobre tela. Dimensões: 1m x 1m. Fonte: Acervo particular– Local Concórdia, SC. Fotografia de Sandra Poletto.

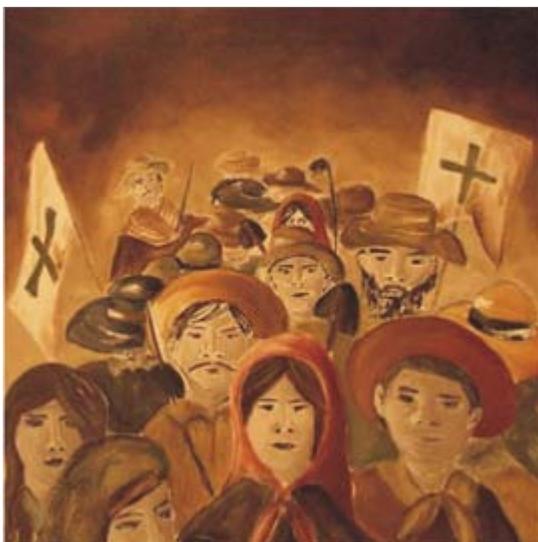


Figura 90 – Cabeça Oca **Procissão** (2001)
Técnica: Acrílica sobre tela. Dimensões: 1m x 1m.
Fonte: Acervo particular– Local Concórdia, SC.
Fotografia de Sandra Poletto.



Figura 91 – Cabeça Oca **Jagunço** (2001)
Técnica: Acrílica sobre tela. Dimensões: 1m x 1m.
Fonte: Acervo particular– Local Concórdia, SC.
Fotografia de Sandra Poletto.



Figura 92 – Cabeça Oca **Monge José Maria**
(2001) Técnica: Acrílica sobre tela. Dimensões: 1m
x 1m. Fonte: Acervo particular– Local Concórdia,
SC. Fotografia de Sandra Poletto.

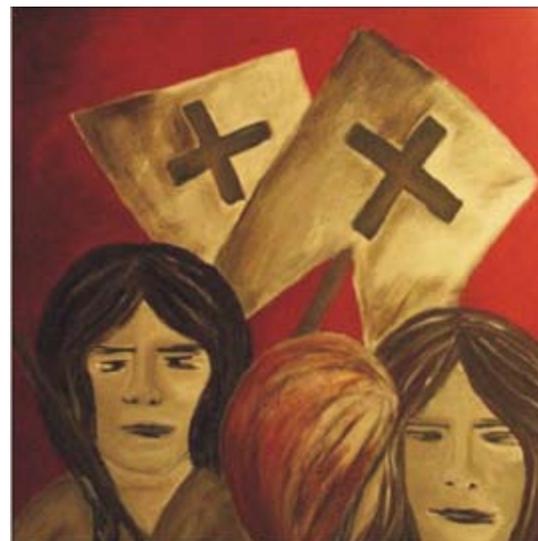


Figura 93 – Cabeça Oca **Pelados** (2001) Técnica:
Acrílica sobre tela. Dimensões: 1m x 1m.
Fonte: Acervo particular– Local Concórdia, SC.
Fotografia de Sandra Poletto.

2.1.11. LEANDRO VITTO

As experimentações do artista caçadoreense Leandro Vitto (1967) são a sua marca desde quando iniciou sua atividade como artista, em 1986, expondo desenhos em coletivas. Embora tenha trabalhado como estagiário no Centro de Restauração do Museu do Paraná, em Curitiba, onde residiu por alguns anos antes de retornar a Caçador, o artista autodidata busca transitar entre as diversas linguagens, impondo a sua marca como investigador e pesquisador de diversos suportes e técnicas artísticas.

Tendo atuado como agente cultural durante alguns anos, atualmente é professor de arte em seu ateliê e na Associação Caçadoreense de Educação Infantil e Assistência Social (ACEIAS) e ministra, também, oficinas de fotografia em diversas instituições. Paralelamente, executa produções em fotografia, desenho, pintura, escultura e instalações, participando de mostras de arte e projetos artísticos.

A obra de L. Vitto sobre o Contestado reúne pinturas em tela – algumas delas inacabadas – além de fotografias, desenhos, gravuras e instalações. Leandro ainda conduziu, na década de 80, as negociações para o deslocamento e a instalação do painel *Contestado: Terra Contestada* do artista Hassis, da cidade de Florianópolis até Caçador SC, onde este se encontra atualmente, após ter sido por ele restaurado.

Em 2005, publicou um livro com fotografias, *A cotidiana fé* (Ed. Coan), produzido a partir de pesquisas nas proximidades de Caçador, SC, onde registrou as práticas de rezas e curandeirismo naquela região. As crenças e, principalmente, manifestações de devoção a São Sebastião e ao poder de cura do Monge João Maria, ficam impressas pela invocação da sua presença através das reproduções da sua imagem em altares e nos próprios processos de benzimento.

Em entrevista³², o artista acrescentou que:

³² Entrevista concedida no ano de 2006, por ocasião da coleta de material para o documentário: Retratos do Contestado: A História através da arte (PETRYKOWSKI PEIXE, 2006).

A cotidiana fé veio me mostrar realmente essa vivência, onde alguns personagens deste projeto fotográfico falam que o seu pai foi batizado pelo monge João Maria, que benzem e curam em nome de João Maria, invocando seu nome. Outra personagem também desse mito, nesse projeto fotográfico, fala que a sua avó sobreviveu, pois ao ganhar [sic] a filha, por apresentar problemas, o profeta João Maria esteve na sua casa e ajudou a fazer o parto. Então, também foi batizada em seu nome e por isso que hoje tem o dom da cura pelo benzimento, em função do João Maria estar presente nela [sic].

As muitas linguagens das quais o artista faz uso são o resultado das investigações que permanentemente se propõe quando de seu processo criador, onde o Contestado é, direta ou indiretamente, mais uma das temáticas.



Figura 94 – L Vitto *A cotidiana fé* (2005) Técnica: Fotografia (filme negativo Kodak T-MAX 100). Fonte: Acervo do artista – Local Caçador, SC.



Figura 95 – L Vitto *A cotidiana fé* (2005) Técnica: Fotografia (filme negativo Kodak T-MAX 100). Fonte: Acervo do artista – Local Caçador, SC.



Figura 96 – L Vitto *A cotidiana fé* (2005) Técnica: Fotografia (filme negativo Kodak T-MAX 100). Fonte: Acervo do artista – Local Caçador, SC.



Figura 97 – L Vitto *A cotidiana fé* (2005) Técnica: Fotografia (filme negativo Kodak T-MAX 100). Fonte: Acervo do artista – Local Caçador, SC.



Figura 98 – L Vitto *Tapera ou canhoto* (1989) Técnica: Xiogravura. Tiragem: 10 exemplares. Fonte: Acervo do artista – Local Caçador, SC. Imagem digitalizada pela autora.



Figura 99 – L Vitto *Santos Dormentes* (2002) Instalação. Dimensões: 2 x 1,5 x 1,2 m. Técnica: Mista. Fonte: Acervo do artista – Local Caçador, SC. Fotografia de Leandro Vitto.

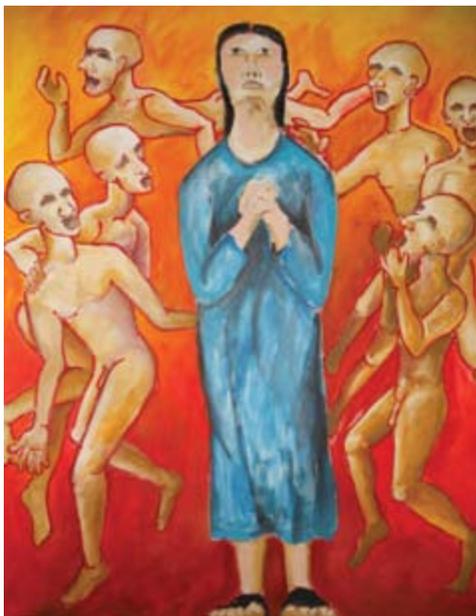


Figura 100 – L Vitto **Anunciação de Maria Rosa** (1986) Dimensões: 86 x 110 cm Técnica: Óleo sobre tela. Fonte: Acervo particular – Local Caçador, SC. Fotografia de Leandro Vitto.



Figura 101 – L Vitto **Inacabada** (1988) Dimensões: 70 x 70 cm. Técnica: Óleo sobre tela. Fonte: Acervo do artista – Local Caçador, SC. Fotografia de Leandro Vitto.

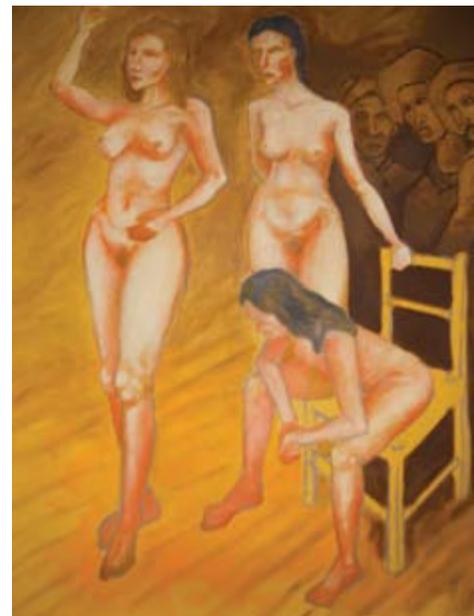


Figura 102 – L Vitto **As Virgens Inacabada** (1989) Dimensões: 86 x 110 cm. Técnica: Óleo sobre tela. Fonte: Acervo do artista – Local Caçador, SC.

2.1.11. Gerson Witte

O quadrinista e chargista caçadoreense Gerson Witte (1974) atua nessa atividade há aproximadamente vinte anos, conciliando-a, atualmente, com o seu trabalho como docente.

Desde muito cedo apreciava desenhar, mas, aos 15 anos, começou a executar os trabalhos com o intuito de comercialização, razão pela qual vislumbrou a necessidade de maior investimento na sua formação. Assim, deu início à graduação em Artes Visuais, onde tomou contato com as questões da Guerra do Contestado. Conforme descreve³³:

“Apesar de conhecer algumas histórias sobre o conflito, de ter ouvido falar do filme “A Guerra dos Pelados” [de Sylvio Back]³⁴, foi por influência do ambiente acadêmico que comecei a me aprofundar no assunto. Como sempre gostei de história, a ideia de se ter uma guerra esquecida em minha própria terra me fascinou. Acabei nesta época produzindo alguns desenhos e uma história em quadrinhos, inspirado em uma lenda folclórica de uma gruta amaldiçoada na região.”

Em seus trabalhos, o artista procura evidenciar algumas características e particularidades do cartunismo. Ilustrou inúmeros livros de escritores que tratam de temas ligados ao Contestado, bem como animações, pequenas charges e criações de cartazes, como é o caso do cartaz para a apresentação da peça *O Contestado*, do grupo Temporá³⁵.

Como professor no ensino superior em cursos ligados à área da Arte e do Design, defende a importância de os acadêmicos conhecerem mais a história da região e se coloca como um grande instigador das investigações sobre a Guerra do Contestado junto aos seus alunos.

Quando se refere à sua produção, Gerson assinala que “através de traços limpos, procuro focar as expressões e significados de cada personagem ilustrado, buscando deixar acessível o entendimento de um conflito de tamanha importância”.

Nos seus trabalhos relacionados à Guerra Sertaneja do Contestado temos aspectos tais como

³³ Entrevista concedida em setembro de 2011.

³⁴ Sylvio Back (1937) cineasta, diretor e escritor brasileiro, em seus roteiros constam filmes sobre o Contestado, dentre eles “A guerra dos pelados” (1970) e “Contestado: restos mortais” (2010).

³⁵ Grupo de teatro de Caçador, Santa Catarina (Brasil), o qual encenou inúmeros espetáculos ligados à Guerra do Contestado, sendo que um dos destaques é a atuação do grupo no *teatro Hiperbólico: Contestado - “A Fúria Cabocla”*.

a presença dos monges, a ferrovia, as situações do conflito apresentadas de forma satirizada, através de personagens com expressões caricatas em contextos humorísticos.

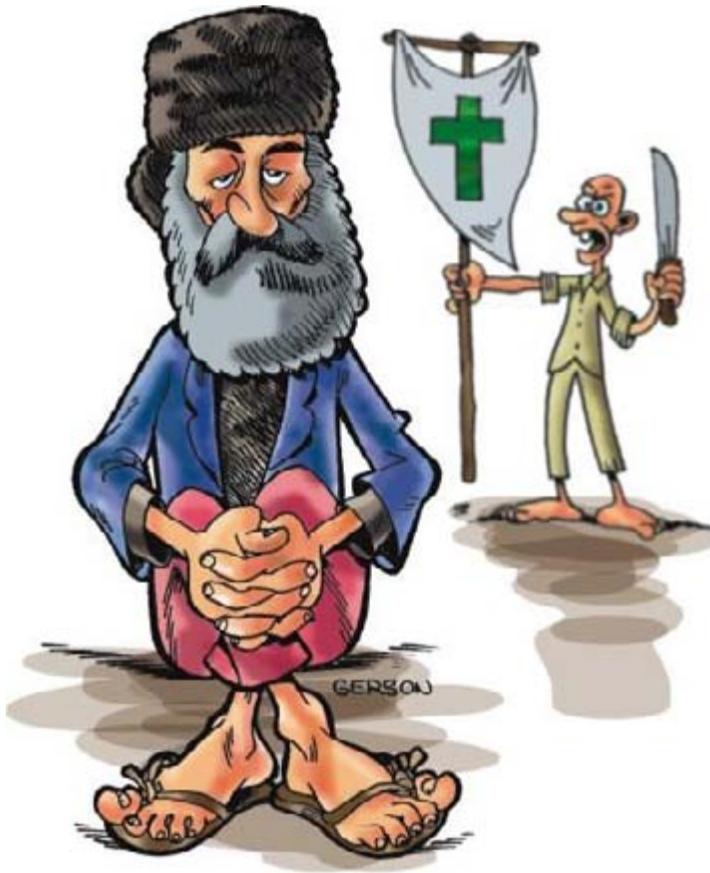


Figura 103 – Gerson Ilustração para o evento XIX Núcleo de Estudos Museológicos (2003) Técnica: ilustração policromada sobre papel. Fonte: Acervo do artista – Local Caçador, SC. Imagem digitalizada pelo artista.

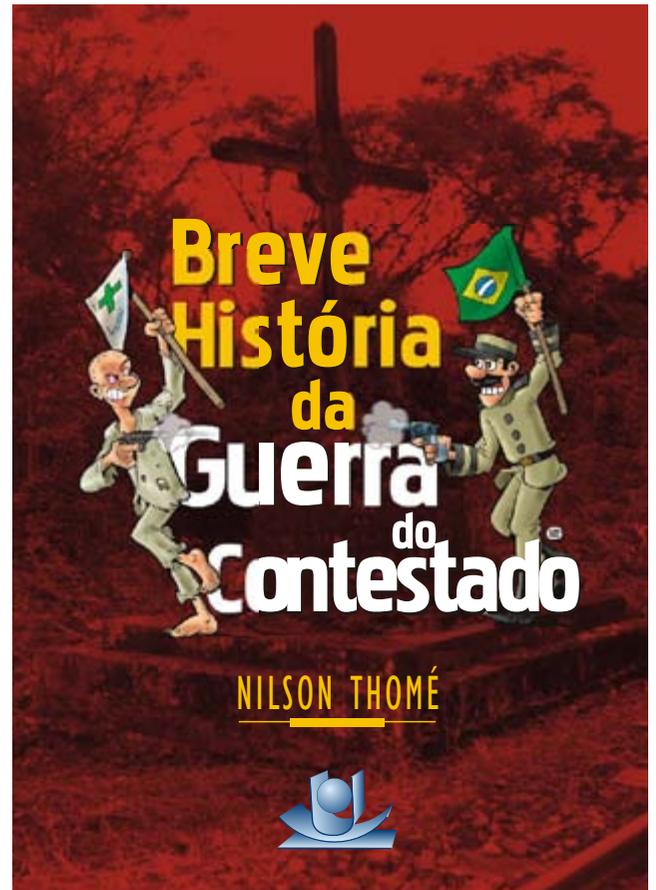


Figura 104 – Gerson Capa para o livro Breve história da Guerra do Contestado de autoria de Nilson Thomé (2005) Técnica: ilustração sobre papel. Fonte: Acervo do artista – Local Caçador, SC. Imagem digitalizada pelo artista.



Figura 105 – Gerson Adeodato (2009) Técnica: ilustração sobre papel. Fonte: Acervo do artista – Local Caçador, SC. Imagem digitalizada pelo artista.



Figura 106 – Gerson Cartaz para o Centenário da Guerra do Contestado (2011) Técnica: ilustração sobre papel. Fonte: Acervo do artista – Local Caçador, SC. Imagem digitalizada pelo artista.

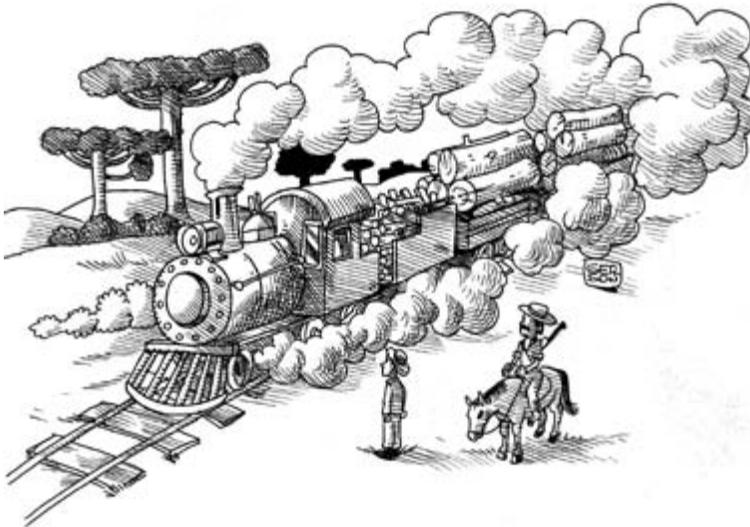


Figura 107 – Gerson Trem de ferro (2009) Técnica: ilustração sobre papel. Fonte: Acervo do artista – Local Caçador, SC. Imagem digitalizada pelo artista.

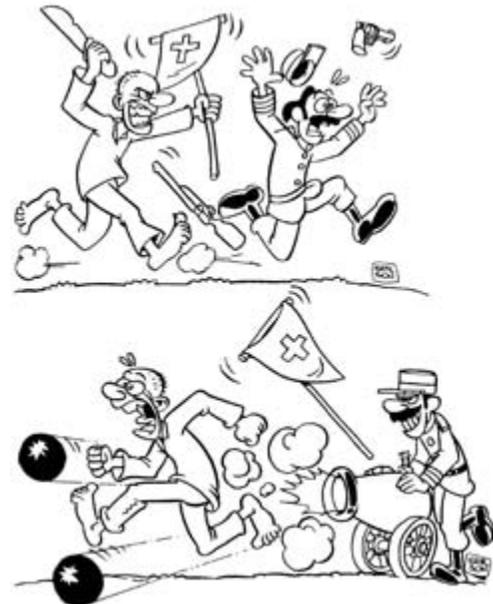


Figura 108 – Gerson Peludos e Pelados (2009) Técnica: ilustração sobre papel. Fonte: Acervo do artista – Local Caçador, SC. Imagem digitalizada pelo artista.



Figura 109 – Gerson **Família de caboclos** (2009) Técnica: ilustração sobre papel. Fonte: Acervo do artista – Local Caçador, SC. Imagem digitalizada pelo artista.

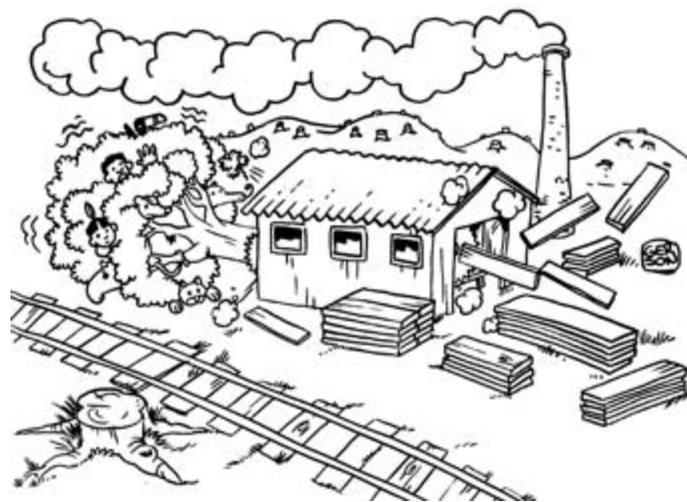


Figura 110 – Gerson **Serraria** (2009) Técnica: ilustração sobre papel. Fonte: Acervo do artista – Local Caçador, SC. Imagem digitalizada pelo artista.



Figura 111 – Gerson **Milagre da cruz de cedro** (2009) Técnica: ilustração sobre papel. Fonte: Acervo do artista – Local Caçador, SC.



Figura 112 – Gerson **São José Maria** (2009) Técnica: ilustração sobre papel. Fonte: Acervo do artista – Local Caçador, SC.

2.1.12. Itacir Bortoloso

As esculturas em imbuia de Itacir Bortoloso (1950) trazem a memória da Guerra do Contestado através da imagem do Monge João Maria.

A trajetória do agricultor natural de Iomerê, SC, que, desejoso de atender a um pedido da sua mulher para construir – com uma peça de xaxim³⁶ – um vaso para cultivo de avencas, deu início a uma atividade que, posteriormente, lhe tomaria todo o tempo e para a qual jamais imaginou que se dedicaria. À época com 33 anos, nunca havia trabalhado com quaisquer materiais que não fossem aqueles utilizados na lavoura.

O pedido do vaso foi atendido com o formato de um cachorro, que despertou interesse entre parentes e amigos, sucedido de inúmeras encomendas. Outros trabalhos em xaxim foram encomendados e, com eles, novos desafios, que incluíam a talha em tábuas de cedro.

Seu trabalho na lavoura era conciliado, então, com algumas horas dedicadas à decoração de portas com a técnica do entalhe³⁷. Posteriormente, mudou de atividade ao fixar residência na vila de Ibicaré, SC, onde se dedicou ao plantio de hortaliças. Todavia, as atividades artísticas continuavam sendo desenvolvidas.

A encomenda de um grande crucifixo com um Cristo foi a motivação para que adquirisse uma marcenaria – atividade que já lhe era familiar – e continuasse a desenvolver a sua artesanaria³⁸.

Daí para diante, inúmeras encomendas, dentre elas um grande presépio em xaxim que veio pela amizade com um professor da área de história da Universidade de Porto União (SC), cidade para onde se mudou e iniciou efetivamente a sua atividade como escultor.

A primeira encomenda do monge João Maria foi feita pelo referido professor, que lhe mostrou uma fotografia. Itacir a utilizou como referência para construir a escultura. Sobre essa questão, o

³⁶ Vegetal abundante na sua propriedade, então município de Videira (SC). O xaxim é planta nativa da Mata Atlântica e América Central, cujo cáudice é utilizado para o cultivo de outras plantas. Por estar em ameaça de extinção, sua extração atualmente é proibida no Brasil.

³⁷ Arte de cortar a madeira criando-lhe relevos através do uso de ferramentas adequadas.

³⁸ Artesania, vocábulo utilizado no idioma espanhol, tem sido empregado por mim para designar amplamente o conjunto de processos e técnicas individuais – para além do produto final – desenvolvidos por artesãos ao longo de sua carreira.

artesão complementa³⁹:

“[...] o presépio em xaxim foi um sucesso. O professor Nivaldo gostou tanto da ideia que encomendou a escultura de um monge para uma gruta. Entregou a foto do João Maria Agostinho, que eu me baseei e agora faço sempre assim porque é uma foto única. Resolvi esculpir ele [sic] sentado, e foi em um galho de cinamomo. A gente faz do nosso jeito, né? E eu faço sempre do mesmo jeito”

Depois disso, afirmou ter “perdido a conta” de quantos monges possa ter esculpido. Segundo o que imagina, provavelmente em torno de vinte e cinco, todos em madeira de imbuia, por ser mais resistente. O procedimento é sempre o mesmo: um bloco de madeira maciça ou, ainda, parte do caule de uma árvore onde o escultor escava – e de lá a escultura emerge – como ele curiosamente afirma:

“Eu imagino a escultura dentro da peça inteira - tenho que tirar o que é sobra - não posso avançar além, pois do contrário estrago [...] Todos os trabalhos são assim: eles me dão o tema e eu tenho que me virar. Sou ruim no desenho, mas faço uns traços para a pessoa que encomendou entender o que vou esculpir”

Sobre a sua produção escultórica, a qual tem lhe rendido elogios e admiração, além de muitas encomendas, acredita sempre ter tido esse “dom”, mas, em algum momento de sua vida, ele “foi tolhido”, provavelmente na escola onde estudou até o terceiro ano do Ensino Fundamental. Bortolozzo concluiu o Ensino Médio depois de adulto.

Atualmente mantém, à margem da rodovia que dá acesso à cidade de Porto União (SC), uma casa com venda de artesanatos em geral – o que inclui os trabalhos de inúmeros artesãos da região, bem como os seus – e, ainda, presta trabalhos para prefeituras que lhe encomendam esculturas de aspectos históricos relacionadas à colonização de cada município.

Visitar os locais onde podem ser encontradas algumas de suas esculturas com a imagem do Monge João Maria, além de trazer à vista o trabalho do escultor, nos mostra a devoção popular em

³⁹ Entrevista concedida em setembro de 2011.

torno da figura daquele que ainda, passados mais de cem anos, “faz milagres” e mantém as águas limpas⁴⁰, razão pela qual é justificável a presença da escultura em uma gruta, ao lado de uma vertente. Segundo o escultor, o local onde está instalado o Parque Monge João Maria foi, por muito tempo, no início do século passado, um espaço por onde o monge transitou.

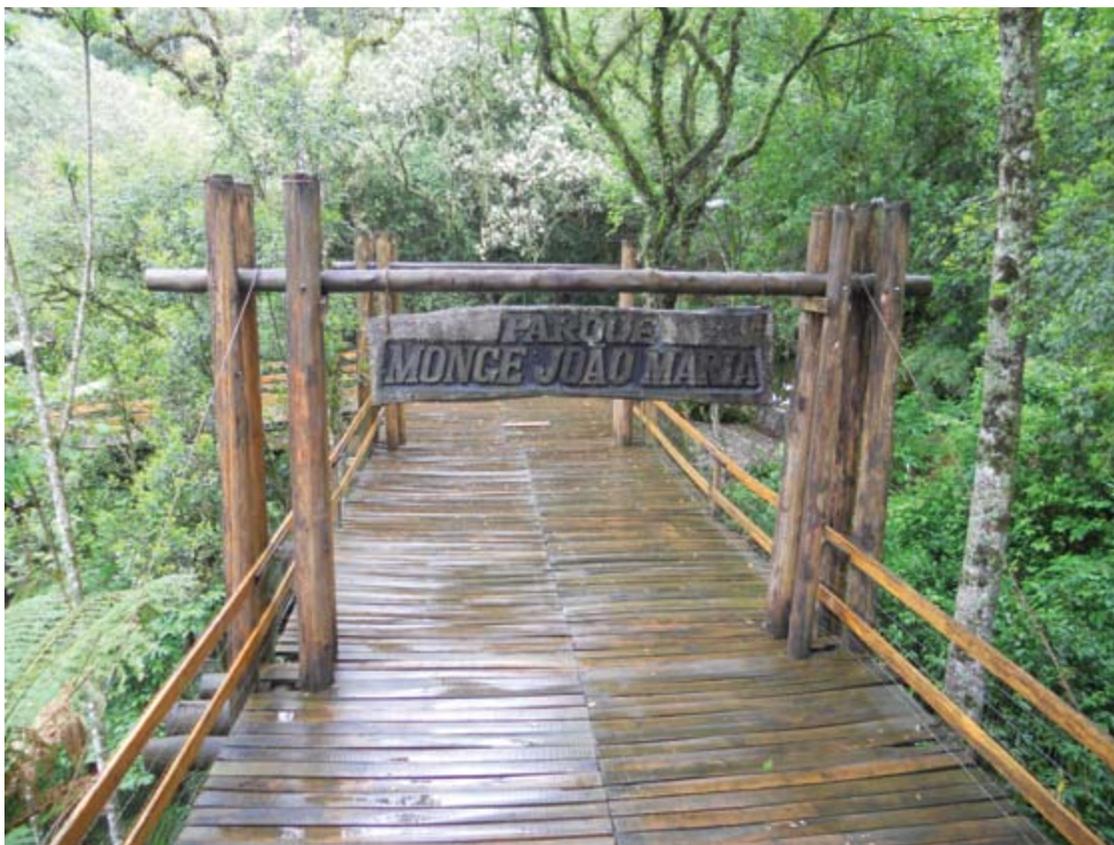


Figura 113 – Itacir Bortoloso **Placa talhada para o parque Monge João Maria** (2007) Técnica: Talha sobre imbuia. Fonte: Parque João Maria – Local Porto União, SC. Fotografia da autora.

⁴⁰ As “águas santas” são fontes ou vertentes de água onde, segundo a crença popular, o Monge fixava uma cruz e abençoava, garantindo que aquele olho d’água jamais secasse. Além disso, as águas tinham poder curativo, razão pela qual inúmeros doentes e necessitados a elas acorriam.



Figura 114 – – Itacir Bortoloso **Primeira Imagem do Monge João Maria** (2005) vista sob diferentes ângulos. Técnica: Talha sobre imbuia. Fonte: Gruta do Parque João Maria – Local Porto União, SC. Fotografia da autora.



Figura 115 – Itacir Bortoloso **Segunda Imagem do Monge João Maria** (2007) em diferentes ângulos Técnica: Escavação e talha sobre imbuia. Fonte: Parque João Maria – Local Porto União, SC. Fotografia da autora.



Figura 116 – Itacir Bortoloso **Terceira Imagem do Monge João Maria** (2003) a partir de ângulos diferentes. Técnica: Escavação/talha sobre imbuia. Fonte: Portal de entrada da cidade – Local Porto União, SC. Fotografia da autora.

Conforme enfatizado anteriormente, o material iconográfico aqui apresentado é uma pequena parte do acervo recolhido e compilado para a presente investigação, bem como o número de artistas que trabalham com a temática.

Embora tenham sido levantados e pesquisados – através de meios diversos, integrados com visitas, consultas bibliográficas, internet e complementados com entrevistas e coleta de imagens –, há outros artistas cuja temática relaciona-se com a Guerra do Contestado. Estes não foram incluídos na investigação em função de uma produção esporádica ligada ao tema ou porque os elementos apresentados na sua obra comparecem também em eventos já contemplados.

Um deles, o artista de Florianópolis-SC, residente em Paris, Rodrigo de Haro, produziu sob encomenda inúmeros painéis em mosaico, com temáticas diversas. No portal de entrada da cidade de Caçador (SC), incluiu alguns elementos da Guerra Sertaneja do Contestado. Porém, trata-se de uma manifestação que mistura outros aspectos, alheios à cultura local, dificultando, de certo modo, situar os que estão relacionados com o Conflito.

Há alguns cujas ilustrações são apresentadas em livros antigos e nos os quais não fazem menção ou sequer trazem informação plausível acerca do artista. Não é minha intenção na presente pesquisa adentrar nos meandros da identificação de imagens de ilustradores anônimos. Isso significaria um desvio considerável da finalidade desse trabalho, ainda que um tema muito interessante para uma nova investigação.

Mais recentemente, tenho observado motivações pontuais de produções artísticas sobre o Contestado, principalmente porque, para as comemorações do centenário, têm sido fomentadas iniciativas e promovidas movimentações importantes no que se refere à arte e à cultura.

Apresentados os artistas e aspectos importantes relacionados à sua trajetória, bem como algumas de suas produções, tendo como temática a Guerra Sertaneja do Contestado, é necessário que se façam outros desdobramentos com relação ao estudo das imagens.

No capítulo seguinte, buscarei analisar as relações dos artistas e das obras aqui agrupadas entre si, os processos de empréstimo, apropriações de ideias e os seus possíveis diálogos.

Para tanto, me cerco de alguns livros onde certas imagens recorrentemente são apresentadas e busco verificar de que maneira elas aparecem. Ainda, me proponho a refletir, a partir dos livros que tratam da Guerra Sertaneja do Contestado, acerca das imagens ou conteúdos que podem ter sido as referências para a produção dos artistas.

Capítulo 3

A Visibilidade das Imagens e Suas Relações:

Discursos e Pertinências

Para entendermos o que a imagem faz, é preciso ir além do que parece ser correspondência ponto-a-ponto e imitação realista e fidedigna. Representações remetem a representações, duplicando-se até se multiplicarem ao infinito, deixando os referentes, os estados de coisa, as atualidades, para trás.

(NEIVA, 1993, p.11)

As palavras de Neiva podem ser tomadas como uma provocação para endossar os conteúdos abordados no primeiro capítulo desta tese, aos quais procurarei, na sequência, empreender aproximações no que se refere às relações que as imagens estabelecem, buscando refletir acerca dos seus processos mediadores.

De início, proponho pensar a forma como as imagens veiculadas em alguns livros e revistas que tratam da Guerra Sertaneja do Contestado são apresentadas: (1) sendo utilizadas como um recurso editorial relacionado ao tema (a imagem pela imagem); (2) sendo configuradas como um recurso complementar ao texto, podendo ser reportadas como ilustração de algum conteúdo (nesse caso, a imagem entendida somente no seu aspecto narrativo, como referência a um assunto externo); ou (3) se apresentadas numa perspectiva de reflexão, onde a ênfase não estaria apenas no texto, mas também na imagem, para além do texto. Nessa última hipótese, ponderar ainda se tais imagens são tomadas como documento histórico ou se consideradas enquanto construção de uma verdade relacionada mais

com a natureza da produção do artista do que com o próprio fato e que, por sobrepor-se a ele, se poderia acrescentar-lhe novas informações de outra natureza.

É importante constar que já houve um rastreamento no que se refere à produção artística sobre o Contestado e ao uso das imagens. Na introdução fiz um breve comentário, porém, julgo pertinente apontar, em que medida a menção de alguns artistas e o registro de uma ou duas imagens podem auxiliar na compreensão de aspectos artísticos e expressivos sobre a Guerra Sertaneja do Contestado. Na publicação de Thomé (2004)⁴¹ a segunda parte traz um levantamento de artistas nos “Estudos sobre a Guerra do Contestado”, onde apresenta uma “amostra do Patrimônio Artístico-Cultural”, que utilizaram como tema inspirador o Contestado.

Através de rápidas pinceladas, Thomé (2004) traz à memória alguns artistas com os quais teve afinidade e que fizeram uso da sua obra literária como documento histórico, dentre eles Hassis, Perré e Gerson. Outros artistas também são apontados: Dea Reichmann, Zumblick, Leandro Vitto e o “Mural da UnC Concórdia”, aqui não havendo menção aos artistas. O autor inclui como parte desse patrimônio artístico e cultural, outras manifestações e aspectos, entre elas documentários, bandeiras, turismo ferroviário, cinema e museu. Vale ressaltar que o levantamento empreendido é uma pequena parte do que se refere às manifestações culturais advindas desse conteúdo. Principalmente porque as imagens ali presentes constam como um recurso editorial ou como ilustração, destituídas de maior identificação (a maior parte sem data, local, acervo) e, como já informado, até sem autoria, sendo que a algumas delas é dedicado, eventualmente, um parágrafo sem o compromisso de pesquisa junto ao artista. Obviamente a preocupação do autor era empreender uma “amostra”, não tendo se detido na ampliação do estudo, razão pela qual há necessidade de aprofundamentos e investigações dessa natureza, a partir de um foco especializado.

Nas figuras 117, 118, 119 encontramos algumas páginas onde constam as aproximações empreendidas pelo escritor, conforme apontado.

⁴¹ THOMÉ, Nilson. Uma nova história para o Contestado. Caçador: Universidade do Contestado / Museu do Contestado, 2004.

Peludos x Peludos - Guerra do Contestado

Em Curitiba, o produtor de teatro Renato Perini organizou o Teatro Tábua na UFRJ, com o objetivo de promover uma série de espetáculos teatrais sobre a criação e o resgate de espaços históricos e sociais da região Sul do Brasil, que se tornaram símbolos do grande projeto.

A Companhia Tábua do Teatro de Bonecos, por sua vez, organiza, com dezenas de bonecos, o espetáculo para "Peludos e Peludos - Guerra do Contestado". Depois das apresentações em Paraná, o espetáculo se realizou, em 2005, no Museu Histórico e Antropológico da Região do Contestado, pertencente à Fundação Universidade do Contestado - Campus de Caçador, que precedeu a instalação dos bonecos e painéis.

A primeira apresentação pública do Contestado ocorreu em junho de 2005, na cidade de Joinville, no município de Joinville, em junho de 2005. Instalado num estande do Parque das Azeitunas, os bonecos foram admirados por mais de dez mil pessoas. Para seguir, o material foi exposto no Hall da Fundação Universitária recebendo a visita de alunos de todas as escolas de ensino fundamental de Caçador.

Chamando a atenção pela originalidade e beleza, os outros campos da Universidade do Contestado se beneficiaram, mostrando que, através do teatro, é possível gerar um patrimônio cultural da Região do Contestado.



116

Figura 117 – THOMÉ, Nilson. Breve história da Guerra do Contestado. Caçador (SC): UnC Campus Caçador; Museu do Contestado; ICON, 2005, p.116. Imagem digitalizada pela autora.

Um Modo de Ver o Contestado

Em 1998, em Curitiba, o artista plástico, Dora Reichmann produziu diversas obras retratando a Guerra do Contestado. Eis algumas:



O cabalo enfrenta o diabo de ferro



A virgem Maria Rosa em Caraguatá



As virgens Teófora e Durvalina em Laguaragu



Saque, logo e extermínio, no final da guerra

120

Figura 118 – THOMÉ, Nilson. Breve História da Guerra do Contestado. Caçador (SC): UnC Campus Caçador; Museu do Contestado; ICON, 2005, p.120. Imagem digitalizada pela autora.

Mural na UnC Concórdia



Panel engoldado昌平 da UnC de Concórdia em 1961

A Guerra também

Em 1984, Heide de Assis Guimarães
Hassler, fez 78 desenhos, a maioria
destinados à História do Contestado.
Original foi exposto em Curitiba,
em 1986, quando da inauguração da
pedra fundamental do prédio sede do
Museu do Contestado.
Depois, o material foi utilizado para
elaborar o texto da História da Guerra
do Contestado, a ser elaborado
por Nelson Hassler para atender
aos cursos de História da UFPR e
de História da UFPA, na década de 1980.
Novamente, o texto foi editado em
2004, também sem sucesso.



81

Figura 119 – THOMÉ, Nilson. **Breve História da Guerra do Contestado**. Caçador (SC): UnC Campus Caçador; Museu do Contestado; ICON, 2005, p.134. Imagem digitalizada pela autora.

Nas publicações que tratam da historiografia sobre a Guerra Sertaneja do Contestado, os documentos históricos têm sido um capítulo à parte. Os primeiros livros que tratam do assunto procedem de oficiais do exército que participaram na repressão ao movimento e foram escritos entre 1914 e a década de 30. Rodrigues (2008, p. 105) nos traz um rastreamento dessas publicações e aponta que se referem às “tentativas de alguns oficiais militares de escreverem a história do que realmente aconteceu”. O autor argumenta, ainda, que estes se dedicaram principalmente à história militar, uma vez que:

Compartilham entre si, além da formação militar, conferida em escolas de formação de oficiais, o fato de não publicarem apenas em espaços militares, de não visarem apenas à platéia das forças armadas e de adotarem referenciais teórico-metodológico-científicos compartilhados pelos intelectuais “civis” na construção de suas obras. Com os historiadores acadêmicos compartilham, muitas vezes, fontes, leituras e atuação em meios de comunicação, como revistas e jornais, dentro e fora do círculo militar (RODRIGUES, 2008, p. 106)

Há também o livro do médico Aujor Ávila da Luz, intitulado *Os fanáticos: crimes e aberrações da religiosidade dos nossos caboclos* publicado em 1952 cuja preocupação é, segundo o seu autor:

Relatar resumidamente o que se passou com as forças do exército e das polícias – para o que se valeu muito das ditas obras existentes -, como também e principalmente procurou trazer à luz da história fatos inéditos ocorridos entre os fanáticos, nos seus redutos quasi [sic] fechados à curiosidade dos seus contemporâneos, mesmo dos que os atacaram de perto [...] Agora ao dar publicidade a êste [sic] desprezioso trabalho, antes que se percam êstes testemunhos orais ou escritos, não tem em mira sinão [sic] atrair a atenção dos estudiosos da sociologia e da criminologia para as circunstâncias que presidiram a formação e a evolução da sociedade sertaneja e também para lembrar às gerações modernas a história dos nossos fanáticos, com seus lances de bravura, e que já vai caindo no esquecimento geral (LUZ, 1952, p. 06).

Dos historiadores acadêmicos temos, a partir da década de 50, a publicação da tese de doutorado de Maria Isaura Pereira de Queiroz (1956) da qual disponho a segunda edição, datada de 1976, bem como Vinhas de Queiroz (1966) e Douglas Teixeira Monteiro (1974) referências fundamentais, além de outras posteriores que seguiram por diferentes caminhos investigativos.

Para verificar a presença e recorrência de imagens, selecionei alguns livros que tratam sobre a Guerra do Contestado, tendo como critério inicial tais publicações apresentarem imagens, tanto na

capa como no seu interior⁴².

A partir dessa primeira escolha, uma segunda triagem deu conta de selecionar as imagens que interessariam ser digitalizadas, por sua recorrência, uma vez que elas serviram – e continuam servindo – tanto como referência para a produção dos artistas quanto documento histórico visual sobre a guerra para o público leitor.

Ao mapear as imagens repetidas nos diversos livros que trazem a história do Contestado, busco refletir sobre aquelas que podem ter sido deflagradoras de referências visuais para a criação artística. Portanto, selecionei fotografias e imagens que constam em publicações as quais podem ter sido apropriadas por diversos artistas em seus trabalhos.

Conforme discutido no primeiro capítulo, é admissível, através das imagens entendidas como documentos históricos visuais, uma aproximação aos aspectos da história, ou melhor, das histórias (BURKE, 2005, p. 15), considerando, por um lado, o acontecimento e, por outro, o contar sobre o acontecimento. E essa narrativa, que pode assumir as mais diversas formas, passa a ser um acréscimo de informações que, como apontado por Carvalho de Magalhães (2004, p. 409) não é um simples reflexo da história ou de um contexto dado, porque está acima dele e lhe impõe uma nova ideia ou uma nova experiência.

Dentro do grupo de imagens apresentado nesta investigação, a despeito das pesquisas históricas realizadas pelos artistas, importa ressaltar que cada um selecionou aspectos representativos e deu seu caráter expressivo às obras, quaisquer que fossem os temas ou as referências visuais utilizadas. Em consequência, suas produções de uma forma ou de outra, condicionam a percepção do espectador mesmo que ele tenha conhecimento prévio acerca do tema narrativo. Além disso, quando se trata da produção artística, as informações contidas nas imagens remetem muito mais ao mundo do artista do que ao tema proposto.

Entretanto, essa mediação entre as imagens produzidas e os fatos nos possibilita buscar abordagens das produções histórico-artísticas, entendidas como reconstruções, lembranças, o que

⁴² Foram utilizadas as seguintes referências: Afonso, Assembléia Legislativa do Estado de SC, Associação da Vila Militar, Bernardet, D'Angelis, Auras, Derengoski, Dolberth, Felipe, Fundação Catarinense de Cultura, Fundação de Cultura de União da Vitória, Revista História Catarina, Revista da Cultura, Lorenzi, Luz, Margarido, Martinz, Mocelin, Moura, Nascimento, Oliveira Neto, Peixoto, Santos, Serpa, Rosa Filho, Thomé, Tota, Vinhas de Queiroz.

lhes dão um caráter de “passado presente” (SARLO, 2007, p. 28). E, diante do material visual, mesmo que se desconheça o fato histórico, podem ser produzidos efeitos de sentido na relação entre obra e espectador.

Posto que uma obra não é mero registro imagético do fato, mas está impregnada de informações que condicionam a nossa percepção, podemos afirmar que nela, permanentemente, são operadas transformações e ampliações, tanto de quem a produziu como de quem a aprecia, tendo como resultado distintas significações. E, por mais figurativa que uma imagem possa parecer, como é o caso da fotografia, inúmeros elementos estão ali implicados, a começar pelo ponto de vista em que a cena é apresentada, pela seleção e organização dos elementos que a compõem, pelo fotógrafo ou por quem supostamente tenha encomendado a fotografia.

Aqui, as investigações de Bezerra (2009) vêm, mais uma vez, elucidar aspectos das imagens produzidas por Jansson, concomitantes aos episódios da Guerra do Contestado. Conforme explicitado, o trabalho documental do fotógrafo incluía, além da organização de uma narrativa visual acerca do complexo e eficiente empreendimento representado pela *Lumber* em Três Barras SC, “a sincronização das diferentes etapas do processo produtivo e a sua articulação através de um elevado grau de mecanização” (BEZERRA, 2009, p. 123). Nesse caso, as imagens apresentadas parecem se converter em documentos históricos que atestam o “projeto de modernização” ao qual a região estava sendo submetida. E Bezerra prossegue:

Pela repetição dos temas, percebe-se que novos pinheirais, novos conjuntos de trilhos e novos lotes de madeira serrada eram constantemente fotografados. Assim, Claro Jansson parece ter sido contratado com o propósito explícito de elaborar uma espécie de inventário capitalista ilustrado (BEZERRA, 2009, p. 128).

O pesquisador observa um aspecto importante nas imagens estudadas: poucas são as fotografias em que o ambiente cotidiano é situado, pois normalmente há a presença de pessoas com um padrão predominante, através de uma espécie de montagem, sugerindo uma organização para a “pose” (BEZERRA, 2009, p. 136-7). E, no que se refere ao uso das fotografias e das imagens sobre o acontecimento, enfatiza o que muitos autores que escrevem sobre a Guerra do Contestado

afirmam recorrentemente: a ausência de um Euclides da Cunha para tornar conhecido o episódio do Contestado, relegando-o a segundo plano, sendo que isso justificou, mais tarde, “sucessivos estudos que se propuseram resgatar o episódio do esquecimento” (HERCULANO MATHIAS, 1987 apud BEZERRA, 2009, p. 140).

O que ocorre entre esses autores, então, é o uso da narrativa como forma de divulgar o acontecimento e, ainda, o uso de imagens como se fossem elementos testemunhais inquestionáveis ou irrefutáveis do fato, que, na maioria das vezes, é promovido e ratificado pela fotografia, como o autor nos aponta:

Nos trabalhos de Nilson Thomé (1981, 1983, 1995), por exemplo, mesmo aleatoriamente distribuídas ao longo do texto e destituídas da indicação de autoria, elas servem ao propósito de testemunhar que, de fato, uma guerra de proporções épicas aconteceu (BEZERRA, 2009, p. 140).

Dizer que não se utiliza a produção de um artista ou fotógrafo com o fim de “fazer ver” é negar o propósito característico da imagem. Porém, há que se destacar que ela não é a crônica visual do fato, por mais objetiva que possa parecer. Isso é endossado no primeiro capítulo quando trago Rossini (2006) para refletir sobre a diferença entre o efeito de realidade e o efeito do real nas imagens. A autora nos indica que o efeito de realidade – entendido como semelhança – é produzido pelos indícios apresentados por uma imagem representativa. Pode ser referenciado como um elo ou uma ponte e independe da interpretação do artista. Já o efeito do real (verossimilhança) induz o espectador a acreditar que aquilo que ele vê existiu no mundo real, estando por ela materializado. Importante reforçar que verossimilhança não significa semelhança com o fato ou realidade, mas capacidade de persuadir o observador e de lhe transmitir uma sensação de existência que ele assume como verdade.

Diante do exposto, o ensejo de dar materialidade e plausibilidade a um feito ou a um fato faz com que escritores, leitores e ou editores, confundam o efeito do real (verossimilhança) de uma imagem com o efeito de realidade, ou seja, tomam como semelhança o que na verdade é verossimilhança e transformam o que é simples verossimilhança em “documento”. Assim, as imagens – inevitavelmente fabricadas, como venho dizendo – são assumidas como documento da realidade, sem que se questione até que ponto podem ser consideradas como tal.

Isso pareceu se confirmar em muitas das bibliografias selecionadas sobre a Guerra do Contestado, principalmente aquelas em que as imagens são apresentadas com um sentido ilustrativo, conforme anteriormente assinalado. A sua presença como documento visual, aliada aos textos históricos, não implica, necessariamente, um uso elucidativo dessa imagem, a começar pelas fotografias de Jansson. Nelas, situações aparentemente planejadas e cuidadosamente organizadas, de modo geral, apresentam pessoas em condições estrategicamente posicionadas e, em certa medida, preparadas para serem retratadas, o que é observável também nas roupas, no contexto e no próprio enquadramento da fotografia.

Das investigações de Bezerra (2009), destaco uma questão em particular, a qual tive oportunidade de confirmar *in loco*: alguns dos museus históricos da região do Contestado conservam fotografias com legendas cujas explicações variam em função de diferentes narrativas. Há nelas, equívocos, não somente na identificação das imagens, mas também, nos seus processos de compreensão e interpretação. E não é apenas nesse sentido que é possível encontrar tais ambiguidades, pois, se por um lado as imagens remetem à história, por outro elas apresentam informações próprias.

Fica, nesse caso, o questionamento: em que medida se tem claro que tais fotografias são o instantâneo do que acontece no momento e, em que medida elas representam uma forma de organizar ou fabricar o cotidiano? Aqui, podemos ser levados – por força desse caráter de veracidade atribuído à fotografia – a acreditar na realidade por ela veiculada, sem considerar, contudo, que algumas informações ali presentes fazem parte de um ambiente, por vezes teatral ou espetacularizado, que se cria para produzir aquela imagem.

Ao posicionar seus personagens – indivíduos comuns – e retratá-los, Jansson procura preparar o nosso modo de ver, forja os nossos sentidos e, ao mesmo tempo, enseja também ser visto. Todavia, para muito além da empreitada visual e do registro daquele conteúdo, é possível sugerir outros propósitos passíveis de serem questionados ou, no mais das vezes, especulados: mnemônicos? comerciais? documentais?



Figura 120 - Janson Força de segurança da Lumber (1913-1920). Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem fotográfica digitalizada por Jandira Jansson procedente de Bezerra (2009, p. 136)



Figura 121 - Janson Alemãozinho e Carneirinho (1914). Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem fotográfica digitalizada por Jandira Jansson procedente de Bezerra (2009, p. 170)

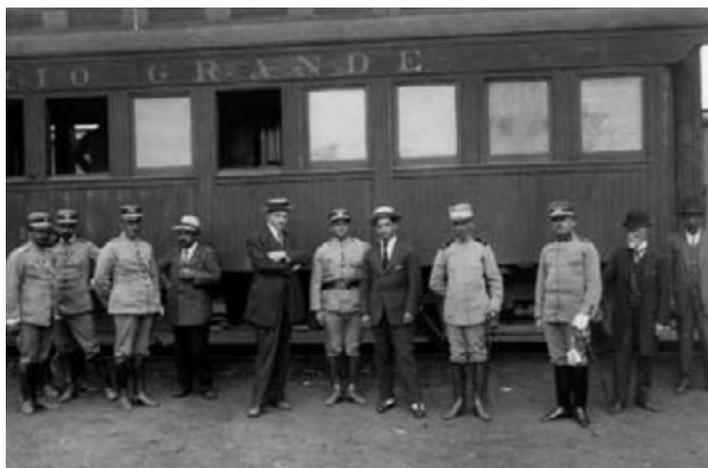


Figura 122 - Jansson General Fernando Setembrino de Carvalho em passagem por Três Barras (1914). Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem fotográfica digitalizada por Jandira Jansson procedente de Bezerra (2009, p. 148)



Figura 123 - Jansson Rebeldes presos em Canoinhas (1915). Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem fotográfica digitalizada por Jandira Jansson procedente de Bezerra (2009, p. 170)



Figura 124 - Jansson Vista interna da barreira erguida para dar proteção à Lumber durante a Guerra do Contestado (1914). Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem fotográfica digitalizada por Jandira Jansson procedente de Bezerra (2009, p. 138)



Figura 125 - Jansson Trabalhadores da Lumber em Três Barras SC (1913-1920). Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem fotográfica digitalizada por Rubens Habitzreuter procedente de Bezerra (2009)



Figura 126 - Jansson “Suposto Monge” José Maria ao lado das virgens (data desconhecida). Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem fotográfica digitalizada por Jandira Jansson procedente de Bezerra (2009, p. 118)



Figura 127 - Jansson Coronel João Gualberto (1912). Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem fotográfica digitalizada por Jandira Jansson procedente de Bezerra (2009, p. 116)

A inevitável percepção dos indivíduos de que estão sendo retratados, numa orientação para que se posicionem e acompanhem a ação do fotógrafo, acaba comprometendo a espontaneidade e cria um distanciamento da realidade, impondo uma visão dos fatos muito mais relacionada a mecanismos de natureza artística do que a registro de acontecimentos, mesmo havendo nas imagens indícios que criam esse “efeito de realidade”, como nos esclareceu anteriormente Rossini (2006), ou seja, embora remeta ao fato, apresenta-o de maneira transformada.

E é na ancoragem de Burke (2003) que procuramos situar essa trama, quando ele fala a respeito da “fórmula visual”, onde os problemas das representações relacionam-se às intenções do artista, “seja para representar o mundo visível de forma fiel ou para idealizá-lo ou até mesmo fazer uma alegoria” (BURKE, 2003, p. 118). É o caso das imagens levantadas na presente investigação, tanto fotográficas quanto as produções dos artistas, para as quais não é possível delimitar fronteiras entre o mundo que se quer visível, o idealizado e as alegorias, uma vez que tais distinções estão diretamente relacionadas ao universo artístico.

No grupo de fotografias de Claro Jansson, (fig.120 à fig. 127) uma das características marcantes parece ser a encenação – e o lugar de cada um nesse espaço – ou a direção para onde estão voltados os corpos e olhares dos indivíduos retratados. Há, nitidamente, uma certeza ou espera pelo instantâneo, que se revela na organização do ambiente, na forma como as imagens estão enquadradas e, ainda, no jogo de luz que lhes caracteriza, tanto nas fotos dos ambientes externos quanto no retrato individual. Esse clima que perpassa todas as cenas sugere um conteúdo compositivo muito mais próximo do ideal do que do real.

À época, ser retratado era pouco comum, um procedimento que, de certa maneira, representava um evento importante, se considerarmos que as imagens poderiam corroborar e assumir a veracidade que a história ensejava impor. Há, portanto, uma tentativa, muitas vezes equivocada, de dar endosso visual através das imagens e isso acaba contribuindo para gerar outros equívocos. Essa questão é amplamente discutida e fundamentada por Bezerra (2009) quando se propõe a analisar as crônicas visuais de Claro Jansson através da seleção de suas fotografias, principalmente aquelas relacionadas às ações militares.

No que se refere à utilização da imagem, é possível cogitar que, mesmo não apresentando imagem alguma em seu miolo, a capa de um livro de conteúdo histórico possa ter uma ilustração e, para isso, um dos recursos pode ser a fotografia ou mesmo uma obra artística, considerando que tanto uma quanto outra tem possibilidade de sugerir relações imediatas com aquilo que se quer propor. A esse respeito Burke (2003) afirma que:

Uma vantagem em particular do testemunho de imagens é a de que elas comunicam rápida e claramente os detalhes de um processo complexo, a impressão, por exemplo, o que um texto leva muito mais tempo para descrever de forma mais vaga (BURKE, 2003, p. 101)

O empenho dos livros e revistas em proporcionar material visual aos seus leitores se justifica, mas até que ponto essas imagens são coerentemente atreladas ao conteúdo do qual fazem parte? E em que medida a sua presença é problematizada? Mais particularmente, no que se refere à Guerra Sertaneja do Contestado, há inúmeras imagens nos livros que a ilustram visualmente: as empresas militares, os sertanejos e suas famílias, a serraria *Lumber (Southern Brazil Lumber and Colonization Company)*, o cotidiano naquele território – todos eles conteúdos visuais que possibilitam alguma forma de relação com os registros escritos – e isso representa, sem dúvida, a vantagem de que Burke fala na citação acima.

Apresento, aqui, um aspecto para o qual necessitei me debruçar, no intuito de buscar melhor compreender as manifestações visuais presentes no imaginário da Guerra do Contestado. Conforme já apontado, foi possível verificar a presença, nos livros que tratam das questões do Contestado, de um significativo número de imagens que reaparecem com impressionante regularidade. Embora haja outras reproduzidas com muita frequência, procurei verificar as mais utilizadas como referências iconográficas quando se trata de “falar” de Contestado. Uma delas é a figura 128.



Figura 128 – Jansson **Grupo de vaqueanos** (1914). Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Jandira Jansson e procedente de Bezerra (2009, p. 151).

De autoria de Claro Jansson, a fotografia datada de 1914 pode ser descrita como tendo duas colunas de homens organizados lado a lado: os posicionados atrás se encontram em pé e aqueles dispostos na primeira fileira, todos apoiados com o joelho direito no chão e a outra perna à frente. Armas em punho, chapéu na cabeça e uma postura imponente, os chamados vaqueanos⁴³ se mostram, em sua maioria, vestindo roupas alinhadas – alguns com lenços no pescoço – sendo que dois deles, à esquerda, ao invés de armas trazem instrumentos musicais. Há visivelmente uma atitude comum em que o grupo forja, deliberadamente, uma “pose” para o fotógrafo.

Considerada uma das mais frequentemente encontradas em livros, a imagem normalmente não recebe nem os créditos e nem a identificação correta e, ainda, de acordo com Bezerra (2009, p. 152) esses equívocos apontam que:

Curiosamente, a legenda usual que a acompanha indica que os retratados são “fanáticos” e não vaqueanos. Talvez isto se deva ao processo de rememoração que se elaborou em relação ao conflito. Na tentativa de se resgatar os personagens ofuscados pelo discurso oficial, esta imagem preterida pelo Exército pode ter servido como suporte para a projeção da figura dos vencidos numa pose de dignidade e altivez. Este trabalho, contudo, não dispõe de fontes para fundamentar uma reflexão a este respeito que ultrapasse a especulação.

Anteriormente à tese de Bezerra (2009), contudo, há a investigação de Rodrigues (2008) que apresenta a imagem (fig. 128) quando trata da “presença de civis nas forças militares durante a Guerra do Contestado” (ROGRIGUES, 2008, p. 306). Elucidando os termos fanáticos, jagunços e rebeldes, atributos geralmente indicativos para essa imagem, o autor coloca que a confusão não se dá somente num nível semântico ou de memória. Traz algumas características que os distinguem ou assemelham e aponta que um olhar atento para a fotografia dá conta de revelar a complexidade dos homens denominados jagunços, sendo:

Negros, mestiços e brancos; homens com trajés simples como o que aparece no centro da imagem: com os pés descalços e uma espada na mão direita, assim como outro jagunço garbosamente vestido a ostentar, além da indumentária, os adereços que lhe conferem autoridade: relho cuidadosamente disposto na

⁴³ Vaqueano: indivíduo (civil) contratado pelas tropas legais para guiá-las pela região e também participar de combates.

mão esquerda para ficar visível sua condição de cavaleiro, a espada a indicar que era oficial da Guarda Nacional e, por que não, o longo bigode, sinal de prestígio dos fazendeiros da época. Ao lado dele, temos outro jagunço com um chapéu diferente dos demais. A peça sugere que ele já serviu em alguma força militar, talvez no Regimento de Segurança de algum estado. A variedade de armas apresentadas é outro elemento digno de nota nessa fotografia, a tecnologia bélica dos jagunços era tão diversificada quanto sua composição social. A diferença de idades também se impõe nessa fotografia constando inclusive um adolescente que apresenta semelhanças físicas com o jovem ao seu lado. Ambos compartilham uma indumentária simples, o que, somado à aparência comum, sugere pertencerem a mesma família. Há outro elemento curioso nessa fotografia: os homens não estão dispostos hierarquicamente, por idade, por cor de pele, nem tampouco, como era de se esperar em imagens preparadas, por classe social. O que predomina é a liberdade de cada um se apresentar como quiser: vale ressaltar o jeito descontraído do violeiro e o olhar do segundo homem de pé da esquerda para a direita. Não há formalidade alguma no jeito como estão dispostos e isso é um dos elementos que confere a essa imagem não só um valor documental importante, como também valor estético, dado que o fotógrafo foi capaz de captar os homens conforme eles se apresentaram ao invés de impor uma pose-padrão (ROGRIGUES, 2008, p. 308).

Cabe considerar ainda o que o autor aponta com relação às distinções que se davam entre esses “jagunços” retratados, bem como a ambiguidade da fotografia, uma vez que ela se refere aos jagunços/vaqueanos e que, segundo o autor, se trata de:

Um registro do grupo de capangas mobilizados pelos mandões locais para assegurar suas posses e usurpações na região. O esclarecimento só foi feito recentemente, graças ao esforço de pesquisadores como Paulo Pinheiro Machado e Márcia Janet Espig (2008) e do neto do fotógrafo, Paulo Jansson Moretti (ROGRIGUES, 2008, p. 309).

Todas as considerações apontadas foram importantes no sentido de elucidar aspectos relevantes que dizem respeito ao uso da imagem (fig. 128) uma vez que, pelo levantamento empreendido, o número de livros, revistas e outras publicações apuradas para essa tese foi significativo. Nelas, o uso

arbitrário dessa fotografia é recorrente, assim como os discursos em torno dessa imagem, a começar pelo discurso dos militares.

Em Peixoto (1995, v. 1), militar que participou do Conflito, a fotografia dos vaqueanos é imagem de capa (fig. 135) e tem como subtítulo “raízes da rebeldia”. No livro de Moura (2003), também oficial do exército, a capa é verde e a imagem aparece sob o título “Contestado a guerra cabocla” (fig. 144). Dessa forma, ambos dão a entender que a imagem se refere aos “rebeldes” evidenciando fortemente a sua condição armada. É preciso dizer que a “violência” parece ser prática comum no sertão do Contestado “unanimemente descrito como um mundo de violência. Violência por questões de honra, violência por questões políticas, violência por questões de terra” (MONTEIRO, 1974, p. 37). Isso, de certo modo, torna evidente que o uso de armas não constituía prática restrita a determinado grupo.

Quanto às armas usadas pelos sertanejos, há em Felipe (1995) um depoimento onde afirma que “os caboclos sempre se municavam com armas abandonadas pelas Forças Armadas durante os entreveros nos matagais desfavoráveis aos militares” (FELIPPE, 1995, p. 67).

O que foi brevemente apontado não enseja reunir argumentos que particularizam o grupo ao qual a imagem se refere. Embora, como afirmado anteriormente, não seja escopo do presente estudo estabelecer paralelos entre um ou outro discurso, é importante que sejam levantados e discutidos os problemas das imagens veiculadas nos materiais apresentados.

Com isso, se reforça a ideia de que as imagens não podem ser apenas usadas como recurso editorial e tratadas nos livros e revistas de forma contingencial e ilustrativa. Daí a importância de questionar o uso das iconografias e trazer à reflexão as imagens da Guerra Sertaneja do Contestado em estudos mais consistentes que possam discutir as suas relações e pertinências, uma vez que, segundo Meneses (2005) “sem indagar o papel social das fontes, sua interlocução com as demais fontes será sempre problemática” (MENESES, 2005, p. 43)

O espírito de uma luta

A Guerra do Contestado, apagada dos livros didáticos oficiais brasileiros, volta a ser debatida em documentário de Sylvio Back

Há pelo menos quatro décadas, Sylvio Back persevera na história dos que não estão na história. Foi assim que, certa vez, ele designou o particular e esquecido Contestado, confronto armado que opôs caboclos e miseráveis da terra a coronéis e governo na faixa hoje de fronteira do Paraná e de Santa Catarina, entre os anos de 1912 e 1916. O catarinense que se formou jornalista e estreou na direção de cinema em Curitiba teria, assim, as circunstâncias favoráveis para se interessar pelo assunto, não fosse este referência desaparecida dos índices dos livros escolares. Mas no final dos anos 1960, em plena ditadura militar, enquanto pesquisava um projeto que sugerisse afinidade com a luta da resistência de esquerda, Back encontrou o livro *Geração do deserto*, de Guido Wilmar Sassi, então recém-lançado. Baseou-se no volume para filmar, em 1971, *A guerra dos pelados*, ficção sobre o levante sangrento apagado da historiografia brasileira e ao qual ele volta agora, de forma documental, em *O Contestado - Restos mortais*.

O filme é um apunhado em 135 minutos de depoimentos de historiadores e herdeiros da memória oral do Contestado – pessoas quase centenárias que conheceram remanescentes da chamada “guerra santa” ou messiânica. A designação vem por causa dos primeiros líderes do embate. Foram beatos como José Maria que aglutinaram cerca de 20 mil camponeses, boa parte desocupados após o término da construção da ferrovia no local, em torno da disputa pela posse de terras. Essas eram de interesse dos poderes esta-

oficial. “Apesar dos vários estudos e teses acadêmicas nas duas últimas décadas, sinto o Contestado ficando invisível às novas gerações”, diz o diretor.

Talvez por encontrar eco no misticismo marcante do período, Back lançou mão de um recurso coincidente com uma tendência atual do cinema brasileiro. Em meio às considerações dos entrevistados, ele incluiu no filme 30 mídiuns em trase que dão voz a vítimas da terra contestada. Uma dessas experiências havia sido relatada ao diretor durante a pesquisa para o filme e dizia respeito a Deodato Manuel Ramos, o Adeodato. O último e controverso líder dos caboclos, no epílogo do Contestado, teria se manifestado no corpo de uma moradora da região. Back não levou a história em conta para o filme e preferiu convocar seus próprios colaboradores espíritos.

As situações mediônicas, no entanto, provocaram debates no festival *É Tudo Verdade*, em São Paulo, e no Festival de Cinema de Gramado, nos quais o documentário competiu. Questionou-se a sua utilidade, e mesmo veracidade, a partir da hipótese de mera representação. Back, que já havia adotado o atributo no documentário *O autorretrato de Raulin* (1984), sustenta a verdade das cenas e as justificou em conversa durante a mostra gaúcha. “A mediunidade gera o mesmo tipo de dúvida e desconfiança que as várias versões, até mesmo opostas, de um fato histórico complexo como o Contestado”. Por esse contexto polêmico, ele também decidiu manter depoimentos ambíguos de especialistas sobre o episódio. É o caso da interpretação da figura de

Adeodato, herói encantador para uns, assassino sangrento para outros. “A ideia foi trazer discussões para dentro do filme, para fazer parte da narrativa.” Back acrescenta que o filme também é um acerto de contas com uma visão um tanto heroica e utópica da ficção dos anos 1970. “Não tenho problema em dizer que mudei e passei a não ter medo do contraditório.” ●

Foto histórica retrata os combatentes do conflito social ocorrido na fronteira entre o Paraná e Santa Catarina



Figura 129 – História, artigo escrito por Orlando Margarido – Publicação Livraria Cultura (Revista da Cultura), imagem digitalizada pela autora.



Figura 130 – MOCELLIN, Renato. **Capa do livro Os guerrilheiros do Contestado**. São Paulo: Editora do Brasil, 1989.



Figura 131 – GOVERNO DO ESTADO DE SANTA CATARINA **Contestado**, Florianópolis: IOESC, 2001, capa.

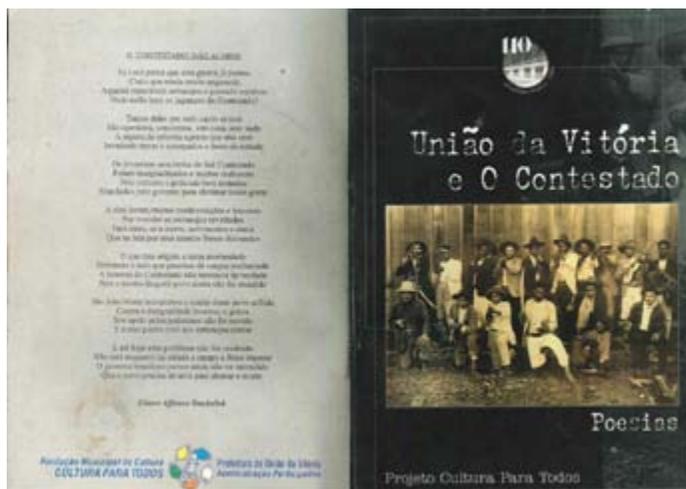


Figura 132 – FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA DE UNIÃO DA VITÓRIA. **Capa do livro União da Vitória e O Contestado**. Coleção de poesias do 3º concurso de poesia da FMCUV. Vários autores. União da Vitória: Gráfica BS Pontual, 2000.

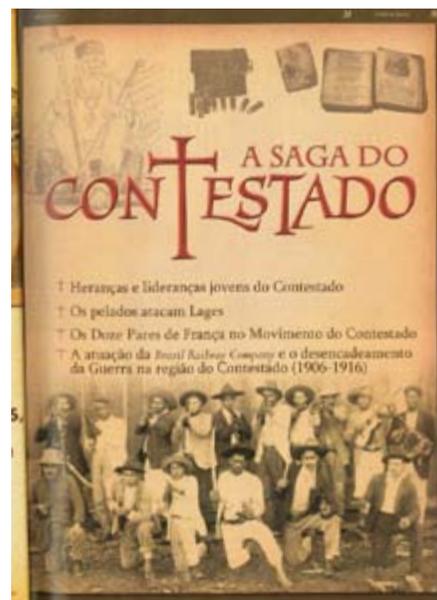


Figura 133 – “A Saga do Contestado” “p. 31 REVISTA HISTÓRIA CATARINA imagem digitalizada pela autora.



Figura 134 – D’ANGELIS, Wilmar. **Contestado: a revolta dos sem-terras**. São Paulo: FTD, 1991, p. 22-3.

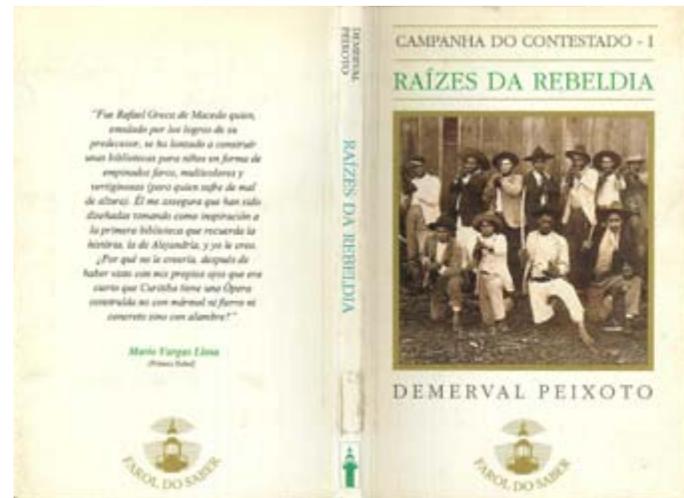


Figura 135 – PEIXOTO, Demerval. **Capa do livro Campanha do Contestado : as raízes da rebelião**. Curitiba: Fundação Cultural, 1995.

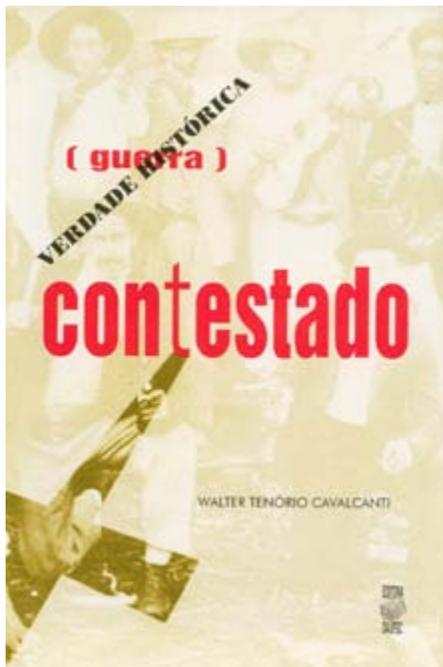


Figura 136 – CAVALCANTI, Walter Tenório. **Guerra do Contestado: verdade histórica**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1995. imagem digitalizada pela autora.

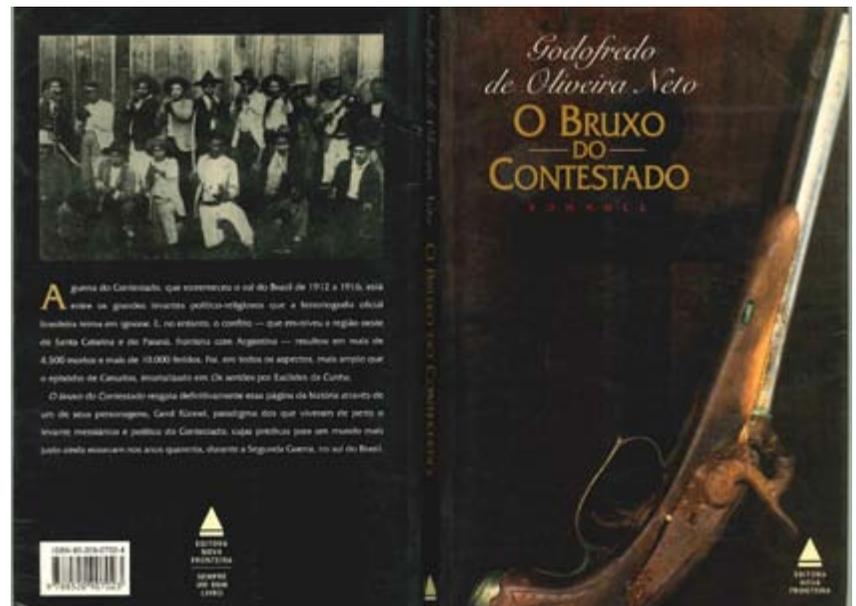


Figura 137 – OLIVEIRA NETO, Godofredo de. **Capa do livro O bruxo do Contestado**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.



Figura 138 – DOLBERTH, Aldo (org.). Maria Rosa a “virgem” comandante da Guerra Sertaneja do Taquaruçu. Curitiba: Thipograf, 2005, p.10-11.



Figura 139– AURAS, Marli. Guerra do Contestado: a organização da Irmandade Cabocla. Florianópolis: Editora da UFSC, 1984.



Figura 140 – THOMÉ, Nilson. Breve história da Guerra do Contestado. Caçador (SC): UnC Campus Caçador; Museu do Contestado; IvCON, 2005, p. 38 - 9.



Figura 141 – AFONSO, Eduardo José. O Contestado. São Paulo: Ed. Ática, 1994, p. 14-5.

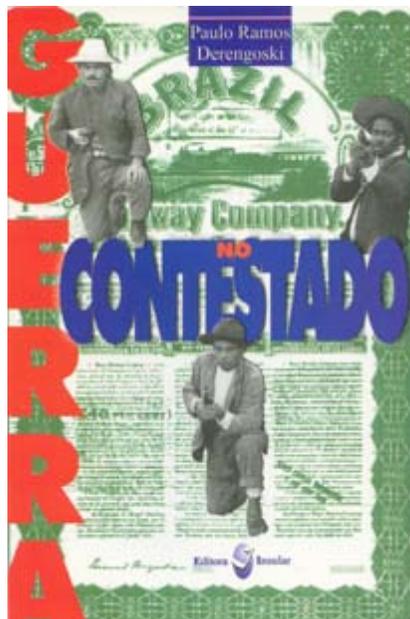


Figura 142 – DERENGOSKI, Paulo Ramos. **Capa do livro Os rebeldes do Contestado**. Porto Alegre: Tchê! Editora, 1987.

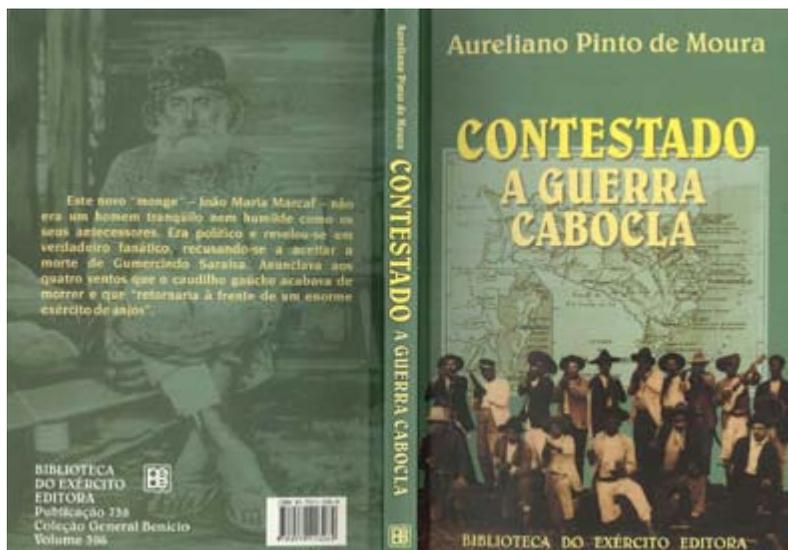


Figura 144 – MOURA, Aureliano Pinto de. **Capa do livro Contestado: a guerra cabocla**. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Editora, 2003.

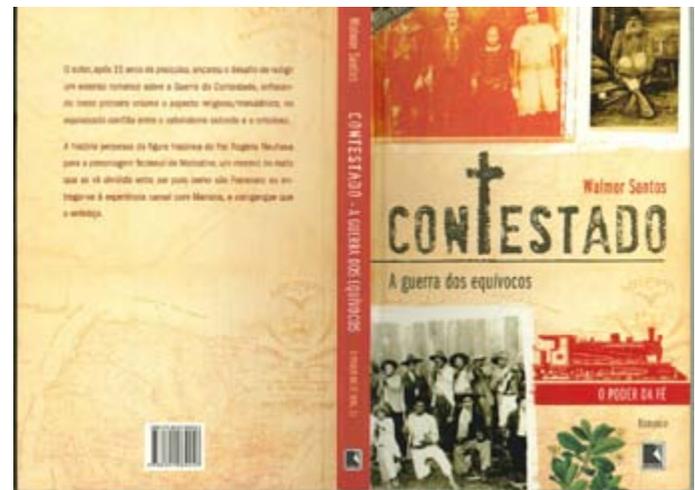


Figura 143 – SANTOS, Walmer. **Capa do livro Contestado – a guerra dos equívocos: o poder da fé**. Rio de Janeiro: Record, 2009.



Figura 145 – Capa da Revista FUNDAÇÃO CATARINENSE DE CULTURA. **Cadernos da cultura catarinense - Aspectos do Contestado**. Florianópolis, Ano I. Jul/Set 1984. N.00.

A partir do exposto, é possível reforçar a afirmação de que os livros e revistas utilizam indiscriminadamente essa imagem – tanto na capa como no seu interior – sem precisar o seu emprego: se como recurso editorial, elemento de ilustração ou de conteúdo reflexivo. Os contextos em que a imagem aparece como tema geral do Contestado, como ilustração de um episódio específico ou como reflexão são os mais diversos: reportagem sobre um filme, capa de livro de poemas, fatos jornalísticos, aspectos históricos do acontecimento, conteúdo ficcional ou, também, material para uso didático. Ainda, de acordo com as observações mencionadas anteriormente, poucas das descrições que acompanham as legendas, quando existentes, são esclarecedoras. As que o são, aparecem nos textos que pretendem propor reflexões sobre a própria imagem. Por outro lado, é muito frequente, que textos e legendas utilizem uma linguagem sensacionalista e equivocada⁴⁴.

Nas aproximações que empreendo, ao trazer as imagens fotográficas tomadas como evidências visuais, tratadas ilustrativamente ou como uma forma de chamar a atenção para o material escrito, ensejo enfatizar as questões levantadas a respeito do documento visual, tratadas no primeiro capítulo, que buscam reforçar aspectos da memória, para muito além do texto escrito. Aqui, as fotografias não são um retrato de época sendo propostas entre um e outro texto, principalmente porque, pelo seu caráter cênico, elas se aproximam muito mais de uma pintura do que de uma fotografia que busque somente documentar. Essa é a razão pela qual Paiva (2006) nos alerta:

Como fontes possíveis de exame pelo historiador, as representações icônicas são de uma riqueza impressionante, nem sempre explícita, mas, ao mesmo tempo, e como qualquer outra fonte, sedutoras (PAIVA, 2006, p. 88).

Desse modo, os estudos iconográficos nos possibilitam uma diversidade de caminhos e informações que talvez, apenas através das palavras, resultariam limitados, sendo ainda “uma excelente oportunidade para refletirmos sobre a dinâmica social das apropriações, muitas vezes equivocadas, que marcam a construção e a consolidação das imagens e das representações em nosso dia-a-dia” (PAIVA, 2006, p. 95).

⁴⁴ Um exemplo de linguagem sensacionalista ou equivocada pode ser encontrado no livro GOVERNO DO ESTADO DE SANTA CATARINA Contestado, Florianópolis: IOESC, 2001, que apresenta significativo número de imagens com propósito ilustrativo, sem a preocupação de relacioná-las ao texto. Quando reproduz a mesma imagem (fig. 131) na página 67, traz como legenda: “Bando de jagunços e fanáticos em demonstração de poder armado e animado por uma dupla de músicos. Nota-se a mistura étnica do grupo.

A simples existência da imagem em publicações cujo conteúdo trata da Guerra do Contestado pode representar um indício e uma referência para os artistas, que veem nela uma provável evocação da realidade. Cotejadas, a imagem fotográfica e a obra do artista que a tem como referência, revela-se claramente o propósito do artista em estabelecer uma estreita aproximação com a sua fonte visual. Nesse caso são as imagens que se referem ou “citam” outras imagens, o que, de acordo com Burke (2003) equivale visualmente à intertextualidade.

O termo “intertextualidade” foi cunhado por Julia Kristeva e pode ser empregado para indicar que:

Um texto (como romance, poema ou documento histórico) não é uma entidade autocontida ou autônoma, mas é produzido a partir de outros textos. A interpretação que um leitor específico fará de um texto dependerá do reconhecimento da relação entre o texto dado e os outros textos (EDGAR, SEDGWICK, 2003, p. 185).

Assim, há que considerar que cada uma das fotografias em questão, quando utilizadas por um artista como referência, dá origem a outra imagem com características e informações próprias – que, como mencionado anteriormente, dizem mais respeito à arte do que ao fato, ainda que mantenha com a fotografia uma semelhança, ou seja, um efeito de realidade.

É importante constar que, além das imagens mostradas, outras fotografias com personagens ligados ao episódio são muito frequentes e, pela recorrência com que tais imagens aparecem, acabam se tornando referenciais, dando origem a imagens de imagens. Presentes nos livros e muitas vezes equivocadamente identificadas, essas fotografias passam a ser utilizadas pelos artistas como modelo, no intuito de dar veracidade ou se aproximar do personagem – mantendo-se, em muitos casos, a composição do original fotográfico – da maneira mais fiel possível.

Temos como primeiro aporte os monges, personagens fundantes e grandemente controversos no episódio do Contestado, figuras que atravessaram aquele contexto em todos os seus momentos. Machado (2004) nos traz algumas questões ligadas à legenda João Maria:

A figura deste monge curandeiro, conselheiro e profeta, pode ter as mais diferentes origens e épocas distintas, mas, para o habitante do planalto catarinense, só existiu um monge João Maria. Normalmente chamado de São João Maria, essa figura começou a circular pelo planalto no final da década de 1840 até o início do século XX. Identificou-se um João Maria em Sorocaba em 1844; este mesmo indivíduo foi preso por curandeirismo pelo presidente da província do Rio Grande do Sul em 1849. Dali em diante, João Maria iria evitar concentrações de fiéis em torno de sua pessoa, e viveria em constante peregrinação. Era comum o monge peregrino parar ao largo das casas; normalmente em baixo de uma árvore, dormindo ao relento. Não comia carne, só frutas, verduras e leite. Em suas andanças, levava um cajado, vestia roupas de riscado simples e usava um boné de pele de jaguatirica. Dizia que andava pelos sertões para pagar uma penitência (MACHADO, 2004, p. 163-4).

Ainda em Machado, como também em outros autores, encontramos a existência de dois homens cuja função foi semelhante, sendo um deles denominado João Maria de Agostinho, o qual mantinha uma relação muito próxima com os padres e as atividades eclesiais, contrariamente ao outro, denominado João Maria de Jesus, cuja relação foi difícil, pois utilizava as mesmas práticas que os padres, além de fazer pregações que envolviam questões políticas e hostilizar o clero católico.

Depois do primeiro Monge, não mais visto após 1870, o segundo que afirmavam ser um imigrante sírio de nome Atanás Marcaf o qual, de acordo com as pesquisas de Valentini (2003) tinha sotaque espanhol e cumpria uma promessa, aconselhava os sertanejos, andava com um crucifixo e não se deixava acompanhar. De aparência física semelhante, bem como na adoção de algumas práticas, esse monge João Maria passou a ser, para os caboclos, um indício de grande devoção e, posteriormente, motivo de crenças e milagres. Machado (2004) nos orienta que ele peregrinou pelo planalto entre 1890 e 1908 e acrescenta que:

A principal atividade de João Maria de Jesus era conversar com as pessoas, indicar medicamentos, batizar crianças e transmitir seus mandamentos. As curas eram praticadas com rezas especiais e personalizadas, com as “águas santas” e com chá de vassourinha ou “erva de São João Maria”, muito encontrada nos campos e capoeiras do planalto. Este segundo monge esteve, segundo vários relatos, pelos campos de Palmas, pelo vale do rio do Peixe e pelo interior e vilas dos municípios de Campos Novos, Lages, Curitiba, Porto União, Rio

Negro e Canoinhas. Por volta de 1908 ou 1910, João Maria não foi mais visto. Muitos acreditam que o monge se recolhera no morro do Taió (localidade entre Curitiba e Rio do Sul), onde até hoje vive “encantado”, com quase 200 anos (MACHADO, 2004, p. 168).

É a partir de todos esses aspectos que melhor entendemos o que esse Monge representou para o povo em termos de crenças e como, supostamente, os sertanejos explicam o seu desaparecimento.

Algum tempo depois, as esperanças daqueles crentes foram novamente animadas com o possível reaparecimento do monge. Dizendo ser irmão do anterior, o curandeiro de ervas que se apresentou como José Maria de Santo Agostinho – nome que depois foi descoberto como sendo Miguel Lucena de Boaventura – se mostrou eficaz em sua missão e logo ganhou fama, reunindo em torno de si milhares de pessoas de todos os lugares, que a ele acorriam para serem curadas. Sobre seu aspecto, Vinhas de Queiroz (1966) assim o descreve:

Era um tipo cariboca, de cabelos corredios e compridos, barba espessa; vestia-se de brim ordinário e, como um caboclo qualquer andava às vezes descalço; quando muito, usava tamancos enfiados em meias grossas que lhe prendiam a boca das calças. Tinha dentes escuros de tanto fumar cachimbo. Ostentava um boné de jaguatirica semelhante ao do velho João Maria, porém adornado de penacho e fitas (VINHAS DE QUEIROZ, 1966, p. 79).

Esse mesmo autor discorre acerca do passado nebuloso desse monge, bem como de suas atitudes e desejos e, embora tenha se beneficiado da fama do seu “irmão”, não queria ser em tudo exatamente como ele. Não era um curandeiro qualquer, pois além de saber ler e escrever dispunha de cadernos nos quais anotava as propriedades medicinais das plantas, tendo instituído a “Farmácia do Povo”. Fazia rezas e manuscovia receitas, geralmente prescritas com números tidos como sagrados, utilizados por benzedores (VINHAS DE QUEIROZ, 1966).

No que se refere à sua simpatia pela monarquia e, ainda, à sua admiração pelo imperador Carlos Magno, cujas histórias descrevia entre rezas para os caboclos e que, aos poucos, foram sendo uma referência para as formas organizativas que se impuseram nos ajuntamentos em torno do Monge, é importante trazer Auras (1984):

José Maria, como raros outros moradores do Contestado gozava do privilégio de saber ler e escrever. Os sertanejos tinham especial interesse em ouvi-lo contar as fantásticas proezas do imperador Carlos Magno e seus doze mais valentes cavaleiros. Nasce daí a ideia de criação de uma espécie de guarda de honra – os Doze Pares de França – que seria composta por 24 fortes e destemidos seguidores do monge. O tempo em Taquaruçu era gasto, então, na tarefa de tornar esses homens, montados em belos cavalos, mais hábeis no manejo de facões e espadas, em cujo fabrico se empregava madeira muito resistente (AURAS, 1984, p. 61).

Diferentemente dos outros monges, José Maria morreu no combate do Irani e seu corpo foi sepultado em um lugar aberto que, segundo a crença dos caboclos, possibilitaria a sua ressurreição. “Para os governos e os militares, a morte do monge, apesar de ter custado o sacrifício de vários soldados paranaenses e seu comandante [o coronel João Gualberto] significava o fim do curioso movimento sertanejo” (MACHADO, 2004, p. 188).

Aqui temos a presença desses personagens, dos quais há algumas supostas fotografias. Tanto a imagem dos monges “João Maria”, bem como de José Maria, independentemente de sua origem, são utilizadas pelos escritores para aludirem à sua índole e a todas as lendas que se construíram em torno da sua figura, podendo considerá-los de “santo” a “fanático” (mas também profeta, curandeiro, mágico, sacerdote, eremita, revoltoso, pernicioso, espertalhão, entre outros). Isso fica compreensível. As legendas que se propõem “explicar” as imagens parecem nos orientar com relação às finalidades para as quais as imagens são utilizadas.

No capítulo 5 do seu livro, *Vinhas de Queiroz* (1966) dedica algumas páginas à descrição do monge. A partir dos depoimentos, informações, documentos, citações bibliográficas e, “lendas ou fábulas em torno de José Maria [que] não expressam a verdade” (VINHAS DE QUEIROZ, 1966, p. 110), vão sendo tecidas as argumentações e confrontações pertinentes. Há menção a atributos físicos, morais, religiosos, comportamentais, entre outros, mas para algumas das afirmações mais contundentes “tanto quanto pudemos averiguar, não há nenhuma base empírica ou lógica para aspectos desse tipo” (VINHAS DE QUEIROZ, 1966, p. 111).

Cabe, neste caso, uma observação que diz respeito às disparidades de como essas imagens são tomadas e os discursos que as acompanham. Muitas vezes há apenas uma breve legenda que

não é suficientemente indicativa, o que torna inevitável uma consulta ao texto que, entre outros “esclarecimentos”, indicará a posição ideológica do autor e, de acordo com as informações veiculadas, poderá sugerir novos atributos às imagens.

Apresentadas em inúmeros livros, as fotografias ratificam a ideia do uso da imagem como documento histórico ou como referência à verdade – havendo ou não dúvidas acerca da identidade ou da procedência da imagem – sendo que podem aparecer seguidas ou ainda intercaladas. Dessa forma, pelo seu conteúdo iconográfico, são tomadas como protótipo para as produções artísticas, por serem sugestivas ou, ainda, por fornecerem informações mais “exatas” do personagem ou evento que se enseja veicular. Dentre os materiais selecionados e digitalizados, inúmeros podem ser destacados; e, aqui, são repetidamente apresentados com o propósito de corroborar à ideia de sua presença / recorrência em diferentes livros. Enfatizo, ainda, a transcrição literal das legendas que identificam as imagens apresentadas.

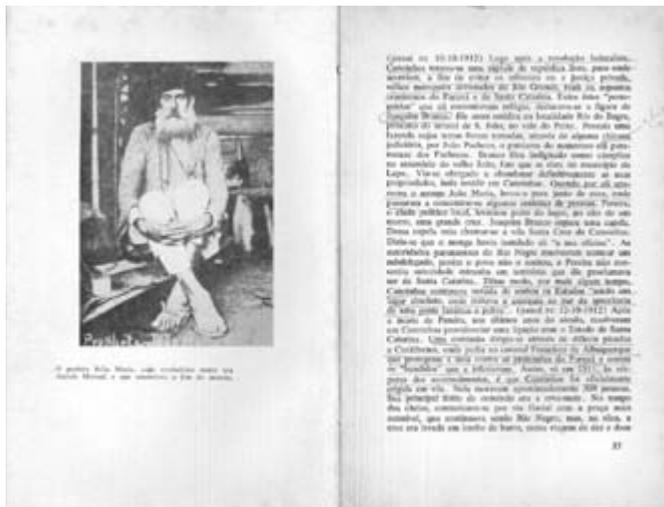


Figura 146 – “O profeta João Maria, cujo verdadeiro nome era Atanás Marcaf, e que anunciava o fim do mundo” – VINHAS DE QUEIROZ, Maurício. Messianismo e conflito social: a Guerra Sertaneja do Contestado (1912-1916). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966. p. 34-5.



Figura 147 – “João Maria de Jesus: monge itinerante do sertão do Sul do Brasil, entre a segunda metade do século XIX e a primeira década do século XX. Marcou profundamente a população da região do Contestado. Até hoje suscita uma memória saudosa e crenças em milagres, bem como a utilização das águas das fontes de ‘São João Maria’, verdadeiro profeta caboclo” texto de autoria de Delmir Valentini, do livro MARIA ROSA A VIRGEM COMANDANTE DA GUERRA SERTANEJA DO TAQUARUÇU de vários autores” p. 05. imagem digitalizada pela autora.



Figura 148 – O “monge” José Maria, entre três “virgens”
p. 22. livro de EDUARDO JOSÉ AFONSO “O Contestado”.
Imagem digitalizada pela autora.

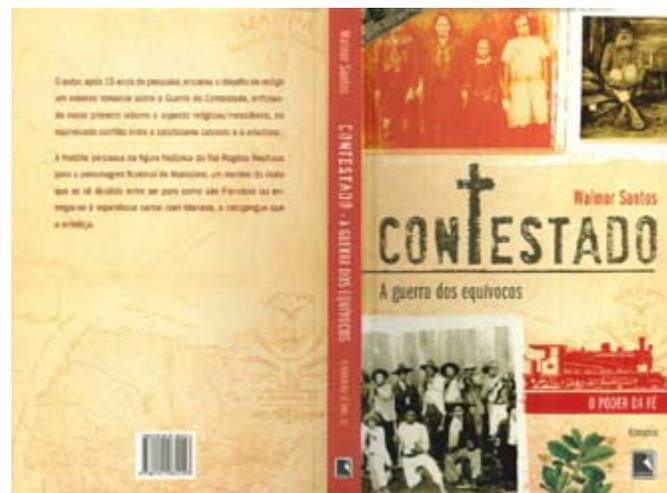


Figura 149 – SANTOS, Walmor. Capa do livros Contestado – a guerra dos equívocos: o poder da fé. Rio de Janeiro: Record, 2009.



Figura 150 – “O Monge João Maria. Com sua fé, humildade e bondade, os monges criaram uma mística no Contestado, uma região caracterizada pelo analfabetismo, pela espoliação da terra e por uma justiça cara e ineficiente”. Livro de WILMAR D’ANGELIS “Contestado” imagem digitalizada pela autora.



Figura 151 – NASCIMENTO, Noel Capa (frente e verso) do auto-denominado “Romance histórico” CASA VERDE imagem digitalizada pela autora.

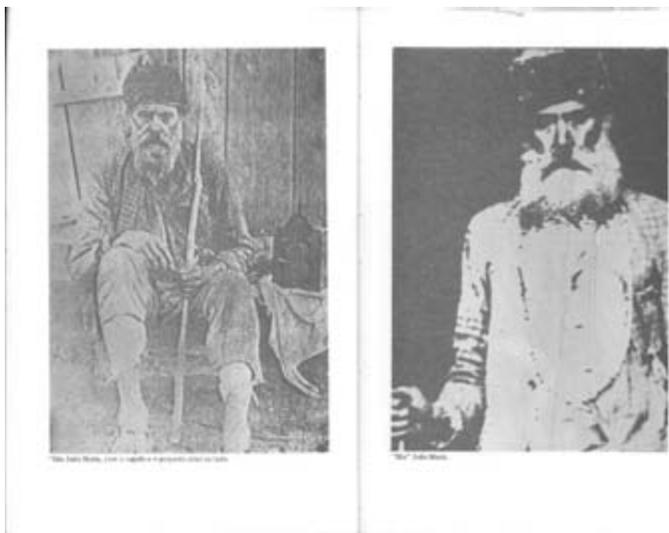


Figura 152 – À esquerda “São João Maria com o cajado e o pequeno altar ao lado”; à direita “ ‘São’ João Maria” p. 90-1. Sem legenda. Livro de PAULO RAMOS DERENGOSKI “Os rebeldes do Contestado”. Imagem digitalizada pela autora.



Figura 153 – “Monge José Maria” – Imagem inicial da documentação fotográfica apresentada no livro de MARLI AURAS “Guerra do Contestado: A organização da irmandade cabocla”. imagem digitalizada pela autora.

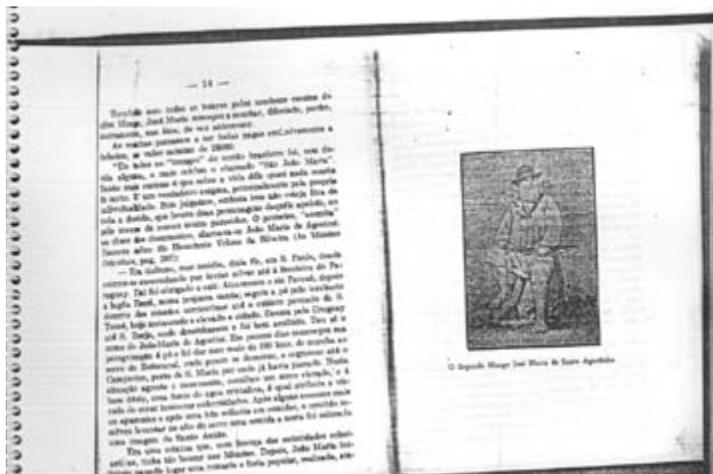


Figura 154 – “O segundo Monge José Maria de Santo Agostinho” p. 14 do livro de J. O. PINTO SOARES. Guerra nos Sertões Brasileiros. imagem digitalizada pela autora.

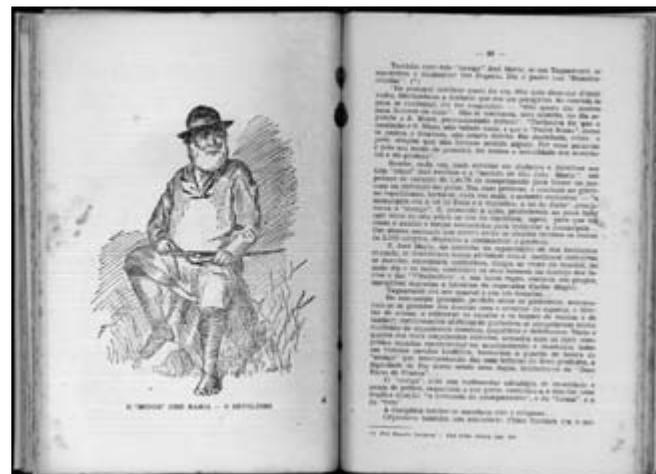


Figura 155 – (LUZ, 1952 p.92) “O ‘Monge’ José Maria – O Revoltoso” p. 92. Livro de AUJOR ÁVILA DA LUZ. Imagem digitalizada pela autora.



Figura 156 – (VINHAS DE QUEIROZ, 1966 p.50) “José Maria de Santo Agostinho, a quem os sertanejos consideravam o “novo Cristo” (Desenho baseado em uma antiga fotografia)

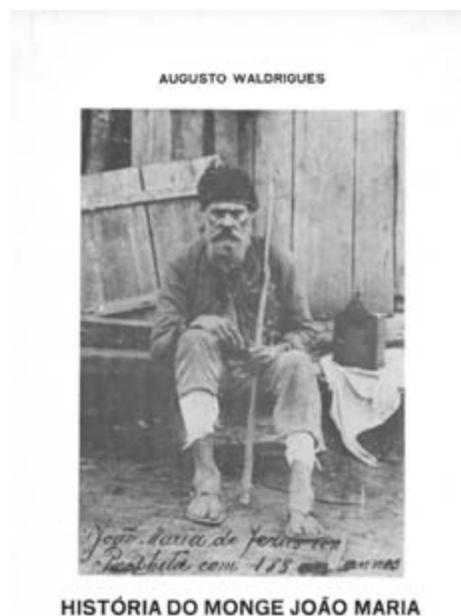


Figura 157 – Capa do livro História do Monge João Maria de AUGUSTO WALDRIGUES – imagem digitalizada pela autora.

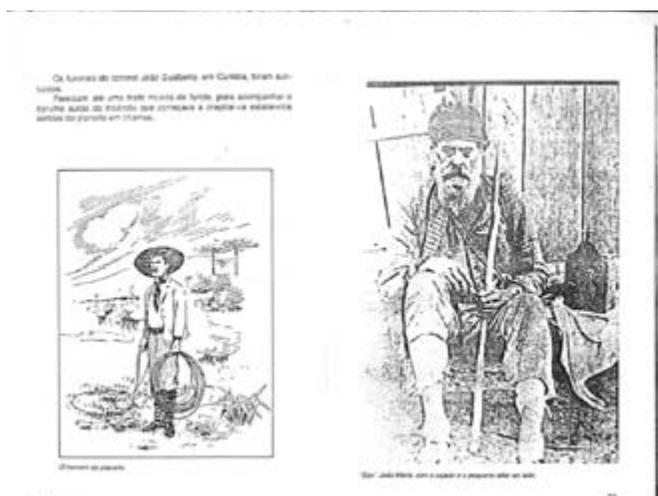


Figura 158 – À direita “São” João Maria, com o cajado e o pequeno altar ao lado”. p. 21, do livro de PAULO RAMOS DERENGOSKI O desmoronamento do mundo jagunço. imagem digitalizada pela autora.



Figura 159 – “O ‘Monge’ João Maria de Agostinho” p. 91 ilustração do livro de AUJOR ÁVILA DA LUZ imagem digitalizada pela autora.



Figura 160 – À esquerda “O primeiro monge João Maria de Jesus”. À direita “O monge José Maria de Santo Agostinho, que reuniu os fanáticos em 1912 e que foi morto no Irani, pelas tropas do Paraná.” Na foto, o “monge” está rodeado por três “virgens”, conforme a crença local. p. 56-7. Livro de DEMERVAL PEIXOTO “Raízes da rebeldia” imagem digitalizada pela autora.



Figura 161 – “Profeta João Maria de Agostinho”. p. 34 do livro de ÉLIO SERPA “A Guerra do Contestado (1912-1916) imagem digitalizada pela autora.



Figura 162 – “Profeta José Maria rodeado por três virgens”. p. 38 do livro de ÉLIO SERPA “A Guerra do Contestado (1912-1916) imagem digitalizada pela autora.



Figura 163 – “Os ‘facies’ de Miguel Lucena de Boaventura – o “seu” José Maria, do Irani” e o profeta José Maria cercado de suas virgens assessoras. p. 23, do livro de PAULO RAMOS DERENGOSKI O desmoronamento do mundo jagunço. imagem digitalizada pela autora.



Figura 164 – “Foto original datada do século XIX, retratando João Maria de Jesus, conhecido como o segundo “Monge João Maria”, figura mística e messiânica que influenciou a religiosidade da população do Sul do Brasil. Profeta, curandeiro, peregrino e santo para os caboclos, peregrinou pela região do Contestado até 1911, quando desapareceu misteriosamente”. Do livro “Breve história da Guerra do Contestado de NILSON THOMÉ” imagem digitalizada pela autora.



Figura 165 – “O ‘Monge’ João Maria de Agostinho” p. 85 ilustração do livro de AUJOR ÁVILA DA LUZ imagem digitalizada pela autora.



Figura 166 – “João Maria, o eremita da Lapa” – Livro de JOÃO ALVES DA ROSA FILHO “Combate do Irani” imagem digitalizada pela autora.

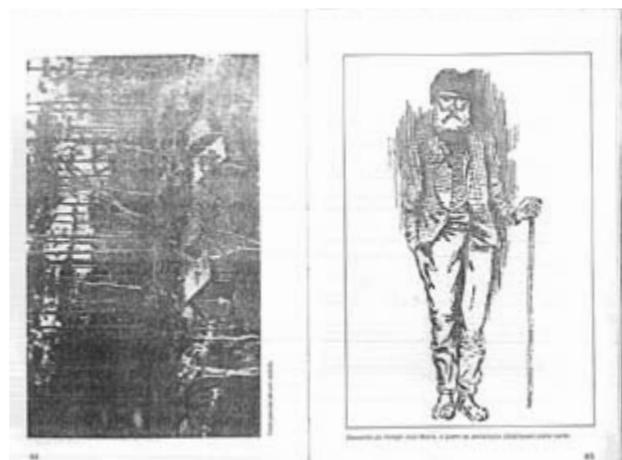


Figura 167 – “Desenho do monge João Maria, a quem os sertanejos idolatravam como santo”. p. 45, do livro de PAULO RAMOS DERENGOSKI O desmoronamento do mundo jagunço. Imagem digitalizada pela autora.



Figura 168 – “O Verdadeiro ‘monge’ João Maria, o santo profeta dos fanáticos. Até os dias atuais sua imagem é venerada pelos descendentes caclocos da região” GOVERNO DO ESTADO DE SANTA CATARINA *Contestado*, Florianópolis: IOESC, 2001, p.21. imagem digitalizada pela autora.



Figura 169 – Capa do livro de BENEVAL DE OLIVEIRA *planaltos de frio e lama* – São Paulo: FCC, 1985. imagem digitalizada pela autora.

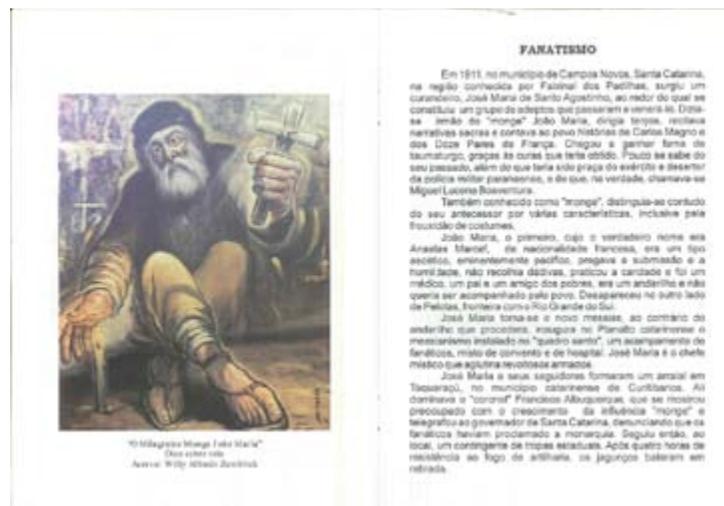


Figura 170 – “O Milagreiro Monge João Maria” Willy Alfredo Zumblick” do livro da ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA DO ESTADO DE SC imagem digitalizada pela autora.

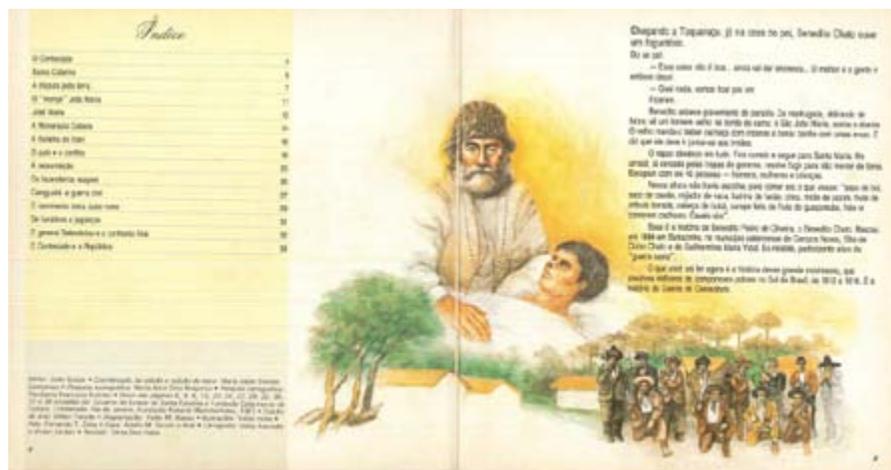


Figura 171 – AFONSO, Eduardo José “O Contestado” p.2-3. Imagem digitalizada pela autora.



Figura 172 – “Conselho de Guerra. Monge José Maria” Acervo: Willy Alfredo Zumblick” do livro da ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA DO ESTADO DE SC imagem digitalizada pela autora.

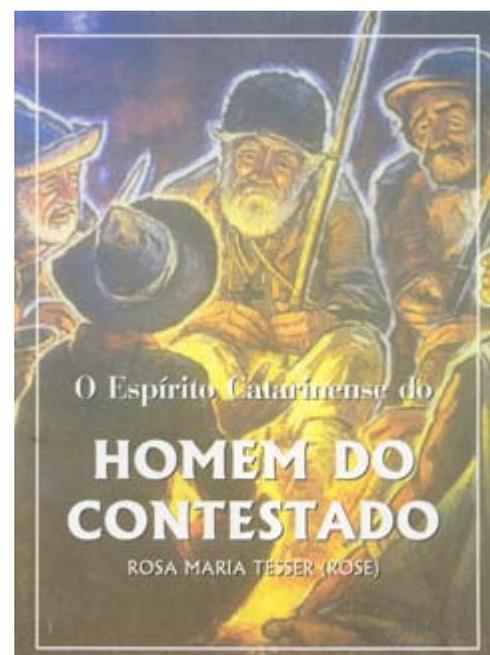


Figura 173 – TESSER, Rosa Maria Capa do livro “O espírito catarinense do homem do Contestado” digitalizada pela autora.



Figura 174 – “Óleo sobre tela. O Monge José Maria. Alegoria. Acervo: Carlos Rocha” p. 67 REVISTA HISTÓRIA CATARINA
imagem digitalizada pela autora.

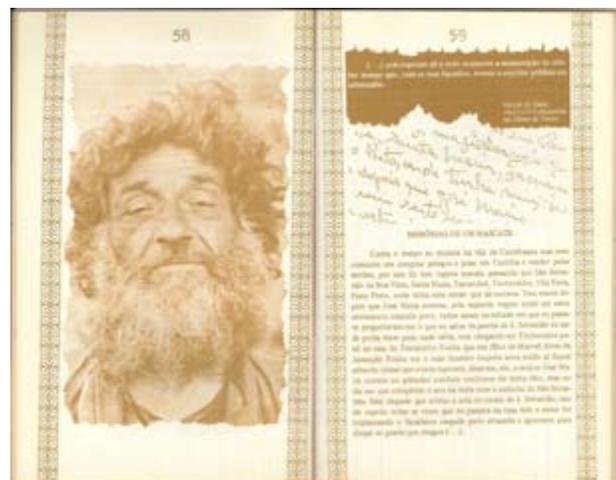


Figura 175 – BERNARDET, Jean Claude. Guerra camponesa no Contestado. São Paulo: Global, 1979..p. 58 -
imagem digitalizada pela autora.



Figura 176 – FELIPPE, Euclides José. João Maria O último jagunço: folclore na história da guerra do Contestado. Curitiba, UnC, 1995 JOÃO MARIA p. 59. digitalizada pela autora.



Figura 177 – FELIPPE, Euclides José. O último jagunço: folclore na história da guerra do Contestado. Curitiba, UnC, 1995 FALSOS JOÃO MARIA p. 84. digitalizada pela autora.

Sobre a descrição de personagens importantes que haviam vivido no passado, Haskell (1993) nos aponta que os retratos – durante muitos séculos – foram os documentos figurativos mais acessíveis aos leitores e autores de obras históricas. As imagens cunhadas em medalhas e moedas serviam como fonte referencial para descrição e identificação do indivíduo retratado e, em muitos casos, plágios e falsificações também faziam parte desta rotina de reprodução, segundo o autor. Ainda, os antiquários cumpriram um papel fundamental nos estudos e investigações de monumentos figurativos, que tiveram pouca repercussão sobre os escritos históricos (HASKELL, 1993). Se no século XVII o escritor John Evelyn já sinalizava a importância dos retratos e da fisionomia⁴⁵ para o historiador, argumentava ainda que “de cuadros, monedas y grabados se puede obtener por igual un testimonio fiel e independiente sobre el carácter” (HASKELL, 1993, p. 63).

Haskell (1993) procura demonstrar, também, através da análise de alguns conjuntos de imagens e diálogos que empreende com a história, os usos da imagem ao longo dos tempos, sendo que, no passado, a imagem foi amplamente utilizada como meio de confirmar uma ideia preconcebida. Porém, nos assinala o progressivo ceticismo que, em fins do século XVII, “no eran únicamente los historiadores quienes se mostraban reticentes a la hora de sacar conclusiones de pruebas aportadas por los retratos o, incluso, a la hora de utilizarlas de cualquier otro modo” (HASKELL, 1993, p. 71). Isso ocorria porque as gravuras eram facilmente manipuladas, ou seja, havia certa normatização que permitia mudanças. E o autor questiona acerca de alguns personagens:

¿Cuántas de las personas que compraban los grabados de Peter Stent o los volúmenes de Gregorio Leti o que conocían al obispo Fell trasladaron sus recelos al pasado? Incluso John Evelyn, convencido de que era mucho lo que podía aprenderse estudiando los retratos de Cromwell y de otros protagonistas de las guerras civiles de Inglaterra (aunque no, cabe suponer, de los reproducidos en el libro de Gregorio Leti), sentía dudas de cuando en cuando. ¿No podría ser, preguntaba, que los retratos de las monedas imperiales me jorasen la realidad, igual que, añade, en una comparación que parecerá extraña (o maliciosa) a cualquiera que esté familiarizado con las obras mencionadas, los retratos de su época favorecían a Carlos Borromeo? (HASKELL, 1993, p. 74-5)

⁴⁵ Estudo do conhecimento do caráter interior das pessoas pelos traços fisionômicos.

Na profusa necessidade de fazer figurar nos livros algum retrato que aluda ao monge, todas as possibilidades, tanto imagéticas quanto descritivas, parecem ser válidas, razão pela qual tantas e tão diversas são as “versões” veiculadas.

Algumas imagens “aparecem” nos livros, oriundas de procedências diversas (eventualmente, na tentativa de uma identificação assertiva) e outras de origem simplesmente desconhecida. É o caso da figura 156 (p.152) cuja legenda descreve “José Maria de Santo Agostinho, a quem os sertanejos consideravam o “novo Cristo” e, em seguida justifica (Desenho baseado em uma antiga fotografia). A edição do livro que veicula essa imagem data de 1966. Há, porém, ao que tudo indica, uma primeira publicação, anterior àquela, que traz a mesma imagem (mas que não apresenta a autoria). Trata-se do livro de Áujor Ávila da Luz (1952), indicado na figura 155 (p.171) que, após a legenda identificada como do “monge”, qualifica-o como “o revoltoso”.

A figura de José Maria apresentada na imagem difere das demais iconografias que aludem a este monge (fig.175, fig.163, fig.162, fig.148 e fig.160): produzida com desenho a bico-de-pena, retrata o monge de aparência altiva, bem nutrida e com chapéu à cabeça. Não há como negar a posição ideológica do autor já anunciada a partir do título, ao qual me referi nos parágrafos iniciais desse capítulo. Todavia, há um aspecto que necessita ser considerado: o livro é cuidadosamente ilustrado, com significativos desenhos a bico-de-pena que, infelizmente, não apresentam sequer assinatura, identificação ou qualquer menção à autoria artística. Desta imagem, procedem, possivelmente, as demais aqui reproduzidas (fig.153 e fig.154).

Ainda com referência à iconografia do monge José Maria, duas outras imagens necessitam ser mencionadas, sendo a primeira apresentada nas figuras 175 e 163 identificada como “Os ‘facies’ de Miguel Lucena de Boaventura – o “seu” José Maria, do Irani”. Na segunda imagem, figuras 162, 148, 160 e 163dir. o monge é apresentado ladeado por três jovens sendo que, à direita, duas aparentemente menores e, à esquerda, outra de estatura maior, todas vestidas de branco, identificadas como “virgens”.

Felipe (1995), topógrafo que iniciou suas atividades na região de Curitiba a partir da década de 30, fez contatos com muitos remanescentes moradores da região e participantes do Movimento, coletou informações e narrativas, canções, versos e depoimentos populares, que reuniu em forma de ensaios folclóricos aos quais intitulou *O último jagunço*.

Empenhado em defender a memória e “reviver alguns fatos históricos para corrigir certas inquinações que foram proposital ou acidentalmente baralhadas para denegrir a pessoa do curandeiro José Maria” (FELIPPE, 1995, p.60) dedica páginas e páginas do seu livro a falar dos feitos do monge. Contribuições importantes em termos de imagem estão às páginas 84 (fig.176) e página 59 (fig.177). Na primeira, são apresentadas as três imagens que já descrevi e, ao centro, uma legenda onde consta “três falsas fotografias de José Maria” (importante observar que duas delas são ilustrações).

Inúmeras justificativas são apontadas para comprovar a veracidade do argumento, dentre elas, a que o autor denomina “as fotografias” (FELIPPE, 1995, p. 83) da qual transcrevo o seguinte trecho:

As fotografias, ou melhor, dois desenhos publicados como sendo de José Maria, foram um descalabro; uma infâmia sem tamanho. Aquele de cabelos desgrenhados há quem afirme ter servido de modelo um alienado dum [sic] hospício de Curitiba. A fotografia em que aparece um homem magro, barbado, ladeado por duas moças, ao que parece veio de Canoinhas, onde nunca se soube ter José Maria andado. – O terceiro, outro desenho, em que apresentase o monge [sic] como um homem bem nutrido – de ventre algo proeminente, de pernas sólidas, sentado, tendo um facão sobre os joelhos, mais um chapéu de coco à cabeça, teria sido inventado não se sabe por qual jornal de Curitiba, [depoimento] (João Ventura) após a tragédia do Irani.

E o autor segue trazendo outras citações que apontam os chamados disparates relacionados à figura do Monge José Maria. Na outra citação intitulada “voz do povo” são apresentados depoimentos (e, aqui, fica a impressão de que o autor tenha apresentado as imagens aos depoentes), dos quais destaco o de Moisés Florêncio de Souza (apud FELIPPE, 1995, p. 85) com relação às fotografias de José Maria:

Se José Maria fosse o da primeira [com as virgens], não seria o da segunda [que apresenta apenas a fâcias] e o da terceira; se fosse o da segunda, também não o da primeira e nem o da terceira; se fosse o da terceira, muito menos o da primeira e o da segunda: Tudo isso não passa de uma velhacada.

O outro grupo de fotografias apresentado por Felipe (Figura 177) refere-se ao monge João Maria de Agostinho e sobre nenhuma delas há menção escrita ou texto, salvo a legenda com a seguinte

informação: “Da esquerda para a direita: João Maria de Agostinho, assim conhecido pelo oratório que trazia consigo onde andava. A segunda fotografia é a mais encontrada na região” (FELIPPE, 1995, p. 59).

A primeira fotografia apresentada nesse grupo de imagens traz o monge sentado, com seu cajado e pernas entreabertas, tendo ao lado o oratório (fig.158, fig.157, fig.152 esq. e 151 esq).

A fotografia que está ao lado apresenta o monge de pé figura 164 e, na legenda, é identificada como “original do século XIX”. Essa mesma imagem é mostrada em forma de fotografia (fig.168) e também como ilustração a bico-de-pena (fig.165 e fig.167). Entretanto, em nenhuma delas há menção à autoria ou à procedência.

Há, ainda, outra imagem da qual já tratei no capítulo II, e que comumente é atribuída a Claro Jansson, por quem o negativo foi copiado para reprodução do original, cuja autoria é de Giácomo Geremia, de Caxias do Sul (RS). Sendo uma das mais encontradas, as fotografias ou ilustrações apresentas (fig.146 , fig.147, fig.161, fig.159 dir, fig.150, fig.151, fig.149 e fig.160 esq) mesmo que identificadas e com legendas – algumas breves e outras mais detalhadas – por vezes não trazem a autoria. Curiosamente, em uma delas (fig.146), é perceptível a inscrição na própria fotografia “Prophéta João Maria” e, em outra (fig.161) são vistas abaixo da imagem as inscrições “João Maria de Agostinho Propheta”.

Um último aspecto a tratar acerca das três diferentes imagens do monge João Maria é a forma como o personagem está caracterizado. Se as do monge anterior pareceram terem sido confrontadas e descartadas por apresentarem discrepâncias, essas, embora estejam em posições diferentes, têm inúmeras semelhanças: o aspecto físico, a expressão facial, a postura, a similaridade da roupa e calçado, enfim, indícios que levam a crer que se trata da mesma pessoa.

Por aparentemente não apresentarem ambiguidades, há autores que se tornam defensores ferozes de certas iconografias em detrimento de outras e, portanto, de argumentos plausíveis para uma possível veracidade da imagem, pelos seus atributos.

Há ainda outras imagens que, pelas mesmas circunstâncias que as fotografias e ilustrações apresentadas, são veiculadas nos livros como recurso editorial ou elemento ilustrativo

. E entre os artistas, quais são os mecanismos que levam à produção da imagem de um ou de outro Monge?

Dos artistas pesquisados, a grande maioria cita ou faz menção, em suas produções, a alguma imagem fotográfica do monge, encontrada nas mais diversas bibliografias. Na maior parte das fotografias, certos aspectos são recorrentes – o gorro de jaguatirica, a barba, o cajado – bem como outras características corporais e fisionômicas – humildade e desprendimento, serenidade – ou, ainda, certa fragilidade através de um olhar lânguido e distante. Nelas, o monge, seja ele João Maria ou José Maria, aparece só e sentado em um banquinho, com as pernas cruzadas à frente do corpo ou levemente abertas, entremeadas pelo cajado. E também aparece em pé, sozinho ou ladeado pelas “virgens”.

Tanto nas fotografias como nas pinturas, ilustrações, histórias em quadrinhos ou mesmo nos bonecos, o monge é reportado com características semelhantes.



Figura 178 – Zumblick **O Monge João Maria curando doentes** (1953). Óleo sobre tela. Dimensões: 1,50m x 1,00m. Fonte: Acervo Escola de Aprendizes-Marinheiros, Florianópolis SC. imagem digitalizada por Carlos Rocha.



Figura 179 – Zumblick **O Monge José Maria, alegoria** (1981). Óleo sobre tela. Dimensões: 1,40m x 1,30m. Fonte: Acervo Museu Willy Zumblick, Tubarão SC. imagem digitalizada por Carlos Rocha.



Figura 180 – Zumblick **O Monge José Maria, conselho de guerra** (1987). Óleo sobre tela. Dimensões: 1,45m x 1,30m
Fonte: Acervo Museu Willy Zumblick, Tubarão SC, imagem digitalizada por Carlos Rocha.



Figura 181 – Zumblick **O Místico Monge João Maria** (1964). Óleo sobre tela. Dimensões: 1,40m x 1,60m
Fonte: Acervo Museu Willy Zumblick, Tubarão SC, imagem digitalizada por Carlos Rocha.



Figura 182 – Zumblick **O Monge João Maria**. Ano não identificado. Nanquim sobre papel. Dimensões: 0,18m x 0,25m. Fonte: Acervo Lélia Pereira da Silva Nunes, Florianópolis SC imagem digitalizada por Carlos Rocha.



Figura 183 – Hassis **Profeta João Maria: o mito** (1984). Nanquim sobre papel. Dimensões: 0,18m x 0,25m. Fonte: Acervo Fundação Hassis, Florianópolis SC imagem digitalizada por Fernando Boppré.



Figura 184 – Hassis **Esboço para o painel Terra Contestada**. Acrílica sobre madeira Dimensões:. Fonte: Acervo Fundação Hassis, Florianópolis SC imagem digitalizada pela autora.



Figura 185 – Renato Perré **Monge José Maria** (1991) Técnica: boneco em papel machê. Dimensão aproximada 60 cm. Fonte: Acervo Museu Histórico e Antropológico do Contestado – Local Caçador, SC.

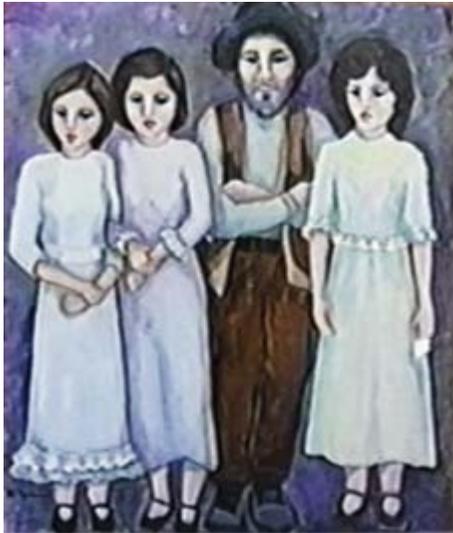


Figura 186 – D.C. Reichmann **José Maria, Teodora e mais duas virgens** (1993). Técnica: óleo sobre madeira. Dimensões: 50 x 80 cm. Fonte: Acervo particular – Digitalizado pela autora.

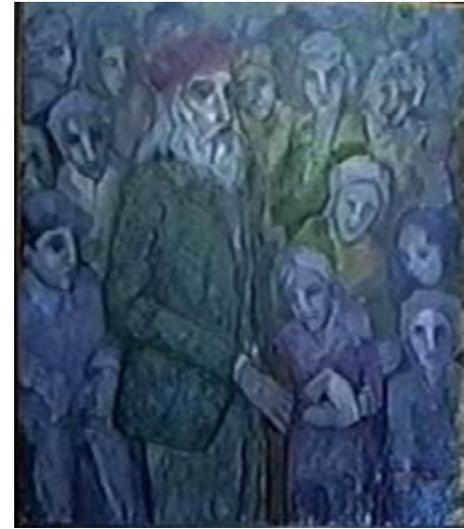


Figura 187 – D.C. Reichmann **José Maria** (1993). Técnica: óleo sobre madeira. Dimensões: 50 x 80 cm. Fonte: Acervo particular – Digitalizado pela autora.



Figura 188 – Poty De **João Maria** (1996) Técnica: Bico de pena sobre papel cm. Fonte: Acervo Raquel Naveira.



Figura 189 – Tero **Fragmento da série “A saga do Contestado”** (2003, p.23) Técnica: Bico de pena e nanquim sobre papel. Dimensões: 42 x 29,7 cm. Fonte: Acervo do artista – Local Florianópolis, SC.

Entre os cadernos de receitas do Monge, havia um livro narrando as aventuras de Carlos Magno e os Doze Pares da França, de onde ele tirava as histórias que lia à noite, à luz da fogueira, para deleite dos rudes sertanejos, que sonhavam com os feitos heróicos e lutas medievais.



Figura 190 – Tero Fragmento da série “A saga do Contestado” (2003, p.23) Técnica: Bico de pena e nanquim sobre papel. Dimensões: 14 x 24 cm. Fonte: Acervo do artista – Local Florianópolis, SC.



Figura 191 – Tero Fragmento da série “A saga do Contestado” (2003, p.09) Técnica: Bico de pena e nanquim sobre papel. Dimensões: 12 x 23 cm. Fonte: Acervo do artista – Local Florianópolis, SC.



Figura 192 – Cabeça Oca Monge José Maria (2001) Técnica: Acrílica sobre tela. Dimensões: 1m x 1m. Fonte: Acervo particular – Local Concórdia, SC. Fotografia de Sandra Poletto.



Figura 193 – L. Vitto *A cotidiana fé* (2005) Técnica: Fotografia (filme negativo Kodak T-MAX 100). Fonte: Acervo do artista – Local Caçador, SC.

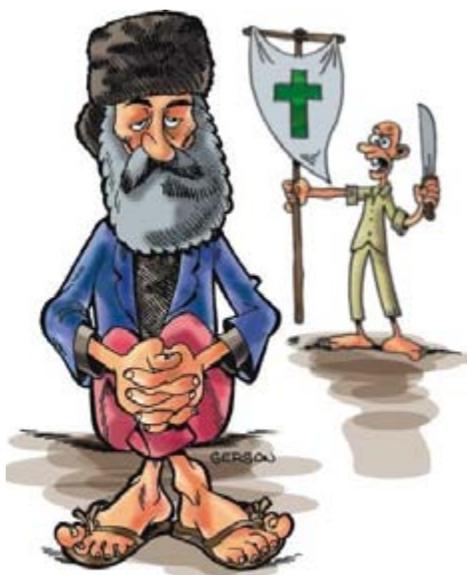


Figura 194 – Gerson Ilustração para o evento XIX Núcleo de Estudos Museológicos (2003) Técnica: ilustração policromada sobre papel. Fonte: Acervo do artista – Local Caçador, SC.



Figura 195 – Gerson Milagre da cruz de cedro (2009) Técnica: ilustração sobre papel. Fonte: Acervo do artista – Local Caçador, SC.



Figura 196 – Gerson São José Maria (2009) Técnica: ilustração sobre papel. Fonte: Acervo do artista – Local Caçador, SC.



Figura 197 – Itacir Bortoloso **Escultura do Monge João Maria** (2003) a partir de ângulos diferentes. Técnica: Escavação/ talha sobre imbuia. Fonte: Portal de entrada da cidade – Local Porto União, SC. Fotografia da autora.



Figura 198 - **Monge João Maria** (data desconhecida). Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Rubens Habitzreuter e procedente de Bezerra (2009, p. 108).



Figura 199 - Jansson **Suposto “Monge” José Maria ao lado das virgens** (data desconhecida). Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Jandira Jansson e procedente de Bezerra (2009, p. 118).

Mesmo que percebamos clara menção às imagens conhecidas do monge ou fotografias de Janson – como é o caso das produzidas por Bortoloso, Eleutério ou Zumblick – há pontos de contato, mas também distinções entre elas. Esse assunto será tratado no capítulo IV, que segue.

Entretanto, uma questão pode ser levantada: quer seja usada como um acessório decorativo relacionado ao tema do livro quer seja como complemento ou, ainda, chamando à reflexão para si, enquanto efeito de verdade na criação do artista, que narrativas do passado estas imagens sobre a Guerra Sertaneja do Contestado produzem? Em outras palavras: quais discursos são produzidos pelas imagens que apresentam as leituras dos artistas acerca da Guerra Sertaneja do Contestado? Que posições sobre este fato histórico são evidenciadas nas imagens?

Bezerra (2009, p. 120), ao justapor as duas imagens dos monges que fazem parte dos arquivos de Jansson (fig.198 e fig.199) argumenta que:

Depois disto, está a fotografia de José Maria ao lado das virgens. [referindo-se à figura 199] Quando comparada com o retrato do monge João Maria, inserida na seção anterior, [referindo-se à figura 198} ela sugere um nítido contraste. Enquanto este foi retratado em pose serena e humilde, no ambiente solitário ao qual era predominantemente associado pela população local, José Maria, de braços cruzados e em posição altiva, aparece ao lado das personagens que contribuíram para a proliferação de sua imagem como velhaco e libidinoso. Da mesma forma, o detalhe da legenda que traz a alcunha de monge entre aspas, reforça o sentido que converte José Maria em impostor.

Não é meu propósito, aqui, historicizar ou questionar se textos ou legendas são adequados. O que busco, trazendo essas e outras imagens, bem como os seus contextos, é reafirmar o que venho propondo ao longo da presente investigação: as imagens estudadas, para muito além de ensinarem “mostrar” uma realidade ou serem testemunhos visuais – do território, do contexto, dos personagens, entre outros – narram visualmente ou alegoricamente um acontecimento, que é o tema, fio condutor destas produções. Refletir sobre elas é, portanto, usá-las como possibilidade de compreender as distintas realidades para as quais elas se voltam: os seus conteúdos provocativos, seus limites e conotações, entre outros aspectos.

Por ora, cumpre seguir apontando outras questões pertinentes aos aspectos previstos para

este capítulo, no qual, em um primeiro momento, tratei das imagens tomadas dos livros pelos seus sentidos, quer seja decorativo, ilustrativo ou ainda reflexivo, considerando também as disparidades entre as legendas utilizadas para identificá-las. Em seguida, trouxe algumas imagens recorrentes e busquei refletir acerca das apropriações, pelos artistas, daquelas existentes em revistas ou livros onde constam materiais visuais, como referência para a sua produção. Cabe ainda, aqui, mais uma forma de aproximação: a que orienta a produção artística de algum personagem que “tenha se dado a conhecer” – e para o qual se construíram imagens – através de relatos escritos, quando da ausência de qualquer conteúdo visual que pudesse “ilustrar” ou “mostrar a sua fisionomia”.

Dos artistas com os quais tive oportunidade de dialogar e questionar acerca da maneira como se apropriaram dos temas retratados, alguns afirmaram seu processo de pesquisa a partir de diversos livros, tendo, muitas vezes, deixado claro nas entrevistas⁴⁶ um ou outro volume específico, no qual “se fundamentaram”. Outros atestaram terem se baseado em um determinado autor, em que buscaram as referências de situações marcantes ou ainda de uma figura em especial que balizou seu trabalho.

Nos contatos efetuados, por ocasião das visitas aos artistas e ao seu espaço de trabalho, quando inquiridos sobre as fontes utilizadas para a pesquisa acerca do Contestado, a lembrança e menção de certos autores (originais ou em fotocópia dos livros) é imediata.

Alguns deles podem ser trazidos para discussão, como é o caso de Eleutério Nicolau da Conceição, que, no prólogo dos seus livros de histórias em quadrinhos, chama a atenção para as bibliografias que utiliza, as quais relaciona no final da narrativa e orienta a presença de discordâncias quanto a fatos e personagens. Dentre os autores utilizados estão Auras, Derengoski, Luz, Oliveira, Thomé, Serpa e Sachet.

⁴⁶ O artista Willy Alfredo Zumblick concedeu entrevista em abril de 2006, à época para elaboração do documentário Retratos do Contestado: a história através da arte. Naquela oportunidade foram entrevistados os artistas: Leandro Vitto, Dea Reichmann, Eleutério Nicolau da Conceição e o Grupo Cabeça Oca. Com exceção de Zumblick, esses artistas foram consultados novamente entre julho de 2010 e setembro de 2011 através de depoimentos, alguns ratificando aquilo que já haviam afirmado nas entrevistas de 2006. Nesta mesma ocasião, também foram consultados Renato Perré, Gerson Witte e Itacir Bortoloso.

Já a artista Dea Reichmann teve como referência maior o livro “Messianismo e Conflito Social” de Maurício Vinhas de Queiroz e ainda Thomé.

O artista Meinrad Horn construiu seus módulos sobre o Contestado com o auxílio do professor e historiador Sandro Moreira que, além de assisti-lo na pesquisa e modelagem dos aspectos topográficos para reprodução dos locais onde ocorreram os conflitos⁷, orientou as consultas bibliográficas.

O Grupo Cabeça Oca também informou ter tido acesso ao acervo da Biblioteca da Universidade do Contestado, Campus de Concórdia (SC), para a qual desenvolveu o seu primeiro trabalho sobre o Contestado.

Gerson Witte, como apontado anteriormente, buscou as referências na Universidade onde era estudante e posteriormente professor e, ilustrando os livros para alguns autores como Thomé e Valentini, pode ter consultado o acervo bibliográfico dos respectivos autores.

Todos os demais artistas, da mesma forma que os já abordados, de um modo ou de outro, tiveram acesso, em maior ou menor proporção, a materiais bibliográficos.

Destaco que, em uma das visitas à Fundação Hassis, cujo acervo está sendo revitalizado e muitos livros catalogados, tive oportunidade de registrar algumas imagens de livros que serviram como referência para o artista (Fig 200, p.193). Ao lado de volumes autografados com dedicatória do autor estavam outros que lhe foram presenteados por amigos e parentes, o que evidencia o interesse do artista pelo assunto ao qual esteve debruçado para produzir a obra sobre o Contestado. Também encontrei vários compêndios, entre eles Thomé, Derengoski e Auras.

Outro aspecto a enfatizar é o que inclui a publicação “Cadernos da Cultura Catarinense” (1984), editado no período em que o Estado brasileiro de Santa Catarina era governado por Esperidião Amin Helou Filho que, durante sua gestão, procurou, entre outras formas de promoção, dar visibilidade ao episódio, estimulando iniciativas de revitalização da sua memória.

⁴⁷ Em conversa com o historiador professor Dr. Sandro Moreira, esse informou que foram empreendidos estudos topográficos minuciosos para reconstrução dos locais onde estão reproduzidos os módulos, bem como consultas ao acervo bibliográfico da Universidade do Contestado, Campus de Mafra (SC).



Figura 200 – Algumas bibliografias acerca da Campanha do Contestado
Fundação Hassis (2011) – Local Florianópolis SC. Fotografia da autora.

Merece ser destacado que, no material acessado na Fundação Hassis foi encontrado em um dos livros⁴⁸ alguns excertos que descreviam a participação do avô do artista na Campanha do Contestado, sendo um deles: “Parte para São João um comboio militar levando 80 praças do 16º de Infantaria, sob o comando de Benedito de Assis Corrêa e mais voluntários civis” (MIRANDA, 1987, p. 63), aos quais seguem outros trechos em destaque (fig.201).

Para finalizar, no que diz respeito às pesquisas de Hassis, podemos inferir que não eram apenas as leituras para as suas produções que motivavam seu interesse, mas também os relatos dos seus antepassados sobre aspectos do conflito, do ponto de vista dos militares.

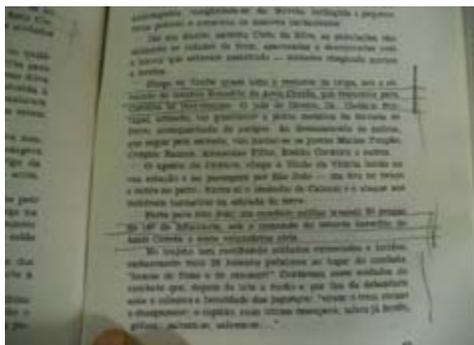


Figura 201 – Referências de MIRANDA, Alcibíades. **Contestado**. Curitiba: Lítero-Técnica, 1987. Fundação Hassis (2011) – Local Florianópolis SC. Fotografia da autora.

⁴⁸ MIRANDA, Alcibíades. Contestado. Curitiba: Lítero-Técnica, 1987.

Como já manifesto, no que se refere ao conteúdo escrito e descrito pelos livros, muitas questões e passagens poderiam ser destacadas. Todavia, cabe aqui uma ênfase maior àquelas para as quais foram produzidos o maior número de imagens.

Assim, além das significativas descrições e motivações já apontadas, cito outras que não poderiam deixar de constar nesta investigação: as narrações que aludem à “virgem”⁴⁹ Maria Rosa, personagem singular no evento do Contestado, cuja menção é feita na grande maioria dos livros que tratam do acontecimento e a quem os artistas parecem dedicar um capítulo especial na sua produção. Importante, contudo, para que se possa melhor compreender e situar o personagem, elucidar um pouco da sua trajetória.

As visões e aparições faziam parte da cultura oral através dos “causos” que se disseminavam entre a população sertaneja, principalmente pela grande devoção ao Monge. Desse modo, “enlevada naquele ambiente, a bela e inteligente filha Maria Rosa [de Eliasinho e Dulcia], de 15 para 16 anos de idade, certo dia, no meio das orações, cai em transe, sobressaltando a família que se precipitou a ampará-la (FELIPPE, 1995, p. 145)”.

É nesse contexto que tem início a liderança de Maria Rosa, Comandante Geral do Reduto de Caraguatá, cuja voz de comando era cumprida respeitosamente pelo povo, pois, como representante da vontade do monge, conhecia os seus desejos secretos (VINHAS DE QUEIROZ, 1966, p. 168). Assim, acompanhada de outra virgem de menor vulto, recebia as ordens sagradas de José Maria, conforme nos é explicitado por Auras:

Maria Rosa, com frequência permanecia longo tempo em um quarto escuro, de onde saía com as ordens transmitidas pelo monge [...] essas ordens eram primeiramente discutidas por um grupo de pessoas que faziam as vezes de um ‘conselho (AURAS, 1995, p. 87).

Isso ocorria para que, posteriormente, tais ordens fossem transmitidas à irmandade, que se reunia em torno do Quadro Santo, aspecto ao qual retornarei na sequência. Sobre como Maria Rosa

⁴⁹ Valentini (2003) esclarece, em nota de rodapé, que nem sempre o título de “virgem” estava relacionado à condição sexual da moça.

era fisicamente, não há descrições coerentes. Alguns autores a mencionam como a Joana D'Arc do sertão, porque combatia montada em um cavalo, empunhando uma bandeira. Há em Peixoto (1995) uma interessante nota de rodapé onde são relatados “achados” oriundos da devassa empreendida pelos vaqueanos e soldados junto aos casebres abandonados de sertanejos. “Na ânsia de encontrarem os mistérios que embalavam aqueles entes desgraçados”, o autor relata:

[...] Encontramos também num baú de madeira que jazia no interior de uma casa, um complicado vestido da virgem Maria Rosa, a célebre heroína cujo prestígio se irradiava sobre o espírito de todos os seus irmãos. Era branco e todo enfeitado de fitas azuis e verdes, sendo, além disso, complicadamente enfeitado de uma profusão de penas de pássaros, de todos os matizes, numa profusão de cores raras e vivas. Foi com respeito que conduzimos o estranho e bizarro vestido da virgem para ser entregue ao nosso comandante. Ele devia exalar o pronunciado perfume dos ninhos selvagens, aquecidos pelas asas dos pássaros, num requinte de amor inconfundível, à luz das auroras vibrantes e das tardes tristes (PEIXOTO, 1995, v.3, p. 141).

O curioso relato inclui o achado de duas pinturas (retratos) de um “famoso bandido” de nome Aleixo. Os retratos são descritos pelo autor e avaliados como sendo de um grande talento, embora não primassem pela correção artística, atribuídos a algum “pintor anônimo nascido e criado por ali que nunca passou pelos bancos de nossa Escola de Belas Artes” (PEIXOTO, 1995, v.3, p. 141).

Com referência às características físicas de Maria Rosa, aliadas às vestimentas encontradas e apresentadas anteriormente, há ainda outro autor, cujas investigações foram muito importantes para desvelar inúmeras questões acerca da Guerra do Contestado. Vinhas de Queiroz (1966), assim descreve Maria Rosa:

[...] loura, cabelos crespos, pálida, alegre e de extraordinária vivacidade, não sabia ler nem escrever, mas falava com desembaraço. Andava amiúde com um vestido branco, enfeitado de fitas azuis e verdes e de penas de pássaros, de todos os matizes, em profusão. Era ela quem, nas procissões, marchava à frente, carregando uma grande bandeira com a cruz verde [...] Em geral o povo dos redutos considerava Maria Rosa uma santa e julgava que ela ‘tudo sabia’. Cumpria o povo, religiosamente, as ordens que dela emanavam (VINHAS DE QUEIROZ, 1966, p. 167-8)

Em Machado (2004, p. 122) há o registro de que sob seu comando-geral, havia ainda outros comandos específicos: ”os de forma, de guarda, de piquetes de briga, de reza e de abastecimento”. O ataque a Caraguatá, um dos combates mais ferozes da guerra, foi vencido pelos pelados⁵⁰, sob a liderança de Maria Rosa, o que fez com que todos acreditassem na invencibilidade do Exército Encantado de José Maria. Ante os presságios de Maria Rosa, os sertanejos foram alertados acerca de um novo ataque e o desejo de mudança de reduto, o que foi apressado por uma epidemia de tifo. “Em Bom Sossego, Maria Rosa ainda desfrutou de seu prestígio por mais algum tempo. Para muitos, quando Maria Rosa deixou de ser ouvida, o movimento tomou outros rumos” (VALENTINI, 2003, p. 120).

Com base nessas descrições, bem como nos depoimentos e relatos, no caso de não haverem imagens ou fotografias que serviram como referência investigativa para alguns artistas, os elementos textuais foram tomados dos livros e transformados em imagens pelos artistas, a exemplo de Dea Reichmann. A artista propõe a “sua” Maria Rosa loura (fig. 202), a partir das descrições de Vinhas de Queiroz (1966) conforme apresentado, e, ainda, com alguns aspectos característicos, como ela mesma defende⁵¹:

“Quando meu irmão Alberto trouxe emprestado o livro do Vinhas disse que isso poderia me interessar. Eu peguei o livro e comecei ficar louca [...] Pra te dizer a verdade eu fiquei fanatizada, sabe? Depois, tinha a história da Maria Rosa: eu pinteí umas cinco Maria Rosa, sabe? Porque pra mim, eu dizia: como que naquela época uma menina a cavalo, de flores e de fitas, ela com um vestidinho branco todo bordadinho de penas de passarinho, com uma bandeira na mão, ia à frente dos que iam lutar com ela, à frente, incitando a luta? Isso não existe, você percebe? Qualquer história que você vê assim [sic], e além de tudo a beleza da cena, sabe como? Isso vinha na minha imaginação, menina! Aí eu começava a desenhar, fiz rascunho de tudo e comecei planejar, aí comecei a fazer [sic], um atrás do outro, um atrás do outro, só que eu comecei em 1992 e devo ter terminado a série toda em 1994 e 95.”

⁵⁰ Denominação usual aos indivíduos pertencentes à irmandade, que tinham suas cabeças raspadas, em oposição aos peludos, representantes das tropas que visavam reprimir o movimento.

⁵¹ Entrevista concedida em março de 2006.



Figura 202 – Referências às imagens de **Maria Rosa** em D.C. Reichmann a esquerda e ao centro. **A mudança para o reduto de Bom Sossego** a direita. Técnica: mista. Fonte: Acervo particular – Fotografias de Sandro Moreira.

Outros artistas criaram a imagem de Maria Rosa à “sua” maneira, ora como a alegoria de uma heroína que, sobre o seu cavalo, é cingida de uma aura mística, tendo a admiração e o carinho do povo à sua volta, como mostra a imagem de Zumblick; ou então metaforizada como uma “santa” em oração, rodeada de sete anjos “pelados”⁵² realizada a partir do poema XIX de Raquel Naveira “Rosa Maria dos Anjos” (1996, p. 63), como é o caso da imagem produzida por Leandro Vitto (fig.203 dir).

⁵² Interpretação literal dos “pelados”, conforme nota anterior, que faziam parte do seu exército. O autor endossou essa proposição ao ser inquirido a respeito daquela imagem, sendo que o sétimo está à frente, olhando para ela.

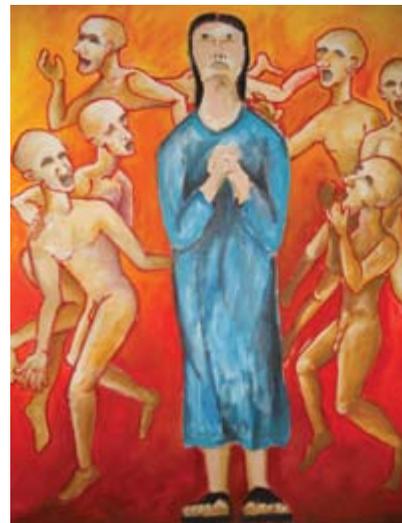


Figura 203 – Referências às imagens de Maria Rosa. À esquerda Zumblick **Maria Rosa Alegoria** (1982). Óleo sobre tela. Dimensões: 1,45m x 1,30m. Fonte: Acervo Museu Willy Zumblick, Tubarão SC, fotografia de Carlos Rocha. À direita L. Vitto **Anunciação de Maria Rosa** (1986) Dimensões: 86 x 110 cm Técnica: Óleo sobre tela. Fonte: Acervo particular – Local Caçador, SC. Fotografia de Leandro Vitto.

Há ainda a Maria Rosa de Renato Perré (fig.204), construída sobre o cavalo, cujo destaque é a expressão facial, com pele clara, boca entreaberta, lábios vermelhos e dentes à mostra, insinuando um sorriso. Os cabelos são cacheados e claros e a roupa, um vestido estampado que mescla fitas e rendas.



Figura 204 – Renato Perré (Peludos e Pelados) **Virgem Maria Rosa** (1991) Técnica: boneco em papel machê. Dimensão aproximada 60 cm. Fonte: Acervo Museu Histórico e Antropológico do Contestado – Local Caçador, SC.

Nas histórias em quadrinhos de Eleutério Nicolau da Conceição, Maria Rosa (Fig 205) é apresentada de várias formas: com vestido longo e preso à cintura por fitas coloridas; a cabeça às vezes coberta com um manto ou à mostra, ornamentada com flores silvestres; à frente e falando com os sertanejos ou empunhando uma bandeira e montada no seu cavalo, em acompanhamento à tropa. Ela é ilustrada como uma mulher de cabelos castanhos e muito jovem.

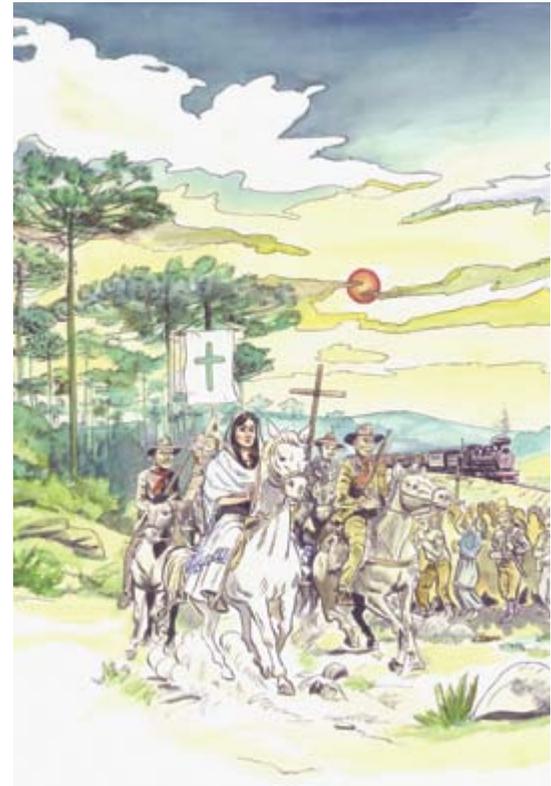


Figura 205 – Tero À direita **Contracapa do primeiro volume da série “A saga do Contestado”** (2003) e à esquerda **Capa de trás do segundo volume da série “A saga do Contestado”** (2006)
Técnica: Bico de pena, nanquim e aquarela sobre papel. Fonte: Acervo do artista – Local Florianópolis, SC.

Embora seja realizada com um material incomum, a *Maria Rosa* proposta por Meinrad Horn (fig.206 esq), aparece, em um dos seus módulos, à frente das tropas sobre um cavalo branco, com um “véu” na cabeça e empunhando a bandeira com a cruz verde, símbolo dos sertanejos, mantendo algumas das características recorrentes na representação do seu personagem. Cabeça Oca traz um grupo de virgens que se distinguem das outras representações e, atrás, sobre um fundo vermelho, as bandeiras com a cruz. Não há menção aos nomes dos personagens apresentados. Aqui, dá-se ênfase sobretudo aos rostos cujas expressões sugerem força e determinação (fig. 206 dir).

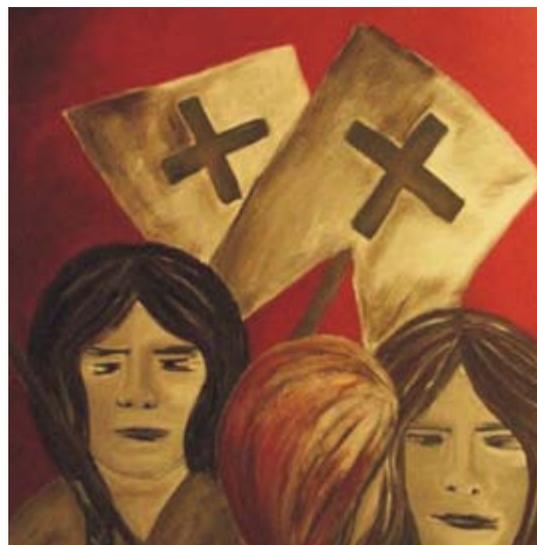


Figura 206 – Referências às imagens de **Maria Rosa**. À esquerda Meinrad Horn **Maria Rosa e o êxodo de Caraguatá** (2002) Técnica: Mista com palha. Fonte: Acervo da Universidade do Contestado – Local Mafra, SC. Fotografia da autora. À direita Cabeça Oca Pelados (2001) Técnica: Acrílica sobre tela. Dimensões: 1m x 1m. Fonte: Acervo particular– Local Concórdia, SC. Fotografia de Sandra Poletto.

É importante notar que não há unanimidade ou regularidade na escolha dos assuntos narrativos por parte dos artistas; ou seja, enquanto a produção de um está voltada para um enfoque de caráter mais religioso, outro prefere tratar de questões políticas ou territoriais. Alguns artistas fazem pouca menção a certo personagem, em oposição a outros, que o tratam de forma exaustiva ou quase que exclusiva.

Assim como Maria Rosa, há outros personagens descritos em livros, os quais estão presentes em relatos e constam nas produções artísticas. É o caso de Chica Pelega⁵³, cuja existência é especulada pelos autores e escritores do Contestado e que faz parte do imaginário popular. Entre os artistas que a imaginaram, encontra-se Zumblick. Chica Pelega, na obra desse artista, é apresentada como uma guerreira ao lado de um cavalo e próxima de uma fogueira, na companhia de um cavaleiro (fig.207).



Figura 207– Zumblick **Chica Pelega Alegoria** (1983), Óleo sobre tela.
Dimensões: 1,45m x 1,25m. Fonte: Acervo Museu Willy Zumblick,
Tubarão SC, fotografia de Carlos Rocha.

⁵³ Inúmeros autores, dentre eles Felipe (1995), fazem menção, neste período, à presença de uma guerreira, “Chica Pelega”, alcunha de Francisca Roberta, que, durante o início da Campanha do Contestado auxiliou o Monge José Maria, tomando conhecimento no trato com as ervas medicinais e acompanhando as peregrinações dos sertanejos entre os redutos.

Por fim, poderia questionar se, a despeito de se ter um tema comum à imagem e ao texto escrito, é possível afirmar que a imagem “fala por si mesma”?

Mitchell (2009), ao tratar da linguagem visível e dos discursos da pintura, nos orienta que:

Si existe una lingüística de la imagen, también hay una “iconología del texto” que se ocupa de cosas como la representación de objetos, la descripción de escenas, la construcción de figuras, la semejanza, las imágenes alegóricas y la formación de textos em patrones formales determinados. Una iconología del texto debe considerar asimismo el problema de la respuesta del lector, la afirmación de que algunos lectores visualizan y que algunos textos promueven o inhiben la formación de imágenes mentales (MITCHELL, 2009, p. 104)

Para os artistas, a produção a partir dos textos significa criar, dentro de uma lógica plausível, aquilo que julgam ser passível de compreensão. Todavia, cada imagem condiciona nosso olhar e nossos sentidos, criando determinadas visões da realidade e suscitando diferentes interpretações.

Ao propor que sejam questionadas e que se possa refletir sobre as imagens, anseio enfatizar que o assunto é um aspecto que interessa quando se lança mão de uma imagem, mas não é o único. Uma pintura que constrói uma narrativa histórica quer ser vista para além do fato ou do personagem apresentado, uma vez que a imagem não se limita a ser apenas a ilustração de um elemento que remete à história, mas é também: a expressão do artista pela atmosfera que ele cria, bem como o uso dos contrastes cromáticos, as formas, demais elementos compositivos e as relações da imagem com a história, com quem a produziu, com seu espectador.

Quando um artista se expressa através de imagens, por mais busque representar fielmente uma cena, ele produz determinado discurso – mesmo sendo um fotógrafo como Jansson ou um pintor como Zumblick. Através de “supostas” pretensões realísticas, o artista está, de uma forma ou de outra, acrescentando informações que são próprias da atividade de criação da imagem, manipulando e distorcendo a realidade e isso precisa ser considerado de forma consciente e questionadora quando essa imagem é utilizada, quer seja em bibliografias, quer seja em espaços – museus, galerias – ou ainda no âmbito educacional. Essas questões serão desenvolvidas no próximo capítulo.

Capítulo 4

Desenhar a Memória Contestada

A visão artística sobre o episódio

Para tornar-se uma imagem que nos permita uma leitura iluminadora, uma obra de arte deve nos forçar a um compromisso, a um confronto; deve oferecer uma epifania, ou ao menos um lugar para dialogar.

(Alberto Manguel)

Ao levantar um conjunto de obras que têm como fio condutor um único tema, ensejo algo mais do que reuni-las em um coletivo comum e trazê-las à mostra. Passados quase cem anos desde que as primeiras imagens foram produzidas até a atualidade, os registros visuais sobre a Guerra Sertaneja do Contestado são numerosos. Importante destacar que há um hiato de aproximadamente cinquenta anos entre as fotografias de Claro Jansson e as primeiras telas de Zumblick – cujo trabalho sobre o assunto inicia na década de 50 e tem sequência nas décadas posteriores – bem como de Hassis que já no início dos anos 80 traz a público seus primeiros esboços.

Conforme abordado no segundo capítulo, essa produção é tão variada quanto diversamente considerável, tanto no que diz respeito ao número de artistas quanto ao volume de obras, aos suportes, materiais e técnicas ou à linguagem criativa utilizada.

Apresentados os doze artistas e parte da galeria, cumpre uma aproximação mais pontual a essa memória visual do acontecimento para verificar as diferentes maneiras que os artistas tiveram de receber, perceber e interpretar o tema ao longo dos cem anos, explicitando-o em suas produções. Ao desenhar a memória contestada, busco traçar linhas de compreensão da visão dos artistas sobre o acontecimento e as interpretações, ou seja, as questões que dizem respeito ao modo de “contar”

artístico.

Tomou como parâmetro para discussão alguns contextos figurativos norteadores, os quais agruparão as obras dos diferentes artistas em assuntos narrativos que se assemelham e que se apresentam em maior volume na produção dos artistas: 1. Aspectos gerais (região do Contestado, paisagem e ambientes); 2. Personagens (e suas ligações com o conflito); 3. Contexto da Guerra: organização e Ações militares contra os redutos; 4. Desfecho do episódio. É necessário ponderar que, por se tratar de um mesmo tema, os assuntos podem ser justapostos ou repetidos em mais de um contexto.

No que se refere aos campos de análise, buscarei evidenciar alguns eixos que balizam possíveis aproximações, sendo: a. A forma de expressão que o artista utiliza na produção da sua narrativa; b. O diálogo e os pontos de contato que as obras de cada um dos artistas possam manter entre si e com as obras dos demais artistas e, ainda, c. O modo como algumas delas têm mostrado o “seu” modo de representar o acontecimento para o público, considerando os locais onde se encontram.

4.1. ASPECTOS GERAIS (REGIÃO DO CONTESTADO, PAISAGEM E AMBIENTES)

Em grande parte das produções iconográficas relativas à Guerra Sertaneja do Contestado, é perceptível a recorrência de alguns elementos característicos e marcantes da região (paisagens ou ambientes) apresentados pelos artistas. É importante considerar que, nos aspectos gerais, estão contemplados os conteúdos de paisagens e ambientes que dizem respeito aos espaços exteriores ou interiores, ao cenário, aos elementos de ordem natural ou cultural e, entre esses, hábitos e costumes, ao povo e ainda a outros aspectos que caracterizam e identificam o acontecimento – ou os seus remanescentes – no espaço e no tempo histórico, aos quais dedicarei breves parágrafos.

Valentini (2003), em seu livro *Da cidade santa à Corte celeste: memórias de sertanejos e a Guerra do Contestado* nos apresenta, no primeiro capítulo, um panorama que situa geográfica e historicamente o território do Contestado. Nele, aborda tópicos relacionados à sua fauna e flora, clima, relevo, hidrografia, povoamento até a construção da Estrada de Ferro e a colonização da Região. De forma objetiva e esclarecedora, ensina que o seu leitor – mesmo aquele que desconhece a região –

possa ter uma noção a partir dos aspectos descritos.

Quando localiza o espaço, Valentini (2003, p. 18) aponta a divisão do “território catarinense em duas regiões fisiográficas distintas: a litorânea e a do planalto, estabelecendo entre ambas o limite que é dado pela Serra Geral”. E, a partir de uma citação de Ávila da Luz, subdivide o Planalto em três Zonas, sendo a “Zona dos Campos, que abrange as áreas de Campos Novos, Curitibanos e Lages, Zona da Mata, que abrange as áreas de Caçador, Joaçaba, Chapecó, etc., e, congregando características das duas anteriores ainda uma Zona intermediária ou Zona de Transição” (VALENTINI, 2003, p. 18).

De relevo acidentado, descreve que é na Zona da Mata onde estão localizadas as florestas em que encontramos a erva-mate, “de elevada importância econômica [uma] árvore de forma arredondada e não muito alta, que cresce nativa das sementes caídas no chão”, bem como a araucária, “um dos componentes mais importantes da flora [da região] conhecido como pinheiro brasileiro” (VALENTINI, 2003, p. 19-20). As sementes dos pinheirais são utilizadas como alimento e a madeira é empregada na construção de casas e no fabrico de telhas. Mas, para os empreendimentos exploradores que se instalaram na região nas primeiras décadas do século XX e, posteriormente à construção da ferrovia e consolidação dos acordos territoriais, as companhias colonizadoras tinham interesse no solo fértil para o cultivo, que era “objeto de cobiça” (VALENTINI, 2003).

Na Zona dos Campos, uma das principais atividades era a pastoril, em que o gado era criado nas vastas áreas que variavam “de 5 mil a 20 mil hectares, reproduzindo no planalto serrano o mesmo padrão latifundiário dominante no Brasil. Desde cedo, muitos campos naturais foram ocupados por alguns grandes fazendeiros de Lages e Curitibanos” (MACHADO, 2004, p. 74).

Assim, os processos de ocupação foram se estabelecendo e, à parte os espaços dominados pelas grandes fazendas – cujo domínio se estendia para muito além da propriedade, convertendo-se em mandonismos, “coronelismo” e relações de compadrio – havia a formação de povoados, sendo que, ao redor das matas, iam se instalando pequenos sítios, e ainda de acordo com Machado (2004, p. 75):

O campesinato do planalto catarinense era formado, nitidamente, por uma camada de posseiros e sítiantes independentes ao norte e ao centro, e de agregados ao centro e ao sul. A precarização do acesso a terra é crescente nos núcleos do norte e centro, devido ao crescimento da atividade de grilagem dos criadores sobre os lavradores e à atuação da Brasil Railway e da Lumber Company⁵⁴.

Fatores como a construção da ferrovia e a ocupação das terras por imigrantes estrangeiros estão diretamente relacionados aos acontecimentos que culminam com a Guerra Sertaneja do Contestado. Valentini (2003, p. 39) argumenta que havia “questões de interesses geopolíticos sobre a região, justificando a construção da ferrovia e a colonização da região”.

No que se refere ao aspecto físico e aos hábitos da população, há em Monteiro (1974, p.83) uma passagem que ajuda a melhor elucidar esse conteúdo:

Maria Isaura Pereira de Queiroz refere-se ao caboclo do Contestado como alguém que vivia “em um mundo mágico e misterioso” (...). Ao lado dos riscos naturais e das tensões da violência humana, sempre pronta a explodir, sofria com os temores do sobrenatural, legado de uma tradição indígena, portuguesa e, secundariamente, africana (...). No entanto, uma coorte de santos protetores assegurava-lhe a defesa, entre os quais, São Sebastião sempre ocupou posição privilegiada (...). A cruz, – desenhada nas portas e janelas, gravada no punho das armas, erguida nos terreiros ou plantada junto a arroios e fontes de “águas santas” por João Maria, “virtude que Deus deixou”, (...) – é, ao mesmo tempo, o símbolo mais importante da fé rústica e um escudo mágico contra todos os perigos. As orações “fortes”, (ainda hoje usadas) (...), surtem efeito pela enunciação ou, mais simplesmente, ao serem levadas sob a forma escrita junto ao peito, presas em patuás.

Ainda em princípios do século XX as trilhas demarcadas pelo caminho dos tropeiros eram os caminhos pelos quais os produtos circulavam, no lombo de cavalos e mulas e “toda a vida econômica e social da área [território de Serra Acima] centralizava-se em determinadas vilas que cresciam passo a passo com o movimento comercial e a afluência de gente” (VINHAS DE QUEIROZ, 1966, p. 31).

⁵⁴ Em nota de fim, o autor esclarece: “Emprego aqui o conceito de “camponês” no sentido de trabalhador familiar, com algum acesso à terra, mesmo que precário, em condição de agregado à grande fazenda. Procuo considerar o campesinato como uma classe social em formação nesta região e neste período. Uma classe que encontra possibilidades de reprodução dentro do capitalismo”.

De todo modo, o universo sertanejo da época inclui formas de vida simples, principalmente para aqueles que “não queriam submeter-se ao serviço mais ou menos escravo nas grandes propriedades” (VINHAS DE QUEIROZ, 1966, p.31). Isso compreende o trabalho em um pequeno roçado e como habitação um casebre, às vezes de madeira ou barro e coberto de palha.

Do conteúdo ora exposto, inúmeras páginas poderiam ser escritas. Ele diz respeito ao nosso contexto figurativo, qual seja: aspectos gerais (região do Contestado, paisagem e ambientes). Entretanto, interessa que sejam selecionadas e “mostradas” imagens – ou fragmentos delas – nas quais esses assuntos mais diretamente estejam sendo tratados pelos artistas (ou por alguns deles), e que nos provoquem a ver a Guerra Sertaneja do Contestado a partir das óticas por eles propostas. Assim, divido esse primeiro contexto figurativo em quatro assuntos dos quais disponho um conjunto de obras: ferrovia, serraria, religiosidade e aviação.

Após breve apresentação do assunto, trago um bloco ou conjunto de obras a ele relacionadas, obedecendo a um critério diacrônico. Depois de cada obra, serão desenvolvidas reflexões ancoradas nos eixos balizadores que considerem a forma de expressão e o diálogo proposto pelo artista, bem como as possíveis aproximações entre as obras. Buscarei evidenciar, em algumas delas, o modo como é representado o acontecimento e de que maneira se mostram ao público.

Há, ainda, um aspecto importante a considerar: a posição assumida pelo artista ao produzir a imagem. É ela que delinea a forma ou as maneiras com as quais o artista irá travar seus diálogos.

Frente às imagens, procuramos um ponto de partida que nos possa indicar – inevitavelmente – o lugar de onde olhar ou, ainda, o “lugar” que queremos ocupar para criarmos as interlocuções. Isso significa que ao interagirmos com obras, assumimos posições, determinados pontos de vista. Trata-se de um processo de (re) conhecimento e (re) construção, um desafio que convida a nos abandonarmos permanentemente a uma nova experiência.

4.1.1. Ferrovia

O projeto expansionista promovido pela construção da ferrovia representou, em termos ambientais, sociais, culturais, políticos e econômicos uma mudança significativa para a região. De acordo com Afonso (1994, p 07-8):

Em 1908, a empresa norte-americana Brasil Railway Company, pertencente ao multimilionário Percival Farquhar, ganhou do governo do Presidente Afonso Pena (1906-1910) uma faixa de terra de 30 quilômetros de largura, ao longo de quatro Estados, para a construção da Estrada de Ferro São Paulo-Rio Grande [...] Em 1910, quando a ferrovia ficou pronta, a empresa mandou embora todos os seus funcionários – mais ou menos 8.000 homens.

O trem de ferro nas imagens artísticas sobre a Guerra Sertaneja do Contestado parece ser um elemento, ao mesmo tempo que emblemático, grandemente controverso, considerando as condições da implantação da ferrovia naquele contexto. E não é para menos. Peixoto (1995, 3v, p.49) ao descrever Perdizes Grandes, uma localidade da região que foi abandonada pelos seus habitantes para adesão à causa, imprime o seu ponto de vista à percepção dos caboclos acerca da ferrovia:

Eram, pois, irreconciliáveis inimigos do trem de ferro. Havia-se gerado entre aquela ignorante gente a convicção de que as iniciais E.F.S.P.R.G.⁵ nos trens, traduziam a esquisita sentença: estrada feita somente para roubar pro governo [...] A estrada de ferro fora-lhes, portanto, um espantinho; havia-lhes preterido nas posses das terras devolutas do governo.

Diante de tais equívocos, olhar para a ferrovia a partir do olhar dos artistas propicia algumas aproximações quanto à sua importância naquele contexto.

Em muitas produções, a locomotiva é apresentada em um plano geral e normalmente ao fundo, como forma de mostrar ou “denunciar” a presença da estrada de ferro. Neste primeiro bloco de imagens, apresento a ferrovia como elemento fundamental, sob a ótica de cinco diferentes artistas: Jansson, Hassis, D C Reichmann, Tero e Gerson. Em todas as imagens, não apenas elementos comuns são mostrados em posições muito semelhantes – a linha férrea, a máquina a vapor, a paisagem e a presença de pessoas – mas também, em cada um deles, há algum aspecto inusitado que acompanha a imagem e transcende o assunto narrativo, o qual será descrito após a apresentação de cada uma das imagens.

Tomadas a partir da linguagem de cada um dos artistas, as imagens ganham sentidos diferenciados, uma vez que os aspectos particulares nelas apresentados dão à composição características ~~únicas que promovem outros desdobramentos interpretativos~~

⁵⁵ Estrada de Ferro São Paulo Rio Grande.



Figura 208 - Jansson Lumber em Três Barras SC (1914). Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Jandira Jansson procedente de Bezerra (2009, p. 138).

Na fotografia (fig.208), Jansson nos apresenta a estrada de ferro e a locomotiva em funcionamento. Semelhante às demais fotos de Jansson, mesmo que a uma distância relativa, é possível visualizar uma movimentação de pessoas próximas trabalhando em um carregamento e outras, ao lado da máquina, paradas, olhando para o fotógrafo. O que tem muita evidência na imagem são os trilhos paralelos da ferrovia, que conduzem nosso olhar à locomotiva, ao fundo. A fumaça indica que o trem está em atividade e parece se deslocar na direção do observador. No lado direito, posicionada diagonalmente, há outra máquina, bem como equipamentos e tábuas soltas, evidenciando a importância de registrar fotograficamente o cotidiano do grande empreendimento que representava a ferrovia. Na imagem, o que é possível observar com maior nitidez é a via férrea. As máquinas, mais ao fundo, parecem estar tomadas, em seu entorno, de uma névoa que reforça na imagem a ideia de distanciamento.



Figura 209 – Hassis **A Brazil Railway Lumber** (1984). Nanquim sobre papel. Dimensões: 0,18m x 0,25m. Fonte: Acervo Fundação Hassis, Florianópolis SC imagem digitalizada por Fernando Bopré.

A linha férrea atravessa diagonalmente, de um lado ao outro, o desenho de Hassis (fig 209). O trem é apresentado com uma locomotiva e a carga de madeira, resultado da extração massiva – as árvores cortadas bem o denunciam –, e, indiferente àquilo que está à sua volta, percorre apressadamente a ferrovia. Famílias deixam suas propriedades – já não têm mais espaço: tudo aquilo que acreditavam ser seu agora pertence à ferrovia. É a diáspora do sertão, assunto que tratarei em outro contexto narrativo. Aqui, o traço de Hassis é rápido, mas ao mesmo tempo, fluido e leve.

O seu desenho, procura trazer o movimento e o faz através de “quebras” na continuidade das linhas, abusando das suas diferentes espessuras. Em vários momentos não as apresenta, apenas sugere a sua existência. Isso proporciona vitalidade à composição e possibilita certa integração entre os elementos apresentados.

Olhando para esse estudo, não podemos deixar de perceber a rapidez e precisão com que seu material de registro transitou sobre o papel. Como parte do acervo da Fundação Hassis, os desenhos que o artista produziu para o Contestado estão disponíveis para consulta, além de poderem ser acessados também como arquivo digital.



Figura 210 – D.C. Reichmann **O menino que enfrentou o dragão de fogo** (1993)
Técnica: óleo sobre madeira. Dimensões: 80 x 50 cm. Fonte: Acervo particular, Imagem digitalizada pela autora.

Muitas obras de Dea Reichmann sobre a Guerra Sertaneja do Contestado, além de não estarem em seu poder, não têm registro. As imagens das quais a artista dispõe são pequenas fotografias cujas cores não são fiéis aos originais. É o caso da imagem sobre O menino que enfrentou o dragão de fogo (fig 210). Esse problema cria certas dificuldades na visualização das cores e até nos detalhes apresentados no trabalho da artista. No espaço entre o observador e o “dragão de fogo”, encontra-se um menino a cavalo, olhando para a locomotiva. A alegoria aponta as mudanças empreendidas pela chegada da estrada de ferro, a sua interferência naquele cotidiano simples e a forma como isso pode ter refletido na atitude da população. Colocar um menino à frente do trem, numa tentativa de interceptá-lo, pode ser uma maneira de mostrar o estranhamento causado pela construção da ferrovia àquela população. Também um modo de criar “obstáculos” às ações engendradas por aquele empreendimento. Menino e cavalo colocam-se entre as linhas de fuga da perspectiva (correspondentes aos trilhos) que convergem idealmente no ponto central da pintura onde está a locomotiva, apresentada em tons marrom-avermelhados.

O observador se encontra exatamente nessa trajetória e, assim, compartilha da atenção do menino. A contraluz obtida através do contraste entre os tons de amarelo intensos do céu e a silhueta geométrica escura da máquina, assim como as pinceladas vermelhas e amareladas no chão, marcadamente perpendiculares aos dormentes e que “aceleram” o efeito de perspectiva, tornam a locomotiva imponente e ameaçadora. Os tracejamentos verdes que se estendem até a linha de um nebuloso horizonte sugerem uma vegetação rasteira a margear a ferrovia.

O dinamismo da cena é expresso, para além das linhas de fuga na perspectiva da ferrovia, em vários outros elementos da pintura: pela nuvem de fumaça expelida pela chaminé do trem e, ainda, pela posição diagonal do cavalo diante da locomotiva, ao centro da tela. Há certa apreensão na pintura, se observarmos o tamanho da locomotiva versus o da criança a cavalo. Ao mesmo tempo em que temos a ingenuidade e coragem infantis, de um lirismo quase ingênuo, temos um momento de dúvida e angústia, sem sabermos ao certo a direção que o trem seguirá.

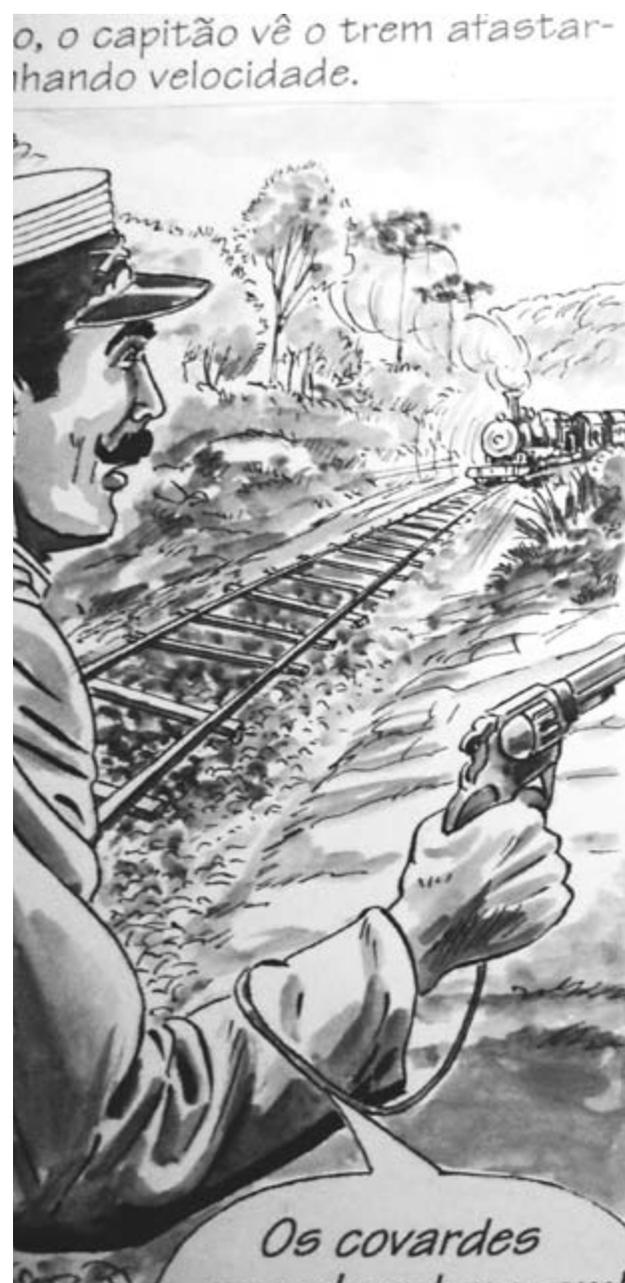


Figura 211 – Tero Cena do segundo volume da série “A saga do Contestado”, p. 59 (2006) Técnica: Bico de pena, nanquim e aquarela sobre papel. Dimensões: 10 x 21 cm. Fonte: Acervo do artista – Local Florianópolis, SC.

Se uma história em sequência somente tem sentido quando encadeada, torna-se impossível entendê-la tendo como parâmetro apenas um quadrinho. Todavia, o propósito aqui está sendo a análise do processo que resulta na imagem e, para isso, é necessário que tal figura seja removida da sua continuidade, correndo o risco de perder a coerência.

No quadrinho apresentado por Tero (fig. 211), “extraído” do contexto narrativo do qual faz parte, vemos, em destaque, o militar de arma em punho a observar o trem que, ao longe, se distancia. A um primeiro olhar, a imagem pode parecer ambígua e dar a impressão de que o trem está vindo. Porém, as linhas semicirculares levemente esboçadas ao lado esquerdo da máquina e alguns traços paralelos aos dois lados dos trilhos indicam, como é típico da linguagem dos quadrinhos, o movimento contrário.

Semelhante às imagens anteriores, o elemento recorrente nesse contexto espacial é o trem e a presença da perspectiva impressa pelas linhas que configuram a estrada de ferro. Elas têm início acima do canto inferior esquerdo, “junto” ao corpo do soldado que está em primeiríssimo plano e vão se afastando em diagonal, finalizando na locomotiva, pouco abaixo do canto superior direito. Eleutério propõe, em muitos dos seus quadrinhos, um desenho com linhas de mesma espessura, precisas e marcadas. Seu trabalho idealizado toma como base cânones de histórias em quadrinhos internacionais.

Usando bico de pena e tinta nanquim preta diluída, trabalha com diferentes graduações em cinza e as aplica em massas que vão do escuro ao claro, criando efeitos de contrastes monocromáticos. Às vezes contrapõe com manchas mais escuras ou deixa espaços brancos para definir os volumes. O recurso aplicado de trazer à frente o indivíduo e colocá-lo em um plano aproximado é uma forma de chamar à atenção para detalhes da figura em relação aos demais elementos e para aumentar o efeito de profundidade espacial.

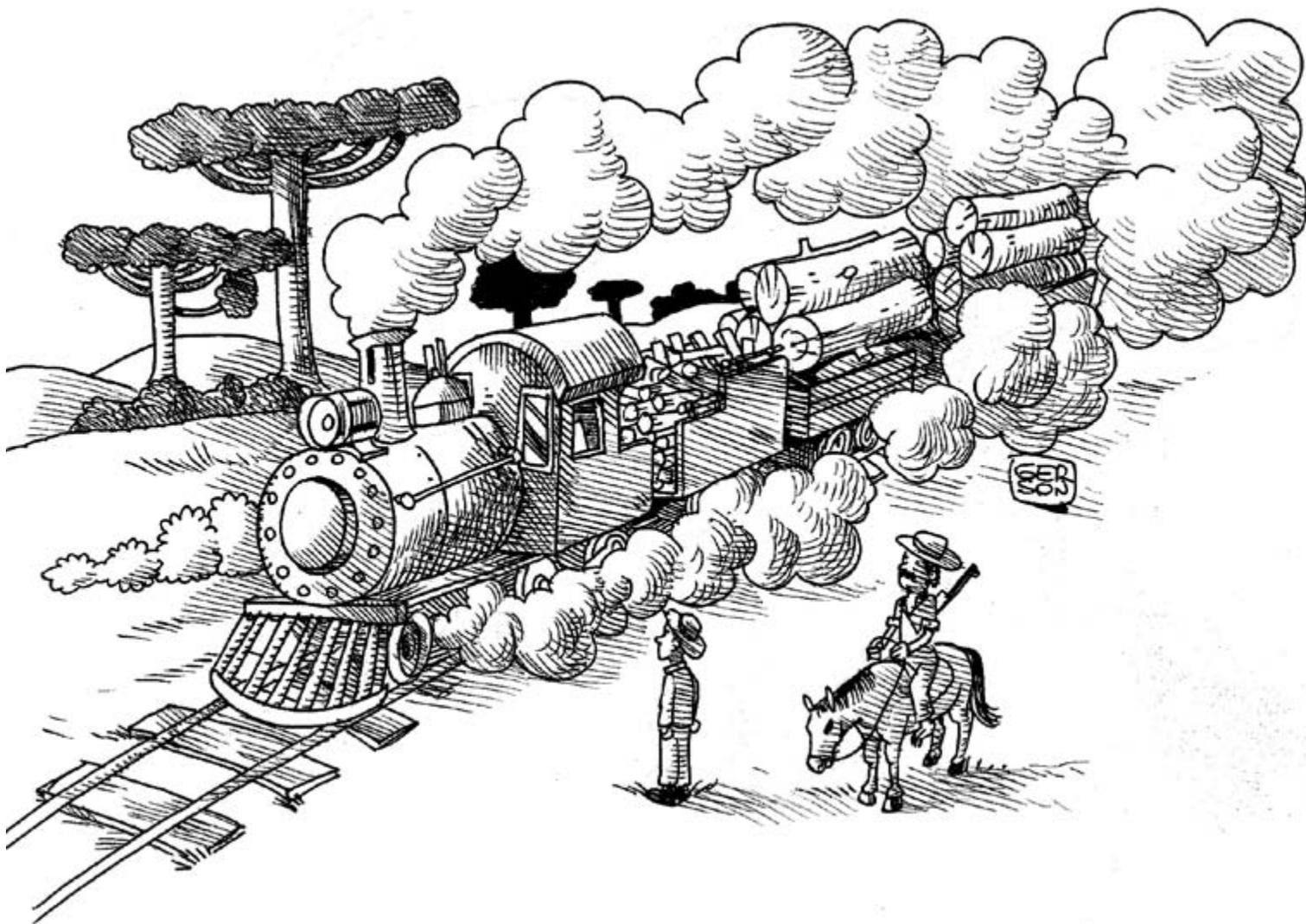


Figura 212 – Gerson Trem de ferro (2009) Técnica: ilustração sobre papel. Fonte: Acervo do artista – Local Caçador, SC.

A imagem bem humorada de Gerson (fig.212) nos apresenta o trem como elemento central, cruzando diagonalmente todo o espaço da cena. A locomotiva que transporta cargas de madeira também expele fumaça que cria uma nuvem em torno da máquina. Ela está entre uma vegetação de pinheiros, de um lado, e dois indivíduos a observarem com estranheza a sua passagem, do outro. Através de contornos simples e contínuos, nos desenhos de Gerson o contraste claro/escuro é proposto pelos efeitos e movimentos de hachuras e traços utilizados para o preenchimento dos espaços no interior dos objetos representados.

Há no seu desenho um aspecto caricato e infantil. A ilustração faz parte de uma série de outras realizadas para um livro que reúne “imagens, textos, roteiro e análises sobre a representação e a História do Contestado” a partir de um evento denominado *Contestado: A Fúria Cabocla* (VALENTINI; BORELLI, 2009, p. 49).

4.1.2. Serraria

A serraria também é um elemento simbólico quando se trata da Guerra Sertaneja do Contestado. A presença fabril, num contexto capitalista, indica imponência e poder. Instalada no município de Três Barras, SC, a serraria Lumber Company, na época, representava o maior complexo madeireiro da América do Sul, ocupando, “em 1909, uma área de 180 mil hectares [...] Essa serraria, trabalhando dia e noite, cortava 300m³ de madeira por dia” (VALENTINI; BORELLI, 2009, p. 57).

Para esse assunto narrativo apresentarei dois blocos de imagens, considerando que seu agrupamento se dá pelas relações de semelhanças encontradas. No primeiro, apresento a obra de quatro artistas: Jansson, Grupo Cabeça Oca, Hassis e Gerson que nos convidam a olhar as imagens do assunto “serraria” sob diferentes ângulos. O que temos como elementos comuns entre as imagens é a presença do complexo fabril, do qual fazem parte o edifício com as suas chaminés, os trilhos ou a locomotiva e as madeiras empilhadas – denunciando a exploração empreendida pela companhia. No segundo grupo, duas imagens: Claro Jansson e Poty Lazarotto nos mostram a máquina e o homem, dois elementos presentes em ambas as imagens. Há, porém, um aspecto importante: a serra encontra-se em primeiro plano e, em detrimento do homem, lhe impõe superioridade através das dimensões apresentadas.

4.1.2.1. Primeiro grupo: exterior da “serraria”



Figura 213 - Jansson **Vista geral da serraria Lumber** (1913-1920). Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Rubens Habitzreuter.



Figura 214 e fig.215 - Jansson Vista geral da serraria Lumber (1913-1920).

Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Rubens Habitzreuter.

Como apontado, os vínculos de Claro Jansson com a sua contratante possibilitaram que inúmeros registros do cotidiano dessa empresa fossem efetivados, uma vez que “situado em Três Barras⁵⁶, o seu trabalho estava delimitado pelo espaço sob influência direta da *Lumber*” (BEZERRA, 2009, p. 142). Das imagens aqui presentes é possível depreender a magnitude do empreendimento e o compromisso do fotógrafo em registrar as suas atividades. Apresento a serraria sob três diferentes ângulos, sendo que, na primeira imagem (fig.213), são mostrados os edifícios numa visão panorâmica, uma tentativa de “capturar” o maior número de informações dentro da mesma imagem. Da esquerda para a direita, o empilhamento da madeira e, ao fundo, casas de moradores. Na sequência, outros barracões, destacando a diversidade das etapas no processo de beneficiamento da madeira oriunda do corte dos extensos pinheirais da região. Dada a distância com a qual o fotógrafo efetua o registro, é possível depreender duas linhas horizontais na fotografia, sendo a primeira determinada pela indústria e a segunda, pelo horizonte delineado pelos pinheirais e apenas interrompido pela fumaça das chaminés. A imagem apresentada na sequência, acima e à esquerda (fig.214) também traz a serraria ao fundo, em plena atividade, cuja referência são as grandes chaminés. No primeiro plano se estendendo na extensão da imagem, inúmeras linhas de trem. À direita, apenas duas paralelas contínuas, retas,

⁵⁶ Até o ano de 1916, data em que termina oficialmente a Guerra do Contestado, esse povoado pertencia ao Estado do Paraná.

que vão em direção à serraria, como se fossem setas que indicassem algo. Provavelmente se trate da linha férrea principal. Ao lado, inclinadas, outras linhas que vão se curvando, à medida que se distanciam daquela. Parece haver, nessa imagem, um interesse especial em registrar a linearidade, a geometria daquela paisagem – um emaranhado de linhas que se cruzam e criam dinâmicas próprias. Algumas pessoas caminham despreocupadamente entre os trilhos. A indústria ao fundo se mantém em plena atividade. A imagem à direita (fig.215) também nos traz elementos que apresentam certa dinamicidade. As tábuas, em primeiro plano, estão posicionadas diagonalmente em pilhas de tamanhos diferenciados e, pelo seu paralelismo, chamam atenção para aquilo que vem depois, ou seja, uma casa e uma nuvem de fumaça, provavelmente oriunda da queima do excedente de beneficiamento da madeira. Na linha divisória entre a madeira empilhada e a casa está uma árvore de pequeno porte que quase confunde-se com a paisagem, tal é o contraste provocado pelo claro efeito da madeira e da casa sobre a composição.



Figura 216 (216a e 216b) – Hassis **Serraria Lumber e detalhes** (a e b) (1984). Nanquim sobre papel. Dimensões: 0,18m x 0,25m. Fonte: Acervo Fundação Hassis, Florianópolis SC imagem digitalizada por Fernando Boppré.

Nem todos os 78 desenhos e estudos realizados por Hassis em 1984 para o mural *O Contestado: Terra Contestada* (fig.216) foram utilizados para aquela pintura. Em *Serraria da Lumber*, Hassis nos apresenta a faina com a madeira na indústria: a descarga das toras, o beneficiamento e o empilhamento da madeira. Trem e serraria estão em função do trabalho humano. Nessa ilustração de Hassis, a profusão de linhas gráficas impressas repetidas vezes com grafite sobre o papel é finalizada com uma linha única em bico de pena e nanquim, que se sobrepõe às demais.

Aproximando o desenho (fig.216b), as linhas nele presentes parecem confundir o olhar do observador, como se fossem hachuras. Não há interesse em “esconder” o esboço, mesmo porque Hassis planejara esses desenhos em estudos, como ele próprio os intitulou na página inicial do arquivo onde os mantinha acondicionados⁵⁷. Outro aspecto importante é o conhecimento de Hassis desse cotidiano, uma vez que trabalhou com o carregamento de madeira e, entre os anos de 1954 e 1957, ouviu as “histórias contadas pelos caboclos lenhadores descendentes de famílias vindas do Contestado”, como ele próprio descreve na página inicial do seu arquivo de desenhos.

Nesse trabalho – tal como no anterior (fig.212) e, também, no de Eleutério (fig. 211) –, os trilhos traçam uma linha diagonal na extensão da superfície, da esquerda para a direita. Toda a composição apresenta atividade: os homens, o trem, a indústria parecem estar em movimento, sendo que as linhas compositivas preponderantemente diagonais reforçam essa proposição. A madeira empilhada quer seja em forma de tábuas (linhas retas, horizontais, verticais e diagonais), quer seja como toras (cilíndricas) também confere ritmo à composição. Um aspecto importante a considerar é o que se refere aos elementos presentes nas obras de Jansson e Hassis. Nas panorâmicas de Jansson, a presença do homem é reduzida, uma vez que seu registro trata de contextos mais gerais e do ambiente enquanto que em Hassis a figura humana ganha grande destaque e geralmente é apresentada em ação.

⁵⁷ O registro dessas informações encontra-se na página inicial dos 78 desenhos, aos quais Hassis denominou Contestado – Terra Contestada “Desenhos: estudos para mural – 1984” (Fonte: Fundação Hassis).



Figura 217 – Cabeça Oca **Serraria** (2001) Técnica: Acrílica sobre tela. Dimensões: 1m x 1m.
Fonte: Acervo particular– Local Concórdia, SC.

Conforme já descrito, o Grupo Cabeça Oca empregou o assunto narrativo presente no painel temático O Contestado (fig.217), que produziu como trabalho inicial, desdobrando-o em uma série de outras pinturas. Uma delas é intitulada Serraria. Aqui temos três elementos acentuados: a madeira empilhada à frente, com linhas marcadamente diagonais. Atrás, a fábrica com um grupo de janelas horizontais, encimadas por uma maior, acentuando, por contraste, o triângulo do telhado.

Lateralmente colocada no lado oposto àquelas madeiras empilhadas, também no sentido diagonal, encontra-se a locomotiva. Ao fundo, em meio a uma clareira, pode-se avistar a mata de pinheiros. Há uma tênue luz de um amarelo pálido, quebrando a intensidade impressa pelos tons de vermelho e marrom apresentados pelos elementos que tomam o primeiro plano. Essas tonalidades são usualmente aplicadas na grande maioria dos trabalhos produzidos pelo Grupo para o Contestado

Os vermelhos marrons que prevalecem na composição, dando-lhe quase um caráter de monocromia, sugerem certa angústia. As linhas demarcatórias dos elementos têm nuances de leves traços esbranquiçados e, em algumas delas, o marrom é mais intenso, criando efeitos de claro/escuro.

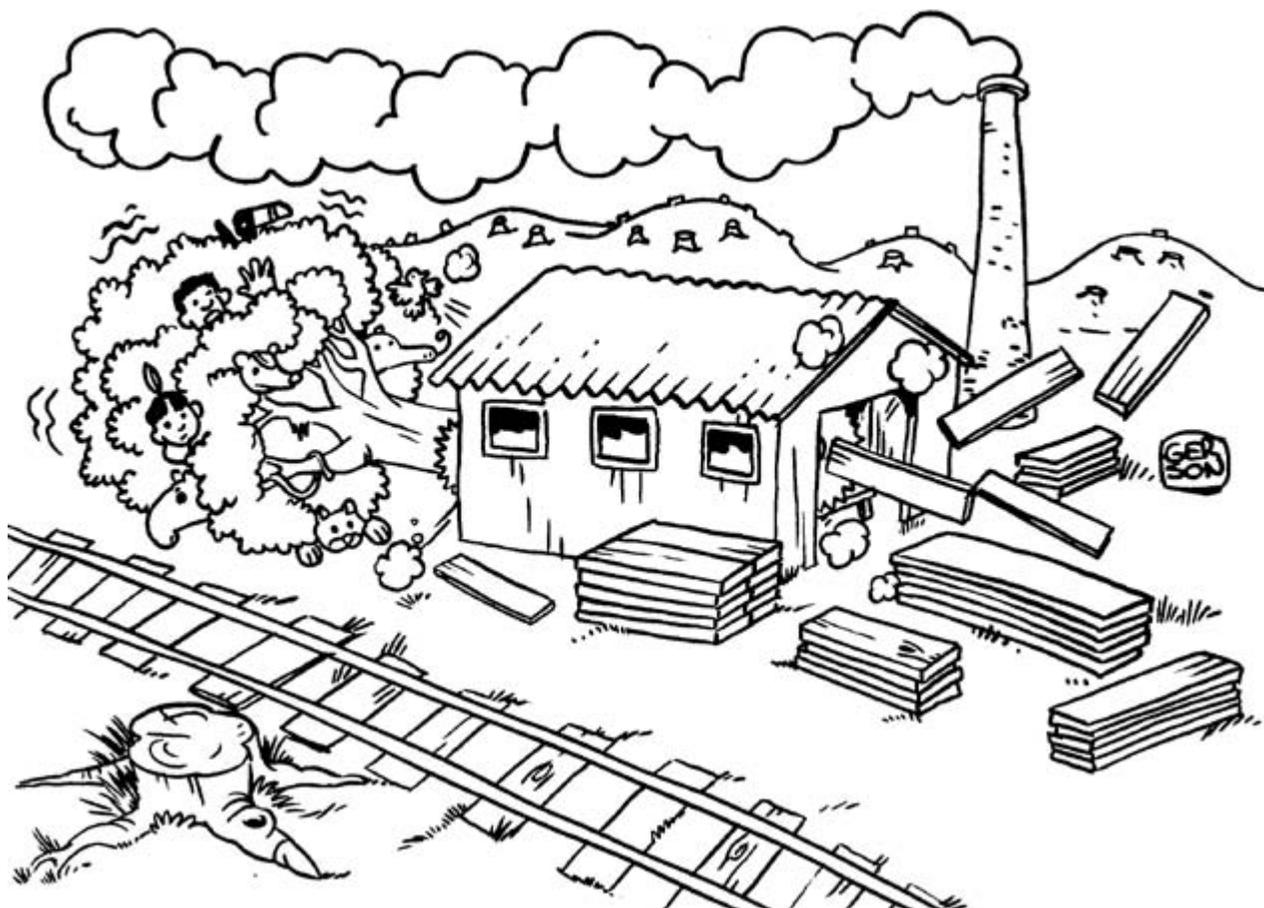


Figura 218 – Gerson Lumber (2009) Técnica: ilustração sobre papel. Fonte: Acervo do artista – Local Caçador, SC.

Mais uma vez, Gerson nos apresenta de forma atualizada e bem humorada as atividades da serraria. Seu trabalho gráfico (Fig.218) expressa claramente e até com certa ironia, através de linhas simples, o que representou a Lumber para a região (sob a ótica dos seus habitantes, da fauna e da flora), que transformou tudo em madeira para ser escoada pela ferrovia a ela anexada e de cujas atividades dependia. A chaminé como elemento indicativo da presença de atividade fabril se impõe verticalmente, “plantada” na paisagem, enquanto as árvores foram desmatadas – aparecendo cortadas, sobre as linhas onduladas da montanha, ao fundo, na extensão de toda a ilustração. Acompanham essas ondulações as linhas da “nuvem” de fumaça que sai da chaminé.

No primeiro plano, cruzando, da borda esquerda para a borda inferior, a estrada de ferro. Ocupando a parte central da composição e paralela à estrada de ferro está a serraria, representada por uma pequena casa com serras circulares. Prestes a entrar para o corte está uma árvore “ocupada” por seres indefesos, que usam a mata como meio de sobrevivência. As “cabeças” de tucanos, indígenas, tamanduás, entre outros aparentam certo pavor com a situação em que se veem como se estivessem sendo “engolidas” pela serraria para, posteriormente, também se transformarem em madeira, porque “tudo está sendo serrado”.

Um aspecto recorrente nos trabalhos apresentados nesse bloco narrativo, incluindo a ilustração de Gerson, são as tábuas empilhadas, colocadas de forma a chamar a atenção do observador. Não se observa a presença de trabalhadores na fábrica, pois o que interessa mostrar é o seu funcionamento e o produto beneficiado. Assim, as máquinas funcionam “sozinhas” e isso é perceptível pelo movimento das tábuas que vão sendo voluntariamente empilhadas depois de serradas. Ao lado dos trilhos, a composição, que apresenta a casa e a chaminé, parecem sugerir uma locomotiva. Embaixo, à esquerda, o “cepo” da grande árvore traduz ironicamente todos os processos de desmatamento e endossa a crítica social pretendida pelo cartunista.

4.1.2.2. Segundo grupo: interior da “serraria”



Figura 219 - Jansson Lumber em Três Barras SC (1914). Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Jandira Jansson procedente de Bezerra (2009).

Das inúmeras fotografias nas quais Jansson registra o interior da *Lumber* e a atividade dos funcionários em seus postos de trabalho, essa é uma das imagens que podem ser destacadas, não apenas pela sua estreita relação com a ilustração de Poty (fig.220) mas pelo seu conteúdo narrativo. A serra circular, cujo tamanho é superior àquele caboclo que, retratado próximo, possivelmente a manipule, destina-se ao beneficiamento da madeira dos centenários pinheirais derrubados das florestas da Região do Contestado. Sobre a apresentação dos registros fotográficos de Jansson no chão da *Lumber*, assim descreve Bezerra (2009, p. 127)

Esta crônica narra o eficiente processo que transformava vastos pinheirais em pilhas igualmente vastas de tábuas serradas [...] Além de seqüências como esta, existem outras que descrevem com detalhe cada seção da serraria, incluindo o maquinário utilizado para a geração de energia e as oficinas para confecção e reparo das ferramentas essenciais ao trabalho. Em todas há um elemento recorrente [...] o recurso ao posicionamento de um indivíduo ou de um grupo de indivíduos que, em contraste com máquinas, toras ou pilhas de madeira, realça o aspecto monumental do empreendimento

Tomada na sua individualidade, a imagem traduz claramente as relações homem x trabalho x natureza estabelecidas naquele contexto. O homem que se posiciona diante da máquina pode ser caracterizado como o típico habitante da região, o que parece contraditório diante das inúmeras fotos de Jansson sobre a serraria. Embora a *Lumber* estivesse instalada em Três Barras, em pleno sertão, grande parte dos seus empregados eram imigrantes ou descendentes de imigrantes europeus. Na imagem (fig.219), em um plano geral pode ser visto um tronco de madeira e, ao centro, a grande serra circular, ladeada pelo homem, que traz em uma mão uma espécie de cajado e que tem a outra apoiada na viga vertical do edifício. Há uma luz difusa nessa imagem, que proporciona efeitos de claridade na árvore que será serrada, ao chão, em zonas pouco acima da serra e na própria serra que reluz e evidencia seu tamanho em proporção ao homem. Aqui, o protagonista é a serra e o homem está em segundo plano, em meio ao claro escuro da imagem apresentada em preto e branco. Conforme apontei anteriormente, a presença do caboclo causa certo estranhamento porque a grande maioria dos artistas trabalha arbitrariamente com uma idealização dos personagens que são propostos nas suas narrativas visuais.

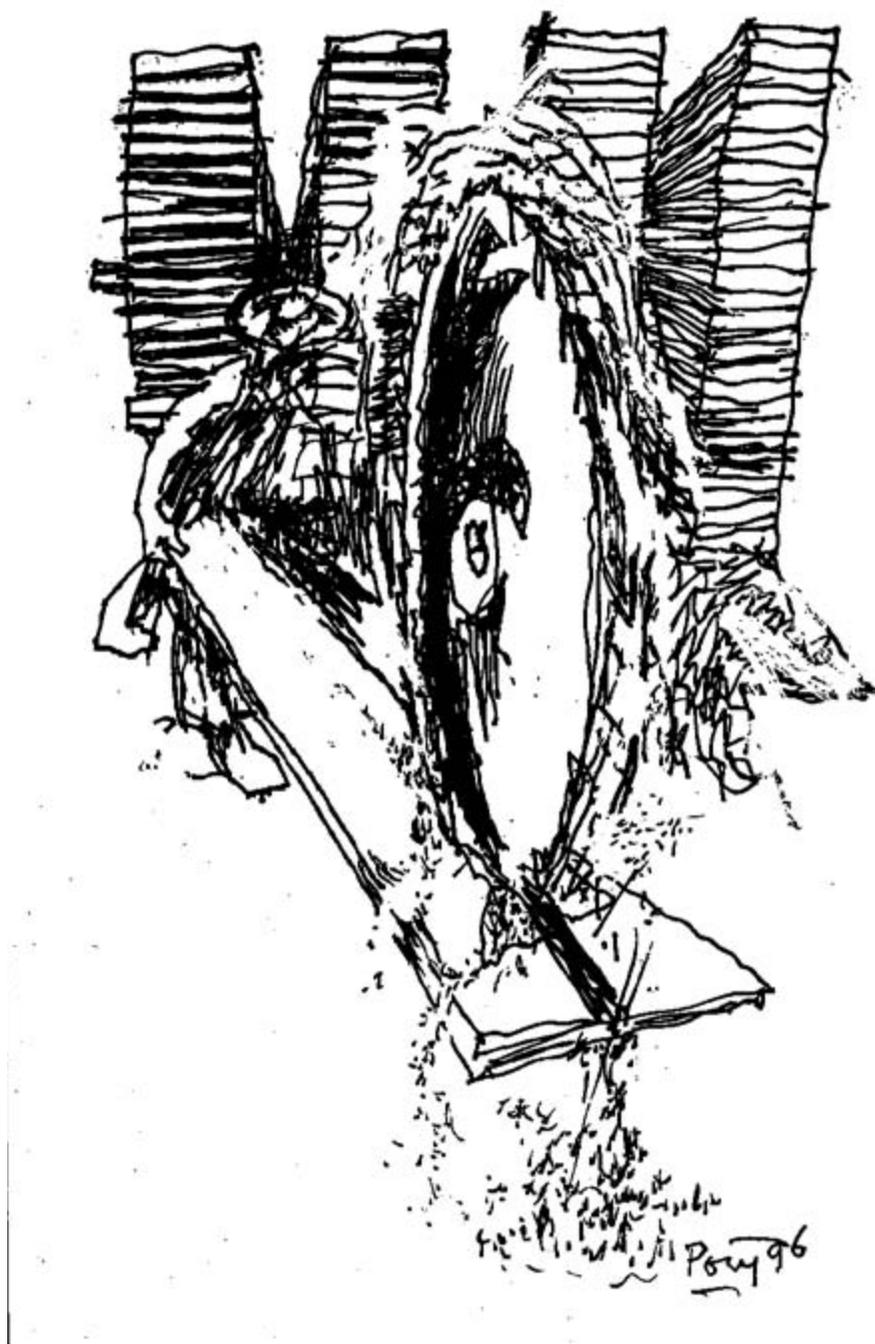


Figura 220 – Poty De Trilhos de Trem (1996) Técnica: Bico de pena sobre papel cm.
Fonte: Acervo particular.

Enquanto na fotografia de Jansson (fig. 219) o homem estático aguarda o momento para ser retratado, Poty nos apresenta um desenho dinâmico, tendo no primeiro plano a serra posicionada diagonalmente e em atividade e, atrás, o homem, que se distingue com certa dificuldade das gigantescas pilhas de tábuas. Parte da tábua que o homem tem nas mãos já está cortada – a linha negra cujo caminho foi impresso pela serra – sendo que outro indício do corte são os resíduos de serragem distribuídos pelo entorno.

O artista paranaense Poty Lazarotto nos propõe em preto e branco (fig.220), através da sua ilustração com bico de pena, um desenho cujo efeito se assemelha à xilogravura. Nele, pontos, traços e manchas se mesclam, dando força expressiva à imagem, enfatizada pelas “tábuas” apresentadas na ilustração: a diagonal daquela que está sendo serrada e as verticais, posicionadas ao fundo, em quatro “pilhas” (representadas por pequenas linhas quebradas horizontais).

O traço de Poty é categórico, seguro e enérgico. Na imagem, a impressão que temos é de que a grande serra está girando na direção do homem como se estivesse a ponto de cortá-lo ao meio. Há certa dramatização e um caráter ameaçador nesse ato de aproximar a serra a ponto de encostá-la visualmente no homem. Isso ocorre devido ao uso de uma perspectiva acentuada e o escorço da imagem, apresentados numa cena simples de um trabalhador cortando uma tábua.

4.1.4. A Religiosidade na vida sertaneja

Para apresentar esse assunto narrativo, reúno um número significativo de imagens, cujo tema é recorrentemente abordado na arte e na história da Guerra Sertaneja do Contestado. A religiosidade é parte integrante da vida sertaneja e, entre as suas manifestações está a crença no Senhor Bom Jesus que, de acordo com Vinhas de Queiroz (1966, p. 88), é comemorada em 6 de agosto:

Era um rito de nítido caráter agrário: a imagem do Bom-Jesus representava o Cristo com o corpo cheio de chagas, as mãos amarradas, segurando uma cana verde. Aos fiéis lembrava a natureza, àquela altura do ano mutilada pelo frio, a seca e o machado, mas que breve renasceria após o fogo e a sementeira.

Tal celebração é realizada até a atualidade em muitos lugares do Brasil com procissões e festejos. Há ainda outras manifestações religiosas de natureza semelhante, que acontecem há algum tempo, próximas a locais onde ocorreram os conflitos. Trata-se de uma grande movimentação denominada Romaria da Terra⁵⁸ na qual reúnem-se milhares de pessoas e são realizadas procissões e atos religiosos.

Na época do conflito, as chamadas cidades santas, como é o caso de Taquaruçu, possuíam leis e decretos próprios. Havia a constituição, a bandeira e “tudo revelado pela alma de José Maria a ‘seu representante⁵⁹ na Terra” (FELIPPE, 1995, p.126). Neles, prevalecia a religião e a crença em Deus, na Virgem Santíssima, em São Sebastião e em São João Maria. Nas formas⁶⁰ que se realizavam diariamente e com regularidade, os fiéis eram separados por idade e sexo e eventualmente ocorriam as procissões, nas quais crianças eram vestidas de anjos e muitos carregavam cruces, fâmulas e

⁵⁸ A Romaria da Terra resgata a luta do Contestado, hoje representada na luta do povo, na celebração da vida e na esperança de que a terra poderá ser mais bem cuidada e não destruída por outros projetos de desenvolvimento com características mais modernas, mas, que continuam explorando a vida e destruindo a natureza”, nas palavras de Roque Fabrin, um dos coordenadores da Romaria em 2011, fonte http://www.azambuja.org.br/detalhe_00500.php?cod_select=1220&cod_002=1 acessado em 15 de outubro de 2011.

⁵⁹ Aqui o autor se refere àqueles que “transmitiam a vontade do monge através do poder de vidência.

⁶⁰ Felipe (1995, p. 127-8) aponta que: “todos os dias à meia tarde, os fanáticos se reuniam no Quadro Santo, ao sinal dado pelos ‘berrantes’ de chifres de gado. As solenidades passaram a ficar ao cargo dos Pares, com espadas de pau à cintura”.

estandartes. Também havia a presença dos Doze Pares de França⁶¹ e do comandante de forma que coordenava, sustentando “a bandeira principal, sempre toda branca e ornada com uma cruz verde” e todos estavam sob a advertência de que “quem não se curvava às normas podia sofrer penalidades mais ou menos severas” (VINHAS DE QUEIROZ, 1966, p. 217).

A formação do chamado Quadro Santo, com rezas e louvores, ocorria à tarde e aquele que não participasse ou que se mostrasse descrente era punido com castigos corporais. Machado (2004, p. 204) descreve o sentido dessa atividade religiosa:

A organização do “quadro santo” tinha como objetivo preparar a comunidade para o retorno de José Maria e do “exército encantado” de São Sebastião. Na vivência desse momento religioso denominado “parúsia”, ou seja, de espera pelo retorno de um messias que estabeleceria um período de justiça e felicidade para os adeptos do movimento, a população sertaneja deveria adotar um modo de vida compatível com o que chamava “leis de Deus”.

Das manifestações apresentadas nesse bloco de imagens, além de alguns elementos comuns, há uma atitude que perpassa todas elas: o apoio e solidariedade à causa. Jansson, Zumblick, Hassis, D.C. Reichmann, Eleutério, Cabeça Oca, L. Vitto e Meinrad Horn procuram evidenciar os sentimentos de cumplicidade, enquanto ato de fé, nas suas imagens.

⁶¹ Designa a tropa de elite pessoal do Rei Carlos Magno da França formada por doze cavaleiros leais ao rei ou na organização das cavalcadas de cristãos contra mouros. No Contestado, os Doze Pares de França, todos montados em cavalos brancos, fazem parte da guarda de honra, composta por 24 homens mais o comandante escolhida pelo monge José Maria no reduto de Taquaruçu (VINHAS DE QUEIROZ, 1966, p.88).

4.1.3.1. Procissões e romarias



Figura 221 e 2fig.222 - Jansson Procissão de Rebeldes, União da Vitória (1912-1916). Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Rubens Habitzreuter.

Nas fotografias de Jansson (fig.221 e fig.222), a presença de um número significativo de pessoas diante do fotógrafo o obriga a se distanciar para registrar-lhes toda a movimentação. Isso torna a visualização dos detalhes dificultosa. Embora constituído por indivíduos simples, trabalhadores e suas famílias, o grupo de fiéis veste a sua roupa “domingueira” – distinta das roupas utilizadas no dia a dia – e participa desse ato de fé. Reunidos, sentem-se fortalecidos. Tendo fotografado durante mais de uma década “o contexto social diretamente influenciado pela Lumber [...] eternizou alguns fragmentos deste processo convertendo-os em imagens fotográficas” (BEZERRA, 2009, p. 17-8), Como não poderia deixar de ser, acompanhou os momentos da vida local, cujos registros – previamente organizados – se estenderam às festividades. Todavia, mesmo sendo um registro da época, a imagem não pode ser considerada o seu retrato fiel, como já apontei em outros momentos, principalmente porque há que considerar a posição assumida diante da imagem.

Se procissão significa movimento, temos uma contradição: na primeira imagem (fig.221) um grande grupo de pessoas estão paradas diante de uma igreja, em posição para serem fotografadas. É perceptível a presença de pessoas de várias idades, algumas mais jovens vestidas de branco e outras com crianças de colo. Certamente, algum tipo de comemoração ou cerimonial. Há inúmeras fotografias de Jansson em que as pessoas “posam” para serem retratadas, por ocasião de uma cerimônia. Considerando que temos um edifício com uma cruz ao fundo, é possível que esses festejos façam parte de alguma comemoração católica. Há um espaço – comum nas imagens em que Jansson retrata as coisas que estão mais distantes – e, em um alinhamento quase horizontal, o grupo de fiéis. A horizontalidade da imagem dá a ela certa estabilidade. O mesmo não ocorre com a outra (fig.222).

Nessa imagem o grupo se desloca. Não podemos saber se é o mesmo. Todavia, fica perceptível a significativa diferença entre o primeiro e esse grupo, principalmente porque ela efetivamente registra uma procissão de sertanejos. Há, na imagem, dois grupos principais. No grupo à esquerda, a maioria está vestida de branco. Observa-se um movimento em direção ao fotógrafo, mas não há nenhuma organização para o registro, como se o grupo não estivesse percebendo a sua presença. Ninguém “faz pose”, nem se detém. Bandeira branca e velas, alguns levam fechado o guarda-chuva. O ambiente em que o grupo está se movimentando é hostil, arbustos altos e terreno irregular. Ao fundo, uma linha horizontal delimitada por uma cerca e os pinheiros. Jansson captura a contradição das roupas brancas que contrastam com o ambiente. Coloca, ao centro da sua imagem, a bandeira que identifica o grupo ora retratado.



Figura 223 – Zumblick *A confraria do menino Deus* (1981). Óleo sobre tela. Dimensões: 1,40m x 1,30m. Fonte: Acervo Museu Willy Zumblick, Tubarão SC. imagem digitalizada por Carlos Rocha.

A procissão apresentada na tela de Zumblick (fig.223) coloca em destaque, no plano geral, um menino de pele clara ao qual o artista intitula menino Deus⁶², com a cabeça raspada que, sobre seu cavalo, é seguido por um indivíduo carregando a imagem de São Sebastião⁶³. Logo atrás, vê-se um grupo de fiéis. São mulheres vestidas de branco e com chapéu à cabeça que fazem parte daquele cortejo e carregam pequenas flâmulas, semelhantes ao estandarte que está à frente, na mão do menino. Raspar a cabeça significava adesão à irmandade e, aos seus adeptos dava-se a denominação de “pelados”. Zumblick procura, em sua pintura, criar uma atmosfera de misticismo e conferir-lhe espiritualidade, ao trabalhar com jogos de claro / escuro. Na imagem há um destaque para o cavalo branco que, colocado transversalmente no centro da tela, gera lenta movimentação e parece projetar o conjunto central do menino e do caboclo com o santo para a frente. Provavelmente um recurso de veladura promove a evidência desse primeiro conjunto de personagens. Isso é perceptível pelas sutis formas circulares e semicirculares em tons de branco distribuídas estrategicamente pela tela, ou os “efeitos de reflexo em espelho” apresentados à direita e à esquerda do cavaleiro e, ainda, no chão, que parece projetar sombras.

Há ainda uma questão importante que pode ser percebida nas telas de Zumblick: os tipos representados. O artista nos mostra, nessa imagem, um jovem de pele clara e, logo atrás, carregando a estátua, um indivíduo moreno – um caboclo – cuja tipologia física é evidenciada pelo contraste oferecido pela bandeira alva. A atitude do caboclo carregando um santo branco que chega a ser quase maior que ele próprio, traz uma reminiscência da escravidão, em meio a todas aquelas figuras. A posição em que está o cavalo determina uma profundidade espacial, como se o cavalo, em sua lenta marcha, cortasse o espaço. Atrás, há um grupo de virgens que marcham, acompanhando o cortejo. O panejamento dos vestidos brancos e o ritmo dos seus passos cria um movimento na composição. O amarelo, cor dominante do fundo, provoca uma atmosfera de “iluminação” ao conjunto de fiéis em marcha.

⁶² Tal denominação, segundo Felipe (1995, p. 126), era conferida aos “videntes” do sexo masculino, sendo que um deles foi o menino Manoel, filho de Eusébio e Querubina (avós de Teodora), o qual substituiu essa “virgem” na tarefa de mediar as “conversas” com os santos e com as almas.

⁶³ A história de Sebastião remonta o Império Romano, quando fazia parte da guarda pessoal dos imperadores Diocleciano e Maximiliano (283 d.C.). Pela sua conduta complacente com os prisioneiros cristãos, foi julgado traidor e punido com a execução por flechas (símbolo da sua iconografia). Dado como morto, foi socorrido por Irene (Santa Irene) e, após apresentar-se novamente para Diocleciano, foi espancado até morrer. Seu culto atingiu o auge nos séculos XIV e XV por católicos e ortodoxos, tendo sido tema recorrente na arte a partir da Idade Média: apresentado como um jovem amarrado a uma estaca e perfurado com flechas. Muitas lideranças cristãs atuais veem esse simbolismo como uma “alegoria” em torno do santo, uma construção histórica que atravessou séculos



Figura 224 – Hassis **Procissão em louvor a São Sebastião** (1984). Nanquim sobre papel. Dimensões: 0,18m x 0,25m. Fonte: Acervo Fundação Hassis, Florianópolis SC imagem digitalizada por Fernando Boppé.

Nas ilustrações de Hassis, há deliberadamente a intenção de marcar a presença de grupos em “atividade”. Em suas imagens, o artista registra os coletivos, quer sejam trabalhadores, caboclos, soldados em ações e, aqui (fig.224), apresenta uma procissão em louvor a São Sebastião. Um grande número de fiéis, mães e crianças no colo ou levadas pela mão, participa daquele cortejo. À frente, o andor e a imagem do santo sendo levados por quatro homens – um deles com o chapéu à mão em sinal de respeito – seguidos por uma multidão, de onde emergem bandeiras com cruzes.

A cruz e as casas do pequeno vilarejo, próximas da densa mata, são mostradas como pano de fundo daquela procissão, enquanto à frente, cortando a composição no sentido horizontal, acontecem as atividades.

Para ilustrar a multidão, os desenhos de Hassis ganham contornos sutis e as formas são sugeridas imediatamente. Em alguns momentos o artista reforça-lhes o traçado, no intuito de tornar evidente o limite da forma, complementando-a com grafismos ou hachuras. Da mesma maneira o faz para representar a mata, os pinheirais, o telhado das casas ou os pequenos arbustos, em traços rápidos e, muitas vezes, contínuos.

Há permanentemente, nos desenhos do artista, uma preocupação em incluir a figura humana em movimento, como se tivesse que contemplar, em uma mesma composição, inúmeros fotogramas. A linha fluida e o desenho abreviado, negligente dos detalhes, está em sintonia com a busca do movimento.



Figura 225 – D.C. Reichmann **A procissão noturna e rezas diárias** (1993) Técnica: óleo sobre madeira.
Dimensões: 80 x 50 cm. Fonte: Acervo particular – Fotografia de Sandro Moreira.

Nessa figura (fig.225), D. C. Reichmann nos apresenta uma procissão noturna. Mulheres, crianças e homens se movimentam lentamente no espaço central do vilarejo, tendo à mão, para iluminar, tochas com fogo e, ainda, brancas bandeiras com os verdes cruciformes, símbolo da irmandade. As cruces como parte daquele Quadro Santo também estão presentes. O cortejo desenha uma curvatura que domina toda a composição. Essa linha parte do canto superior direito da composição, onde podemos avistar apenas alguns aspectos dos últimos penitentes a uma relativa distância do primeiro plano, para chegar no canto inferior direito (primeiro plano) onde destacam-se algumas mulheres e crianças, seguidas pelos homens com as bandeiras, quase ultrapassando o limite da tela.

A marcha segue em continuidade até o canto superior direito da composição onde podemos avistar apenas alguns aspectos dos últimos penitentes numa relativa distância do plano frontal. Ao fundo, na parte superior da composição, as pequenas casas de madeira acompanham paralelamente parte daquela procissão. Vistas de frente, são poupadas dos detalhes, sendo mostradas apenas as portas. Prevalece o seu aspecto geométrico.

As cores utilizadas na pintura de Dea criam um clima místico e de recolhimento: os meios tons que se mesclam entre roxos, azulados e esverdeados criando formas geométricas, seja nas casas ou nas sutis formas desenhadas no chão, enfatizam o ambiente lúgubre, influenciando diretamente as figuras humanas pintadas pela artista. No conjunto, as formas humanas parecem etéreas ou até mesmo fantasmagóricas: rosto inclinado, olhos fundos e olhar distante, perceptíveis pela presença da luz amarela que contrasta com os violáceos e tons frios que dominam composição.

Os “reflexos” em tons quentes que se alternam nas mãos dos fiéis pelas tochas que carregam, também procuram dinamizar aquela lenta caminhada, que tem como testemunha, ao fundo, sob o céu, uma pequena lua. A geometrização insistente, a simplificação das figuras e das casas e o domínio das cores frias levam quase à transcendência do aspecto narrativo para dar à imagem uma grande densidade emotiva e para situá-la num plano menos descritivo e mais abstrato de expressão.



Figura 226 – Tero Cena do terceiro volume da série “A saga do Contestado” (2011) Técnica: Bico de pena e nanquim sobre papel. Dimensões: 28 x 14 cm. Fonte: Acervo do artista – Local Florianópolis, SC.

Para Eleutério (fig.226), a procissão está seguindo enquanto o leitor da sua história em quadrinhos a acompanha com o olhar. Nela, reencontramos todos os elementos recorrentes nos cortejos aqui apontados: a imagem do santo, as bandeiras e a cruz. À frente, a estátua de São Sebastião. Embora seja possível visualizar todos os elementos, há um diferencial em relação às demais procissões apresentadas: nessa imagem, a nossa visão é de quem está colocado no final do cortejo, junto aos últimos homens sendo, portanto, o ponto de vista que Eleutério elegeu para que víssemos a sua composição.

Ao colocar a procissão de costas, de certo modo o artista convida o leitor a entrar na procissão. O cortejo é orientado como se estivesse fazendo uma curva, tendo passado e apenas alguns fiéis são representados de perfil, embora possamos ver o grupo todo.

Esse é o desenho de Eleutério para o último volume da sua série e encontra-se em fase de acabamento. Irá receber os detalhes e a pintura em aquarela, razão pela qual se aproxima mais de um esboço do que de um trabalho concluído. Com o uso de um traçado próprio das histórias em quadrinhos, cuja referência são os cânones estéticos internacionais, onde precisão e rápida informação necessitam ser evidenciadas, o artista trabalha cuidadosa e detalhadamente as expressões corporais e gestuais, procurando elaborar cenas cujos personagens tenham certa paridade com as cenas cinematográficas.

As figuras ali presentes, mesmo que aludem ao evento, se apresentam muito mais caracterizadas e idealizadas – não como os habitantes do contestado – considerando que a tipologia utilizada como referência se difere significativamente dos personagens daquele contexto. Embora o espaço seja mais plausível do ponto de vista da perspectiva racional, acaba criando, mesmo assim, uma imagem, no fundo, distante da realidade à qual pretende aludir, como se a história fosse uma e os personagens nela inseridos, outros.



Figura 227 – Cabeça Oca **Procissão** (2001) Técnica: Acrílica sobre tela. Dimensões: 1m x 1m.
Fonte: Acervo particular– Local Concórdia, SC.

Uma característica constante das imagens produzidas pelo Grupo Cabeça Oca para a sua série de pinturas sobre a Guerra do Contestado é a cor. Os matizes que se mesclam em vermelho, marrom e amarelo pálido parecem esfumaçados. Na pintura (fig.227), esses tons ganham evidência no grupo de indivíduos “caboclos” – homens e mulheres – apresentados no primeiro plano em meio corpo e na posição frontal. Seu tom claro de pele e sua aparência bem nutrida apresentam certa disparidade com o aspecto daquela população – e ainda nos que os seguem na sequência do cortejo – sugeridos por componentes do seu corpo ou através de pequenas partes dos seus lenços e chapéus. O grupo avança em procissão com seus instrumentos de trabalho – enxadas e pás – e, em destaque, a bandeira com a cruz.

Há uma “aura” que circunda essa marcha, evidenciada em forma de arco que termina no ponto final da perspectiva, ao fundo. A atmosfera criada pelas cores e formas compositivas difere significativamente das obras de Dea ou de Zumblick. Aqui, os vermelhos e amarelos se atenuam, perdem a sua vibração e calor para se transformarem em monocromias com nuances terrosas e pálidas. A parte superior da pintura parece sugerir a ideia de escuridão. Sendo abstraídos do contexto natural, tudo o que é apresentado nessa imagem se aproxima do atemporal.

Não há, nesse caso, indicação alguma de tempo ou espaço, elementos que poderiam ancorar as figuras a um local e a um momento específico. Há apenas uma marcha que vem em nossa direção. Os rostos daqueles indivíduos olham para nós como a nos inquirir, principalmente porque diante deles nos colocamos no sentido oposto ao seu caminhar. O que querem, então, a nos observar, tão ativa e insistentemente? Parece haver um enfrentamento que não deseja o embate, pois seus olhares não são intimidadores ou de ameaça. São apenas olhares que se misturam naquela multidão.



Figura 228 – L Vitto *A cotidiana fé* (2005) Técnica: Fotografia (filme negativo Kodak T-MAX 100)
Dimensões: 100 x 64 cm. Fonte: Acervo do artista – Local Caçador, SC.

As fotografias apresentadas na *Cotidiana Fé* (2005), passados quase cem anos do episódio, ratificam a permanência do espírito de religiosidade da população remanescente. Contemporaneamente, nos são mostradas outras formas de manifestá-la – a exemplo da cruz carregada pela mulher (fig.228) que se encontra num plano médio – e não dispensam, contudo, a imagem do santo que aparece um pouco mais atrás e centralmente na imagem. São Sebastião é figura que se repete, tanto em Zumblick, quanto em Hassis e Eleutério, ratificando a ideia da fé perene e duradoura.

Aqui, a imagem do santo é carregada no andor e também, em seu entorno, há a presença de grande número de pessoas cujo aspecto não discrimina condição social ou aparência. Leandro organiza cuidadosamente seu foco para capturar a imagem. Interessa que alguns elementos sejam evidenciados: a cruz, carregada pela fiel, que se distingue sob a claridade do céu e o santo que, embora em meio às tantas figuras e pouco abaixo da cruz, passa a ser presença inconfundível porque também, assim como a cruz, se projeta contra o céu límpido.

4.1.3.2. Quadro santo



Figura 229 – Meinrad Horn **O quadro santo de Taquaruçu** (2002) Técnica: Mista com palha. Fonte: Acervo da Universidade do Contestado – Local Mafra, SC.

No módulo denominado Taquaruçu (fig.229), Meinrad Horn constrói um Quadro Santo em que, de acordo com a sua interpretação, situa a “forma” entre os seus personagens, organizados para aquele ato religioso. O desenho do quadro tem sua orientação nos estudos de Vinhas de Queiroz (1966), o qual projeta, em uma “planta baixa” (fig.230), o lugar que cada um ocupa no espaço. O formato de quadrado tem, em cada um dos quatro vértices, uma cruz e um guardião, que demarcam o espaço quadricular onde os fiéis atuarão. Essa geometria nos provoca a olhar o espaço organizado e refletir acerca da forma como os elementos estão distribuídos e o enquadramento proposto pelo artista.

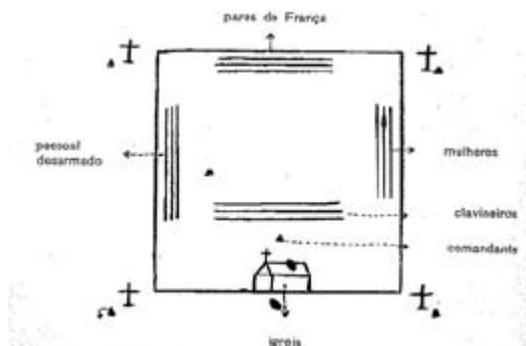


Figura 230 – Planta baixa do Quadro Santo Fonte: VINHAS DE QUEIROZ, 1966, p. 290. Imagem digitalizada pela autora.

O trabalho que nos é apresentado se reporta à chamada Cidade Santa, com suas casas simples de madeira caiada e uma igrejinha – com uma forma característica das igrejas daquela região – em pequenas dimensões, também de madeira com o telhado de duas águas⁶⁴ e, à frente, o campanário pouco maior que o restante da edificação. Acima dessa torre sineira geralmente está uma cruz. Aqui, em lugar da cruz, Meinrad instala a bandeira branca com a cruz verde. No interior desse quadrado, os sertanejos estão montando o teatro para a celebração da fé. À frente da igreja o artista assenta um homem montado em um cavalo marrom – o comandante de forma – e, na liderança, uma mulher de braços abertos que se dirige para aquele povo, cada grupo colocado em um lado do quadro: os Pares de França, com suas armas, em sentido oposto à igreja e de frente para a Virgem Maria Rosa. Ao lado dela, mulheres e homens desarmados com imagens do Monge e bandeiras. Além do sentido ritualístico, está o sentido organizativo. O artista procura reproduzir nesse cenário, um momento coletivo de celebração e, para isso, utiliza a linguagem dos pequenos bonecos em que a principal matéria prima é a palha que se mescla com outros materiais. Através desse meio expressivo, incita nosso olhar, que se movimenta e nos convida a mergulhar naquele espetáculo.



Figura 231 – Tero Fragmento do primeiro volume da série “A saga do Contestado” (2003, p.32) Técnica: Bico de pena e nanquim sobre papel. Dimensões: 27 x 13 cm. Fonte: Acervo do artista – Local Florianópolis, SC.

⁶⁴ Telhado cuja característica principal consiste na sua forma de “V” invertido, onde o caimento da água se dá para dois lados diferentes.

No fragmento intitulado *Aguardando a ressurreição*, que faz parte da coletânea de Felipe (1995), do qual extraio e transcrevo oito versos (estrofes 01 e 04), é perceptível a importância das crenças e práticas rituais no universo sertanejo: “*Tamo aqui no Quadro Santo / Esperando Zé Maria / Nós sabemo que ele disse / Que aqui ressurgiria [...] Arrumemo o Quadro Santo / Pra esperá José Maria, / Há de vi sem mais demora / Isso é que nós queria [...]*” (FELIPPE, 1995, p. 128). Eleutério ilustra o Quadro Santo (fig.231) e coloca em destaque, no início da imagem e de costas, o comando do Monge José Maria. Do lado direito, uma coluna de mulheres organizadas uma ao lado da outra e, à esquerda, com a mesma formação em coluna e lado a lado, os homens, todos “de frente” para o Quadro Santo. Essa disposição forma um quadrado ou retângulo compositivo visto diagonalmente e confere à imagem a amplitude e o dinamismo de um enquadramento cinematográfico. Ao centro, um espaço vazio onde se vê projetada a sombra da grande cruz, colocada na direção oposta à posição ocupada pelo Monge. Outro elemento que confere intensidade à imagem é o contraluz, que produz não só a longa sombra da cruz no centro da composição, mas também as longas sombras do Monge, das filas de homens e mulheres e dos cavalos, sugerindo uma “missa” no momento da alvorada ou do ocaso, quando o sol é muito baixo. Ainda, no lado esquerdo do Monge, estão alguns cavaleiros carregando bandeiras com a cruz verde. Ao fundo, a igreja, casas e a mata. Os efeitos de luz e sombra, a organização da vista desse plano geral com pessoas e cruzes e a presença do “monge” traduzem o fervor e a religiosidade dos sertanejos.

Diferentemente de Meinrad, que outorga o comando a uma mulher – à frente da igreja, de braços abertos – em Eleutério o Quadro Santo é dirigido pela figura do Monge. A sua interpretação desse conteúdo religioso e ritualístico é expressa a partir das referências que o artista busca e que dão conta da presença do Monge junto aos sertanejos e a organização desses por José Maria. Felipe (1995, p. 81) nos aponta a seguinte versão para esse fato: “É verdade que José Maria permaneceu pouco mais de um mês em Taquaruçu [...]. Não passa de chacota de mau gosto, dizer que tenha José Maria se inspirado no livro de Carlos Magno”. Na sequência, o autor trata acerca das atividades junto àquele grupo de fiéis:

Fazemos questão de repetir que já se passara mais de um ano que José Maria havia tomado em Irani...quando, no segundo ajuntamento em Taquaruçu, inventaram a paródia de Carlos Magno com seus Doze Pares de França, o Quadro Santo e a formas, justamente para recepcionar José Maria ressuscitado à frente de um Exército Encantado (FELIPPE, 1995, p.81)

Isso ratifica a ideia que já venho discutindo no decorrer das exposições, no que se refere às diferentes formas interpretativas para um fato. Ainda se coloca como questionamento: a geometria que está presente nas composições apresentadas, que guarda a sugestão de Vinhas de Queiróz (1966) (fig.230) é, de fato, semelhante àquela se propunha nas atividades religiosas daqueles fiéis?

4.2. PERSONAGENS (E SUAS LIGAÇÕES COM O CONFLITO)

Ao tratar de personagens relacionados à Guerra Sertaneja do Contestado, é importante propor um recorte, considerando o volume de obras que trazem infinidades de figuras mais e menos significativas e, ainda, a sua diversidade. Assim, conforme proposto no terceiro capítulo, as imagens das quais me ocuparei ao abordar este contexto narrativo serão as dos monges e as de Maria Rosa, amplamente representados pelos artistas e cujas narrativas e alegorias em torno da sua existência atravessam a história da Guerra Sertaneja do Contestado.

No que alude à biografia de João Maria, José Maria e Maria Rosa e à sua presença, importância e aspectos relacionados às vivências e atuação junto ao universo sertanejo, tal conteúdo já foi explicitado no capítulo III. Todavia, cabe explanar outros aspectos pertinentes à produção visual onde tais personagens estão configurados.

De início, é importante chamar a atenção para um componente fundamental: nas abordagens a seguir, serão tomados primeiramente como critério de escolha os títulos das obras dos artistas, para serem agrupadas dentro dos assuntos que se seguem: 1. Monge João Maria; 2. Monge José Maria; 3. Maria Rosa. Isso se dará em razão de evitar equívocos quanto à nomenclatura em relação à imagem apresentada. Na ausência de outro indicativo (no caso de um detalhe ou fragmento de obra), adotarei como critério a aproximação a partir de características e recorrências. Na incursão que empreendo sobre o assunto “personagens”, todos os artistas junto aos quais estou empreendendo minhas investigações estarão participando: Jansson, Zumblick, Hassis, Perré, Dea Reichmann, Poty, Meinrad Horn, Eleutério, Cabeça Oca, Leandro Vitto, Gerson e Itacir.



Figura 232 - Jansson Monge João Maria (data desconhecida). Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Rubens Habitzreuter e procedente de Bezerra (2009, p. 108)

Embora não seja de sua autoria, Jansson fez uso dessa imagem e a reproduziu, como já apontei anteriormente, razão pela qual trago à pauta essa fotografia (fig.232). Sendo uma referência para os artistas, ela é emblemática. Assim, a partir dela, terei possibilidade de provocar outras discussões

e enfrentamentos com as imagens produzidas. Amplos estudos, alguns mais recentes através de investigações documentais e dados mais específicos sobre monges têm indicado caminhos para compreensão desse universo mítico que se estabeleceu em torno da figura destes eremitas⁶⁵. Contudo, poucas imagens têm sido incluídas nestas investidas.

Como já apontado em vários momentos, a fotografia do Monge à qual estamos nos referindo retrata um homem simples, em uma posição de humildade que beira à singeleza. Ocupando o centro da imagem, de olhar lânguido e distante, a respeitável idade que aparenta parece lhe outorgar um “ar de sabedoria”. Barbas grises e longas, gorro à cabeça, roupas sobrepostas bastante simples e em desalinho e, preso ao pescoço, um colar ou adereço de contas. O casaco xadrez que veste lhe parece justo ao corpo e, as calças claras, devido à posição em que se encontra, ficam-lhe encurtadas, às canelas. Na perna direita, despontando de baixo da calca e pouco mais clara que ela, há uma faixa ou uma pequena bandagem, que se alonga pela canela, como que para cobrir um ferimento. Os pés quase desnudos, numa frágil sandália de amarrar e as mãos entrecruzadas com longos dedos, mostram uma tez moreno-clara que se distancia das características típicas de europeus.

Se Vinhas de Queiróz (1966) bem o descreveu como um tipo mestiço europeu com caboclo (cariboca), na imagem isso não parece se confirmar. Sentado sobre um estrado, um pouco acima do chão, pernas cruzadas e presas pelas mãos, o indivíduo espera pacientemente o momento de ser retratado. O ambiente é simples: um reduzido espaço contornado por tábuas largas e irregulares, com grandes aberturas entre elas. Em seu entorno há alguns objetos de vaga visualização, como se fossem sacolas de pano e, um pouco atrás, aparentemente, um pequeno oratório. Uma fotografia, um registro visual de um indivíduo, na qual os contrastes provocados pela presença da luz difusa que incide sobre o homem retratado, contra o fundo um pouco mais escuro, criam um efeito mais sombrio e destacam, de certa forma, o seu retrato.

⁶⁵ Cito, entre outros, uma tese para doutoramento de Alexandre Karsburg, com quem fiz contato e que, segundo informa, buscará elucidar alguns questionamentos com relação à figura de “monges”, cuja existência é anterior aos que palmilharam os sertões da região sul do Brasil e sua crença ultrapassa os limites desses Estados. O pesquisador, que defenderá sua tese pela UFRJ, traz para seus estudos uma imagem anterior e bem mais antiga à que apresento acima. Segundo o site (Fonte: <http://pagesperso-orange.fr/rancho.pancho/Hermit.htm>) indicado pelo doutorando, refere-se ao primeiro João Maria de Agostinho, personagem lendário que deu origem aos demais.



Figura 233 – Zumblick **O Místico Monge João Maria** (1964). Óleo sobre tela. Dimensões: 1,40m x 1,60m Fonte: Acervo Museu Willy Zumblick, Tubarão SC, imagem digitalizada por Carlos Rocha.

A despeito da aparente afinidade com a fotografia do Monge já descrita (fig.233), a pintura de Zumblick se distancia consideravelmente daquela. Aspectos formais como: a centralidade ocupada pela figura, o corpo frontalmente posicionado, as pernas cruzadas e os pés quase desnudos – presos por duas tiras de sandálias – a barba longa e gris e o gorro à cabeça, carregam algumas semelhanças. A atadura à canela também é lembrada pelo artista. À parte estes, os demais elementos em nada se relacionam. Começamos pelo corpo do Monge: em Zumblick há uma estilização, um provável uso do escorço⁶⁶ em que pernas e braços tomam maiores proporções. O exagero no tamanho de membros inferiores e superiores faz lembrar artistas como Portinari com seus colhedores de café.

Na mão esquerda a cruz, apontada para o observador, a outra mão, estendida, se aproxima da chama de uma vela colocada ao chão. Parece haver uma tentativa de controlar a luz: mas, se o brilho disseminado na composição não emana da vela, quais as razões para que seja contida? Em torno do Monge, há uma aura que se intensifica em ambas as mãos: A impressão é de que essa energia é emanada das suas próprias mãos, pois no outro extremo, na mão esquerda do personagem, não há vela e em torno da cruz há um brilho tão intenso quanto naquele próximo da sua mão direita.

Nesse noturno sugerido por Zumblick, jogos de luz e sombra lhe conferem uma atmosfera de misticismo e os efeitos de reflexo reaparecem, sutilmente, ao fundo, com linhas e tonalidades esverdeadas e ainda, apenas no canto superior esquerdo, uma mancha avermelhada. Aspectos do Monge que não estão explicitamente no primeiro plano se isentam de qualquer detalhamento, uma vez que Zumblick, em sua tela, dá ênfase a pés e mãos. Estes adquirem uma linha de contorno marcada e uma deliberada tentativa de serem colocados o mais próximo possível da realidade. O próprio rosto se rende à direita, num olhar lúgubre e distante em direção à vela e a barba se esmaece. Há uma diagonal que cruza longitudinalmente o espaço compositivo e evidencia os dois elementos de religiosidade presentes: a cruz e a vela, criando uma vibração que é reforçada pelas intensas tonalidades amarelas em seu entorno.

⁶⁶ Desenho ou pintura na qual parte dela se projeta para fora ou em que pelo efeito de perspectiva os elementos que estão “à frente” são representados em tamanho maior.



Figura 234 – Hassis **Contestado Terra Contestada** (1985) Acrílica sobre madeira – Detalhe da primeira cena. Dimensões: 5m x 12m. Fonte: Acervo do Museu do Contestado, Caçador SC.



Figura 235, fig. 236 e fig. 237 – Hassis À esquerda Profeta João Maria “mito”; Ao centro Encontro Fr. Rogério com João Maria e, à direita, Profeta João Maria e os soldados Maragatos do Vale do Rio do Peixe SC. (1984). Nanquim sobre papel. Dimensões: 0,18m x 0,25m. Fonte: Acervo Fundação Hassis, Florianópolis SC imagem digitalizada por Fernando Boppré.

Na obra de Hassis, encontramos um Monge altivo e conselheiro, além de líder e orador, que tem, diante de si, grupos para os quais discursa. Os 78 desenhos, que o artista nomina e identifica⁶⁷, não deixam dúvidas a respeito da identidade e qualificativos de cada um dos monges aos quais se refere, quer seja como profeta e mito (fig.235) – para João Maria – ou como messias e novo messias para José Maria (fig.236 e fig.237). Sobre a sequências presentes nos desenhos, o historiador e pesquisador da vida do artista Fernando Boppré⁶⁸ explicita em Hassis Contestado:

Em Contestado, Hassis trabalha com 78 planos que se encadeiam de maneira cronológica: desde o começo dos caminhos das tropas, da conquista dos campos até a morte de Adeodato em tentativa de fuga do presídio do Estado. Além do encadeamento temporal linear, há ainda uma dualidade que acompanha toda a série: a oposição entre tropas federais e “jagunços”. Ambos só aparecem num mesmo quadro quando eclode um conflito ou se arma uma emboscada. Assim como em Contestado – Terra Contestada, há todo um esforço narrativo ao longo dos desenhos que chega a ser tão didática [sic] que há, ainda, uma legenda inscrita em cada desenho, realizada pelo pesquisador Nilson Thomé. Dificilmente Hassis acrescentava legendas a seus trabalhos, mas a questão narrativa – e mesmo pedagógica, haja vista a intenção de se publicar um livro didático – deste era tão explícita que elas surgiam com a função de esclarecer exatamente o espaço e o tempo onde se passa a cena, além dos personagens que a protagonizam, sem deixar margens para dúvidas.

A flagrante necessidade em identificá-los e, posteriormente, fazer a sua síntese para o painel, no intuito de manter um nexos narrativo, possibilita que a sua produção tenha o caráter didático apontado por Boppré. Todavia, quando cotejados, seus trabalhos cujo assunto são os “monges”, tanto nos desenhos quanto no painel *Contestado: Terra Contestada* (fig. 25), uma dúvida em termos de identificação visual se instaura: os monges representados por Hassis são o mesmo monge em todos os quadros? Retorno incontáveis vezes às ilustrações e aos seus títulos e percebo a necessidade de “não separar os monges” no momento de abordar esse assunto na obra de Hassis. Assim, trago as

⁶⁷ Em todas as ilustrações/esboços de Hassis, o artista tem o cuidado de identificar cada uma das cenas e incluir-lhe detalhes descritivos como, Profeta João Maria e os soldados Maragatos do Vale do Rio do Peixe SC.

⁶⁸ O artigo em questão http://www.fernandoboppre.net/wordpress/wp-content/uploads/2009/01/artigo_livrocontestado_fernandoboppre.pdf

imagens do Monge José Maria e as apresento para discutir a forma como aparecem na obra de Hassis, argumento que, a meu ver, justifica a apresentação de ambos os monges nesse bloco. Trago, ainda, duas outras de um pequeno painel (fig.24) já apresentado no capítulo II, além de um detalhe do grande painel.



Figura 238, fig. 239 e fig. 240 – Hassis José Maria os doze pares de França (Retirada para Irani Paraná) Hassis José Maria o Novo Messias Campos Novos SC (1984) . Nanquim sobre papel. Dimensões: 0,18m x 0,25m. Fonte: Acervo Fundação Hassis, Florianópolis SC imagem digitalizada por Fernando Boppré.



Figura 241 e fig.242– Hassis Pequeno Painel Esboço para o painel Contestado: Terra Contestada. Acrílica sobre madeira - Fragmentos (1985) Fonte: Acervo Fundação Hassis, Florianópolis SC.

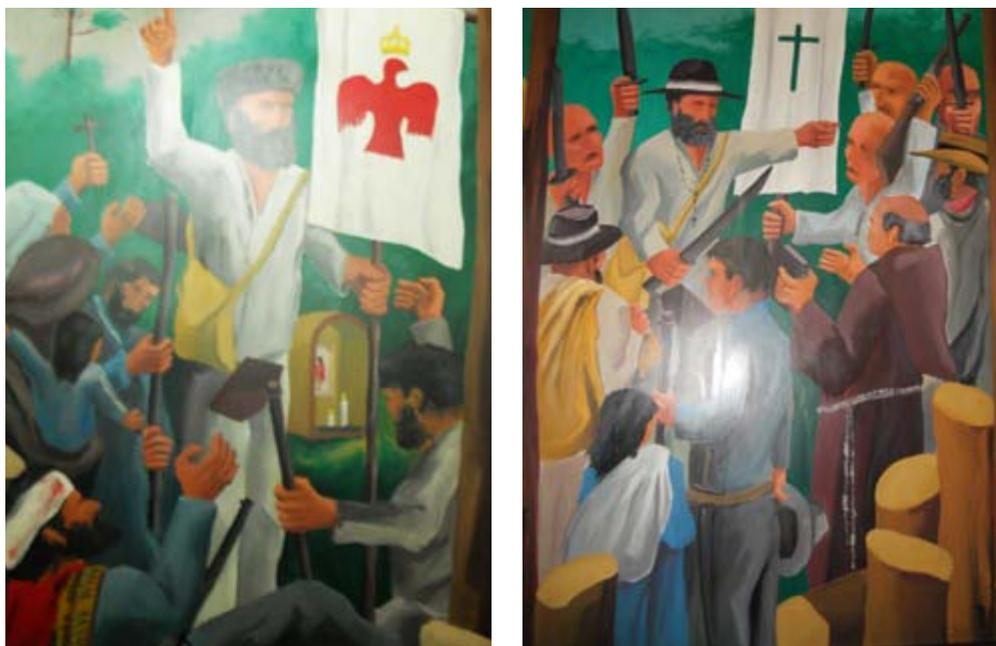


Figura 243 e fig. 244– Hassis **O Contestado Terra Contestada** (1985). Acrílica sobre madeira - Fragmento. Dimensões: 5m x 12m. Fonte: Acervo Museu do Contestado, Caçador SC.

Como é possível perceber em todos os desenhos (fig.238, fig.239 e fig.240), Hassis nos apresenta os Monges com semelhante aspecto e características formais: gorro à cabeça, barba, camisa e calças, chinelos aos pés, bem como um terço pendurado ao pescoço, um bernal atravessado ao corpo e um cajado à mão. Da mesma forma, no pequeno painel, o artista configura o Monge com os mesmos elementos, exceto na questão cromática, sendo que o Monge João Maria (fig.241) nos é apresentado todo de branco e José Maria (fig.242), no último quadro, está em tons de cinza. Para o grande painel (fig.25) Hassis mantém para ambos os monges as expressões corporais planejadas no pequeno painel, sendo João Maria (fig.243) com o braço direito para cima e a mão em riste e José Maria (fig.244) com a mão estendida para o lado como que a apontar uma direção. Todavia, quando trata desse último, muda-lhe algumas características, com o intuito de diferenciá-lo do primeiro. Apresenta-o com uma aparência mais jovem e chapéu à cabeça, bem como, ao invés do seu habitual cajado na mão, coloca-lhe um facão, instrumento de defesa e prova de adesão à causa cabocla. Certamente o artista

preocupou-se com um receptor menos avisado que, por desconhecer aspectos históricos do conflito, poderia julgar que se tratasse do mesmo personagem em diferentes momentos da sua narrativa. Tomados isoladamente, longe de seu encadeamento narrativo, as inferências poderiam ser distintas. Todavia, no conjunto do painel e, de acordo com as conexões propostas pelo artista nas cenas – em que pese as semelhanças entre um e outro personagem – parece haver motivos para se estabelecer critérios de diferenciação.

No que se refere aos desenhos, temos, no primeiro bloco que referencia João Maria (Figura 235, fig. 236 e fig. 237), três situações distintas, sendo que, na primeira ilustração, a ênfase é para o “mito”. Em pé, diante de trabalhadores e suas famílias que, prostrados, esperam a sua bênção, o Monge impõe uma das mãos. Como apontado anteriormente, às sobreposições de traços nas suas *roughs*⁶⁹ são finalmente concluídas com uma linha mais escura, rápida e simples, mantendo apenas os elementos que interessam para que a forma seja identificada. A segunda ilustração (fig. 236) nos traz um encontro do Monge com um padre católico. Marcadamente vertical, o padre de costas “explica” através de gestos e, o Monge, da mesma maneira, aponta para um pequeno oratório à sua esquerda. Personagens e o pequeno objeto tomam conta da cena e ao fundo, como nas demais ilustrações, aparecem os pinheiros cuja forma é sutilmente sugerida por breves linhas. Na imagem à direita (fig.237), os traços são mais nervosos e aparentemente menos precisos. O Monge, que apresenta algumas deformações próprias de um esboço rápido, está em pé e tem à mão a bandeira do divino representada por uma pomba de asas abertas ao centro. Os soldados estão ao chão, sendo um à esquerda sentado e de costas e outros dois, à frente do Monge e desenhados de perfil, parecem caídos, como que pedindo clemência. Aqui, o Monge é mostrado como uma “aparição”, lembrando as imagens de ressurreições. Mais ao fundo, há uma silhueta cujos traços tornam difícil a identificação. Na pintura do pequeno painel (fig.241 e fig. 242), vemos um João Maria que discursa para uma multidão – configuração semelhante à apresentada no grande painel – segurando o seu cajado em uma das mãos. O seu braço direito está estendido e a mão apontada para cima, como que a alertar o povo sobre alguma situação. Importante considerar que, no pequeno painel, o Monge João Maria aparece

⁶⁹ *Roughs* são os primeiros rascunhos ou rabiscos de um trabalho, que propõe uma ideia de como ficará o projeto no final.

com a boca aberta, fazendo um pronunciamento efusivo. Já no grande painel (fig.25) seu aspecto é tranquilo e sua expressividade é muito mais corporal do que facial.

Sobre as imagens que se referem a José Maria (fig.238, fig.239 e fig.240), na primeira à esquerda, o Monge “discursa” diante de uma concentração de crentes, adultos e crianças. Em pé e ocupando a parte central da composição, com a mão direita apontada para cima, dirige-se a nós e aos seus atentos seguidores: alguns de joelhos e outros em pé tendo à mão ou à cabeça seus pertences. Outros observam o Monge ou se prostram baixando a cabeça como em absoluta oração. A representação de uma grande quantidade de pessoas em torno do Monge é sugerida por traços rápidos, registros gráficos que vão se perdendo na medida em que se distanciam do primeiro.

Na imagem ao centro (fig.239) em primeiro plano, vemos parte do grupo configurado na imagem anterior, que carrega consigo sacos, cestos e instrumentos de trabalhos. A diáspora apresenta o Monge seguindo à frente e famílias: homens e mulheres, levando as crianças ao colo ou pela mão. Essas últimas curiosamente são apresentadas com certa frequência nos desenhos e pinturas de Hassis sobre o Contestado, bem como aparecem nas obras de Dea Reichmann, Eleutério e Gerson. Na ilustração seguinte (fig.240) Hassis nos apresenta o Monge José Maria de perfil, ocupando a esquerda da cena e acompanhando a movimentação de tropas. Homens armados de espingardas e facões sobre seus cavalos parecem se organizar para um possível conflito. O Monge, aparentemente com um aspecto tranquilo observa ou orienta aquele grupo agitado e incontrolável que está mais ao fundo. Esse argumento é reforçado nos traços breves e, por vezes, pouco definidos apresentados pelo artista. Mesmo que em uma condição de quietude e calma, as ilustrações e pinturas de Hassis trazem um traço inquieto e ansioso, de quem deseja traduzir na pintura todas as histórias da história da Guerra Sertaneja do Contestado.



Figura 245 – D.C. Reichmann **José Maria** (1993). Técnica: óleo sobre madeira. Dimensões: 50 x 80 cm. Fonte: Acervo particular – Digitalizado pela autora.

Em Reichmann, é reforçada a ideia de um monge profeta. Retratado diante de uma multidão (fig.245), a artista o coloca quase de perfil, em pé, no centro da tela e, muito próximos, os crentes – homens, mulheres e crianças – que o acompanham. O seu carisma é evidenciado pela figura que se aninha à sua frente para ser acolhida. As demais pessoas presentes “disputam espaço” na tela, para se aproximarem do Monge. Ao mesmo tempo em que algumas olham na direção daquele líder – e porque estão de frente para nós e vemos seus rostos –, outras parecem olhar distraidamente para o lado ou, ainda, nos inquirir. A artista reforça alguns aspectos físicos tratados nas imagens de outros artistas e que têm origem nas fotografias apresentadas: Corpo esguio, rosto magro e barbado, com o gorro à cabeça; o casaquinho ajustado ao corpo e o cajado.

Há um clima de saudosismo nessa composição, com ares de sobriedade quase melancólica. Mais uma vez, nos tons verdes e violáceos de Dea, algumas figuras esmaecidas ou de contornos bruxuleantes, criam a sensação de modéstia e compaixão. No rosto, apenas a sugestão de profundos olhos, pela ausência de quaisquer outros detalhes. Também não há detalhes nas formas, destacadas pela aplicação de claro-escuros onde, na maioria das vezes, a mesma cor aplicada no corpo com nuances de branco é utilizada em tom mais escuro nas linhas de contorno da figura.

Os azuis aplicados na parte inferior da obra se suavizam à medida que nosso olhar se desloca para a parte superior. Todavia, não nos satisfazemos em olhar com tranquilidade para essa obra porque ela parece pedir que façamos mais do que apenas “olhar”. Há um apelo, quase exigência que demos a ela outra resposta.



Figura 246 – Poty De João Maria (1996) Técnica: Bico de pena sobre papel 30 x 42 cm. Fonte: Acervo de Raquel Naveira

Em termos físicos, o João Maria que Poty nos apresenta (fig.246) toma certa distância de todos aqueles que até então foram apresentados. Talvez porque o artista não nos queira “mostrar” uma imagem com a qual temos certa familiaridade: um senhor com barbas e junto ao povo em pregação, mas um homem de meia idade, errante e, de certa forma, solitário. Em pé, quase de perfil e ocupando boa parte da composição, o Monge traz preso à sua mão direita e em evidência, o objeto católico usado

para orações – um terço – elemento que, nas obras de Hassis, aparece preso ao pescoço. Embora o braço esteja estendido, a mão tensionada segura o terço com firmeza. A sua mão esquerda, acima do corpo, segura um cajado pouco maior que a sua altura. Num tempo em que a maioria dos percursos eram feitos a pé ou em carroças, ou ainda no lombo de cavalos e mulas, andar com um cajado significava percorrer significativa distância a pé, pois esse iria servir como necessário apoio. Vestido com uma espécie de túnica larga e chapéu panamá à cabeça, o rosto de João Maria é preenchido com linhas e nuances mais escuras, possivelmente aludindo à sua origem cabocla. Mais ao fundo e a certa distância do Monge, alguns traços sugerem a presença de dois sertanejos armados, que parecem conversar, indiferentes à presença do Monge. No plano superior da ilustração, também ao fundo, uma superfície de hachuras, fechadas de tal forma que podem ser confundidas com um céu chapado em preto, não fossem alguns efeitos de quadriculados que se abrem e transparecem nos extremos.

Como gravurista, tendo organizado e ministrado cursos pelo Brasil, a linguagem gráfica e a expressão dos seus desenhos parecem desejar se aproximar dessa linguagem. Ainda ao fundo, no canto direito, dois casebres e um pinheiro. A objetividade da composição não afasta o seu grau de complexidade. Jogando com as linhas de um traço inquieto, quase frenético, Poty parece desejar nos apresentar um sertão tranquilo e alvissareiro, sugerido pela figura do Monge caminhante com seu terço à mão. Mas, como sabemos que aquilo que é proposto em linhas e formas nem sempre está ligado à ação sugerida e sim à linguagem do artista, em Poty a tranquilidade esperada é apenas uma pretensão. Certamente para representar o seu monge o artista não lançou mão das imagens recorrentemente utilizadas ou referenciadas pelos outros artistas. Capista de inúmeros livros de Guimarães Rosa, Poty procurava atender todas as suas exigências e recomendações⁷⁰, razão pela qual reunia um conhecimento muito amplo e entendia muito bem o sertão que ilustrava. Todavia, as fontes às quais o artista poderia ter tido acesso para produzir suas ilustrações sobre os poemas do Contestado propostas por Raquel Naveira (1996) são questões meramente especulativas, considerando que não há quaisquer informações que possam auxiliar na elucidação desta hipótese.

⁷⁰ Elfi Küerten em seu Blog: Poty e as ilustrações na obra de Guimarães Rosa, nos revela aspectos interessantes sobre as encomendas de Rosa a Poty, e cita “Poty também lembra as recomendações que o escritor fazia quando pedia desenhos bizarros para ilustrar o livro de contos Sagarana. ‘Ele exigia, por exemplo, que a imagem de um sapo fosse colocada dentro de um círculo, em cima de um poste de telégrafo. Eu nunca entendi isso, mas fiz’. Foi por essa convivência que na hora de fazer a edição especial do conto ‘A hora e vez de Augusto Matraga’ a Confraria dos Bibliófilos do Brasil escolheu Poty”. <http://elfikurten.blogspot.com/2011/01/poty-e-as-ilustracoes-na-obra-de.html>.



Figura 247 e fig.248 – L Vitto *A cotidiana fé* (2005) Técnica: Fotografia.(filme negativo Kodak T-MAX 100). Fonte: Acervo do artista – Local Caçador, SC.

Embora as fotografias de L. Vitto não sejam “retratos do monge”, em muito elas lhe dizem respeito. Ao percorrer parte da região do Contestado e fotografar benzedores, curandeiros ou rezadores, Leandro foi movido por uma certeza: “a fé precisa de imagens”. Foi essa a motivação para publicar em 2005, o livro de fotografias *A cotidiana fé. Ritos de benzimento, preces ou mesmo os altares – arrumados como naturezas mortas* – são os registros imagéticos obtidos pelo artista, de acordo com o professor que prefaciou o seu livro de imagens, Fernando Augusto dos Santos Neto (In: VITTO, 2005, p. 5), no qual acrescenta:

Todas essas imagens configuram um arranjo de objetos do dia-a-dia que testemunham tanto um ambiente cotidiano, quanto uma atitude de vida. Pela magia da fé esses objetos e espaços se fazem sagrados e tal natureza-morta se torna ativa. Esses objetos, mais do que uma referência de uso, são objetos de culto. Eles não estão lá para serem vistos simplesmente, mas para serem cultuados e atuarem na vida daqueles que os percebem.

A fé no Monge faz com que sua imagem – apresentada na figura 247 emoldurada em um pequeno retrato e colocada no colo da mulher que está sendo “assistida” pelo benzedor; ou mesmo na efígie em gesso (fig.248) diante do homem que reza – seja objeto de culto, se sacralize, passando a atuar como um elemento de fé. Nesse caso, a fotografia anteriormente mostrada (fig.232), passa a ter outro caráter, atuar de maneira diferente na memória e no cotidiano daqueles indivíduos. As apropriações e adaptações vão sendo construídas e reconstruídas no imaginário popular, engendrando outras formas de ver e perceber aquela imagem. É o caso da fotografia (fig.248), em que a pequena estatueta do Monge, colocada à mesa diante do indivíduo que reza, está assim representada: posição tradicional característica das representações do Monge, com as pernas cruzadas presas pelas mãos; inúmeros terços⁷¹ em seu entorno e, à boca, um “palheiro”⁷². Dentro daquele universo, a representação não é, em momento algum, motivo de estranhamento ou de questionamento. Importante observar também que o Monge não está de frente para o homem que reza, mas, propositalmente voltado para o observador, o que revela a intencionalidade da composição contra qualquer juízo de espontaneidade ou flagrante.

⁷¹ Acessório de tradição católica utilizado como forma de contar as orações, sendo formado por “contas” grandes e pequenas (embora muitos fiéis o utilizem como um amuleto).

⁷² Cigarro produzido artesanalmente a partir de fumo em corda picado e enrolado mais comumente em uma palha de milho.



Figura 249 – Gerson Milagre da cruz de cedro (2009) Técnica: ilustração sobre papel. Fonte: Acervo do artista – Local Caçador, SC.

Nessa ilustração (fig.249), Gerson nos propõe uma composição semelhante às da obra de Hassis e Dea Reichmann, onde o Monge é apresentado como uma figura popular. Enquanto na fotografia do Monge João Maria, bem como na pintura de Zumblick e na ilustração de Poty, a imagem do monge é o elemento preponderante da cena, nas demais, temos um Monge João Maria entre pessoas, que goza de prestígio e respeito junto ao grupo. Importante considerar que essa maneira de apresentar os conteúdos narrativos nas composições – independentemente das técnicas utilizadas – é escolha do artista e diz respeito ao diálogo que cada um estabelece com o assunto proposto. Através dos seus desenhos cuja linha de contorno é fortemente marcada com traçado contínuo em um estilo que se aproxima do ingênuo, o artista nos apresenta a cena (fig.249) onde o Monge João Maria está diante de uma família. Do lado direito da cena, um homem de joelhos com as mãos postas em oração se coloca diante do Monge. Ao seu lado, um bebê chora copiosamente no colo de sua mãe e, ainda, há outra mulher da qual podemos ver parte do corpo e as mãos, sendo que uma delas traz um maço com plantas e, a outra, aponta para as mãos do homem ajoelhado. A família parece estar alegre e gratificada.

Numa atitude paciente e meditativa, o Monge alerta aqueles fiéis e, enquanto uma das mãos leva seu cajado, a outra aponta com o dedo indicador para cima. Como parte desse conjunto, ocupando o centro da composição, uma grande cruz de madeira se ergue e dela vicejam pequenos brotos. A cruz de cedro⁷³, plantada pelo Monge nos locais onde passava e abençoava as “águas santas”, representava o poder de resistir ao corte e brotar. Para aqueles sertanejos, a cruz de cedro tinha uma conotação de renascimento diante da morte – promessa de participação no exército encantado de São Sebastião –, por isso viam na cruz o sentido da luta. Gerson nos aponta todos esses elementos ao incluir a cruz em seu assunto narrativo. Os recursos gráficos que utiliza (para aludir à dor e choro da criança de colo), bem como as hachuras para criar a sensação de volumetria, tanto para o conjunto que está em primeiro plano como para a montanha colocada ao fundo, evidenciam os efeitos de luz e sombra que pretende expressar na composição.

⁷³ Planta frondosa cuja dura madeira é utilizada na fabricação de móveis e peças diversas. De secagem rápida e bastante leve, foi utilizada pelos sertanejos no fabrico de facões, sendo também plantada pelo monge junto às fontes de água, de modo que se mantivessem “vivas”.

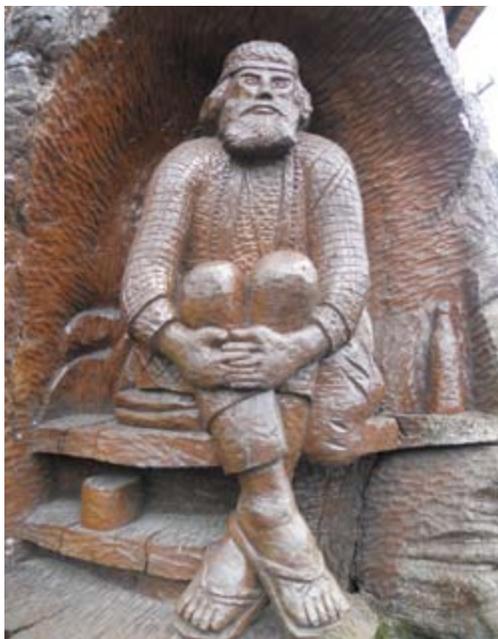


Figura 250 – Itacir Bortoloso **Escultura do Monge João Maria** (2003) a partir de ângulos diferentes.
Técnica: Escavação/talha sobre imbuia. Fonte: Portal de entrada da cidade – Local Porto União, SC.



Figura 251 e fig. 252 – Itacir Bortoloso **Imagens do Monge João Maria** (2007) ambas localizadas no Parque João Maria, sendo que a primeira (da esquerda) está em uma pequena gruta construída próxima de uma vertente d'água.
Técnica: Escavação e talha sobre imbuia. Fonte: Parque João Maria – Local Porto União, SC. Fotografias da autora.

A prática formal adquirida no trabalho com a talha das inúmeras esculturas de monges desenvolvidas por Itacir Bortoloso não se alterou com o passar dos anos. Ele as tem produzido para atender às inúmeras encomendas recebidas, tanto de instituições públicas como de particulares. Para Porto União - SC, município onde o escultor reside, já produziu, em diferentes anos, um número considerável de esculturas do Monge e algumas delas estão expostas em distintos locais (fig.250, fig.251 e fig.252), sendo que João Maria é representado de maneira semelhante: em um tronco de imbuia escavado, na tradicional posição frontal com pernas cruzadas (e demais qualificações constantes na fotografia já descritas nas outras apresentações). Diferenças significativas ficam por conta de particularidades que o material apresenta: sua ductilidade (pela idade da árvore ou maior/menor exposição à umidade); dimensões do tronco onde a imagem será esculpida ou ainda a secagem antes do processo de escavação, as quais proporcionam alterações nos volumes e na adequação dos relevos. Isso também influencia na confecção dos detalhes de cada peça, gerando curvas mais ou menos acentuadas, vazados mais marcantes, linhas melhor definidas, entre outros pormenores.

E, a despeito do material que é próprio e proporciona características únicas à produção do artista, há o olhar, a forma como Bortoloso olha e propõe que olhemos o que produz. As esculturas apresentam, em média, tamanhos que variam entre um e meio a dois metros, considerando que às vezes tornam-se ainda mais imponentes quando o tronco onde são esculpidas tem maiores dimensões. Quando esculpe, nos apresenta um homem robusto, encorpado e bem nutrido. Se na imagem fotográfica ele nos parece esguio – sendo que o gorro contribui para lhe alongar ainda mais a silhueta – aqui, as suas proporções indicam um indivíduo reforçado e vigoroso (fig. 251 e fig.252), o que acaba sendo enfatizado pelo gorro à cabeça, de menores proporções se comparados com as imagens examinadas anteriormente. Os pequenos olhos mostrados na fotografia do Monge ganham grandes proporções na escultura do artista, criando certa deformação no rosto. Também a serenidade apresentada na imagem fotográfica ganha contornos de impessoalidade e até imposição. Isso pode também se dever ao tamanho das peças e ao local onde são instaladas, como na (fig.250), acabando por ocupar de forma considerável o espaço.

Conforme já aponte, o personagem eleito para ser esculpido é o Monge, sendo esse o único assunto proposto pelo artista acerca do Contestado. Todavia, a inclusão do escultor no grupo de artistas investigados se justifica para muito além de sua produção de tema único: “os Monges” por ele esculpidos – e aqui apresento três imagens locadas em diferentes espaços – passam a estabelecer outro tipo de relação com o público e, se cotejarmos o meio social e cultural em que estas se encontram, apresentarão diferentes formas de serem recebidas.



Figura 253 – Itacir Bortoloso **Conjunto de esculturas portal** (2003) Técnica: Escavação/talha sobre imbuia. Fonte: Cladimir Cimon Hein – Local Porto União, SC.

Colocada junto ao portal de entrada da de Porto União – SC, a primeira imagem (fig. 253) é considerada um dos cartões de apresentação da cidade⁷⁴. Mostrar a imagem do Monge João Maria, que peregrinou por esta região muitos anos antes de a cidade vivenciar os dramas da campanha do Contestado, é uma forma de evocar sua memória junto àqueles que o reconhecem.

Pode haver, ainda, uma conotação marcadamente turística que, como acontece em algumas cidades da região, “comercializam” os conteúdos alusivos ao acontecimento e aos seus personagens, banalizando-o e reforçando um preconceito que, por muito tempo, estigmatizou boa parte das populações originárias desses locais. Outra encomenda para onde Bortoloso destinou duas imagens do Monge foi para o Parque Monge João Maria⁷⁵ (fig.251) – no qual se encontra o pocinho⁷⁶, ambiente que acolheu uma delas.

Continuamente frequentado por fiéis, que depositam diante da imagem do Monge outros objetos de devoção, fazem orações e se abastecem da “água milagrosa”, o local e a própria escultura do Monge João Maria passam a ser elementos de culto, tornam-se sacralizados. Assim, mesmo que obra artística, a escultura do Monge, nesse local, passa a ser “vista” e entendida como um elemento sagrado, objeto de culto, criando em torno de si outras relações.

⁷⁴ Fonte: www.baixaki.com.br/papel-de-parede/15582-porto-uniao-santa-catarina.htm

⁷⁵ Segundo o historiador Cleto da Silva, neste local pernoitava o Monge João Maria que esteve na região por volta de 1896. Em 2003 acadêmicos do Curso de Turismo da Univ. de União da Vitória-PR, idealizaram e elaboraram um projeto para revitalização da área, tendo sido inaugurado em junho de 2008 (<http://www.turismoportouniaodavitoria.com.br/putrativoshistoricos01.php?id=10>)

⁷⁶ Fonte de água que por muitos é considerada abençoada por São João Maria.

4.2.2. Monge José Maria



Figura 254 - Jansson Suposto “Monge” José Maria ao lado das virgens (data desconhecida).

Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Jandira Jansson e procedente de Bezerra (2009, p. 118).

Conforme apontado, há inúmeras controvérsias com relação à imagem aqui apresentada (fig. 254), basta verificarmos a legenda onde se registra a palavra suposto anterior à palavra monge, que aparece entre aspas. Muitos autores fazem menção à veracidade ou não do personagem ali retratado, de acordo com o já referido no capítulo anterior. Interessa que discutamos as questões pertinentes a como essa imagem está construída, a sua expressão artística e os aspectos visuais ali configurados.

Na fotografia, quatro personagens em pé, prontos para serem retratados. Ao centro está o Monge trajando negro, em pé e de braços cruzados, com, à sua esquerda, duas jovens adolescentes e, à direita, outra moça também jovem, cuja altura é superior à do Monge. As chamadas virgens normalmente tinham pouca idade (entre 10 e 15 anos) e se destacavam por alguma qualidade de clarividência. Vestir branco era uma forma de distinção. A primeira, à esquerda, de cabelos castanhos

presos, pele morena e mãos cruzadas à frente do corpo, tem um olhar de certo modo apreensivo. Junto dela, a outra jovem, que tem a pele mais escura e os cabelos castanhos, também presos. Seu olhar e suas feições demonstram alegria e curiosidade, aparentando certa satisfação em ser retratada. A terceira jovem, à direita da fotografia, cuja estatura se destaca das demais, tem os cabelos curtos, pele morena, traz os braços estendidos ao corpo e sua postura é tensa, com um olhar inquiridor.

Quanto ao Monge José Maria, sua estatura é mediana, tem a pele morena, a barba grisalha, testa larga e os cabelos lisos. Parece estar usando um chapéu ou um gorro escuro. Esguio, roupas também escuras e ajustadas ao corpo e sobre elas um curto casaco xadrez, o Monge olha para quem o está retratando, como a esboçar um sorriso. Certamente, a imagem já descrita de João Maria (fig.232) tem muito mais de humildade. Mas não podemos afirmar que o fato de ter sido retratado entre as virgens e em uma posição aparentemente presunçosa sejam “reveladores” ou argumentos plausíveis para inferir acerca dos julgamentos que lhe foram infligidos. Se por um lado o apontam como um impostor, por outro acentuam suas virtudes. A ele, Vinhas de Queiróz (1966) dedica inúmeras páginas, falando de suas origens, seu passado, atividades e atitudes – seu dito parentesco com João Maria – bem como a sua predileção pela monarquia, a maneira que organizou os pares de frança e a preocupante influência que exercia junto ao povo. Conclui suas descrições com o combate do Irani, onde “no meio da luta, José Maria caiu prostrado por uma bala” (VINHAS DE QUEIROZ, 1966, p. 106).

Ao apresentarem as imagens do Monge José Maria, artistas procuram inseri-lo em contextos narrativos diferenciados, onde outras informações sobre sua vida são mostradas, como veremos adiante. Alguns utilizam a presente imagem como elemento referencial ou quase literal, como é o caso de Dea Reichmann. Diante da imagem monocromática aqui apresentada, apenas a presença aparentemente impassível desse grupo, em um espaço externo, tendo, ao fundo, algo semelhante a uma grande rocha e vegetação. Vale ressaltar, ainda, que o Monge guarda certa distância das mulheres com as quais é retratado. Enquanto as duas da esquerda são mostradas juntas uma da outra e, a da direita está sozinha, o Monge é apresentado de braços cruzados, como se dominasse sozinho toda a cena. Porém, o que fica evidente são as três mulheres que, em seus vestidos brancos, promovem um contraste com o fundo escuro da fotografia. Nela o Monge quase desaparece, não fosse a luz resvalar-lhe o rosto e a parte superior do corpo.



Figura 254 e fig.255 – Zumblick À direita **O Monge José Maria, conselho de guerra** (1987). Óleo sobre tela. Dimensões: 1,45m x 1,30m; À esquerda **O Monge José Maria, alegoria** (1981). Óleo sobre tela. Dimensões: 1,40m x 1,30m Fonte: Acervo Museu Willy Zumblick, Tubarão SC, imagem digitalizada por Carlos Rocha.



Figura 256 – Imagem do livro **História do Monge João Maria** de AUGUSTO WALDRIGUES – imagem digitalizada pela autora.



Figura 257 – Do livro **“Breve História da Guerra do Contestado”** de Nilson Thomé imagem digitalizada pela autora.

O Monge José Maria como assunto narrativo em diferentes circunstâncias, é o conteúdo artístico das pinturas de Zumblick que apresento. A primeira imagem (fig.254), desenvolvida num ambiente noturno, apresenta o Monge José Maria sentado junto a um grupo de cinco homens, no qual há um diálogo em torno de uma fogueira. Sob um clima de tranquilidade e suspense, a imagem desenvolve uma narrativa onde os contrastes gerados pelos efeitos de luz e sombra são as marcas preponderantes. O artista coloca em primeiro plano e de costas o homem que parece gesticular – e provavelmente esteja com a palavra –, sendo observado atentamente pelos demais. Com um chapéu à cabeça, o destaque é para a sua silhueta, porque posicionado na contraluz. Do seu lado esquerdo e observando-lhe atentamente enquanto toma chimarrão²⁴, está um homem com vestes largas e com uma faixa na cabeça. Ouve atentamente e parece concordar com o assunto. Ao seu lado esquerdo, na sequência, outro homem de chapéu à cabeça e lenço vermelho no pescoço traz uma espada à mão, da qual se pode ver uma pequena parte. Aparentemente de mais idade, talvez pela barba já grisalha, o homem olha distraidamente para um ponto à frente. Ao seu lado, o Monge, apresentado na posição frontal e ao centro da composição.

Com uma espada à mão, pernas semi-abertas e uma atitude de extrema humildade, o Monge José Maria olha pacientemente para o seu interlocutor. As barbas brancas e o gorro à cabeça, inclina-se para melhor observar aquele que está à sua frente. Como em grande parte das representações, carrega um crucifixo preso ao pescoço. Sua configuração carrega grande semelhança à imagem do Monge João Maria (fig. 256) presente nos livros e que também nos é mostrada por Eleutério (fig.191). Isso reforça a ideia já apontada em discussões anteriores sobre a necessidade de uma imagem referencial, mesmo que esta não condiga com o que se está pretendendo mostrar.

Ainda outros dois homens aparecem na composição. Um deles, o que se encontra do lado direito do Monge, também com mais idade, barba grisalha e um quepe à cabeça, traz à mão uma espécie de cajado ou arma. Veste uma farda, perceptível pelo detalhe no paramento que tem aos ombros. Outro homem do grupo é mais jovem e está à direita da composição. Sentado e apenas com

⁷⁷ Bebida característica da cultura do sul da América do Sul, originária dos indígenas. A utilização da erva-mate, planta abundante na região do Contestado estimulou o hábito de consumi-la, após processada, em uma cabaça, sendo tomado com água quente.

parte do seu pé à mostra, traz um poncho sobre o corpo. Também observa com atenção o diálogo travado entre o grupo.

Característica recorrente nas obras de Zumblick, a presença do amarelo em um ponto da pintura, criando uma atmosfera mística e, ao mesmo tempo, sombria. O artista reforça esse clima com o fundo e chão refletidos, como se estivéssemos diante de um espelho – e cria, para isso, aqui e ali, algumas manchas arredondadas com nuances brancas e azuladas – ou, ainda, sutis efeitos geométricos de cores mais escuras. Esses contrastes possibilitam evidenciar todos os personagens revestidos de uma aura esbranquiçada, o que parece torná-los seres muito mais sobrenaturais do que humanos. Interessante observar que a imagem do Monge apresentada nessa pintura tem uma referência direta com a imagem de João Maria apresentada em muitos livros (fig. 232, fig.256 e fig.257).

Como interessa aqui a compreensão dessa imagem e suas formas de apropriação, podemos perceber novamente, a exemplo das obras de Hassis anteriormente discutidas, que há uma deliberada intenção de, a partir de referências já existentes, utilizar uma imagem já conhecida. É o caso da outra pintura, que está à esquerda, onde temos um grupo de soldados a cavalo e, ao centro, o Monge José Maria. Aqui o aspecto do monge se assemelha ao da imagem anterior. Diferentemente das demais obras de Zumblick sobre o Contestado onde, mesmo havendo um número significativo de pessoas, os movimentos são tratados com mais tranquilidade, nessa há marcante intenção de criar agitação. Cavalos e homens, no primeiro plano, indo da esquerda para a direita e outros, mais ao fundo, também se deslocam. Exceto o Monge que está ao centro, sobre um cavalo de pelagem castanha, todos os que o acompanham estão fardados. Seus uniformes se assemelham ao da guarda britânica: quepe alto e vermelho, jaleco vermelho, calças brancas e botas pretas. Armados com espadas, o grupo avança apressadamente. Importante observar que aqui há também a presença dos reflexos através de combinações geométricas em veladuras, com o uso do branco e preto, propostos em outras obras por Zumblick. Isso dinamiza a cena e promove outra dimensão espacial. O grupo é formado por um infante soldado, de cabelos e pele morena, sobre um cavalo branco, ladeado pelo Monge que a ele se dirige com o rosto, de modo a lhe dizer algo. Tanto o menino quanto o Monge José Maria sobre seu cavalo seguram, com uma das mãos, a rédea e, com a outra, a espada, sendo que o Monge a projeta acima da cabeça. Mais adiante outros soldados seguem o grupo e, ao fundo, à direita, outros soldados parecem ir a outra direção, pois são mostrados de costas sobre os cavalos. Zumblick trabalha o céu,

ao fundo, em um azul claro. A profundidade sugerida pela diminuição das figuras no espaço e o uso de certa atmosfericidade com o esbranquiçamento das figuras mais distantes, são mostradas como se houvesse mais “ar” entre elas e o observador. Isso não ocorreria se as figuras estivessem mais próximas em relação ao observador. Na linha do horizonte reaparece o amarelo que, unindo-se ao chão, transforma-se em um verde muito claro, com manchas escurecidas. Esse verde permite que o artista siga aplicando mais intensamente, nos pés e corpos dos cavalos, a sua costumeira “aura” que, quando nos homens montados, se suaviza tornando-se quase imperceptível. Embora intitule a sua obra como uma alegoria, estranhamente Zumblick representa o Monge junto a soldados. É certo que a sua guarda pessoal, os Pares de França, representava uma “elite” de homens fortes, como bem nos aponta Vinhas de Queiróz (1966, p. 94):

Das centenas de pessoas que o cercavam, apenas 40 homens fortes, valentes, ainda na flor da idade, é que o acompanharam em sua retirada; os outros se dispersaram. Entre os que partiam com o monge iam os pares de França, membros da guarda que José Maria tinha organizado. Todos seguiam a cavalo, porém poucos estavam armados. Na verdade fugiam

Todavia, o artista idealiza uma guarda pessoal para o monge, com suas armas e paramentos, inserindo-os em um ambiente que se reveste de certa magia, enfatizando atitudes de heroísmo e valentia.



Figura 258 – Renato Perré (Peludos e Pelados) **Monge José Maria** (1991) e, à direita, detalhe do monge. Técnica: boneco em papel machê. Dimensão aproximada 60 cm. Fonte: Acervo Museu Histórico e Antropológico do Contestado – Local Caçador, SC.

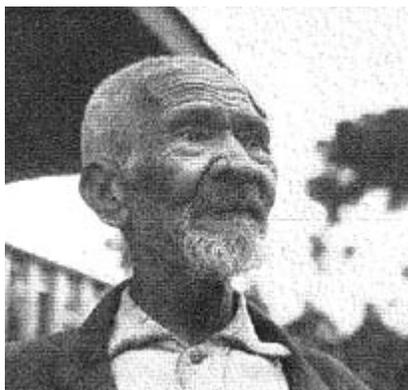


Figura 259 – O velho Porfirio, irmão do famoso comandante de briga Francisco Alonso de Souza, que foi morto em combate. Fonte: VINHAS DE QUEIROZ, 1966, p. 179. Imagem digitalizada pela autora.

O boneco de José Maria, personagem proposto por Perré (fig. 258), também nos traz à memória a já conhecida imagem do João Maria (fig.232). Aqui nos é apresentado um personagem cujo aspecto

caricato⁷⁸ se distingue das habituais representações, muito embora tenha características que se possam relacionar às comumente expostas quando se trata do Monge. Este José Maria aparenta idade avançada, olhos castanhos e fundos, com um olhar lânguido e reflexivo. Sua barba grisalha lhe toma parte do claro rosto de maçãs avermelhadas e salientes. Sobrancelhas espessas, também grisalhas, são evidenciadas na testa larga e com rugas paralelas horizontalmente moldadas para enfatizar os sinais da idade.

O boneco, modelado inicialmente em argila e, posteriormente, coberto com camadas de papel picado, cola e pintura final, aparenta leveza e uma cuidadosa modelagem, com preocupação nos detalhes e acabamento. Aqui o boneco Monge José Maria não está caracterizado com chapéu ou de boné como em outras obras e sim naturalmente, com os cabelos lisos e grisalhos, “penteados” para trás, que iniciam na altura da testa em forma de dois arcos, os quais se estendem pelas têmporas. O nariz é núbio, comum entre grupos étnicos mestiços, embora apresente a pintura da pele bastante clara. Está vestido com um casaco abotoado e uma blusa de gola alta, ajustados ao corpo. Traz à mão, como em todas as representações do monge, o cajado. É importante observar que aqui há um número indicativo utilizado para identificação, que corresponde à legenda apresentada em um painel lateral, onde os bonecos estão expostos e nela consta o nome do Monge José Maria. Sem esse indicativo e, não tendo assistido à encenação, a identificação do Monge José Maria se tornaria difícil, pois seu aspecto se aproxima muito mais das representações do Monge João Maria.

Reforço, aqui, a informação apresentada no capítulo II quando me refiro às referências para a construção dos personagens da peça, tendo sido utilizadas fotografias presentes no livro de Queiroz (1966). Ao verificar as fotografias presentes no livro, a tradicional imagem de João Maria (fig.232) e ainda de José Maria (fig.254) encontrei um detalhe curioso. Um dos entrevistados pelo autor, cuja fotografia encontra-se à página 179 (VINHAS DE QUEIROZ, 1966) reúne características análogas àquelas expressas no boneco do monge José Maria. Curiosamente, há semelhança nos olhos, nariz – muito embora a pele do indivíduo fotografado seja escura em relação à do monge apresentado por Perré – formato do rosto (fig.259).

Ainda, na imagem (fig.258) onde o monge é apresentado de corpo inteiro, pode também ser visualizada a vareta de manipulação que está presa às mãos do boneco, as quais têm um tamanho quase desproporcional ao próprio corpo. Tal construção é fundamental uma vez que as mãos com tamanho maior proporcionam maior expressividade no momento da manipulação.

⁷⁸ Representação do personagem que enfatiza ou evidencia algumas partes, exagerando ou aumentando-lhe as proporções e ainda captando aspectos da sua personalidade através do jogo de formas em que a imaginação do artista se sobrepõe aos aspectos naturais.

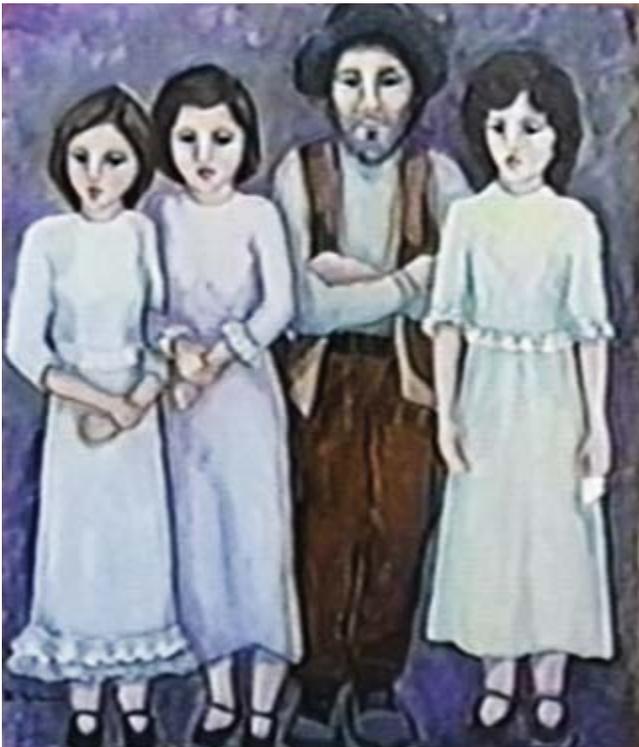


Figura 260 e fig.261 – D.C. Reichmann À esquerda; José Maria, Teodora e mais duas virgens. À direita, José Maria e seus seguidores: Jose Maria lê a vida de Carlos Magno para os festejos do Bom Jesus (1911) Miguel Lucena de Boaventura (1993) Técnica: óleo sobre madeira. Dimensões: 50 x 80 cm.Fonte: Acervo particular – , À esquerda fotografia de Sandro Moreira. À direita imagem digitalizada pela autora.

De Dea Reichmann temos duas obras onde nos é apresentado o Monge José Maria. A primeira, à esquerda (fig.260), pode ser rapidamente reconhecida e identificada, tal é a sua semelhança com a fotografia (fig.254) anteriormente descrita. A artista se apropria da popular imagem e nos propõe um novo olhar, através da reconfiguração dos personagens e suas características. Sobre fundo com manchas azuis e violetas, particularidade recorrente nas obras de Reichmann, vemos os quatro personagens. À esquerda as duas jovens; ao centro o monge; e, à direita, outra jovem. Contrariamente à fotografia, na obra da artista os personagens são retratados muito próximos uns dos outros, todos elegantemente vestidos, e o monge, de maior estatura e roupas diferenciadas, se evidencia. Os vestidos brancos das jovens ganham nuances azuladas, roxas e esverdeadas e delicados adereços, deixando à mostra os seus pés calçados com sapatinhos pretos. As três têm cabelos curtos e escuros, rosto afilado e boca pequena. Apresentam pele clara e a marcante característica nas figuras humanas apresentadas nas obras da artista: os olhos vazados e pintados de negro, razão pela qual não têm um foco definido, embora os rostos tenham uma direção. Isso cria um clima de ausência, o que torna o olhar evasivo e distante. O Monge, também de pele clara e de aparência mais jovem do que o habitual, apresenta uma barba rala e chapéu negro à cabeça. Com os braços cruzados e os ombros recolhidos, se destaca no grupo pela maior estatura, porém é colocado atrás das jovens. A camisa clara cria um contraste com o fundo e realça o colete e as calças marrons que veste.

Apesar de apresentar uma construção semelhante à fotografia de Jansson, a alegoria proposta por Dea Reichmann se distancia significativamente daquela. Aqui, o meio expressivo da artista propicia uma atmosfera mística e emocional que intencionalmente não parece pertencer a esse mundo. É o caso da obra seguinte, à direita (fig.261), onde o assunto também é o Monge José Maria. Nela, a artista intensifica o uso dos tons azuis, que preponderam nos contornos das pessoas, nos seus olhos e, ao longo da composição, mesclados a leves nuances de amarelo, verde e rosa. As próprias tonalidades de pele ganham aspecto empalidecido. Na pintura está em destaque no primeiro plano e sentado em um banco, o monge, que traz às mãos um grosso livro. Seu aspecto não é envelhecido, muito embora apresente a barba grisalha. O chapéu à cabeça e, nele, uma faixa branca, outro dos símbolos da irmandade. Veste uma camisa branca e calça escura, até os joelhos, deixando à mostra parte das pernas. Ao seu lado uma mulher de meia idade, vestida com uma saia e uma camisa em tons rosados que se destacam na composição. Cabelos curtos, boca pequena e a expressão de quem está compenetrada ganham ênfase nos olhos vazados e sombreados em tons de azul. Ao seu lado e, de certa forma comprimida pelo pouco espaço no banco onde sentam o monge e a mulher, está uma senhora que traz um bebê em seu colo. Cabeça mais baixa e rosto sombreado, essa personagem quase se

confunde com todas as demais que, colocadas em um plano posterior, deixam-se mostrar pela cabeça de contornos pouco definidos ou esmaecidos, olhos vazados em azul e sombreados com amarelo pálido. As pessoas em grande número parecem disputar espaço junto ao Monge e, atentas, voltam-se para ele. À esquerda, outra mulher sentada pouco abaixo e com as pernas cruzadas. Em suas vestes traz nuances de um amarelo cuja intensidade se destaca do restante da composição. Seu rosto de perfil demonstra certa hostilidade. O conjunto, permeado por maneirismos e uma melancólica apatia, reforça a sugestão de fantasmagoria perceptíveis nos rostos que parecem cadavéricos, nos contornos trêmulos e nas manchas em tons frios, ora esmaecidas, ora intensas da obra de Reichmann.



Figura 262a, Fig.262b, Fig.262c, Fig.262d – Tero Fragmentos da série “A saga do Contestado” Monge José Maria (2003, p.12, 27, 28 e 30) Técnica: Bico de pena e nanquim sobre papel. Fonte: Acervo do artista – Local Florianópolis, SC.



Figura 263 – (VINHAS DE QUEIROZ, 1966 p.50) “José Maria de Santo Agostinho, a quem os sertanejos consideravam o “novo Cristo”
(Desenho baseado em uma antiga fotografia)



Figura 264 – BERNARDET, Jean Claude. **Guerra camponesa no Contestado**. São Paulo: Global, 1979..p. 58 - imagem digitalizada pela autora.

De A saga do Contestado, primeiro volume da série de histórias em quadrinhos de Eleutério sobre o Contestado, extraio alternadamente da sequência quatro imagens (Fig.262a, Fig.262b, Fig.262c e Fig.262d) nas quais é apresentado o monge José Maria. No volume em questão, a narrativa é a respeito do combate no Irani, onde o quadrinista inicia com as cenas da batalha até o seu desfecho e, nas páginas seguintes faz uma interrupção para relatar o que desencadeou a “ocorrência do sangrento conflito” (CONCEIÇÃO, 2003, p. 16) retomando a História da Guerra Sertaneja do Contestado desde a questão dos limites.

Na primeira imagem (Fig.262a), apresentada à página 12, o monge aparece em plano total, sendo mostrado num ângulo de baixo para cima e pronto para a luta. Através de um balão⁷⁹ cujo apêndice está voltado para si, a efusiva frase de “vivas a São João Maria”. Em meio à luta, o monge José Maria veste roupas limpas e alinhadas, calça clara presa à cintura por uma cinta de fivela, camisa abotoada na frente, paletó comprido que se alonga abaixo da cintura e botas até os joelhos. Usa barba e cabelos mais compridos e bem aparados e, ainda, um gorro de pele de jaguatirica à cabeça. Em uma das mãos traz um revólver e, na outra, um facão de metal reluzente.

Como já apontado, as convenções internacionais apresentadas nos quadrinhos de Eleutério criam para seus personagens formas idealizadas e, mesmo que o rosto do monge tenha sido apropriado de conhecidas fotografias – como é o caso dessa imagem cuja “fácies” é mostrada no capítulo III (fig.263 e fig. 264) – elas parecem estranhas ao ambiente no qual estão inseridas. A imagem seguinte (fig.262b) também traz como referência uma das ilustrações tratadas no capítulo III (fig.263 e fig.264) veiculadas pelos livros. Apresenta um monge robusto e “bem nutrido”, diferente daqueles construídos pelos demais artistas, com exceção de Bortoloso e Zumblick. Embora apresente barba, elemento comum a todos, nessa imagem o monge está de chapéu, vestindo uma túnica abaixo do quadril, calças justas dentro das botinas. Está sobre um cavalo e traz consigo alguns pertences. A idealização do

⁷⁹ Recurso gráfico utilizado na história em quadrinhos para designar falas, interjeições, sons, entre outros, possibilitando que o leitor seja orientado para a compreensão da cena

indivíduo que se desloca como um errante sobre seu cavalo também está presente nessa imagem.

Nas duas figuras seguintes, o monge José Maria apresentado se assemelha ao primeiro, tanto em seu aspecto físico quanto nas vestimentas. Na (fig.262c), José Maria está em pé e sendo cumprimentado por um homem através de um aperto de mãos. Outros dois, um de cada lado, acompanham a cena. Todos os personagens apresentados na cena vestem-se de forma alinhada: o monge, conforme já descrito, corpulento mas elegante. O homem a quem aperta a mão veste um terno com listras e, aparentemente, um lenço ao pescoço. Os dois outros homens vestem terno e ambos estão de chapéu, cujos modelos são diferentes. As vestimentas parecem estar atualizadas e, para a época, descontextualizadas.

Na última imagem (fig.262d), temos um grupo de assistentes para quem o monge lê histórias e, como descrito pelo autor “à luz da fogueira, para deleite dos rudes sertanejos, que sonhavam com os feitos heróicos e lutas medievais” (CONCEIÇÃO, 2003, p. 30). Essa imagem parece tomar como referência a de Zumblick com o monge e seus homens sentados ao redor da fogueira. Ao centro da cena, encontra-se o monge José Maria com um livro em seu colo e, à sua volta, os sertanejos.

A maior parte das figuras lembra o tipo físico europeu. Há outros que aparecem na borda inferior e de costas, cujo detalhe é expresso através dos seus chapéus. Aqui, vê-se novamente a influência dos quadrinhos de cowboys americanos, com suas roupas xadrezes e lenços ao pescoço. Em todas as cenas, o movimento é, sim, sugerido pelos corpos e atitudes dos personagens, mas, sobretudo, se expressa através do incessante jogo de claro-escuro. Isso é claramente visível em especial no quadrinho com a fogueira, onde os jogos de luz (e das sombras) são o verdadeiro suporte da imagem.



Figura 265 – Cabeça Oca Monge José Maria (2001) Técnica: Acrílica sobre tela. Dimensões: 1m x 1m. Fonte: Acervo particular– Local Concórdia, SC.

O grupo Cabeça Oca nos apresenta o monge José Maria em primeiro plano (fig.265). De aparência jovem, pele clara e barba castanha, o personagem traz preso ao pescoço um lenço vermelho que se estende ao colo e, ainda, à cabeça, leva um chapéu também vermelho. Logo atrás, no lado direito, a cruz como símbolo de religiosidade e, sobre ela, um pano estendido, que segue às costas do monge e cria um contraste com os efeitos de marrom escuro impressos ao fundo.

Importante considerar que nessa imagem do Grupo Cabeça Oca, como na grande maioria das produções dos artistas, a cruz é um elemento recorrente e se faz presente de diferentes maneiras e sob variados discursos. Aqui, a cruz serve como suporte ao pano que se estende sobre ela. Mantendo paleta semelhante às suas outras pinturas, os artistas utilizam os tons avermelhados e cremes, os marrons e efeitos esverdeados.

A pintura não apresenta linha de contorno e os efeitos visuais ficam por conta de sutis claros-escuros aplicados ao chapéu, ao lenço, ao rosto do monge, à cruz e ao pano estendido, procurando sugerir-lhes volumetria. A aparência do monge é ao mesmo tempo austera, ativa e estática. A composição ganha movimento pelo pano claro que se estende sobre a cruz.



Figura 266 – Gerson São José Maria (2009) Técnica: ilustração sobre papel. cm.
Fonte: Acervo do artista – Local Caçador, SC.

A cena proposta por Gerson em que o Monge José Maria ocupa o plano total da composição e parece se movimentar apressadamente com o estandarte símbolo da irmandade (fig.266), é o conteúdo narrativo dessa composição. Não fosse a espessa barba grisalha, que caracteriza o monge como uma pessoa de mais idade, a aparência e o aspecto físico aqui apresentados são de um jovem atleta com gorro à cabeça, roupas ajustadas ao corpo e cujos gestos indicam bravura e vitória.

Em uma das mãos, acima da cabeça leva a bandeira com a cruz de cedro ao centro e, na outra, seu punho fechado voltado para cima mostram o desejo de vencer. Mais à direita e num plano secundário, duas jovens, cada uma carregando uma cruz, estão vestidas de branco lembrando as virgens. Elas olham para o monge com certo espanto. Mais adiante um jovem sobre seu cavalo ostenta, com a mão direita, um facão. Ele tem a cabeça raspada, aludindo aos pelados.

O dinamismo e movimento da cena são dados pela curvatura do solo e pelo ritmo criado pela sucessão de elementos verticais, da espada do cavaleiro às cruzes das virgens, passando pela bandeira que o monge empunha e ainda pela araucária. Também fica por conta das ações dos personagens: o “pelado” que se movimenta com o cavalo; as duas jovens que olham para o monge e caminham ou mesmo o monge que, em ritmo de “dar um passo”, gesticula em direção à direita.

Os elementos gráficos e hachuras propõem os claros-escuros na composição, cuja narrativa trata, em linguagem sintética e, ao mesmo tempo humorística e satiricamente, o dia-a-dia na região do Contestado.

4.2.3. Maria Rosa



Figura 267 – Zumblick Maria Rosa Alegoria (1982). Óleo sobre tela. Dimensões: 1,45m x 1,30m. Fonte: Acervo Museu Willy Zumblick, Tubarão SC, imagem digitalizada por Carlos Rocha.

Em Zumblick temos a mais antiga e talvez a primeira imagem de Maria Rosa (fig.267). Conforme apontado e já explanado no capítulo III acerca de sua trajetória, não há nenhum registro fotográfico dessa personagem. Trata-se de uma menina de quinze anos, cujos atributos ou desqualificações são amplamente propalados pelos livros e projetam a sua figura enquanto líder militar e espiritual junto a significativo contingente de sertanejos e suas famílias durante a Guerra Sertaneja do Contestado. Em um ambiente noturno e épico, Zumblick reveste Maria Rosa de características heróicas.

Ocupando o centro da tela e montada em um cavalo branco paramentado, cuja cabeça e patas dianteiras fazem uma reverência ao observador, está a poderosa virgem. Jovem, de pele bastante clara e cabelos escuros, veste uma leve e esvoaçante roupa branca. Ao seu redor, duas grandes bandeiras brancas com cruzeiros azuis se movimentam ao sabor da brisa que sopra em sua direção, agitando os seus cabelos e sugerindo certa sensualidade. Ela está cercada por um grande grupo de soldados vestidos com o mesmo uniforme apresentado na pintura alegórica de José Maria (fig.266), ou seja, calças brancas, botas pretas, quepe alto e jaleco vermelho, com paramento e espadas, que lembram a guarda britânica. Estes parecem querer colocar-se ao serviço da “heroína”, manifestando isso, quer seja no ato de tirar o chapéu pela sua passagem, quer seja mostrando-lhe a espada em uma atitude solidária à sua causa. À direita da imagem e colocada à frente de Maria Rosa, uma mulher de pele clara, vestido branco longo e com um grande chapéu também branco olha fixa e admiravelmente para a jovem a cavalo. Em um dos braços traz um ramallete de flores e, com o outro, abraça uma criança que segura uma pequena bandeira branca com a cruz. Há aqui um ar de romantismo que beira a nostalgia. Mais ao fundo é possível perceber algumas silhuetas de mulheres e soldados.

Os recursos expressivos utilizados nas demais pinturas de Zumblick reaparecem aqui, onde o fundo é mais intensamente escurecido com nuances esverdeadas. Em alguns momentos, a aura branca e, por vezes amarelada, que contorna os personagens se intensifica: fica um pouco sutil em torno dos soldados e forma uma grande aureola atrás da cabeça da jovem, lembrando as imagens sacras antigas. Os efeitos de reflexo tornam a aparecer: No chão as manchas brancas criam texturas e fazem com que a imagem tenha efeitos de espelhado. Ainda, no âmbito da tela, quer seja em semicírculos esbranquiçados no fundo ou na lateral do quadro, quer seja em forma de manchas retangulares, as texturas também estão presentes. A força expressiva das linhas e cores cria certa intranquilidade e, ao mesmo tempo, uma atmosfera de misticismo e devoção. Maria Rosa é, na alegoria de Zumblick, rainha, heroína e santa. Esse poder é reforçado pelos meios com os quais o artista torna público o assunto narrativo.

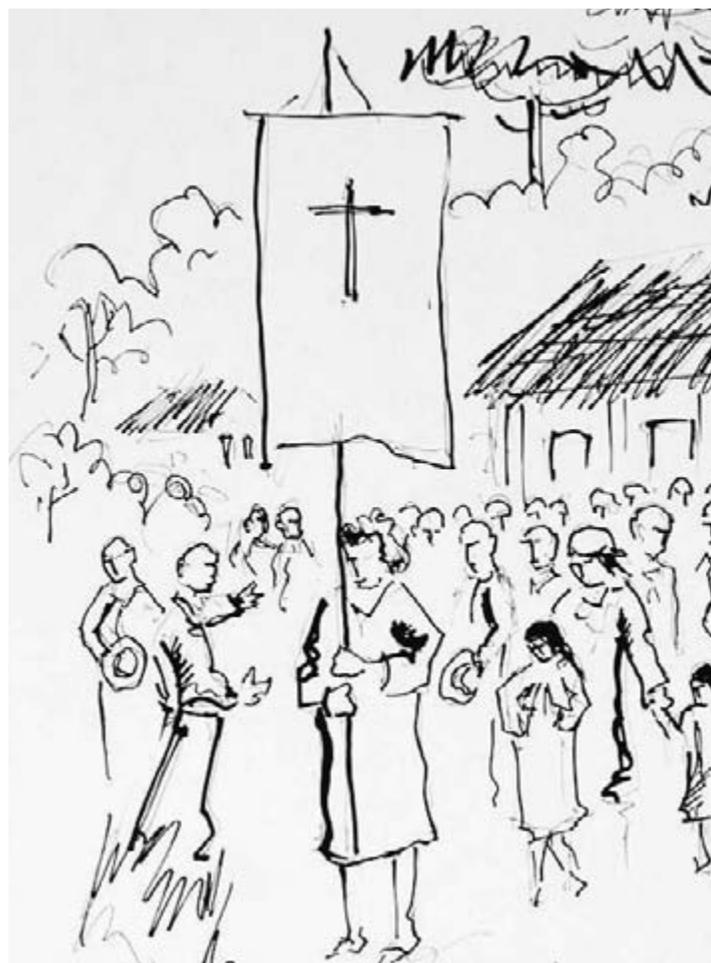


Figura 268 – Hassis **A virgem Maria Rosa: a forma à frente da procissão e detalhe** (1984).
Nanquim sobre papel. Dimensões: 0,18m x 0,25m. Fonte: Acervo Fundação Hassis, Florianópolis SC
imagem digitalizada por Fernando Bopré.

Entre os esboços de Hassis para o grande painel, a virgem Maria Rosa aparece com a mesma importância que as demais situações e passagens eleitas pelo artista para ilustrar a sua narrativa, ou seja, apresenta-a como mais um dos muitos acontecimentos. Contudo, na narrativa proposta em *Contestado: terra contestada*, não a contempla. Diferentemente da epopéia descrita na alegoria de Zumblick, importava a Hassis reunir elementos imagéticos suficientes que subsidiassem a sua investigação, da maneira mais completa para, posteriormente, utilizá-los. Isso incluía outras intenções, não apenas o painel. Aqui, apresento uma prancha em um plano total e, ainda, outra imagem que aproxima o foco concentrando-o em Maria Rosa.

À esquerda, na imagem integral (fig.268), o artista situa um lugar, em meio à mata, onde aparecem pinheiros com grande vegetação e, entre eles, pequenas casas. Mais à frente e num plano mais aproximado há um grande número de pessoas: homens, mulheres levando crianças pela mão, mães com filhos ao colo. Trata-se de uma procissão liderada por uma mulher: a virgem Maria Rosa.

Com um vestido pouco abaixo dos joelhos, cabelos curtos e aparência de uma senhora, a personagem carrega consigo um grande estandarte com a cruz ao centro. A multidão atrás de si a segue com respeito: cabisbaixos, os homens com os chapéus às mãos, numa lenta marcha. Ao lado de Maria Rosa, um homem, com a cabeça raspada, parece dirigir-lhe a palavra e mostrar algo à sua direita.

De igual maneira que expressa nos seus outros desenhos, a linguagem utilizada por Hassis têm um esboço inicial, provavelmente com grafite, onde as linhas vão se sobrepondo, como um ensaio. Sua finalização se dá com a aparentemente rápida aplicação de traços através do uso de caneta ou bico de pena. Embora bastante minucioso no seu desenho, o artista não se preocupa com as extremidades, pés e mãos e nem com os olhos, a boca, entre outros. Importa que o conjunto apresente os elementos e informações necessárias para a compreensão do seu processo.

No detalhe (fig.268), é possível melhor observar esse procedimento, bem como a atitude meditativa da jovem diante daquele cortejo. Não há heroísmo e nem uma grande distinção à figura de Maria Rosa. Aqui, o que vemos é uma marcha respeitosa e, ao mesmo tempo, silenciosa, conduzida por uma jovem. Essa atmosfera é eventualmente descontinuada pelo efeito das nervosas linhas que o artista utiliza em sua composição.



Figura 269 – Renato Perré (Peludos e Pelados) À esquerda **Virgem Maria Rosa** (1991)
Técnica: boneco em papel maché. Dimensão aproximada 60 cm. Fonte: Acervo Museu Histórico e Antropológico do Contestado – Local Caçador, SC.



Figura 270 – A “virgem” Teodora (1954). Fonte: VINHAS DE QUEIROZ, 1966, p. 226. Imagem digitalizada pela autora.

Um dos assuntos narrativos recorrentemente tratados pelos artistas, Maria Rosa sobre seu cavalo, também nos é apresentado por Perré. Temos, nessa imagem (fig.269), um cavalo de pelagem clara (o qual podemos visualizar parcialmente) e modelado em espuma. Sobre ele, a jovem, que veste uma roupa mesclada de branco e estampas, rendas e fitas.

Tratada com feição caricata, a “boneca” Maria Rosa segue algumas características já descritas anteriormente, semelhantes às do monge José Maria: rosto alongado e pele muito clara, maçãs salientes e os lábios pintados de um vermelho intenso, esboçam um sorriso que deixa à mostra parte dos dentes. A boca é grande, chegando a ser até desproporcional, aspecto próprio da caricatura. Como uma jovem de cabelos claros, de acordo com descrições anteriormente assinaladas, a personagem aparece aqui com os cabelos cacheados e grises. O nariz também é avantajado, as sobrancelhas evidenciadas e veem-se, ainda, grandes olhos castanhos. Sua aparência não é de menina e nem de jovem, mas de uma mulher com mais idade, considerando alguns traços que a caracterizam.

A pesquisa empreendida pelo grupo de Perré para construir o personagem do monge incluiu a imagem de Maria Rosa, cuja referência, de acordo com as indicações, é a fotografia de outra “virgem” de nome Teodora (fig.270), apresentada por Vinhas de Queiroz (1966). À época com dez anos, exerceu durante curto espaço de tempo a liderança como vidente-comandante do reduto de Taquaruçu, tendo o poder de “falar com o monge” e proferir milagres.

Vinhas de Queiroz (1966, p. 122) nos aponta que: “parece que Teodora encarou aquilo que dela dependia como farsa ou ‘brincadeira’ [...] ela não via nada das visões dela [sic]; eram os velhos que diziam para ela dizer e então ela repetia”. A fotografia que o autor nos apresenta em seu livro datado de 1966, foi tirada no ano de 1954, passados bem quarenta anos após a Guerra Sertaneja do Contestado. Esse distanciamento ou tentativa de aproximação que os artistas propõem através dos referenciais utilizados, se por um lado constituem uma arbitrariedade, por outro nos orientam acerca dos processos e meios expressivos pelos quais transitaram para provocarem a nossa percepção a respeito dos fatos ou personagens retratados.



Figura 271 e fig.272 – D.C. Reichmann **Maria Rosa vidente, comandante e chefe** (1993) Técnica: óleo sobre madeira. Dimensões: 50 x 80 cm.Fonte: Acervo particular– imagem digitalizada pela autora.

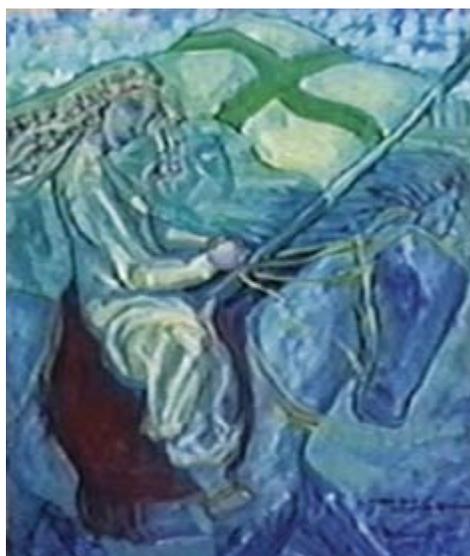


Figura 273 – D.C. Reichmann **Maria Rosa vidente, comandante e chefe** (1993) Técnica: óleo sobre madeira. Dimensões: 50 x 80 cm.Fonte: Acervo particular – imagem digitalizada pela autora.

A despeito de indicar o mesmo título em todas as telas aqui mostradas e também o mesmo assunto narrativo, em cada uma das pinturas de Reichmann (fig.271, fig.272 e fig. 273) há particularidades que as diferenciam e das quais tratarei ao analisá-las individualmente. Como características comuns às três obras, apresenta-se uma Maria Rosa jovem, com louros cabelos compridos. Neles, alguns adornos que também estão no longo vestido branco que usa. De estatura mediana, esguia e com a pele muito branca, em todas as imagens a personagem é o assunto principal, ocupando o plano total do espaço.

Na primeira figura (fig.271), Maria Rosa está só, em pé, ocupando todo o lado esquerdo da composição. O espaço à direita possibilita que vejamos, ao fundo, a geométrica paisagem do campo proposta por Reichmann. Pequenas casas, pinheiros e uma cruz fazem parte do cenário, cuja composição mescla suavemente tons de verde, marrons e ocre, delimitados por uma linha de contorno sutil que sugere visão em perspectiva onde, ao fundo, sob um céu em tons esverdeados, podemos ver um sol pálido, nuvens e uma lua minguante. À frente desse relevo montanhoso, também em uma colina, Maria Rosa traz em sua mão direita a bandeira branca com a cruz verde e, na mão esquerda, uma arma. Os vazados olhos propostos nas obras de Dea Reichmann, aqui contornados com um verde claro, parecem conferir-lhe tranquilidade. Traz, ainda, pendurado ao pescoço um pequeno objeto, que é, provavelmente, o denominado “bentinho”⁸⁰, como elemento de proteção. Embora haja uma cor predominante, o que é recorrente nas obras gélidas de Dea, a composição em tons de verde sugere uma pausa, como se a personagem – e também nós que a vemos – estivéssemos em um momento de calma e espera.

Um ambiente diferente nos é sugerido pela imagem (fig.272), à direita, em que os azuis e violáceos voltam à cena e os elementos fantasmagóricos se fazem presentes. Dea Reichmann intensifica o escuro dos olhos vazados e as linhas de contorno negras e azuladas que envolvem os personagens retratados. A jovem Maria Rosa com sua bandeira à mão direita está colocada de frente, ocupando o centro da composição. Imersas em uma penumbra azulada, as figuras características da artista, com bandeiras à mão, seguem a jovem e observam-na atentamente. Esse panorama que mistura as tonalidades frias cria um clima de apreensão e expectativa na composição. Maria Rosa, à frente, mostra-se confiante e resoluta. Vidente, comandante e chefe, na figura 273 a personagem é representada de perfil sobre um cavalo. Traz à frente, nas mãos, a bandeira branca símbolo da irmandade. Aqui, as nuances azuladas e esverdeadas são distribuídas: o cavalo guiado pela jovem, em tons de azul, movimenta-se apressadamente da esquerda

⁸⁰ Objeto que se assemelha a um escapulário de dois pequenos quadrados de pano bento em que se encontram representadas insígnias ou imagens religiosas, e que se traz ao pescoço preso por uma fita. Entre os sertanejos costumava-se usar esses objetos (patuás) com orações como forma de proteção.

para a direita. A natureza expressiva da artista mescla verdes mais intensos e azulados ao branco do vestido, misturando-os ainda a manchas amareladas, que se esmaecem ou se intensificam ao largo da composição. As linhas de contorno são frágeis e trêmulas e os seus efeitos geram intranquilidade. Na parte superior há alguns elementos esbranquiçados que se texturizam, indicando um céu nebuloso. A posição diagonal do mastro da bandeira, seus cabelos e as crinas do cavalo tremulando ao vento, associados às texturas, cores e contornos empregados, criam movimentos ritmados e nervosos, em um clima de vibração e intensa melancolia.



Figura 274 (acima); Figura 275 e Fig. 276 – Meinrad Horn Acima A vegetação. Abaixo, à esquerda Maria Rosa e a fuga para Caraguatá; À direita: Êxodo. Abaixo: O êxodo (2002) Técnica: Mista com palha. Fonte: Acervo da Universidade do Contestado – Local Mafra, SC.

Numa minuciosa observação das diferentes cenas que estão em cada um dos grandes módulos de Horn, podemos encontrar a sua interpretação para acontecimentos importantes relacionados à Guerra Sertaneja do Contestado. Através dos minúsculos bonecos em palha de milho – nos quais a atitude em “separar” por cenas é a primeira dificuldade encontrada - há um mergulho naquele universo que se revela, por vezes, de difícil acesso. Em meio ao acentuado relevo e densa vegetação apresentados no interior do módulo (fig.274), é possível, entre outras narrativas, localizar Maria Rosa

(fig 275), montada em um cavalo branco, à frente de uma legião em fuga (fig.276). Como se trata de um fragmento pode haver aspectos que, descritivamente, não sejam evidenciados.

Mesclando pequenas peças de madeira – com a qual confecciona os cavalos, que pinta de marrom, castanho claro ou branco – com diferentes cores e texturas da palha, o artista modela os personagens. A atividade requer não apenas observação, mas precisão. As cabeças são feitas de uma minúscula esfera onde são pintados os olhos e, sobre elas, Meinrad põe chapéu, quepe ou mesmo lenço. Reveste delicadamente cada boneco com a palha – calças e camisas para os homens ou longos vestidos para as mulheres – e, em suas mãos adere facões, espingardas ou bandeiras. Na cena retratada (fig.275), Maria Rosa, montada em seu cavalo branco, trazendo à mão a bandeira com a cruz verde, lidera um grupo de homens e mulheres que, a pé ou a cavalo, marcham em uma grande coluna. No entorno, vê-se a densa vegetação, melhor figurada na figura onde aparece a continuação daquele cortejo em fuga (fig.276), no qual homens e mulheres carregam seus pertences. Personagens e cenário plenos de movimento são um convite ao olhar, que se deixa arrebatado pelos detalhes ali apresentados.

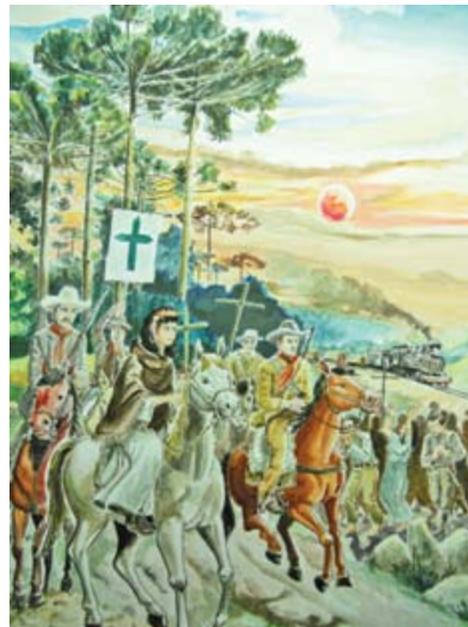
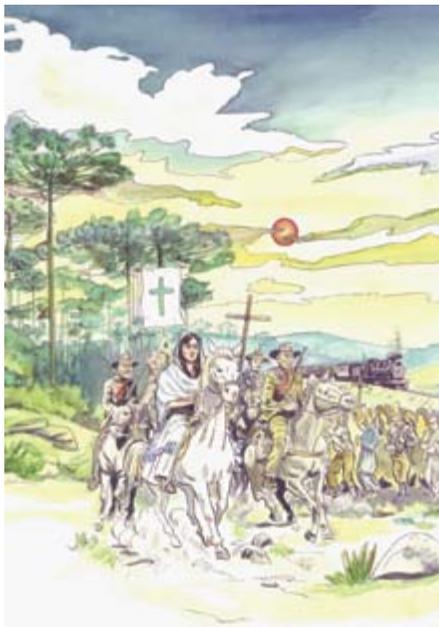


Figura 277 e fig. 278 – Tero À direita **Contracapa do primeiro volume da série “A saga do Contestado”** (2003) e à esquerda **Capa de trás do segundo volume da série “A saga do Contestado”** (2006) Técnica: Bico de pena, nanquim e aquarela sobre papel. Fonte: Acervo do artista – Local Florianópolis, SC.



Figura 279 e fig. 280 – Tero À esquerda cena da pág 41 e à direita detalhe da contracapa, ambas do segundo volume da série “**A saga do Contestado**” (2006) Técnica: Bico de pena, nanquim e aquarela sobre papel. Dimensões: XX cm. Fonte: Acervo do artista – Local Florianópolis, SC.

Em Eleutério podemos encontrar muitas expressões para uma mesma personagem. Maria Rosa, em todas as cenas aqui indicadas (fig.277, fig.278, fig.279 e fig.280), nos é apresentada como uma jovem de cabelos longos, negros ou castanhos, às vezes adornados com flores. Sua pele é muito branca, tem o rosto fino e os olhos castanhos. Vestida de branco, por vezes traz sobre as vestes uma capa e, em outras ocasiões, um poncho que lhe cobre a cabeça. Importante considerar que os trabalhos de Eleutério como ilustrador e quadrinista incluem as capas e contracapas dos seus livros, duas das quais apresento nesta descrição.

A primeira imagem (fig.277) é parte da contracapa do seu primeiro volume de A saga do Contestado (2003), realizada em bico de pena com aquarela. Apresentada em plano total, a cena se passa em um campo aberto e tem como primeiro elemento a jovem Maria Rosa que lidera uma procissão. De olhar distante e sereno, aqui a aparência e modo de vestir da jovem se assemelham ao de uma mulher estrangeira e urbana, estranha, portanto, ao ambiente tenso e de conflito. Sobre um cavalo branco e vestida com uma saia branca de babados e blusa escura, traz à cabeça um lenço também branco que lhe cobre parte dos castanhos cabelos e o colo. Tem próximo de si alguns homens a cavalo e armados, que usam lenços vermelhos presos ao pescoço e, sobre as cabeças raspadas, chapéu. Esses que a estão acompanhando têm a pele mais escura e se assemelham à população da região. Às costas desse grupo, um jovem projeta para cima o estandarte com uma bandeira branca de cruz verde ao centro e, atrás dele, ao fundo, a exuberante mata com grandes pinheiros. Após esse primeiro pelotão

que está colocado quase de frente, um grande número de caminhantes segue aglomerado e, entre eles, podem ser vistas também bandeira e cruz. Mais ao fundo, a estrada de ferro e o trem, cujo movimento é perceptível pela leve fumaça que libera. O céu apresenta suas primeiras nuances amareladas de final de tarde e o sol ainda está no horizonte. Há um clima de paz e tranquilidade naquela travessia, cujo traçado com linhas finas cuidadosamente delineadas e a pintura em tons suaves traduz a preocupação do artista em buscar a composição “perfeita”.

A outra imagem (fig.278) à direita da primeira, apresenta a capa de trás do segundo livro de A saga do Contestado (2006). Tem o mesmo conteúdo e estrutura compositiva, aparentando ser a mesma imagem. Todavia, há nela significativas distinções da primeira, dando a impressão de que o artista retomou tempo depois esse trabalho e modificou-lhe inúmeros aspectos: reforçou-lhe as cores, enfatizou detalhes da composição, modificou personagens, deu outro ritmo e clima para a produção anterior. Duas expressivas mudanças nos personagens podem ser destacadas.

Um primeiro aspecto é a aparência da virgem Maria Rosa, que ganha traçados compatíveis com a personagem retratada no interior do volume: uma jovem de cabelos negros e adornados com flores, de pele morena com um poncho escuro sobre o vestido. Aqui, além de ser caracterizada com aparência de menina, seu biótipo e cor de pele se assemelham aos indivíduos da região. Contudo, o artista modifica alguns homens que a acompanham e dá-lhes características que se aproximam de livros e filmes de western norte americanos. Isso é bastante evidente em muitos trabalhos de Eleutério. A densidade da mata e a intensificação das cores e manchas, nessa composição mais soltas e acentuadas, criaram um clima mais tenso e de maior agitação e, ao mesmo tempo, evidenciaram a busca do artista em diferenciar-se do estereótipo.

A imagem seguinte (fig.279) também traz elementos presentes nas construções compositivas anteriores: Maria Rosa à frente de um grupo. O aspecto da jovem segue os traçados e características da “nova Maria Rosa”, publicada na mesma época que a anterior e, como apontado, se aproxima muito mais dos tipos locais. Isso também pode ser percebido no detalhe seguinte (fig.280), que apresenta a jovem com um aspecto confuso e amedrontado, em atitude de oração. Embora nessa imagem sua pele clara e aspecto urbano estejam caracterizados, ela se diferencia significativamente daquela primeira (fig.277). No quadrinho, junto ao grupo (fig.279), Maria Rosa leva uma espingarda sobre o lombo do cavalo e parece liderar com decisão aquele grande número de homens que a acompanham. Armados e bem vestidos sobre seus cavalos, carregam cruces e bandeiras. Um aspecto importante a inferir acerca das descrições do trabalho de Tero é o fato de que, conforme vai desenvolvendo seu processo, a linguagem do artista pode sofrer mudanças que interferem significativamente no modo de ver e compreender aquilo que ele nos apresenta.



Figura 281 – L Vitto **Anunciação de Maria Rosa** (1986) Técnica: Óleo sobre tela
Dimensões: 86 x 110 cm. Fonte: Acervo do artista (Contestado) – Local Caçador, SC.

Os escritos da poetisa sul mato-grossense Raquel Naveira não foram referência apenas para os bicos de pena de Poty Lazarotto. No décimo nono poema intitulado Rosa Maria dos Anjos, o artista Leandro Vitto buscou os elementos para desenvolver a sua expressão (fig.281). Nele, a autora escreve: “Maria Rosa, decadente, perdeu o ‘aço’⁸¹, agora é Rosa Maria quem ouve as vozes do espaço. Rosa Maria conversa com sete anjos brancos e brilhantes como velas de um candelabro [...]” (NAVEIRA, 2007, p. 63). E a “interpretação” que L. Vitto propõe para o poema é de uma jovem de pele rosada e cabelos negros, que ocupa o centro da sua pintura. Maria Rosa está com um longo vestido azul que lhe deixa à mostra parte das pernas e os pés, calçados em chinelos escuros. Ela olha para cima e suas mãos juntam-se como se estivesse em oração. Em seu entorno, seis jovens rapazes, cuja pele clara é evidenciada pela linha vermelha que contorna os seus corpos nus. As cabeças são raspadas e os corpos esguios não têm pelos. Nuanças de marrom criam volumetria nos corpos e nos traços dos rostos, cujos olhos são vazados – expressão semelhante à encontrada em Dea Reichmann – o que os faz parecer seres não carnis. Como que a lançar um lamento, todos ao mesmo tempo, são mostrados com a boca aberta. Há uma dança em torno da jovem, onde os seis “anjos” movimentam-se em todas as direções: caminhando, flutuando ou olhando com espanto para ela.

Em uma combinação de tons quentes e intensos, o fundo apresenta um efeito dégradé, que inicia na parte superior com manchas amarelas e vermelhas. Essas cores vão se mesclando até a parte inferior da composição, onde o vermelho é intensificado com o uso do marrom, criando um efeito de profundidade. Toda a composição vibra e se movimenta, exceto a jovem, que, aparentemente alheia a toda aquela coreografia, faz a sua prece. Rosa Maria dos Anjos é uma vidente que, após a decadência de Maria Rosa foi considerada a que apresentou “melhor aço”. De acordo com Felipe (1995) a “virgem” casada e mãe de dois filhos possuía a capacidade de falar com os anjos e ninguém duvidava dos seus presságios, incluindo “os Comandantes de Briga [que] não saíam a nenhuma sortida sem auscultá-la e ouvir seus planos” (FELIPPE, 1995, p. 183-4). No poema de Naveira, a menção é para essa virgem, mas, na obra de Vitto, a virgem em questão é Maria Rosa. Parece haver uma contradição, uma vez que se trata de pessoas diferentes. No poema, são mencionados sete anjos, mas Leandro pintou apenas seis. Aqui, a visível presença da alegoria e um questionamento: onde estará o sétimo anjo? O artista, quando perguntado⁸², entre sorrisos, afirma que o sétimo anjo está olhando para a imagem. Arbitrariedades à parte é importante a compreensão de que “tanto o conteúdo expressivo quanto a estruturação espacial nas imagens nunca surgem ao acaso ou por simples capricho de um artista” (OSTROWER, 1991, p. 95).

⁸¹ O aço representa o carisma, que se associa diretamente aos poderes, tanto de vidência quanto de mando.

⁸² Entrevista concedida em setembro de 2011.

4.3. CONTEXTO DA GUERRA: ORGANIZAÇÃO E AÇÕES MILITARES CONTRA OS REDUTOS

Dos muitos registros sobre a Guerra Sertaneja do Contestado, parte deles procede de arquivos e acervos militares. São originários de inúmeras fontes documentais – desde os relatórios do General Setembrino de Carvalho (1916) até autos e inquéritos – uma vez que os oficiais do exército foram “os primeiros a escreverem sobre o conflito” (MACHADO, 2006, p. 49). Assim, temos oficialmente como primeira versão a visão dos “historiadores de farda”⁸³ acerca dos acontecimentos. Rodrigues (2008), em sua tese de doutoramento, apresenta estudos relacionados à Guerra do Contestado e à modernização do exército brasileiro e, neles, trata das principais publicações desses oficiais, o que inclui as do General Demerval Peixoto, que participou do conflito, foi seu cronista, e publicou Campanha do Contestado em três volumes. Em suas análises sobre a obra de Peixoto, o pesquisador aponta que:

Sua obra é a mais apurada em termos de pesquisa e um dos relatos mais completos entre os escritos por militares sobre o assunto [sendo que] sua interpretação sobre as causas deflagradoras do movimento não escapa da visão militar, mas está mais próxima da compartilhada por intelectuais de sua época do que de um oficial militarista (RODRIGUES, 2008, p. 143-5).

O autor sugere que Peixoto poderia ser considerado o grande candidato à vaga de “Euclides da Cunha do Contestado”, porque, pelas suas pesquisas e narrativa crítica buscando a compreensão do movimento do Contestado, talvez tenha sido o que mais se aproximou de Os sertões.

Nos livros de Peixoto, há detalhadas descrições nas quais vão sendo tecidos os episódios, não esquecendo, todavia, de legitimar o discurso oficial. Sobre a Guerra Sertaneja do Contestado o General assim justifica:

⁸³ Expressão utilizada por Rogério Rosa Rodrigues em sua tese de doutoramento: Veredas de um grande sertão: A Guerra do Contestado e a modernização do exército brasileiro (2008, 430p). O autor esclarece que “Historiador de farda seria um oficial que se dedica, embora não exclusivamente, mas principalmente, à história militar. Os historiadores de farda compartilham entre si, além da formação militar, conferida em escolas de formação de oficiais, o fato de não publicarem apenas em espaços militares, de não visarem apenas à platéia das forças armadas e de adotarem referenciais teórico-metodológico-científicos compartilhados pelos intelectuais “civis” na construção de suas obras”.

Campanha do Contestado foi a denominação que ficou consagrada a esse triste episódio da história nacional – o embate irregular e duradouro das tropas militares contra as surpresas dos ardis e das emboscadas dos matutos, quando modernos engenhos de guerra adquiridos para defesa da Pátria foram arremessados contra infelizes compatriotas; o quadro inarrável do exército avançar contrafeito, sem ardor, sem a convicção da defesa da Pátria que empolga e arrasta aos lances temerosos, lutando constrangido [...] marchando contra campônios irmãos que estavam dispostos a lutar até quedarem na brutalidade de uma coragem admirável” (PEIXOTO, 1995, v1, p. 43-4).

Da parte dos historiadores de farda, de modo geral, não se tratava apenas da narrativa relacionada a um evento, mas uma efetiva “campanha” que, ao lado de outras iniciativas panfletárias, tinha como intenção angariar a estima popular e mostrar o nível de modernização e preparo de um exército desacreditado e decadente. É o que defende Rodrigues (2008) ao discutir as estratégias do exército nas ações militares no decorrer da Guerra Sertaneja do Contestado. Isso incluiu o uso da aviação e a mobilização dos mais atualizados recursos, conforme Rodrigues (2008, p. 413):

Guerra do Contestado foi um “personagem” de destacado papel na história do Exército brasileiro. A repressão ao movimento rebelde dos fiéis de João Maria permitiu aos oficiais militares colocar em prática algumas de suas propostas, elaborar e amadurecer outras e ainda executar estratégias e ações que afirmavam a vocação bélica e política da corporação. O conflito no sul do Brasil foi, seguramente, um momento de emergência e de convergência das propostas políticas e sociais defendidas pelos oficiais militares para o Exército e para o país.

Em seus estudos, o autor destaca a influência de Os sertões nas publicações de autoria dos militares e sustenta que, em Peixoto, “embora sejam destacados aspectos negativos dos sertanejos, há um interesse antropológico pelos homens do sertão. Seus costumes são inventariados, suas práticas julgadas, seus objetos autopsiados” (RODRIGUES, 2008, p. 136).

Um dado importante que necessita ser incluído é o interesse dos militares em localizar e atacar os redutos, visando à destruição dos ajuntamentos de “rebeldes”. Construídos em meio à mata, em clareiras abertas, conforme Valentini (2003, p. 80), “os ranchos, irregularmente dispostos, feitos à facção, surgiam da noite para o dia, como construção tosca que iria abrigar uma família por um tempo curto”. De tamanho e número de habitantes variados, “alguns redutos chegaram a ter milhares de habitantes” e tudo era dividido entre todos. Taquaruçu, Caraguatá, Bom Sossego, Caçador, Santa

Maria, São Miguel e São Pedro foram os principais. Valentini (2003) cita a dificuldade em mapeá-los. O próprio exército, embora contrariado, servia-se de habitantes da região – os vaqueanos – para auxílio nas investidas pela mata visando aos ataques.

Os redutos, quando ameaçados, apresentavam muita oposição e, em algumas situações de embate, saíram-se vitoriosos, o que aumentava-lhes a valentia pela confiança e crença na invencibilidade. Os que morriam, iriam fazer parte do “exército encantado de São Sebastião”, garantia que motivava ainda mais o espírito de luta nos caboclos.

Diante do ostensivo cerco militar e das inúmeras investidas, um a um os redutos foram sendo destruídos, não obstante a resistência e determinação de luta dos “jagunços” e a confiança na “milícia celeste”. De modo geral, brevemente esbocei o quadro que traz aspectos ligados às ações militares, os quais são amplamente tratados pelos artistas.

As “versões”, “visões” ou narrativas e, ainda, as atribuições dadas a esse e àquele personagem ou aos inúmeros locais e acontecimentos que tangenciam a Guerra Sertaneja do Contestado, possibilitam que vejamos as “muitas histórias” relacionadas ao conflito, compreendendo que há contradições e distintos vieses presentes nos discursos. Isso também vale para o universo dos artistas que podem se apropriar e fazer uso das fontes documentais e, a partir dos seus processos expressivos, propor a sua própria interpretação.

Dos artistas investigados, muitos deles apresentam diferentes ângulos de visão do contexto da guerra e das ações militares, como Jansson, que fotografou as atividades e movimentos das milícias nos locais próximos onde atuava; ou Meinrad, que em seus módulos (cujos nomes estão relacionados aos principais redutos) propôs um panorama localizado junto às diferentes ações empreendidas naqueles contextos. Há ainda Hassis que procurou tratar cada momento nomeado – o que inclui as inúmeras investidas militares – com os detalhes de quem poderia ter estado presente naquelas ações, e ainda outros artistas cujas manifestações dão conta de representar algum aspecto do acontecimento, dos quais incluo também: Poty, Dea Reichmann, Eleutério e Gerson.

4.3.1. O cerco

Conforme já aponte, a partir das informações de Bezerra (2009), os registros fotográficos de Claro Jansson não aconteceram diretamente no front. Todavia, o fotógrafo transitou, por muito tempo, pelos locais onde aconteciam as manobras militares durante o conflito, às quais acompanhou, uma vez que esteve, segundo o autor:

[...] residindo inicialmente em Porto União da Vitória e, depois, em Três Barras. Em termos analíticos, esta mudança foi tomada como uma segunda fase de sua trajetória, pois representou o momento em que se estabeleceu efetivamente como fotógrafo profissional (BEZERRA, 2009, p. 203).

Muito embora inúmeras fotografias de Jansson tenham sido utilizadas em relatórios militares como endosso às campanhas do exército, é importante destacar:que

O exército possuía recursos próprios para documentar fotograficamente os momentos oficiais elegidos como estratégicos para a elaboração de um discurso visual. Não há registros de Claro Jansson, mesmo encenados, a respeito de soldados posicionados em prontidão para o combate. São igualmente ausentes aqueles que tomam o alto-comando passando as tropas em revista. Todos os seus registros sobre a instituição concentram-se nos efetivos em formação ou em movimento, principalmente na região onde ficou a Coluna Oeste, em Porto União da Vitória. Isto sugere que o seu trabalho de documentação teve um sentido delimitado pelo espaço que lhe era familiar e pelos temas com maior repercussão dentro dele (BEZERRA, 2009, p. 159).



Figura 282 - Jansson Peças de artilharia em Porto União da Vitória durante a Guerra do Contestado (1914). Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Jandira Jansson.

Na imagem (fig.282) temos a cidade num plano geral e, à frente das casas, em evidência, as peças de artilharia militar, sendo carretas e alguns canhões e, entre eles, um pequeno grupo de soldados reunidos, em pé. Há uma cerca de madeira que separa o possível acampamento militar e as casas.

Ao fundo, encontra-se a cidade, localizada pouco acima de onde esse conjunto pode ser visto. Na fotografia de Jansson, importa o registro dos equipamentos e dos dois edifícios à direita, local para onde a objetiva do fotógrafo se direciona e a manutenção, num plano secundário, daquilo que diz respeito ao espaço: os militares e a cidade. Com isso, parece haver a tentativa de localizar o registro, determinando o ambiente onde as coisas estavam colocadas.

A imagem é diurna e, à frente desse material de artilharia, é possível perceber, no chão de terra batida, dois sulcos, dando a impressão de que algo muito pesado tenha passado pelo local e deixado essas marcas.



Figura 283 – Hassis Taquaruçu cercado pelas tropas (1984). Nanquim sobre papel. Dimensões: 0,18m x 0,25m. Fonte: Acervo Fundação Hassis, Florianópolis SC imagem digitalizada por Fernando Bopré.

Um ataque está prestes a acontecer. Os soldados organizam a sua artilharia. O cano de uma metralhadora e a boca de um morteiro estão direcionados para a pequena cidade que, ao longe, parece se mostrar indiferente ao eminente ataque. Três artistas nos apresentam a narrativa do cerco e ataque ao reduto de Taquaruçu de modo muito semelhante.

Em Hassis (fig.283), se traçássemos na composição uma diagonal imaginária do canto superior esquerdo ao canto inferior direito, teríamos dois espaços, sendo que o inferior nos apresenta a operação de ataque com os equipamentos militares e os soldados. A movimentação inclui a escolha do melhor ângulo para pôr em ação a artilharia. Ao longo desse espaço e estrategicamente posicionados, dois soldados de joelhos manipulam seus equipamentos. Um deles, mais à frente, maneja uma metralhadora enquanto o outro suspende a sua espingarda. Ao lado desses, numa posição pouco acima, outros três soldados estão próximos de um canhão: um deles a postos e o outro observando pelo binóculo. O terceiro aponta com o dedo em direção à cidade. Na sequência há ainda outros sugeridos por linhas sutis.

Direcionada para a cidade – que está a relativa distância, uma vez que o grupo está localizado estrategicamente em uma colina – a boca de fogo aguarda o momento de ser disparada pelo soldado.

Da colina, é possível ver os telhados das pequenas casas, a igreja e até pequenos pontos que parecem aludir ao movimento de pessoas. Localizada em uma clareira em meio à mata, a cidade nos é sugerida por rápidos traços que definem telhados e janelas. Ao fundo, o matagal e os pinheiros. A presença de pinheiros nas obras de Hassis é recorrente, às vezes apresentados com mais detalhes e, em muitas ilustrações, com poucos traços. Também a sugestão dos relevos e colinas, como se a paisagem lhe fosse algo muito familiar.

O contingente militar, de prontidão, se coloca decidido a disparar contra a cidade, aguardando o momento adequado. Nesse espaço, o movimento é sugerido pela posição dos soldados e das armas, colocados na diagonal que acompanha a colina. Hassis sugere, na perspectiva que propõe – a partir dessa linha de ataque – que olhemos em direção à cidade que, alheia, ignora a presença daquele contingente prestes a destruí-la.



Figura 284 – D.C. Reichmann **Ataque ao reduto de Taquaruçu** (1993)
Técnica: óleo sobre madeira. Dimensões: 50 x 80 cm. Fonte: Acervo particular – Fotografia de Sandro Moreira.

Para Dea Reichmann (fig.284), o ataque ainda está sendo preparado. A linha diagonal, semelhante à mostrada na obra de Hassis, também está presente, dividindo o espaço pictórico em duas partes. A primeira, que toma os cantos inferiores, delimita a região – mais alta – onde os soldados estão posicionados e, a outra, que abrange os cantos superiores, nos traz a certa distância uma cidade e a paisagem. Nesse local, muitas casas próximas umas das outras, a cruz e algumas pessoas se movimentando tranquilamente, sem imaginar o que os está aguardando. Três canhões sendo conduzidos por soldados procuram o melhor lugar para serem alocados. No canto inferior esquerdo, quatro soldados parecem discutir – tendo um deles, à mão, um papel – preparando algum tipo de estratégia. Bem ao fundo, a mata e a paisagem de montanhas.

A obra de Dea, embora tenha elementos muito semelhantes, guarda significativa distinção com a obra de Hassis. Isso ocorre não apenas porque nela aparecem as combinações de cores esverdeadas e azuladas – recorrentes na expressão da artista – mas a presença dos azuis junto aos tons de marrom que caracterizam o chão onde está o grupo de soldados.

Há distintos climas nas duas partes que compõe a pintura: na diagonal inferior, há expectativa e, ao mesmo tempo, aparente desalento no grupo de soldados no canto esquerdo. Como que indecisos: um deles, com a arma apoiada no chão olha para baixo enquanto outro suspende a cabeça para o lado. Diferente da obra de Hassis, que, mesmo aplicando sucessivas camadas de traçado em sobreposição, como ocorre nas suas ilustrações, apresenta a milícia confiante em suas posições.

Tanto em Hassis como em Dea há um detalhamento nos paramentos dos soldados. Todavia, os personagens de Dea parecem desmotivados, aspecto que se evidencia pela aparência caricata com que são apresentados. No lado oposto, a cidade sob ameaça é mostrada em um clima de ausência e misticismo, onde azuis, verdes e amarelos se misturam aos tons claros das pequenas casas de porta e janela, como se esse ambiente fizesse parte de outro mundo. Isso é reforçado pelo céu nebuloso e o horizonte esmaecido em tons de azulados e esverdeados.



Figura 285 - Meinrad Horn Mobilização para ataque a Taquaruçu (2002)
Técnica: Mista com palha. Fonte: Acervo da Universidade do Contestado –
Local Mafra, SC.

O ângulo que registra os soldados em prontidão apresentado no módulo por Meinrad Horn dialoga com as propostas de Hassis e Dea. Nesta imagem (fig.285) mostrada lateralmente com maior distância, podemos verificar de que forma se prepara o cerco. Embora não possamos ver a cidade, é possível identificar dois canhões e, em torno desses, dois grupos de soldados.

No primeiro grupo, há cinco soldados, dois deles manipulando a peça de artilharia e outros três em pé, acompanhando o trabalho dos outros. Um deles parece dirigir-se àqueles mostrando algo; junto ao outro canhão, vemos três soldados em pé, à espera do momento de atacar. Aqui também, milícia e armas estão em uma colina, rodeados pela vegetação.

Embora a imagem não apresente a cidade, ela guarda muitas semelhanças com as imagens apresentadas pelos demais artistas. Se em Hassis o grupo está de prontidão e tenso, aqui também podemos perceber certa tensão nos dois grupos apresentados. Meinrad procura distribuir a paisagem de maneira que os personagens ali apresentados possam ser destacados ou que o nosso olhar possa capturar também aquela cena, das muitas que nos apresenta em cada um dos módulos.

Aqui também podem ser evidenciados o fardamento e os quepes. Embora propostos na palha em tons claros, os soldados estão impecavelmente apresentados e Horn lhes adiciona, ao rosto, grandes bigodes. O dinamismo da cena fica por conta da disposição dos militares em meio à vegetação em tons verdes e ocres, bem como a superfície da colina, que se mostra em tons de marrom com nuances amareladas e esbranquiçadas em ondulações, sugerindo solidez e harmonizando-se com o ambiente.

4.3.2. Estratégias de ataque



Figura 286 á esquerda – Hassis **Ataque final de Canoinhas a Santa Maria** (1984). Nanquim sobre papel. Dimensões: 0,18m x 0,25m. Fonte: Acervo Fundação Hassis, Florianópolis SC imagem digitalizada por Fernando Boppré.

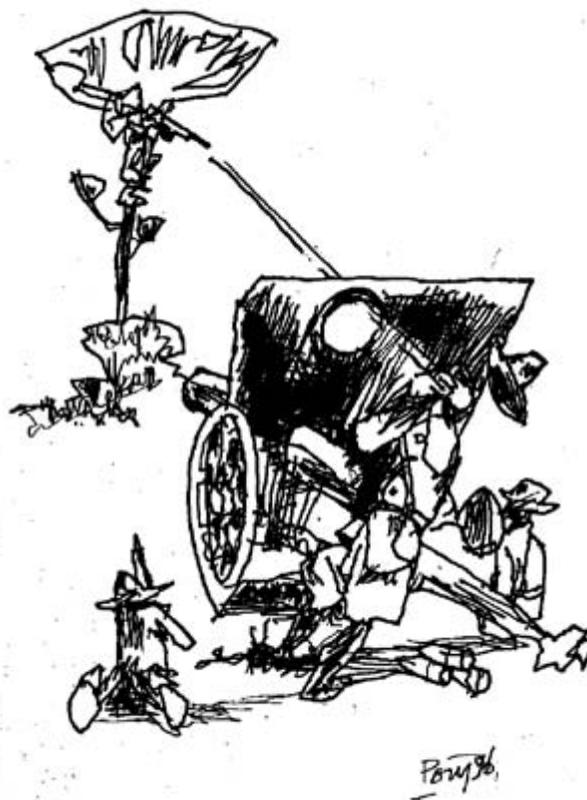


Figura 287 à direita – Poty **De A cortina se fecha/Quadro** (1996) Técnica: Bico de pena sobre papel cm. Fonte: Acervo Raquel Naveira.

Nas imagens (fig.286 e fig.287) apresento duas obras com muitos pontos em comum, de dois diferentes artistas, cujo tempo de realização entre uma e outra obra é superior a dez anos. Essa primeira distinção é um indicador de que, nesse caso, a questão temporal não influenciou na composição. Não fosse isso, há o distanciamento em termos de espaço e o acesso às obras de Hassis por Poty, fatores que podem ser considerados. A ideia por mim arbitrada de que Poty tenha, à época, conhecido a obra de Hassis é discutível. Todavia, as semelhanças que ambas as obras apresentam reúnem argumentos para que se avenge essa possibilidade, embora não haja registro nem de um e nem de outro em favor dessa afirmação.

Na imagem à esquerda (fig.286), Hassis nos apresenta em um plano geral uma cena de ataque na qual soldados entrincheirados rendem fogo ao inimigo que está à frente. Assim na parte inferior da composição, há um grupo de seis soldados, três deles operando um canhão, outros dois atirando com espingardas e um terceiro que foi alvejado.

O artista mantém a característica de tensão e ação, não apenas pelo seu traço inquieto de linhas sobrepostas, como já apontei em outros momentos, mas também na desenvoltura dos personagens. Seus corpos são desenhados de forma tal que as pernas e os braços estejam em atuação: seja ajoelhados de “tocaia”, no manejo das armas ou ainda no momento em que são arremessados para trás, vítimas de um tiro.

E se há movimento em um dos lados, no campo inimigo não é diferente. Traços simples sugerem homens montados e com bandeira ou facões sendo erguidos. As linhas radiais apresentam duas explosões e o alvo é aquele grupo de homens em seus cavalos, que se movimenta e tenta fugir. A mata com os altivos pinheiros presencia aquele cenário de horror e matança.

O traçado de Hassis é incisivo e os detalhes aparecem para criar ainda mais dinamismo à cena. Linhas curtas com sombreados ou preenchimento de pequenos espaços com manchas e outras linhas que não chegam a completar a forma, apenas sugerida, são características fundamentais na obra de Hassis, diferentemente de Poty (fig.287), cujo desenho é proposto por linhas nervosas e muito pouco detalhado. Na obra do artista também nos é apresentado um grupo de homens entrincheirados, atacando e sendo atacados. Aqui, o operador do canhão foi alvejado e está sendo arremessado para trás, sendo que seu chapéu sai-lhe da cabeça.

Ao seu lado direito outro homem ajoelhado parece apenas observar a cena e, deitado de bruços, à esquerda, o terceiro homem manipula sua espingarda em direção ao inimigo, que, de cima de um gigantesco pinheiro, atira contra o grupo. O ataque dessa direção pode ser visto porque Poty utiliza linhas diagonais entre o pinheiro e a placa que protege o canhão e um enquadramento de cena de cima para baixo. Na placa, há um orifício e é por ele que o soldado que opera o canhão é atingido.

As linhas são descontinuadas e, por vezes, sobrepostas. Em alguns momentos, o artista procura detalhar aspectos que propiciem a identificação dos personagens ou objetos, como é o caso das balas do canhão empilhadas ao chão, o chapéu do indivíduo próximo do canhão ou, ainda, daquele que tem a espingarda na mão, do qual podemos ver os pés e a parte superior do corpo.

Em oposição às linhas finas do traço de Hassis, as de Poty são mais densas e espessas, dando intensidade à composição que traz certa ironia e brinca com as formas através dos vazados e manchas.

4.3.3 Aviação

Dos conteúdos apresentados pela historiografia sobre a Guerra Sertaneja do Contestado, um dos capítulos é o da aviação, utilizada pelos militares para localizarem mais rapidamente os redutos, de acordo com Valentini e Borelli (2009, p. 91):

Diante da dificuldade de penetração na mata, onde geralmente eram surpreendidos pelas tocaias, e no anseio de mapear os redutos, para destruí-los, o comando do exército resolveu usar aeroplanos. O avião acabara de ser inventado [...] Foram enviadas [sic] alguns aeroplanos para Porto União e o plano do exército era sobrevoar a região [...] Foi assim que, sob grande expectativa, o tenente Kirk, decolou para observar os redutos

Nas imagens produzidas pelos artistas D. C. Reichmann, Poty e Gerson, o uso do avião foi interpretado e é aqui apresentado sob três diferentes ângulos, muito embora não seja uma temática frequente na produção artística sobre a Guerra Sertaneja do Contestado.



Figura 288 – D.C. Reichmann *Aviação em União da Vitória* (1993) Técnica: óleo sobre madeira.
Dimensões: 80 x 50 cm. Fonte: Acervo particular – imagem digitalizada pela autora.

O trabalho de D.C. Reichmann que trata da aviação (fig.288), nos apresenta a cidade que identifica como Porto União da Vitória. À época a cidade encontrava-se em uma localização estratégica e era de onde partiam as aeronaves que rastream a região. Assim, a artista orienta nosso olhar para dois aspectos na sua obra: o chão e o ar.

No chão, acompanhando toda a extensão da borda inferior, vê-se uma estrada de terra batida, que vai afilando e atravessa a composição diagonalmente. Em suas laterais, casas de uma água e cor clara – algumas com duas a três portas e janelas – e telhados escuros. Ao longe, no horizonte, pode-se avistar algumas vegetações. Sobre essa pequena vila, um céu nebuloso e cinza, onde se veem-se dois aviões, que, em um primeiro olhar, quase se confundem com o próprio céu, não fossem os contornos e o tom um pouco mais escuro com que Dea os representa.

A passagem dos aviões chama a atenção de uma família de moradores que sai de casa para, curiosamente, verificar o que ocorre no céu.

Na pintura, o pequeno vilarejo é mostrado quase que impassível àquilo que está acontecendo, não fosse a família, curiosa, a olhar para as operações aéreas. Um pouco diferente das demais pinturas, aqui Dea emprega cores mais claras, porém em tons pálidos. As nuances verdes e levemente amareladas ou avermelhadas do chão chamam a atenção, por contraste, para aquela família de curiosos. Há um silêncio nessa pintura, certa quietude.

Para os caboclos dos redutos, os aviões eram “cruzes voadoras”, como Felipe (1995, p. 185) aponta: “A aparição dos aviõzinhos [sic] sobre Santa Maria, deixou os jagunços eufóricos. Aquelas cruzes que voavam no céu, era [sic] o Exército Encantado que finalmente se apresentava visível aos olhos dos mortais”. Dea não pintou redutos: nos trouxe a cidade e, nela, o espanto ou mesmo o “espetáculo” dos aviões passando.

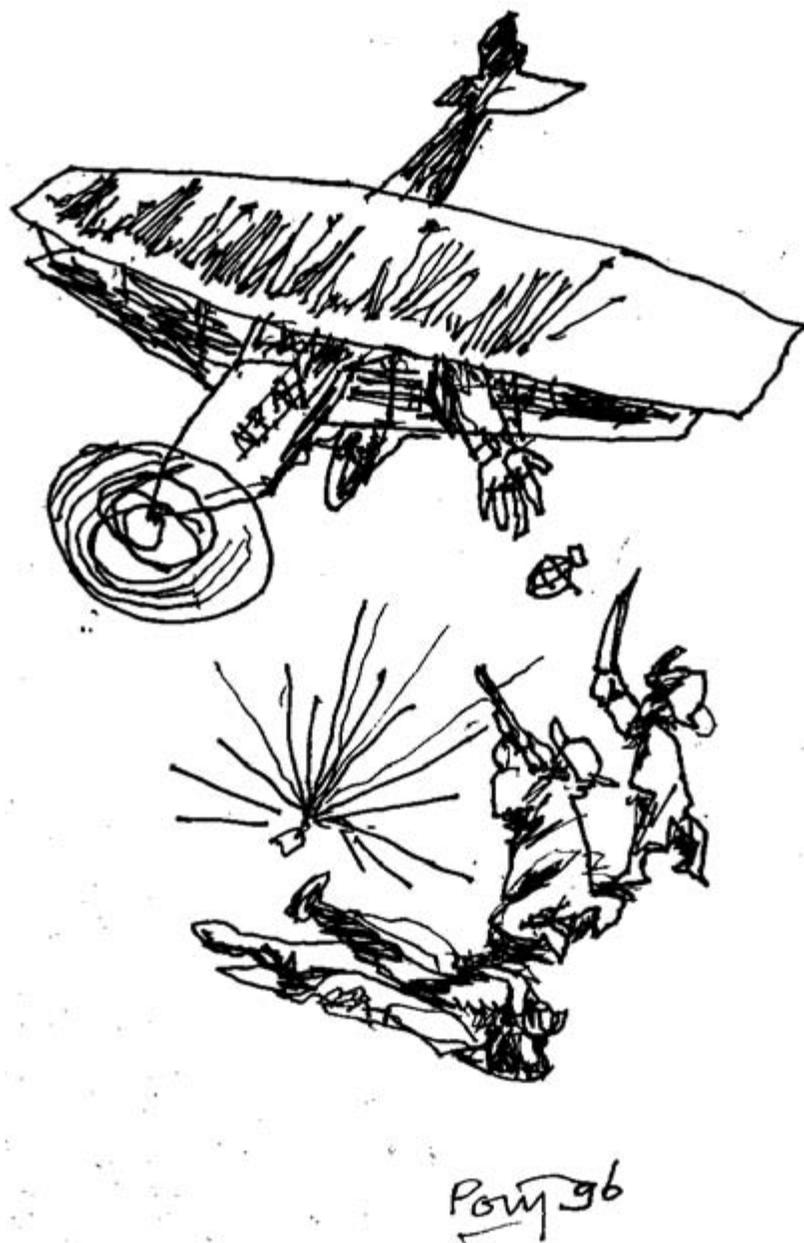


Figura 289 – Poty De Cruzes nos ares (1996) Técnica: Bico de pena sobre papel cm.
Fonte: Acervo particular.

O artista Poty nos apresenta um avião “investindo” diretamente contra os sertanejos (fig.289). Na parte superior está o aeroplano que bombardeia o local onde estão os homens. Mais ao fundo, uma explosão. Na parte inferior direita (canto direito, quase abaixo) da composição, três homens, sendo que um deles está estirado ao chão. Há um novo ataque em processo, perceptível pela presença de uma grande mão que, saída daquele objeto cruciforme, arremessa uma granada diretamente contra os homens que estão abaixo. Metáfora da guerra, onde homens lutam contra homens, a bomba arremessada está entre os sertanejos e a grande mão que parece ser parte daquele avião. Há dois sertanejos no alvo do ataque, sendo que um deles está armado de facão e o outro com uma espingarda apontada para a aeronave.

Mesmo que a utilização do avião para lançamento de bombas aos redutos (VALENTINI; BORELLI, 2009, p. 96) não tenha se concretizado – embora fosse a intenção do General Setembrino de Carvalho⁸⁴ –, Poty nos convida, através dos seus grafismos nervosos e inquietos, a pensar nessa possibilidade e em suas consequências. Registra, ao fundo, um ponto e linhas radialmente dispostas – aludindo a uma explosão – e chama-nos a atenção para esse aspecto, ao apresentar o corpo inerte de um sertanejo. Há uma tensão determinada pela força das linhas diagonais em forma de cruz, representadas através do avião, que, em grafismos próprios, se traduzem em instabilidade e expectativa.

Tanto na imagem de Dea como em Poty, os aviões representados guardam semelhanças com aqueles utilizados na época. Trata-se de aeroplanos Morane-Saunier “[...] primeiro caça de origem francesa a ser equipado com metralhadora fixa que gira em sincronia com a hélice, inventado por Roland Garros” (VALENTINI; BORELLI, 2009, p. 95). Ao todo foram quatro aeroplanos que chegaram em Porto União. Esclarecem os autores que um deles foi avariado e não teve uso na viagem, sendo que:

Em 25 de fevereiro de 1915, outro aeroplano ficou inutilizável, pois o Tenente Kirk, ao aterrissar, sofreu um acidente, mas escapou com vida, [sic] o aeroplano “Para-Soldado” sofreu avarias e ficou “fora de combate”. Restaram os dois “Morane-Saunier” Guarany e Yguassu, este último foi o do vôo da morte do Tenente Kirk em 01 de março de 1915. (VALENTINI; BORELLI, 2009, p. 97)

⁸⁴ Fernando Setembrino de Carvalho, à época general do Exército Nacional.



Figura 290 – Gerson Aviação (2009) Técnica: ilustração sobre papel. Fonte: Acervo do artista – Local Caçador, SC.

Ao tratar das diferentes reações das pessoas diante da presença de um elemento desconhecido no sertão, Gerson também chama que olhemos, através da sua ilustração (fig.290), aos acontecimentos que envolveram o uso dessa “nova tecnologia” naquele contexto.

Enquanto em Dea as pessoas ficam paralisadas e em Poty elas tornam-se impotentes e reagem diante do poder imposto pelo avião, aqui, no grupo de personagens apresentado num plano geral, são demonstradas diferentes atitudes: alguns correm apavoradamente, outros procuram raivosamente defender-se, mesmo sendo através de um instrumento aparentemente “inofensivo” como uma funda⁸⁵. Para deixar claro que se trata da Guerra do Contestado, Gerson nos apresenta essa e outra figura com as cabeças são raspadas (lembrando os “pelados”).

O segundo traz em uma das mãos a bandeira com a cruz verde e, na outra, o facão. Parece estar indignado com a situação. Ao fundo, a aeronave sobrevoa a área de pinheiros. A composição tem, assim, o grupo em primeiro plano, à esquerda, e a aeronave, em uma linha diagonal, acima, no sentido oposto.

Em ambos os lados, a vegetação de pinheiros enfatiza o ambiente do sertão contestado. Ao mesmo tempo em que cria uma situação atemporal, Gerson propositalmente enseja ironizá-la através do seu desenho.

⁸⁵ Arma de arremesso construída por uma correia elástica dobrada e onde, ao centro, é colocado o objeto a ser lançado, também denominado estilingue ou bodoque.

4.3.4. Em combate

Grande número de cenas poderia ser selecionado para configurar esse assunto narrativo. Principalmente em Hassis, Meinrad e Eleutério encontramos uma variedade delas, que correspondem aos locais onde os combates aconteceram. Há que considerar também, como pressuposto, as referências de pesquisa bem como os meios expressivos utilizados pelos artistas.

Para esse bloco, selecionei quatro artistas, sendo Hassis, Meinrad, Eleutério e Gerson, cujas características das imagens permitem estabelecer algumas relações pelo seu diálogo e pontos de contato entre elas. Incluí, ainda, para ancorar argumentos relacionados à obra de Gerson, uma das muitas charges – cuja autoria não consta no quadrinho – originária da revista *O Malho*⁸⁶, de ampla divulgação, na qual eram informados de maneira satírica aspectos relacionados à Guerra Sertaneja do Contestado. O pesquisador Rogério Rodrigues (2008), que apresenta e também comenta charges de *O Malho* em sua tese, assim fala a respeito da veiculação de informações sobre os combates:

O Malho, assim como Pinto Soares⁸⁷, denuncia a morte de soldados e se cala diante dos mortos e feridos entre os fiéis. Nessas representações, a Guerra do Contestado repete Canudos, porém, de forma mais complexa, tanto pela configuração natural do espaço, como pelos interesses presentes na ação. Ao falar da luta traiçoeira dos sertanejos, que – e isto o historiador de farda se esqueceu de mencionar – não possuíam a tecnologia bélica do Exército, e apresentá-los como covardes, Soares, assim como *O Malho*, já anuncia o fim que deseja para os participantes do movimento: o extermínio. Mas era preciso justificar tal ação, e o melhor caminho era apresentá-los como selvagens (RODRIGUES, 2008, p. 122).

Conforme aponte, inúmeras outras imagens poderiam ser incluídas. Desse modo, o critério para seleção dessas manifestações visuais esteve pautado nas semelhanças e algumas diferenças que apresentam entre si.

⁸⁶ Revista humorística brasileira, criada em 1902 cuja especialidade era satirizar fatos políticos. Entre os seus desenhistas e caricaturistas destacaram-se J.Carlos, Angelo Agostini, Max Yantok, K. Lixto e Theo.

⁸⁷ Conforme Rodrigues (2008, p. 122) “No ano de 1920, esse historiador de farda publicou dois volumes sobre a Guerra: o primeiro chamado *Apointamentos para a história: o Contestado e o segundo com o título As lutas do Contestado perante a história*”.



Figura 291 – Hassis Tropa do General Mesquita Tomada de São Paulo – em larga baioneta calada (1984). Nanquim sobre papel. Dimensões: 0,18m x 0,25m. Fonte: Acervo Fundação Hassis, Florianópolis SC imagem digitalizada por Fernando Bopré.

Em meio à peleja (fig.291), soldados (peludos) e sertanejos (pelados) enfrentam-se corpo a corpo. A chamada baioneta calada⁸⁸ é a arma utilizada pelos soldados enquanto os sertanejos manipulam seus facões. Boa parte da cena está tomada pela atividade de luta, sendo que, no lado esquerdo, há grande número dos soldados atacando os seus adversários, que se veem encurralados à direita. Tudo na imagem é atividade. Corpos avançando e oponentes sendo atingidos: alguns ao chão, outros caindo para frente com as mãos no ferimento e outros em movimentos para trás, golpeados pelo seu opositor. Braços se arremessam ou se erguem para melhor manipular as armas. Os soldados que parecem estar em maior número, podem estar em vantagem. No plano geral, são os primeiros a serem mostrados e os corpos daqueles que estão mais próximos do nosso olhar, mesmo que produzidos com traços rápidos e esboçados, foram mais bem elaborados nos seus detalhes. Na medida em que

⁸⁸ Arma colocada em posição de ataque. A baioneta consiste numa lâmina pontiaguda que se adapta à extremidade do cano da espingarda, para o combate corpo a corpo .

se distanciam – sugeridos pelo efeito de perspectiva – algumas linhas vão sendo suprimidas e outras apenas contornam as formas dos corpos. Mais ao longe, grafismos continuados sugerem a vegetação e, ainda, a costumeira presença do pinheiro.

É importante constar que as linhas elaboradas pelo artista são quebradas e angulosas, sendo que, em alguns momentos, são reforçadas por manchas, sugerindo ainda mais movimento. Os rostos dos sertanejos – mesmo aqueles que estão atingindo o inimigo – parecem sofrer enquanto nos soldados não há feições – apenas a linha que delinea lateralmente o rosto – uma vez que todos aparecem de perfil. O ambiente tenso e agitado parece confundir o olhar e criar a sensação de uma massa única em combate.



Figura 292 – Meinrad Horn **O combate em Taquaruçu** (2002) Técnica: Mista com palha.
Fonte: Acervo da Universidade do Contestado – Local Mafra, SC.

No módulo Taquaruçu, Meinrad também nos propõe um número significativo de pessoas em luta corporal (fig.292). Sertanejos carregam consigo bandeiras brancas de cruz verde e facões; soldados partem para cima dos inimigos com suas baionetas. Embora alguns estejam a cavalo, a grande maioria luta corpo a corpo. Os soldados são apresentados de quepe preto, tendo sido elaborados com palha mais clara. Sertanejos estão de chapéu marrom claro com a fita branca, um dos símbolos da irmandade. Sua vestimenta tem um detalhe, ou na calça ou na camisa: foram trabalhados em palha mais escura. Baionetas e facões podem ser vistos nas investidas entre uns e outros personagens. Inúmeros corpos jazem no chão, ensanguentados. Em todas as representações, os sertanejos são apresentados

apenas com os olhos e os soldados têm os olhos e bigodes negros, sendo um dos elementos que os distinguem. A luta acontece em meio a uma clareira, em que o chão parece reproduzir um local lamacento. Interessante observar que, mesmo tendo sido construídos de maneira muito semelhante, cada personagem, por estar em uma função diferente, ganha características que o distingue: alguns com os braços levantados, outros em posição de ataque, investindo contra o inimigo e outros ainda tombando por terem sido atingidos.

As pequenas peças em movimento criam para o cenário uma espécie de teatro do horror, como se todos estivessem presos a uma situação que os impele a matar ou morrer, não se afastando da luta. Ao fundo, vão sendo incluídos, reforços militares, com armamento e um ataque mais ostensivo. Pode-se ver ainda alguns elementos de paisagem. Nessa guerra localizada, não há vencedores, não há vencidos: apenas a luta que se mostra contínua e tomada pela crueldade e, mesmo que miniaturizados, soldados e sertanejos procuram trazer à presença do olhar, alguns aspectos do acontecimento.



Figura 293 – Tero Cena do primeiro volume da série “A saga do Contestado” p. 14 (2003) Técnica: Bico de pena, nanquim e aquarela sobre papel. Dimensões: 42 x 26 cm.
Fonte: Acervo do artista – Local Florianópolis, SC.

Eleutério, como em muitas das cenas apresentadas, também nos propõe aqui um enquadramento onde o plano do detalhe (*close up*) é estrategicamente evidenciado (fig.293), criando uma relação mais intimista com o leitor. Por esse ângulo, as expressões faciais podem melhor ser destacadas a partir da característica que é mostrada.

A imagem recortada da história em quadrinhos de Eleutério traz um militar cuja aparência é um tanto grotesca: olhar de esguelha – como que inquirindo o leitor – a boca semi-aberta com os dentes superiores à mostra, quepe na cabeça e, no rosto com aspecto apavorado, transparecem gotas de suor. Na extensão do quadrinho, a parte inferior é tomada pelo braço que segura uma baioneta.

Nessa sequência de imagem, o canto direito é ocupado por um personagem com uma faca à mão, provavelmente um sertanejo. À frente do soldado, numa linha diagonal, seguem os demais companheiros do pelotão. São mostrados de costas, com seus quepes e mochilas, investindo corporalmente e com a artilharia contra os sertanejos que vêm em sua direção, também armados. As armas de fogo são acionadas e os sertanejos reagem. Na luta, uns tombam e outros gritam palavras de ordem cujas ameaças são espalhadas como que ecoando em toda a cena. Mais acima, o artista desenha apenas silhuetas negras de outros soldados atacando.

Interessante observar que os sertanejos que vêm em direção aos soldados, embora ilustrados com menos detalhes pela distância, aparecem de maneira semelhante àquela descrita nas outras análises dos quadrinhos de Eleutério: com terno, botas e chapéu, de forma bastante alinhada.

Conforme já apontado, um modelo que destoa daqueles descritos ou apresentados pelos demais artistas. Tons claros e escuros, de negro e cinzas, comumente utilizados nos quadrinhos americanos, propõem efeitos de luz e volumetria. O quadro é dinâmico e procura “traduzir” o barulho que o autor – narrador – sugere através do conteúdo escrito, na parte superior da cena.



Figura 294 – Gerson Peludos e Pelados (2009) Técnica: ilustração sobre papel. Fonte: Acervo do artista – Local Caçador, SC.



Figura 295 – Gerson Soldado morto em emboscada no Contestado Fonte: O Malho, 28 nov. 1914. Procedente de Rodrigues (2008).

Na sua ilustração (fig.294), Gerson propõe duas faces do conflito, mostrando a reciprocidade das perseguições e a ironia que se coloca entre o ataque e a fuga. Como referência complementar, apresento um quadrinho (fig.295) utilizado por Rodrigues (2008) em sua tese, com o intuito de aproximar o assunto narrativo. Essa cena de humor, conforme já apontei, fazia parte das “notícias” veiculadas na época, conteúdo que Rodrigues (2008, p. 124) nos esclarece:

O Malho, sempre atento aos acontecimentos político-sociais do país, deu contorno imagético às notícias que vinham do Contestado. Na edição de 28-11-1914, o periódico representou um soldado vitimado por um “fanático” espertamente escondido atrás da árvore. A agonia do representante da força repressora é ressaltada pela forma como o desenhista registrou o espanto do soldado diante da emboscada. A frase final deixa no ar a ideia de que o movimento dos sertanejos era conduzido por interesses políticos. Corria a notícia de que, devido à influência paranaense, os rebeldes eram financiados pelo governo catarinense com o objetivo de garantir a posse sobre o território de fronteira disputado na justiça.

Não bastasse a veiculação de fotografias que reforçavam imagetivamente as ações militares, as charges também eram um recurso estratégico. Interessante observar ainda que a palavra “fanáticos”, escrita para identificar o lado criminoso que investe contra o desavisado soldado, torna evidentes os antagonismos entre as forças oponentes. A cena é dinâmica e procura chamar a atenção para detalhes como o sertanejo que se “esconde” atrás da árvore bem como para a nuvem de fumaça deixada pelo seu disparo contra o soldado.

Também na obra de Gerson estão presentes antagonismos (fig.294) nas duas situações em que ilustra as diferentes estratégias de “ataque”. Na primeira cena, um “pelado” de aparência raivosa, carregando em uma das mãos a bandeira com a cruz e, na outra, o facão, avança na direção do soldado que “arremessa para o ar” espingarda e revólver visando fugir do ataque. Metáforas visuais e outras representações dão ênfase aos movimentos sugeridos por Gerson: os traços paralelos de agitação, as “fumacinhas” que indicam corrida, as armas desenhadas “no ar”. Enquanto a expressão do sertanejo é de raiva, a do soldado é de pavor. Abaixo, outro quadro cujas configurações se invertem: o soldado manuseia um canhão e o dispara em direção ao sertanejo, que corre apavoradamente, deixando ao ar a bandeira com a cruz. Aqui Gerson utiliza ainda metáforas visuais que geram pistas e proporcionam efeitos mais pontuais à cena: as linhas que indicam que balas foram arremessadas, a fumaça do disparo, as gotas de suor no rosto apavorado do sertanejo que foge. A expressão do militar é de extrema satisfação ao operar o seu equipamento. Entre a imagem de O Malho e a produção de Gerson temos quase cem anos de tempo transcorrido. Todavia, .Embora em ambas as figuras, há a intenção de sátira e denúncia, com o explícito propósito de gerar questionamentos. Na (fig.294) Gerson parece zombar de ambas as partes envolvidas na guerra, através de uma linguagem que busca atingir públicos de diferentes faixas etárias, considerando a proposta em traços contínuos e com personagens adultos transformados em crianças – o que os torna caricatos – fugindo completamente às representações

convencionais em desenhos de figura humana.

O conflito sugerido na cena dá a ela um caráter de expectativa e rompe com as estruturas comportamentais esperadas em uma imagem com este conteúdo, gerando assim a surpresa. Expressões fisionômicas e gestuais dão a tônica para a tira⁸⁹ que, de modo às vezes até inocente expõe, em cada um dos momentos, o poder e a contradição dos que estão atuando em um ou no outro lado do conflito.

4.4. DESFECHO DO EPISÓDIO

Como “interpretar” artisticamente os limites e consequências de uma guerra? Que narrativas são possíveis para dar significação a um acontecimento que se estendeu por quatro anos e totalizou, segundo muitos autores, mais de oito mil mortos? Que assuntos podem ser considerados mais expressivos para tratar desse contexto narrativo?

Um a um, os redutos foram sendo dizimados. Felipe (1995) lembra que, no fim da guerra, em meados de dezembro de 1915, enquanto os fanáticos da Cidade Santa de São Pedro se encontravam em forma no Quadro Santo, a cidade completamente desguarnecida foi atacada e, segundo o autor e alguns depoentes:

Foi enorme a mortandade. Muita gente se precipitou nas correntezas do rio Timbó e pereceu afogada. O Pai Véio e Sebastião Campina foram metralhados ao saírem da igreja empunhando a bandeira do Contestado desfraldada pela última vez [...] Todo o reduto foi incendiado até o último graveto [...] fazendo guerra até o finzinho (FELIPPE, 1995, p. 191).

Daí em diante, muitos remanescentes se extraviaram pelo mato, inclusive Adeodato e um bando que o seguiu por imposição, sendo ele líder jagunço e Comandante Geral. Personagem controverso e também chamado *o último jagunço*, muitas são as mortes e atrocidades a ele atribuídas. Machado (2003), que estudou profundamente acerca das lideranças rebeldes, coloca a importância de não se fazerem julgamentos e evitar as idealizações que não correspondam à atividade política e social dos líderes. Diz que as ações de Adeodato não foram diferentes das de muitas lideranças rebeldes que “resolviam à força determinados impasses [...] e há notícias de que a ‘virgem’ Maria Rosa mandava

⁸⁹ As tiras são pequenas histórias, contadas em um pequeno número de quadrinhos. Popularizadas nas primeiras décadas do século XX, sendo veiculadas em jornais que se interessavam em atrair leitores através do seu humor.

degolar aqueles de quem suspeitasse estarem espionando para os ‘peludos’” (MACHADO, 2003, p. 341). Sugerindo profundas reflexões sobre o contexto político do movimento rebelde em sua fase final, o autor acrescenta:

O processo de rendição e liberação dos sertanejos, que se apresentaram em massa às autoridades locais e militares entre dezembro de 1915 e janeiro de 1916, sedimentou entre essas pessoas um discurso de auto-vitimização, que era parte da encenação de submissão às autoridades oficiais a fim de garantir suas vidas, afirmando que viveram nos redutos porque para lá foram levadas à força e não podiam fugir, uma vez que eram ameaçadas de morte por Adeodato (MACHADO, 2003, p. 342).

A fase final também é descrita por Vinhas de Queiroz (1966, p. 278) à qual denomina o açougue, em que “quase loucos de fome, envolvidos em restos e trapos ou inteiramente nus, mostrando todos os ossos sob a pele, mais de 1.000 fanáticos se apresentaram na vila de Canoinhas”, sendo socorridos pelos habitantes locais, que afirmavam jamais terem visto tal miséria. E o autor segue apontando que “houve homens e mulheres que nem puderam atingir a vila; deixaram-se cair no caminho e ficaram aguardando a morte por inanição” (VINHAS DE QUEIROZ, 1966, p. 279). Muitos que resistiram foram caçados por piquetes, perseguidos e mortos. Outros se entregavam massivamente: eram presos e assassinados e seus cadáveres queimados.

Cabe ressaltar ainda o que nos aponta Valentini (2003, p. 158) em sua ampla pesquisa junto aos descendentes de sertanejos e remanescentes que presenciaram o acontecimento: “as recordações sobre o tempo dos redutos, em geral, dividem-se em lembranças boas quando se referem aos monges, especialmente João Maria de Jesus, e lembranças tristes, quando se comenta sobre a fase final do movimento, no comando de Adeodato”.

Aqui separados em dois blocos, apresento o último conjunto figurativo, cujas obras abordam o desespero, a fome e a morte. Neles, alguns aspectos em comum são mostrados, tanto no primeiro como no segundo bloco, os quais criam diálogos e se inter relacionam. Todavia, para melhor organizar, julguei pertinente separá-los por descrição das legendas – ou títulos das obras – mesmo considerando que os assuntos nelas presentes se assemelhem. No primeiro bloco estão os artistas Jansson, Hassis e Dea. No segundo e último conjunto de cenas, temos Hassis, Dea e Meinrad.

4.4.1. Fome e rendição



Figura 296 – Jansson Família de rebeldes “churrasqueando” após a rendição em Canoinhas (1915). Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Jandira Jansson e procedente de Bezerra (2009, p. 156).

Alguns aspectos pontuais na obra de Jansson (fig.296) podem ser imediatamente observados – e questionados – nessa imagem, aparentemente tão contraditória. Antes de mais nada, é fundamental mencionar o posicionamento de Bezerra (2009, p. 203) quando disserta acerca das fotografias de Jansson nesse período:

Algumas delas trataram de temas de interesse mais circunscrito e foram feitas, nitidamente, sob a perspectiva de um homem da região. Claro Jansson não explorou a temática do conflito através da estética do horror. Não há imagens que operam segundo a lógica do choque (BEZERRA, 2009, p. 203)

A importante informação que nos é apresentada esclarece a ausência de imagens, a despeito das inúmeras descrições dos livros, que retratem particularmente o conflito e também o seu desfecho. Na fotografia mostrada em plano geral, temos, à frente, um grupo de sertanejos que, de acordo com a legenda, “churrasqueiam” após a rendição.

Parece haver uma contradição nessa imagem, que retrata, em um local aberto, uma família de caboclos posicionada ao centro, sentada em torno de um grande pedaço de carne preso a um espeto fixado no chão. A “suposta” família parece ter sido selecionada para fazer parte da cena, como se já estivesse preparada para a fotografia. São seis crianças sentadas junto ao casal, de pele escura, cabelos negros penteados e trajadas com roupas limpas e “apropriadas” para serem fotografadas. Quatro delas olham curiosamente para o fotógrafo. Há um homem com um grande facão, prestes a cortar a carne e, em posição diametralmente oposta, uma mulher morena que parece ter uma criança ao colo. Atrás do grupo, pode-se intuir o fogo de chão no qual a carne foi assada e de onde saem vestígios de fumaça.

Mais ao longe, na parte superior da imagem, um grande número de pessoas acompanha atentamente a cena: alguns militares uniformizados, outros homens de terno e chapéu e ainda uma mulher com um vestido longo branco. Posicionados de pé, vários deles têm uma das mãos à cintura, como se de fato também esperassem o registro fotográfico, ainda que assistindo à família diante da refeição “oferecida”.

Como parte da encenação, muitos daqueles homens esboçam sorrisos ou até deboçam, aparentando confiança e tranquilidade. Na encenação, o clima é pacífico e amigável e qualquer contradição que poderia se supor seria descabida. Bezerra (2009) afirma que, por estar mostrando o tratamento digno recebido pelos rebeldes após a rendição, bem poderia ser utilizada pelo Exército para legitimar o seu discurso, “operando com a lógica do simulacro, como meio para atestar a retidão de sua conduta em relação aos inimigos de guerra” (BEZERRA, 2009, p 159).



Figura 297 – Hassis Detalhe **Homens mulheres e crianças em farrapos fome e morte** (1984).
Nanquim sobre papel. Dimensões: 0,18m x 0,25m. Fonte: Acervo Fundação Hassis, Florianópolis SC.

O detalhe da obra de Hassis (fig.297) dialoga com a fotografia de Jansson ao apresentar, à frente da composição, um grupo de pessoas, supostamente “rebeldes que se renderam” e, ao fundo, outros que parecem um tanto atônitos, sem saber para onde ir. A composição reúne um misto de desesperança, tumulto e desolação. As pessoas que estão no plano inicial ganham contornos trêmulos e indecisos, ora com um traço espesso e vigoroso, ora com uma linha tênue e frágil. Ao centro, uma mulher sentada no chão tem uma criança esquelética em seus braços, completamente desnutrida e sem forças, que olha em nossa direção. A disposição dessas duas figuras lembra a das virgens com o menino nos retábulos medievais e renascentistas. Esse grupo também mostra semelhança com as cenas e “pietá” do renascimento italiano, com a virgem que chora sobre o corpo do filho morto.

No lado direito, outra se debruça sobre um corpo adulto já inerte e parece chorar, guardando semelhança com as madonas renascentistas. No outro lado, de perfil, uma mulher observa inconformada algo que traz nos braços, possivelmente um bebê. Entre elas, caminhando em nossa direção, outra mulher cabisbaixa, com um tecido à mão, que parece a bandeira com a cruz de cedro.

As expressões fisionômicas reproduzem o desalento e o quadro de dor sugerido pela composição. À esquerda, um militar parece mostrar algo, com seu braço apontado para a lateral. Ainda ao fundo, indivíduos conversam e, ali, Hassis propõe essas figuras apenas com linhas rápidas, sugeridas, sem muitos detalhes. Como em muitas de suas composições onde estão reunidas pessoas, o artista apresenta a figura recorrente da mulher grávida que carrega uma criança ao colo e traz a outra presa em sua mão. O conjunto também propõe grande afinidade expressiva com a obra de Dea Reichmann (fig.298), onde o desenho é lânguido e os olhos se definem apenas como uma mancha escura, perdidos na amargura que estão vivendo.

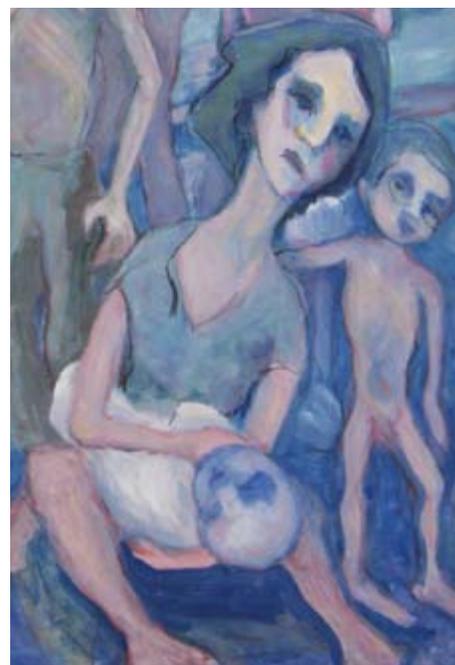


Figura 298 – D.C. Reichmann Acima: **Os que se renderam**. Abaixo: Os que se renderam (detalhes) (1993) Técnica: óleo sobre madeira. Dimensões: 80 x 50 cm. Fonte: Acervo Universidade do Contestado (UnC Mafra SC). Fotografia de Sandro Moreira.

A vitimização apresentada nas obras de Dea Reichmann provoca sentimentos de compaixão. Talvez tenha sido por semelhante motivação que a população de Canoinhas, conforme descrevi anteriormente, ao se deparar com o quadro de miserabilidade e fome daqueles que a ela acorreram, encheu-se de comoção. Há um sentimento declarado de dor e angústia sugeridos nessa pintura (fig.298).

Que elementos estão aí presentes que dialogam com a obra de Hassis? Indivíduos esqueléticos, corpos quase sem vida, cadáveres humanos. Certamente os artistas buscaram traduzir em suas obras muito do que se “descreveu”. Mas, para muito além dessa tradução está o seu próprio olhar e a sua expressão: e aqui em Dea o uso de uma linguagem gélida parece manter o aspecto macabro presenciado na obra de Hassis. Também nela há pouca esperança para aqueles infelizes que foram retratados sem perspectiva alguma e tomados pela inanição.

Aquilo que é recorrente na grande maioria das obras de Dea, ganha proporções ainda mais enfáticas nessa pintura: os olhos vazados, as linhas de contorno instáveis e a frieza das cores. Um grupo de dez pessoas ocupa o plano total da composição e, ao fundo, uma figura ainda mais cadavérica e sombria é sugerida em nuances sutis, não fosse o seu rosto virado com os salientes olhos vazados a observar aqueles que estão à sua frente. São homens, mulheres e crianças em uma situação de total abandono. Parecem estar em um lugar aberto, numa rua ou arraial, como podemos ver pelos tetos claramente esboçados, pelas paredes de cor marrom mais tênue e até mesmo portas e janelas levemente sugeridas das casas atrás do grupo de figuras.

Há um primeiro grupo de pessoas à direita da composição: uma mulher sentada no chão com um bebê em seu colo, tendo ao lado uma criança nua que nela se apóia. A mulher inclina o rosto, olha e toca no bebê, que parece inerte nos seus braços. Logo atrás, um homem vestido apenas de calças e bastante magro e, em seguida, duas crianças, também nuas, apoiadas uma na outra. Outro grupo de figuras se coloca à esquerda: um indivíduo em pé de bermudas apoiado em um cajado, tendo à frente uma mulher e um homem. Braços abertos e contorcidos, pernas trôpegas, cabelos compridos, a mulher chama a atenção por ocupar uma posição quase central na composição. À sua frente, uma criança de cabelos claros e extremamente magra tenta equilibrar-se, mas as forças parecem lhe faltar. Ao lado de ambas, aquele homem tenta segurar a criança suspendendo-a pelos braços. Seus finos braços seguram os frágeis braços da criança cujas forças já foram exauridas.

Os climas melancólicos e gélidos criados pela artista se mantêm nessa composição, que se conserva em tons de verdes, azuis. Aqui e ali aparecem pinceladas de amarelo e vermelho, principalmente sobre os tons bege das peles. Sutis contornos, às vezes esmaecidos e outros evidenciados, criam linhas instáveis em torno dos corpos.

Os rostos magros são trabalhados com uma boca curvada para baixo e os olhos recebem em seu contorno diversos tons de azul, evidenciando profundas olheiras e deixando os rostos com expressão cansada e prostrada, quase cadavérica. Há uma complexidade na representação dos corpos e na aplicação dos tons, perturbando nosso olhar e intrigando a nossa percepção. Nada parece estar definido na pintura, ou melhor, para onde quer que olhemos nos sentimos arrebatados. Não é possível ficar alheio a essa composição, que também nos “rende” e convida a pensar em situações para além do fato ao qual faz referência.

4.4.2. Morte e destruição



Figura 299 – Hassis Adeodato vagueando pelo mato: Homens, mulheres e crianças em farrapos; fome e morte (1984). Nanquim sobre papel. Dimensões: 0,18m x 0,25m. Fonte: Acervo Fundação Hassis, Florianópolis SC imagem digitalizada por Fernando Bopré.



Figura 300 – Hassis O Contestado Terra Contestada (Fragmento) (1985). Acrílica sobre madeira. Dimensões: 5m x 12m. Fonte: Acervo Museu do Contestado, Caçador SC.

O legado proporcionado pelos desenhos de Hassis permite que acompanhem o percurso empreendido pelo artista, suas pesquisas e principalmente sua expressão. Assim, para muito além de subsidiar a pintura do grande painel *Contestado: terra contestada* (fig.300), esse importante acervo possibilita maior aproximação ao pensamento artístico de Hassis.

Nas últimas cenas do painel (fig.300), o artista apresenta as batalhas finais e o desfecho do episódio. Todavia, é o seu desenho (fig.299) o ponto de partida, do qual me aproximarei inicialmente. O quadro é de pesar e consternação, expressão do abandono e da total desesperança. No desenho (fig.299), até os traços utilizados pelo artista dão conta de suscitar tais sentimentos, quando suprime algum detalhe ou mesmo “deixa de fazê-lo”, forçando-nos a completar as formas que propõe através do nosso olhar.

Num plano geral, em meio à mata, uma legião de seres humanos cabisbaixos e maltrapilhos caminha a esmo. Na parte inferior da cena, um primeiro olhar para a figura que recorrentemente aparece nas ilustrações de Hassis: a mulher grávida que traz uma criança pela mão jaz inerte e, sobre seu cadáver, a criança. Adiante, um pouco à direita, outra mulher sem forças deposita seu filho morto no chão. Ao fundo, abrindo picadas pela mata, dois homens a cavalo erguem os braços que empunham espingardas. São acompanhados por um grupo a pé, sendo uma mulher com seu filho nos braços, uma criança à frente e muitos homens de chapéu, que, abatidos e humilhados, seguem aquela marcha funesta. Alguns têm sacos vazios às costas e um deles leva alguém nos seus braços. Os dois troncos de madeira serrada ao chão denunciam o desmatamento.

No centro da cena, verticalmente, o artista apresenta parte do tronco de uma árvore, como se ela tivesse sido “quebrada” ao meio e restasse apenas a parte inferior. Ao lado, uma árvore que sobe ao infinito sem possibilitar que vejamos a sua copa. É, provavelmente, uma árvore semelhante ao pinheiro que vemos mais ao fundo. Um recurso que Hassis utiliza recorrentemente no seu grande painel e, em particular, nessa imagem são as árvores cortadas em meio ao grande número de pessoas que retrata. Além disso, os troncos em posição vertical são usados para separar cenas. Também na ilustração o tronco quebrado se assemelha a um elemento demarcatório.

As vítimas do sertão são representadas com linhas trêmulas e as hachuras estão presentes com maior intensidade em todos os personagens, proporcionando efeitos de descontinuidade e, ao mesmo tempo, criando-lhes aspecto trôpego ou um tanto fantasmagórico. Isso pode ser percebido melhor

no detalhe (fig.300). Aqui, a obra guarda algumas semelhanças com a expressão de Dea Reichmann, pelo seu sentido lúgubre. A mesma narrativa nos é apresentada na sequência (fig.300) manifesta nos corpos lutando cujas “armas” são paus, espada, revólver, bandeira com a cruz e espingarda. O vermelho intenso, ao fundo, pintado em forma de labaredas, lembra o horror infernal que é a guerra e chama o nosso olhar aos indivíduos que lutam mais à frente e cujos corpos são atingidos e sangram, em uma declarada chacina. As roupas claras manchadas de sangue denunciam as atrocidades. Alguns se mantêm firmes na luta, outros tombam. Há corpos inusitadamente verdes, já sem vida.

À esquerda, uma mãe que tem a cabeça coberta por um lenço comprime um bebê contra seu peito, com uma das mãos. A outra mão é levada ao rosto, cobrindo-o todo, como que a escondê-lo: já não há mais esperança, ela chora o filho morto. Abaixo da peleja, aparecem três cruzeiros e, em uma delas – a menor, à direita –, é possível ler a palavra “Irani”, cidade onde ocorreu a primeira das batalhas, em que morreu o Monge José Maria. Na outra cruz, pouco maior, lê-se “Taquaruçu”, Cidade Santa – reduto mor –, que foi assolada pelas tropas repressoras onde morreram centenas de pessoas. Na última cruz, pouco mais abaixo e evidenciada no detalhe (fig.300), lemos Caraguatá, outra cidade santa que também tombou. Próximas desta cruz, no canto inferior esquerdo e ampliada no detalhe (fig.300), jaz uma criança sobre o corpo inerte e ensangüentado de uma mulher, imagem que Hassis recupera do seu esboço (fig.299).

O verde dos corpos é o elemento diferenciador entre vivos e mortos. Em sua pintura, Hassis não aplica linhas de contorno, apenas sugere efeitos de claro escuro com a própria cor que utiliza – e o faz a partir de meios-tons. A despeito da intensa dor na qual a cena se reveste, há um dinamismo presente nas mãos que se erguem e nos corpos que se sobrepõem, confundidos com os troncos de madeira que são colocados junto aos homens, perpassando toda a cena. Há um destaque para as mãos dos personagens retratados: o artista parece fazer questão de evidenciá-las. Isso fica também evidente e perceptível no detalhe (fig.300) que mostra a mulher morta e sua mão, manchada de sangue, tentando deter o caule que está colocado lateralmente. No conjunto apresentado (fig.300), o nosso olhar não tem descanso: se inquieta diante de tanta violência e dor suscitadas pela crueldade de uma guerra. O sangue das vítimas, de um vermelho intenso, aparece em manchas que se manifestam ao longo da cena: nos locais onde as pessoas foram atingidas, sobre seus corpos inertes ou, ainda, na baioneta de um soldado morto, que aparece na parte inferior da imagem.

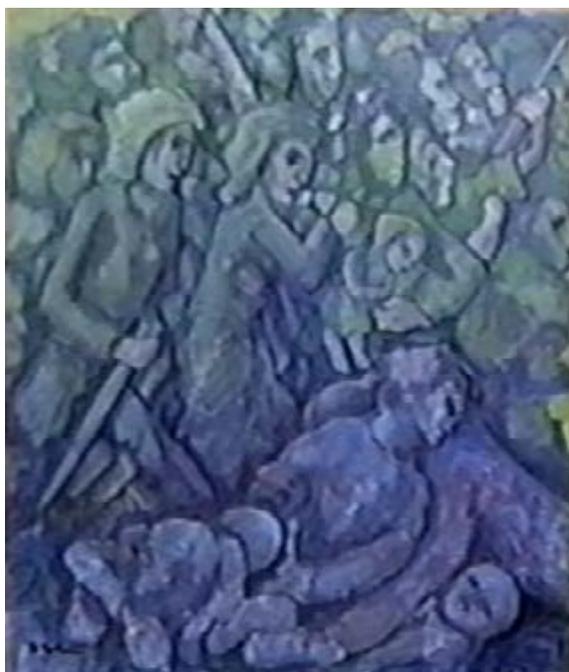


Figura 301 – D.C. Reichmann **Os que morreram: a vida por um pedaço de pão** (1993)
Técnica: óleo sobre madeira. Dimensões: 80 x 50 cm. Fonte: Acervo particular – imagem digitalizada pela autora.

A dor da morte se acentua nesta obra de Dea Reichmann, cujas manchas e esmaecimentos (fig. 301), beiram a deformação. Ostrower (1991, p. 310) assim define – grifando alguns aspectos - a deformação numa perspectiva artística:

Queira o artista ou não, quaisquer que sejam as formas produzidas por ele, resultarão necessariamente num processo de distanciamento da natureza. Nesse sentido, ao formar, ao dar forma à imagem, o artista é obrigado a deformar. Por necessidade, substituirá as formas existentes na natureza e seus contextos por outras ‘formas humanas’ por assim dizer. Também criará novos contextos formais, cuja extensão e equilíbrio irão servir de padrão de referência à própria interpretação das formas articuladas pelo artista. Reiteramos que, mesmo querendo inspirar-se em formas da natureza, o artista as abandona para criar formas de linguagem. Serão formas específicas, de acordo com a especificidade material de cada linguagem.

Ao resolver ou apenas sugerir as figuras humanas em sua pintura, Dea vai propondo desdobramentos e conscientemente se afastando daquilo que se entende como “realidade”. A qualidade artística aqui observada fica por conta dos recorrentes azuis, verdes e violetas empregados na sua composição e nos corpos trôpegos – amontoados humanos – que a artista evidencia na metade inferior da sua pintura. Há um eixo horizontal imaginário que corta o centro da composição e a reparte, nos remetendo claramente à relação vida x morte que consiste em mortos, vivos ou mortos-vivos presentes na narrativa. Acima, os que ainda têm esperança de vida e, abaixo, os que jazem inertes.

Se, em Hassis, os mortos são representados por um verde intenso e renitente, distribuídos ao longo do seu painel (fig.25), em Dea, eles se transformam em azuis violetados, na parte inferior da composição, apresentados como corpos que se cadaverizam, recusados e entregues à própria sorte. Há um sentimento de melancolia nos “quase rostos e quase corpos” estendidos ou se movimentando na extensão da pintura. Neles, os traços fisionômicos são inexistentes, diferentemente dos rostos nas telas de Zumblick ou das expressões faciais nos bonecos de Perré. E tampouco parece haver detalhamento nas linhas e hachuras, como nos desenhos de Eleutério ou Gerson. Há, sim, um olhar perdido e sem vida, mesmo nos indivíduos que parecem caminhar despercebidamente e a esmo, deixando para trás aqueles que se entregaram no decorrer do percurso.

Aqui, a procissão continua. Porém, enquanto nos contextos figurativos anteriormente discutidos a procissão era de fé e vida, nesse contexto adquire contornos de morte. As armas ainda estão à mão, mas a bandeira que acompanhava a causa já não existe. O que permanece é o andar pesaroso “daqueles a quem não mais podemos mencionar”.



Figura 302 e Fig 303 – Meinrad Horn À esquerda **Ataque final a Taquaruçu** e à direita **A destruição** (2002) Técnica: Mista com palha. Fonte: Acervo da Universidade do Contestado – Local Mafra, SC.

Os ambientes propostos por Horn consistem em narrativas que apresentam os diversos aspectos do conflito, sendo que aqui estão manifestos através da destruição dos remanescentes – os “ajuntamentos” – situados em lugares inóspitos, onde estrategicamente aquelas populações se instalavam. Nas duas imagens (fig.302 e fig.303), podemos ver o aniquilamento das cidades santas: casas queimadas, pessoas mortas ao chão, abandono e destruição. Aquilo que um dia foi ambiente de acolhimento, vivência comunitária e religiosidade, se transformou em uma aldeia fantasma, destrocada, na qual os testemunhos são apenas a mata silenciosa e a ferrovia. É findo um período em que, num espaço e tempo de motivações coletivas, caboclos viviam comunitariamente e se fortaleciam na fé e na esperança que os mantinha convictos inspirando o desejo de luta.

Na primeira imagem (fig.302), podemos ver casas, a igreja, cruzeiros e o espaço do Quadro Santo: todos destruídos pelo fogo. No chão – antes sagrado para aqueles sertanejos, há marcas de balas dos canhões e nas casas abrasadas, resquícios da fumaça. A imagem seguinte (fig.303) inclui a via férrea na paisagem. Se, na primeira, prevalece o quadrado, alusão às atividades religiosas da irmandade, na outra imagem, uma linha sinuosa corta a cena, dividindo-a em mata e vilarejo, este contornado por outro braço da ferrovia no canto inferior esquerdo.

Ao “reconstruir” a cidade para destruí-la, Horn enseja rememorar os momentos de organização e aniquilamento daquele mundo caboclo que vivenciou as desventuras da Guerra Sertaneja do Contestado. Importante salientar que, embora apresentados em distinta linguagem expressiva e com o emprego de outros materiais, os ambientes de destruição generalizada que aparecem nos desenhos de Hassis ou na pintura de Dea, entre eles casas queimadas e pessoas atingidas e mortas, têm semelhanças com os elementos figurativos com os quais Horn propõe as cenas que descrevem o final do conflito.



Figura 304 e fig.305 - Hassis **Massacre de Taquaruçu** (1984) Nanquim sobre papel.
Dimensões: 0,18m x 0,25m. Fonte: Acervo Fundação Hassis, Florianópolis SC.

Figura 306 – À direita - Dea Reichmann **Ataque final a Taquaruçu** (1993) Técnica: óleo sobre madeira. Dimensões: 50 x 80 cm. Fonte: Acervo particular – , imagem digitalizada pela autora.

Dos tempos da Guerra Sertaneja do Contestado, temos, entre outras histórias, aquela construída pelos artistas que pode ou não dizer respeito à “História oficial”, à história apresentada na literatura ou mesmo à História oriunda das pesquisas acadêmicas, dos depoimentos. Na dimensão artística, as expressões podem nos remeter aos mais variados contextos: às paisagens e ambientes, aos personagens,

às ações militares e a tantos desfechos do episódio quanto forem as possibilidades imaginativas dos que as constroem e ainda daqueles que as visualizam. Quero dizer com isso que concomitante a todas as possíveis histórias escritas, narradas, cantadas ou encenadas sobre a Guerra Sertaneja do Contestado, vão se (re) construindo – alegórica e narrativamente – também outras, que têm origem na linguagem dos artistas visuais, seus processos e compreensões. Em arte, produzir narrativas é fazer escolhas, eleger situações, criar climas diferenciados, perder-se no ilimitado universo de temas e assuntos que a memória torna plausíveis.

Cada artista, em sua expressividade, seleciona os aspectos que julga pertinentes, quer sejam suscitados pelos acontecimentos ou aqueles que ele mesmo enseja propor dos fatos, a partir da sua própria significação. Todavia, o faz com um propósito que está intrinsecamente ligado à sua linguagem expressiva. Os doze artistas investigados têm uma vasta produção, sendo que a temática da Guerra do Contestado é apenas um aspecto. Através dos contatos e visitas foi possível tomar conhecimento do trabalho de cada um dos artistas e verificar que a sua linguagem não esteve condicionada apenas à temática “Contestado”, ou seja, ela se manifestou para além do tema, na visão que é própria de cada um dos artistas. Transitando entre os diferentes assuntos e temas narrativos e para muito além deles está a expressão que é própria do artista, sendo aquilo que determina sua subjetividade.

É o caso de Dea Reichmann, uma das artistas aqui investigadas, que nomeio para exemplificar o que estou afirmando. Dea se aproximou da História sobre a Guerra Sertaneja do Contestado e, sensibilizada, envolveu-se com ela, a ponto de torná-la conteúdo das mais de quarenta telas que pintou sobre esse tema. Sua pesquisa artística – nesse caso baseada nos fatos históricos da Guerra Sertaneja do Contestado – esteve pautada nos meios expressivos com os quais “mostrou” o fato: apresentou as paisagens, criou os personagens, propôs as situações que avaliou como marcantes, deu ao episódio o desfecho que considerou adequado. E o fez dentro do seu processo artístico, baseada na sua experiência com o uso da linguagem que lhe é própria. De fato, há outras obras da artista, com diferentes temáticas, cuja expressão traz marcadamente as características apresentadas nas telas que pintou sobre o Contestado.

No decorrer da pesquisa, nas visitas aos espaços e, principalmente, nas conversas empreendidas, tive oportunidade de acessar alguns dos processos de produção de vários artistas e registrá-los através de imagens. Curiosamente, nos “guardados” de Dea Reichmann, encontrei uma pequena caderneta de

esboços (fig.307), através da qual pude cotejar aspectos do seu processo artístico. Esse “planejamento” inclui o desenho e a colocação das cores, organizado da forma como seria utilizado em uma de suas pinturas, da qual exibo um detalhe (fig.308). Como é possível perceber, os processos da artista, elementos utilizados, as formas e cores são aquilo que caracteriza a sua arte, a sua expressão e estes independem da temática ou do assunto narrativo.

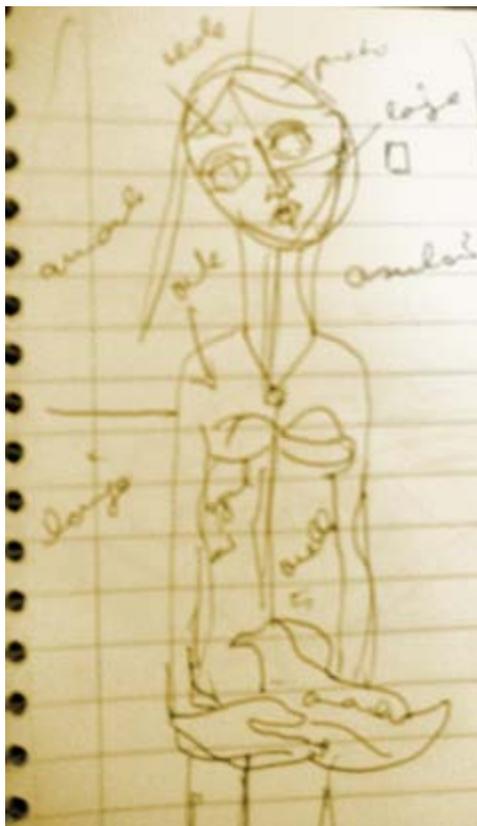


Figura 307 e fig. 308 - Dea Reichmann Esboço para pintura e Fragmento de As Virgens
(1993) Fonte: Acervo particular – imagem digitalizada pela autora.

Há outras obras da artista com diferentes assuntos narrativos que têm características semelhantes: o uso de azuis, verdes e violetas, criando climas nostálgicos e de melancolia; os olhos vazados, os corpos esguios ou esmaecidos, entre outros aspectos. A partir dessa aproximação, é possível inferir que a expressão do artista ultrapassa a temática e consiste naquilo que o caracteriza em sua especificidade. Organizar as obras de diferentes artistas que propõem a mesma temática tem o importante propósito de revelar os diferentes mundos dos artistas, as suas distintas linguagens, estilos e processos criativos visando demonstrar como as imagens produzidas por eles “dão vida” a mundos muito diferentes. Essa é a razão pela qual as obras devem ser estudadas, refletidas e discutidas, pois são elas que condicionam o olhar para o “Contestado”, para muito além do tema narrativo. Com o uso da linguagem que lhes é própria, os artistas determinam uma visão do acontecimento e isso levanta o problema e define os caminhos que, em alguma medida, os exercícios de pensamento empreendidos nesta tese procuram transitar.

Considerações Finais

Demarco aqui o término dessa partida.

... Mas o jogo continua.

Mesmo que haja a relutância e o desejo de seguir movimentando as peças, em algum momento, é inevitável o lance final, que possa definir o seu encerramento.

Embora seja presumível que, em seguida, se possa reiniciá-la com outros deslocamentos, com mais fôlego, diferentes estratégias, novos lances e, talvez, jogadas mais surpreendentes, é necessário que seja finalizada, pois o cruel adversário – o tempo – nos sujeita às suas condições, limitando, no momento, as possibilidades de outras investidas.

Sem dúvida, um jogo que se fez emocionante, no qual os lances não foram de sorte, mas de participação, apoio, compromisso e vontade de manejar as peças com as quais empreendi incursões, coletei dados, explorei possibilidades, desenvolvi análises, movimentando um exército que resultou em importantes jogadas.

Há questionamentos que requerem respostas, embora ao longo do percurso já tenhamos aberto caminhos para respondê-los. Quais paradoxos ou “contornos de verdade” uma imagem – seja ela fotografia, pintura, escultura, desenho, entre outras manifestações – nos oferece como possibilidade de compreensão, ao mesmo tempo, de um fato histórico, de aspectos do nosso mundo e/ou também de nós mesmos?

De que maneira esse universo de imagens – cujo recorte aqui apresentado resulta da produção dos doze artistas investigados – atrai a imaginação, direciona nosso olhar, suscita o diálogo e nos convida a “ver, refletir e conhecer” aspectos de um acontecimento histórico ocorrido há cem anos, denominado Guerra Sertaneja do Contestado? E, além disso, em que as imagens produzidas sobre esse acontecimento contribuíram para pensar a respeito, tanto no que se refere ao conteúdo narrativo tratado nas obras sobre aquela época como também na atualidade? Há um misto de curiosidade e, ao mesmo tempo de provocação nessas manifestações que, à primeira vista, parecem se restringir a um espaço “limitado” da memória local.

Presentes nos inúmeros livros, em lugares públicos onde transitam pessoas ou, ainda, em espaços devocionais – a exemplo do “Monge” de Bortoloso alocado em uma gruta –, essas manifestações artísticas que referenciam o contexto histórico, de alguma forma, atravessam nossa percepção do fato. Mas, de que maneira o fazem?

Produzidas em distintas épocas, as centenas de obras têm muito da História, pois imagens históricas guardam-lhe as memórias, mas também podem “contar” acerca dos acontecimentos, construir ou re construir a História à sua maneira, forjadas pelos diálogos, vicissitudes e aproximações dos artistas com os fatos que lhe são caros. Assim como o historiador que percebe nos depoimentos as disparidades – porque produzidos por sujeitos em diferentes circunstâncias –, também as produções artísticas se nos apresentam dessemelhantes, pois:

É evidente que não podemos tratar a memória da Guerra do Contestado reproduzida e recontada pelos moradores do planalto, como uma fonte fixa, imóvel ou amorfa. A memória é espaço de recriação e reelaboração de experiências individuais, familiares e sociais. Mesmo sendo relatada por um indivíduo, a memória é fruto de concepções, visões e experiências socialmente compartilhadas (MACHADO, 2001, p. 28).

Tal como a memória “reproduzida e recontada” não pode ser tratada como “fonte fixa, imóvel ou amorfa”, como nos faz entender o autor – embora muitos dos depoentes “digam coisas semelhantes” –, há muito de percepção pessoal, daquilo que foi contado pelos outros ou, ainda, de um dizer afetado por inúmeros fatores que se implicam e resultam em recriações e reelaborações dessas experiências. É esse o caso das imagens produzidas sobre a Guerra Sertaneja do Contestado, que apresentam o acontecido materializado a partir do repertório dos artistas, da sua visão de mundo e, também, da sua visão pessoal do fato, influenciados ainda por aquilo que lhes serviu como referência.

Como vimos, há uma tentativa e até uma necessidade dos artistas em buscar aproximações com a realidade, através das referências, no sentido de promoverem as intertextualidades. Porém, quando o fazem, ao lançarem mão dos meios expressivos que lhes são próprios, imprimem a sua marca pessoal naquilo que produzem. Nessa seara do universo artístico, não há fronteiras que delimitem o que está sendo apresentado como fato, o que se refere a uma alegoria e até onde vai a idealização –,

e essa é uma razão pela qual as imagens não podem ser tratadas como testemunho fiel da verdade.

Entretanto, as obras dizem muito da História, ao mesmo tempo em que dizem muito de arte.

O projeto de tese foi pensado inicialmente com o propósito de identificar e organizar o acervo de imagens produzidas a respeito da Guerra Sertaneja do Contestado, trazendo-as à discussão para, por fim, propor uma intervenção educativa em sala de aula, estudando com alunos os seus efeitos de sentido. Todavia, na medida em que ia avançando nas investigações, fui percebendo se tratar de uma empresa que requeria grande investida, não apenas pelo volume de imagens que estavam “se dando a conhecer”, mas pela necessidade que elas apresentavam de um reconhecimento e conhecimento mais aprofundado, um passo anterior à intenção de propô-las aos alunos em situações educacionais. Seriam necessários um mergulho nesse rico referencial e estudos mais reflexivos acerca das imagens, que pudessem dar sustentação, posteriormente, às ações educativas, cuja intenção de pesquisa vislumbro possível empreender em futuras investigações.

Dessa forma, a investigação foi consolidada, tendo como objeto de reflexão as imagens reunidas no corpus documental sobre a Guerra Sertaneja do Contestado, nos seus processos de (re) construção do episódio, considerando as suas alegorias e narrativas visuais.

A opção metodológica da pesquisa de campo para levantamento, contato, obtenção dos dados biográficos e informações pertinentes aos artistas cujas produções apresentam como temática a Guerra Sertaneja do Contestado, representou um primeiro aspecto da investigação. Posteriormente, houve a compilação (fotográfica/digital) das obras de cada um dos artistas, bem como o estudo das possibilidades reflexivas oferecidas pelas imagens, considerando os referenciais para sua produção (livros ou imagens que as originaram) e, ainda, os seus processos artísticos.

A verificação da presença de imagens em materiais bibliográficos cujo conteúdo traz informações sobre a Guerra Sertaneja do Contestado foi cotejada e ficaram perceptíveis as disparidades, principalmente no que diz respeito à sua utilização. Muitas vezes as imagens são tratadas como recurso meramente editorial ou apenas para aludir ao acontecimento, sem, contudo, que se empreendam reflexões ou até lhes sejam propostas informações mais consistentes.

Foram apresentadas, ainda, algumas imagens, onde busquei identificar a possibilidade de terem sido utilizadas como referência para a produção dos artistas, o que se mostrou uma atividade

interessante e desafiadora. Também a análise dos processos artísticos das imagens selecionadas previamente para serem organizadas em assuntos narrativos exigiu muito mais do que um debruçar-se sobre cada uma das imagens e exercitar os sentidos. Ela foi orientada pela compreensão de inúmeros fatores, dentre eles aqueles que nos convidam a:

Pensar de forma crítica o momento histórico em que vivemos e revisar os olhares com os quais temos construído os relatos sobre outras épocas a partir de suas representações visuais [sendo a cultura visual] uma referência para situar uma série de debates e metodologias, não somente sobre a visão e a imagem, senão sobre as formas culturais e históricas de visualidade (HERNÁNDEZ, 2010, p. 16-7).

As reflexões empreendidas, tanto sobre os artistas quanto acerca das imagens que fazem parte do conjunto biográfico e documental investigado, apontaram direções que ratificam a variedade de olhares, versões e visões sobre a Guerra Sertaneja do Contestado.

Foi de fundamental importância a compreensão de que cada artista fixa na obra o próprio processo que lhe dá origem, o qual consiste nas suas escolhas, no seu método, nas suas descobertas, sendo que é isso que cria a sua identidade expressiva e única.

É possível afirmar, nesse sentido, que o mesmo tema ou contexto figurativo não são fatores decisivos para a criação de uma obra, uma vez que:

A seleção de aspectos relevantes nunca se dá ao acaso ou arbitrariamente, partindo, isto sim, de valores íntimos, em obediência a uma lógica coerente e expressiva” (OSTROWER, 1991, p. 310)

Contudo, qual poderia ser o interesse que impulsiona artistas de diferentes tempos – e também de espaços – tão díspares a produzirem sobre a mesma temática?

Certamente, não haveria mecanismos para mensurar as motivações pessoais dos artistas e essa seria uma discussão da qual não se chegaria a termo. Porém, é certo que essas imagens respondem à temporalidade sobre a qual são construídas as narrativas do passado e que podem ser, também, reconstruídas no tempo presente.

Retomo aqui Flusser (2007) quando afirma que as imagens são as mediadoras entre o homem e o mundo, servindo como ferramentas para superar a alienação.

Ante a saturação de artefatos imagéticos do presente, que se mostra esquizofrênico, instantâneo, volátil e fugidio, há um passado que se apresenta como uma “âncora”, onde desejamos buscar a sustentação e a estabilidade. De alguma forma, as imagens – mesmo tendo como temática uma guerra –, respondem à subjetividade e ao desejo que se tem de “ver a História em primeira pessoa”. Como nos aponta Huyssen (2000, p. 67):

A rememoração dá forma aos nossos elos de ligação com o passado, e os modos de rememorar nos definem no presente. Como indivíduos e sociedades, precisamos do passado para construir e ancorar nossas identidades e alimentar uma visão de futuro.

Rememorar a existência de homens e mulheres comuns, nas alegorias e narrativas visuais sobre a Guerra Sertaneja do Contestado – os Monges, Maria Rosa, Chica Pelega, trabalhadores da Lumber, os fiéis em romaria, a luta dos sertanejos pela terra, a resistência e o inconformismo que reage diante das injustiças e dos abusos – propõe referenciar um protagonismo que “mostra” essa História, de fato, em primeira pessoa, com a qual os espectadores ensejam se identificar, pois essas narrativas, por mais alegóricas que possam se apresentar, se assemelham à vida daqueles que podem ter acesso a elas.

Elementos balizadores ligados ao gênero, à classe social, a aspectos étnicos, culturais e políticos estão presentes e constituem o universo da produção artística sobre o Contestado.

Os artistas que produzem as imagens, numa atitude semelhante a dos historiadores, se debruçam sobre o passado, procurando, a partir dele, propor as suas narrativas. E o fazem com singularidade – quer seja de maneira romântica, lírica, heróica, satírica ou mesmo irônica –, buscando “mostrar” e reconstruir, narrativa ou alegoricamente, o “espetáculo” de um episódio, reelaborando a experiência dos sujeitos, uma vez que “para a maioria de nós – os espectadores comuns –, a obra de um artista não pertence apenas à vida do artista, mas também à nossa própria vida (MANGUEL, p. 207).

A investigação aqui desenvolvida abriu alguns caminhos no sentido de tornar públicos aspectos das produções artísticas sobre a Guerra Sertaneja do Contestado, através da apresentação de

um corpus mais amplo possível de obras. Aqui, a diversidade expressiva, os modos de tratamento das imagens, os processos de escolha e seleção consciente dos meios expressivos, todos eles produtores de sentido, entrelaçam-se à relação com a História.

Há muito ainda por se refletir e se inquirir com relação ao material compilado, tanto no que diz respeito aos seus aspectos históricos e artísticos quanto à possibilidade da sua utilização no âmbito educacional. Esses são desafios para os quais ensejo me lançar, assim como desafiadora será a pesquisa a ser empreendida na sequência, uma vez aprovado o projeto pela Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Estado de Santa Catarina (FAPESC), que subsidiará, a partir desse material investigado, a produção de um documentário a ser enviado às escolas e instituições culturais, por ocasião das comemorações do centenário da Guerra Sertaneja do Contestado (1912/1916).

... E o jogo segue!

*O que foi feito em serra acima
Deve ter algum valor
Pois já virou matéria prima
Prá muito estudo de doutor*

*Contei a História em verso e rima
Se ofendi perco perdão
E deixo meu muito obrigado
E não conteste o Contestado
Sem saber sua razão ...
(Romário Borelli)*

Referências Bibliográficas

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

AFONSO, Eduardo José. **O Contestado**. São Paulo: Ed. Ática, 1994.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **História: a arte de inventar o passado: ensaios de teoria da História**. São Paulo: EDUSP, 2007.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma História concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. **Guia de História da arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

ARTE PALHA HORN. Disponível em: www.artepalhahorn.com.br . Acesso em set. 2011.

ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA DO ESTADO DE SANTA CATARINA. **A Guerra do Contestado**. Pesquisa e texto elaborado por Débora M. C. Borges. 1999.

AURAS, Marli. **Guerra do Contestado: a organização da irmandade cabocla**. Florianópolis: Ed. UFSC: Assembléia Legislativa: Cortez Editora e Livraria, 1984.

_____. **Guerra do Contestado: a organização da irmandade cabocla**. Florianópolis: Ed. UFSC, 1995, 2ed.

BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte: anos oitenta e novos tempos**. São Paulo: Perspectiva, 1996, 2ed.

BARBOSA, Ana Mae. Pesquisas em Arte-Educação: recorte sociopolítico. In: **Revista Educação & Realidade**. Porto Alegre, 2005, v.30, n.2, p. 291-301.

BAXANDALL, Michael. **Modelos de intención:** sobre la explicación histórica de los cuadros. Madrid: Hermann Blume, 1989.

BERGER, John. **Modos de ver.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BERNARDET, Jean Claude. **Guerra camponesa no Contestado.** São Paulo: Global, 1979.

BEZ, Volnei; ROCHA DOS SANTOS, Valmiré; ROCHA, Carlos. **Zumblik Para Sempre. Resgate da produção artística do admirável pintor catarinense.** Disponível em: <http://www.zumblick.com.br/>. Acesso em 10 ago. 2011.

BEZERRA, Rafael Ginane. **Guardados de um artesão de imagens:** estudos da trajetória de Claro Jansson e de suas crônicas visuais durante as primeiras décadas do século XX. Curitiba: UFPR, 2009, 210 f Tese (Doutorado em Sociologia) - Curso de Pós-Graduação em Sociologia, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

BONZATTO, Eduardo Antonio. A fonte da Nação – **a iconografia pátria no livro didático de História do Brasil:** o nacional e o regional (1960-2000). 2004, 451p. Tese de doutorado (resumo). PUC, São Paulo, 2004.

BOPPRÉ, Fernando. **Hassis Contestado.** Disponível em: http://www.fernandoboppre.net/wordpress/wp-content/uploads/2009/01/artigo_livrocontestado_fernandoboppre.pdf. Acesso em ago. 2011.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção:** crítica social do julgamento. Porto Alegre: Zouk, 2007.

BRONOWSKI, Jacob. **O olho visionário:** ensaios sobre arte, literatura e ciência. Brasília: Ed. da UnB, 1998.

BURKE, Peter. História como alegoria. In: **Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo**. São Paulo, 1995 v 9, n.25: p.197-212.

_____. **Testemunha ocular**: História e imagem. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

BURKE, Peter. **Pintores como historiadores na Europa do século 19**. In. MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia Caiuby (orgs.) O imaginário e o poético nas Ciências Sociais. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **As cidades invisíveis**. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

CARDOSO, Rafael. (Org.) In. FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**: por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CARVALHO DE MAGALHÃES, Roberto. El Greco num sonho de Chagall. In: **Pro-Posições**. Campinas, 2004 v 15, n.I (43), p.63-81.

_____. História da Arte ou Estória da Arte? In: **Varia História**. Belo Horizonte, 2008 v 24, n.40, p.407-418.

CAVALCANTI, Walter Tenório. **Guerra do Contestado**: Verdade histórica. Florianópolis: Ed. UFSC, 1995.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007, 2ed.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. **Pintura, História e heróis no século XIX**: Pedro Americo e “Tiradentes Esquartejado”. UNICAMP, 2001, 365 f. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

CONCEIÇÃO, Eleutério. **A saga do Contestado**. Florianópolis: Ed. do Autor, 2003.

_____. **A saga do Contestado**: Edição especial. Florianópolis: Ed. do Autor, 2006.

D’ALESSIO, Vito. **Claro Jansson**: O fotógrafo viajante. São Paulo: DIALETO, 2003.

D’ANGELIS, Wilmar. **Contestado**: a revolta dos sem-terras. São Paulo: FTD, 1991.

DEBORD, Gui. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem**: uma História do olhar no Ocidente. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

DERENGOSKI, Paulo Ramos. **Os rebeldes do Contestado**. Porto Alegre: Tchê Editora, 1987.

DOMINGUES, Cláudio Moreno. **O Olhar de Quem Olha**: cultura visual, arte e mediação na aula de História – o uso da imagem na construção do conhecimento histórico. 2006, 257p. Dissertação de Mestrado (resumo), UNESP, São Paulo, 2006.

EDGAR, Andrew; SEDGWICK, Peter. **Teoria cultural de A a Z**: conceitos-chave para entender o mundo contemporâneo. São Paulo: Contexto, 2003.

FABRIS, Annateresa; KERN, Maria Lucia Bastos (Orgs.) **Imagem e conhecimento**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

FELIPPE, Euclides J. **O último jagunço**. Curitiba-SC: Universidade do Contestado, 1995.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**: por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FRANZ, Teresinha Sueli. **Educação para uma compreensão crítica da arte**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2003.

FREEDMAN, Kerry. **Enseñar la cultura visual**: curriculum, estética y la vida social del arte. Barcelona: Octaedro, 2006.

FUNDAÇÃO CATARINENSE DE CULTURA. **Cadernos da cultura catarinense** - Aspectos do Contestado. Florianópolis, Ano I. Jul/Set 1984. N.00.

FUNDAÇÃO HASSIS, **Assim Hassis**. Disponível em:<http://www.fundacaohassis.org.br/apresentacao/apresentacao.htm>. Acesso em 26 ago. 2011.

FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA DE UNIÃO DA VITÓRIA. **União da Vitória e O Contestado**. Coleção de poesias do 3º concurso de poesia da FMCUV. Vários autores. União da Vitória: Gráfica BS Pontual, 2000.

GEERTZ, Clifford. **Transição para a humanidade**. In. ENGELS, Friedrich et al. O papel da cultura nas ciências sociais. Porto Alegre: Editorial Villa Martha Ltda, 1980.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais**: morfologia e História. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GOMBRICH, Ernst H. **Arte e ilusão**: um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GONÇALVES, Flávio. **História da arte**: iconografia e crítica. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1990.

GOVERNO DO ESTADO DE SANTA CATARINA **Contestado**, Florianópolis: IOESC, 2001.

GUTIÉRREZ, Francisco. **Linguagem total**: uma pedagogia dos meios de comunicação. São Paulo: Summus, 1978.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP & A, 2006.

HASKELL, Francis. **La historia y sus imágenes**: El arte y la interpretación del pasado. Madrid: Alianza Editorial, 1993.

HERNÁNDEZ, Fernando. **Cultura visual, mudança educativa e projeto de trabalho**. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 2000.

_____. ¿De qué hablamos cuando hablamos de Cultura Visual? In: **Revista Educação & Realidade**. Porto Alegre, 2005, v.30, n.2, p. 9-34.

_____. Fernando. **Catadores da cultura visual**: proposta para uma nova narrativa educacional. Porto Alegre: Mediação, 2007.

_____. **Educación y cultura visual**. Barcelona: Octaedro, 2010.

HEIN, Cladimir Cimon – Local Porto União, SC. **Figura 253**. Disponível em: www.baixaki.com.br/papel-de-parede/15582-porto-uniao-santa-catarina.htm. Acesso em set. 2011.

HISTÓRIA CATARINA. Lages-SC: Cláudio R Silveira. Ano IV – Número 18 – Abril 2010 4.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 2008.

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JEUDY, Henri-Pierre. **Memórias do social**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1990.

KERN, Maria Lucia Bastos. **Imagem manual**: pintura e conhecimento. In. FABRIS, A. KERN, L. B. (Orgs.) **Imagem e conhecimento**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

KNAUSS, Paulo. **O desafio de fazer História com imagens**: arte e cultura visual ArtCultura, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan.-jun. 2006.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. Fotografia e paisagem: O Explícito e oculto nas representações fotográficas. In: **Revista de Comunicação e Linguagens**. São Paulo, 2009 v13, p.145-159.

KÜERTEN, Elfi. **Poty e as ilustrações na obra de Guimarães Rosa**. Disponível em: <http://elfikurten.blogspot.com/2011/01/poty-e-as-ilustracoes-na-obra-de.html>. Acesso em set. 2011.

LAMAS, Nadjá de Carvalho. **Revisitamento “na” e “da” obra de Luiz Henrique Schwanke**. Porto Alegre: UFRGS, 2005. Tese de doutorado.

LAZARIN, Katiúscia Maria. **Fanáticos, Rebeldes e Caboclos**: discursos e invenções sobre diferentes sujeitos na historiografia do Contestado. (1916-2003). 2005, 147p. Dissertação de Mestrado (resumo), Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis-SC, 2005.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas-SP: Editora da UNICAMP, 2003.

LEENHART, Jacques. O crítico de arte em obra. In: **Tempo Social**. São Paulo, 2001, vol.13, n.2, p.115-120.

LORENZI, Sérgio de. **Taquaruçu**: a pérola do Contestado. Fraiburgo: Joannei Artes Gráficas, 2003.

LUZ, Áujor Ávila da. **Os fanáticos**: crimes e aberrações da religiosidade dos nossos caboclos. Florianópolis: Editora da UFSC, 1952.

MACHADO, Paulo Pinheiro. **Um estudo sobre as origens sociais e a formação política das lideranças sertanejas do Contestado, 1912-1916**. 2001. 498p. Tese de Doutorado (resumo), UNICAMP, Campinas-SP, 2001.

_____. **Lideranças do Contestado**: a formação e a atuação das chefias caboclas (1912-1916). Campinas-SP: Editora da UNICAMP, 2004.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**: uma História de amor e ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARCARIAN, Eduardo S. **Lugar e papel das investigações da cultura nas ciências sociais modernas**. In. ENGELS, Friedrich et al. O papel da cultura nas ciências sociais. Porto Alegre: Editorial Villa Martha Ltda, 1980.

MARGARIDO, Orlando. **O espírito de uma luta**. Revista da Cultura. Ed. 40, nov 2010, p. 12.

MARTINS, Aldemir. **Aldemir por Aldemir: Auto-explicação de Aldemir Martins** (carta enviada de Roma para Aloísio Medeiros em Fortaleza em 1961). Disponível em: <http://www.art-bonobo.com/carlosvonschmidt/artes/aldemirdeaaz/05.html> Acesso em 21 ago.2011.

MARTINS, Celso. **O mato do tigre e o campo do gato: José Fabrício das Neves e o Combate do Irani**. Florianópolis: Insular, 2007.

MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia Caiuby (Orgs.) **O imaginário e o poético nas Ciências Sociais**. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

MAUDUITT, Jacques A. **Quarenta mil anos de arte moderna**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 1959.

MELUCCI, Alberto. **O jogo do eu: a mudança de si em uma sociedade global**. São Leopoldo-RS: Editora UNISINOS, 2004.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v.23 n.45, 2003, p. 11-36.

_____. Rumo a uma “História visual”. In. MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia Caiuby (Orgs) **O imaginário e o poético nas Ciências Sociais**. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. **A trama das imagens: manifestos e pinturas no começo do século XX**. São Paulo: Editora da USP, 1997.

MIRANDA, Alcibíades. **Contestado**. Curitiba: Lítero-Técnica, 1987

MITCHELL, W. J. T. **Norteando el ver: una crítica de la cultura visual..In Los Estudios Visuales en el Siglo 21**. Nº1 noviembre, 2003.

_____. **Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual**. Madrid: Ediciones Akal, 2009.

- MOCELIN, Renato. **Os guerrilheiros do Contestado**. São Paulo: Editora do Brasil, 1989.
- MONTEIRO, Douglas Teixeira. **Os errantes do novo século**: um estudo sobre o surto milenarista do Contestado. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1974.
- MOURA, Aureliano Pinto de. **Contestado**: a guerra cabocla. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Editora, 2003.
- MOXEY, Keith. Nostalgia de lo real: la problematica relación de la historia del arte con los estudios visuales. In **Los Estudios Visuales en el Siglo 21**. N°1 noviembre, 2003
- _____. **Teoria, práctica y persuasión**: estudios sobre historia del arte. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2004.
- NASCIMENTO, Noel. **Casa verde**: Guerra do Contestado. 3ed. Curitiba: Editora Lítero Técnica, 1985.
- NAVEIRA, Raquel. **Caraguatá**. Campo Grande-MS: Gráfica Ruy Barbosa, 1996.
- NEIVA, Eduardo. Imagem, História e semiótica. In: **Anais do Museu Paulista Nova Série**. São Paulo, 1993 v.1 , p.11-29.
- OSBORNE, Harold. **A apreciação da arte**. São Paulo: Cultrix, 1978.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis-RJ: Vozes, 1986.
- _____. **Universos da arte**. Rio de Janeiro: Campus, 1991.
- OLIVEIRA NETO, Godofredo de. **O bruxo do Contestado**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

OVERBLOG. **Filhos da Lua: Uma vida inteira com os bonecos.** Postado em 13/10/2006, Curitiba/PR Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/filhos-da-lua-uma-vida-inteira-com-os-bonecos>. Acesso em set. 2011

PAIVA, Eduardo França. **História & imagens.** 2ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

PEIXOTO, Demerval. **Campanha do Contestado:** as raízes da rebeldia. Curitiba: Fundação Cultural, 1995.

PEÑUELA, Pilar Maria. **Mediação e ferramentas pedagógicas no processo de aprendizagem.** 2004, 179p. Tese de Doutorado (resumo), USP, São Paulo, 2004.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural.** Belo Horizonte: Autêntica, 2008, 2ed.

PETRYKOWSKI PEIXE, Rita Inês. **O Contestado – Terra Contestada:** um entendimento para além da narrativa histórica. Concórdia - SC: 2004. 14 f. (Texto digitado).

_____. **Retratos do Contestado:** A História através da arte. Chapecó: CINESC, 2006.1DVD

PILLAR, Analice. **A educação do olhar no ensino das artes.** Porto Alegre: Mediação, 1999.

PORTO UNIÃO. Disponível em: <http://www.turismoportouniaodavitoria.com.br/putrativoshistoricos01.php?id=10>. Acesso em set. 2011.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **O Messianismo no Brasil e no mundo.** São Paulo: Alfa-Ômega, 1976.

RODRIGUES, Rogério Rosa. **Veredas de um grande sertão: A Guerra do Contestado e a modernização do exército brasileiro.** Rio de Janeiro: UFRJ, 2008. 430 f Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ, 2008.

ROSA FILHO, Cap. RR João Alves da. **Episódios da História da Polícia Militar do Paraná: Combate do Irani.** 2 ed. Curitiba: 1999.

ROSSI, Maria Helena Wagner. **Imagens que falam: leitura da arte na escola.** Porto Alegre: Editora Mediação, 2003.

_____. **A estética no ensino das artes visuais.** Educação & Realidade - Dossiê Arte e Educação: arte criação e aprendizagem, Porto Alegre, v. 30, n. 2, p. 49-69, jul.-dez. 2005.

ROSSINI, Miriam de Souza. **O lugar do audiovisual no fazer histórico: uma discussão sobre outras possibilidades do fazer histórico.** In. LOPES, Antônio Herculano et al. História e linguagens: texto, imagem, oralidade e representações. Rio de Janeiro: 7letras, 2006.

SANTA CATARINA. **Contestado.** Florianópolis: Imprensa Oficial do Estado de Santa Catarina, 1987.

SANTOS, José Luiz dos. **O que é cultura.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1988, 7ed.

SANTOS, Walmor. **Contestado – a guerra dos equívocos: o poder da fé.** Rio de Janeiro: Record, 2009.

SARDELICH, Maria Emilia. **Leitura de imagens, cultura visual e prática educativa.** In: Cadernos de Pesquisa. São Paulo, v.36, n.128, 2006a, p.451-472.

SARDELICH, Maria Emilia. **Leitura de imagens e cultura visual:** desenredando conceitos para a prática educativa. In: Educar em Revista. n.27, 2006b, p.203-219

SARLO, Beatriz. **Tempo passado:** cultura da memória e guinada subjetiva. Belo Horizonte: Editora da UFMA, 2007.

SCHLICHTA, Consuelo A. Borba Duarte. **A pintura histórica e a elaboração de uma certidão visual para a nação, no século XIX.** 2006, 296p. Tese de doutorado (resumo), Universidade Federal do Paraná, Curitiba-PR, 2006.

SERPA, Élio. **A Guerra do Contestado** (1912-1916). Florianópolis: Ed. da UFSC, 1999.

TEIXEIRA COELHO, José. GOLDBERGER, Ana M. **Arte contemporânea:** condições de ação social. São Paulo: Editora Documentos, 1969.

THOMÉ, Nilson. **Uma nova História para o Contestado.** Caçador: Universidade do Contestado/ Museu do Contestado, 2004.

_____. **Breve História da Guerra do Contestado.** Caçador (SC): UnC Campus Caçador; Museu do Contestado; ICON, 2005.

TODOROV, Tzvetan. **Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem.** São Paulo: Perspectiva, 1972.

TOTA, Antônio Pedro. **Contestado:** a guerra do novo mundo. São Paulo: Brasiliense, 1983.

VALENTINI, Delmir. **Da cidade santa à corte celeste:** memórias de sertanejos e a Guerra do Contestado. Caçador: Universidade do Contestado, 2003, 3ed.

VALENTINI, Delmir. **Atividades da Brazil Railway Company no Sul do Brasil: a instalação da Lumber e a Guerra na Região do Contestado (1906-1916)**. 2009. 301p. Tese de Doutorado (resumo). PUC, Porto Alegre-RS, 2008.

VALENTINI, Delmir. BORELLI, Romário José. **Doze pares de cenas da História do Contestado: Arte e Cultura na representação da Fúria Cabocla**. Curitiba: Orion, 2009.

VINHAS DE QUEIROZ, Maurício. **Messianismo e conflito social: a Guerra Sertaneja do Contestado (1912-1916)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

VIRILIO, Paul. **Guerra e cinema**. São Paulo: Editora Página Aberta, 1993.

WHITE, Hayden. **Meta-História: A imaginação histórica do século XIX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

WOLFE, Tom. **A palavra pintada**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

WOODFORD, Susan. **A arte de ver a arte**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.