

RAFAEL GINANE BEZERRA

**GUARDADOS DE UM ARTESÃO DE IMAGENS: ESTUDO DA
TRAJETÓRIA DE CLARO JANSSON E DE SUAS CRÔNICAS VISUAIS
DURANTE AS PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉCULO XX**

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Sociologia, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Sociologia.

Orientador: Prof.^a Dr.^a Ana Luisa Fayet Sallas

**CURITIBA
2009**




UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA
Rua General Carneiro, 460 - 9º andar-sala 906 Fone e Fax: 3360-5173

PARECER


A banca examinadora, nomeada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Sociologia, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal do Paraná, após arguir o(a) candidato(a) **Rafael Ginane Bezerra**, em relação a sua Tese de Doutorado "GUARDADOS DE UM ARTESÃO DE IMAGENS: CLARO JANSON E A FOTOGRAFIA NA REGIÃO DO CONTESTADO NAS PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉC.XX, é de parecer favorável à..... **APROVAÇÃO**..... do(a) candidato(a), habilitando-o(a) ao título de Doutor em Sociologia, área de concentração em Cultura e Poder, linha de pesquisa Cultura e Sociabilidades. Curitiba, 21 de dezembro de 2009.


Prof Dr Fernando Cury de Tacca


Profª Drª Maria Mauad de Sousa Andrade Essus


Profª Drª Kati Caetano


Prof Dr Angelo José da Silva
Co-orientador


Profª Drª Ana Luisa Fayet Sallas
Orientadora e presidente da banca examinadora

Para Letícia e Bruno

AGRADECIMENTOS

Para a elaboração desta pesquisa contei com a dedicada e segura orientação da Professora Dr.^a Ana Luisa Fayet Sallas, cuja paciência, de tempos em tempos, pus à prova. Devo a ela, desde o momento em que foi minha tutora no Programa Especial de Treinamento (PET – CAPES), o gosto e o encanto que aprendi a ter pela Sociologia. Também destaco de modo especial a contribuição do Professor Dr. Angelo José da Silva, meu co-orientador, a quem devo os primeiros contatos com o campo de estudos sobre a fotografia.

A todos os Professores do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Paraná, pela acolhida e pelo incentivo que depositaram em meu trabalho, registro minha gratidão.

Agradeço a Dorothy Jansson Moretti, Jandira Jansson, Paulo Moretti e Rubens Habitzreuter, familiares de Claro Jansson que possibilitaram, através de entrevistas e conversas informais, o encaminhamento desta pesquisa. Sempre generosos, viabilizaram o acesso ao acervo familiar preservado na cidade paulista de Itararé, providenciaram a digitalização das imagens aqui trabalhadas e forneceram cópias das cartas que compuseram a atividade epistolar do fotógrafo.

Gostaria de mencionar a prestativa atenção dada pelos inúmeros funcionários das instituições visitadas para o levantamento de dados desta pesquisa.

Faço carinhosa referência aos colegas que compartilham a mesa de sociabilidade da instituição privada de ensino em que trabalho. Graças a eles foi possível encontrar a leveza necessária para conciliar as tarefas pouco compatíveis de professor em tempo integral e de pesquisador.

A Letícia de Melo Faria e Bruno Bezerra agradeço pela paciência com que toleraram meus extravagantes hábitos de trabalho, mantendo a rotina familiar viável e oferecendo estímulo para que esta pesquisa pudesse ser concluída. Ao lado deles, não posso deixar de mencionar as freqüentes manifestações de incentivo de minha sogra, antípoda da imagem mítica que cerca o imaginário familiar, Álea Picardi Faria.

Finalmente, agradeço o incondicional apoio proporcionado pelos meus pais, Arandi e Marli Bezerra, seguramente esperançosos de ter um filho médico ou advogado e que, após a conclusão deste trabalho, ainda que por vias oblíquas, poderão ter um filho doutor.

SUMÁRIO

Lista de Figuras	vii
Resumo	xi
Abstract	xii
1 Introdução	13
2 Da fotografia como fragmento	30
2.1 Panorama da discussão	30
2.2 O problema da especificidade da fotografia.....	33
2.3 Estratégias para incorporar a fotografia ao objeto de estudo	39
2.4 Sobre a noção de fragmento	46
2.5 Sobre a noção de trajetória	61
3 Da trajetória de Claro Jansson: notas sobre a trajetória de um indivíduo e sua conversão à profissão de fotógrafo	69
3.1 Fotógrafo viajante?	69
3.2 Da figuração familiar ao caminho das tropas	73
3.3 Do vínculo com o caminho das tropas à Argentina: os primeiros contatos com a prática fotográfica.....	82
<i>Corpus fotográfico</i>	99
4 Das fotografias sobre a Região do Contestado durante as primeiras décadas do século XX	103
4.1 Fotógrafo e fotografia num espaço social em mudança	103
4.2 Das fotografias relacionadas à passagem do Coronel João Gualberto em Porto União da Vitória.....	113
4.3 Das fotografias relacionadas ao funcionamento da <i>Southern Brazil Lumber & Colonization Company</i>	122
4.4 Das fotografias relacionadas à “Guerra do Contestado”	140
<i>Corpus fotográfico</i>	161
5 De volta ao início	176
5.1 De Três Barras para Itararé.....	176
5.2 Itararé: novo contexto para temas recorrentes.....	181

<i>Corpus fotográfico</i>	199
6 Conclusão	200
Referências Bibliográficas	206

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: Casamento em Três Barras, 1918	13
Figura 02: Getúlio Vargas em Itararé, 1930	71
Figura 03: Árvores de erva-mate, 1906-1910	87
Figura 04: Ervateiros, 1906-1910.....	88
Figura 05: Pousos de ervateiros durante viagem, 1906-1910.....	88
Figura 06: Cancheamento de erva e barbaquá, 1906-1910	89
Figura 07: Malhador de erva movido a cavalo, 1906-1910	89
Figura 08: Tropa de mulas carregada com erva, 1906-1910.....	90
Figura 09: Embarque de erva em vapor no Rio Paraná, 1906-1910	90
Figura 10: Vapor com carregamento de erva no Alto Paraná, 1906-1910	91
Figura 11: Desembarque de erva no porto de Posadas, Misiones, 1906-1910.....	91
Figura 12: Marco divisório em Barracão - lado brasileiro, 1906-1910...92	
Figura 13: Marco divisório em Barracão - lado argentino, 1906-1910...93	
Figura 14: Construção da Ponte sobre o Rio Uruguai em Marcelino Ramos, 1909-1910.....	93
Figura 15: Retrato de mulher com criança em Barracão, Misiones, 1908-1910.....	95
Figura 16: Retrato de mulheres em Barracão, Misiones, 1908-1910 ...96	
Figura 17: Moradias de funcionários da estação ferroviária em Marcelino Ramos, 1910.....	97
Figura 18: Composição aproximando-se da ponte sobre o Rio Uruguai, 1910	97
Figura 19: Travessia da ponte sobre o Rio Uruguai, 1910.....	97
Figura 20: Monge João Maria (data desconhecida)	108
Figura 21: Grutas do “Serro da Cruz”, 1910-1911.....	109
Figura 22: Enchente do rio Iguazu, 1910-1911	109
Figura 23: Passagem de gado pelo rio Iguazu. 1910-1911.....	111
Figura 24: Coronel Amazonas em Porto União da Vitória, 1910-1911 ..111	
Figura 25: Vista de Porto União da Vitória tirada do “Serro da Cruz”, 1910-1911	112

Figura 26: Vista de Porto União da Vitória a partir da margem do Iguaçú, 1910-1911	113
Figura 27: Coronel João Gualberto, 1912	116
Figura 28: Coronel João Gualberto e as tropas do Regimento de Segurança Pública em Porto União da Vitória, 1912	117
Figura 29: Regimento de Segurança Pública do Paraná em Porto União da Vitória, 1912	117
Figura 30: “Monge” José Maria ao lado das virgens (data desconhecida)	118
Figura 31: Vagão com o esquife de João Gualberto em Porto União da Vitória, 1912.....	118
Figura 32: Esquife com o corpo do Coronel João Gualberto em Porto União da Vitória, 1912	119
Figura 33: Vista geral da serraria <i>Lumber</i> , 1913-1920	123
Figura 34: Derrubada de toras, 1913-1920.....	124
Figura 35: Desbaste de toras, 1913-1920	124
Figura 36: Empilhamento de toras, 1913-1920	125
Figura 37: Carregamento de toras em vagão, 1913-1920	125
Figura 38: Composição com toras chegando à serraria, 1913-1920	126
Figura 39: Esteira sem fim para a condução de toras ao interior da serraria, 1913-1920.....	126
Figura 40: Serra acoplada ao vagão “vai-e-vem”, 1913-1920	126
Figura 41: Pátio de empilhamento com madeira preparada para embarque, 1913-1920	127
Figura 42: Jogo de pôquer, 1913-1920.....	129
Figura 43: Greve de funcionários da <i>Lumber</i> , 1917.....	130
Figura 44: Dia de pagamento, 1913-1920	131
Figura 45: Operários em dia de pagamento, 1913-1920	132
Figura 46: Festa de americanos, 1913-1920.....	133
Figura 47: Festa de polacos, 1913-1920.....	134
Figura 48: Força de segurança da <i>Lumber</i> , 1913-1920	136
Figura 49: Homens da força de segurança da <i>Lumber</i> , 1913-1920.....	136
Figura 50: Forças de proteção à <i>Lumber</i> durante a Guerra do Contestado, 1914	138
Figura 51: Vista interna da barreira para dar proteção à <i>Lumber</i> durante a Guerra do Contestado, 1914	138

Figura 52: Barreira de proteção ao escritório central da <i>Lumber</i> durante a Guerra do Contestado, 1914	139
Figura 53: Tropas acampadas em Porto União da Vitória durante a Guerra do Contestado, 1914	146
Figura 54: Passagem de tropas por Porto União da Vitória durante a Guerra do Contestado, 1914	146
Figura 55: Peças de artilharia em Porto União da Vitória durante a Guerra do Contestado, 1914	147
Figura 56: Linhas de abastecimento em Porto União da Vitória durante a Guerra do Contestado, 1914	147
Figura 57: General Fernando Setembrino de Carvalho em passagem por Três Barras, 1914	148
Figura 58: Tenente José Pereira de Moraes e o Regimento de Segurança Pública paranaense em Três Barras, 1914	150
Figura 59: Coronel Fabrício Vieira e seus vaqueanos, 1914.....	151
Figura 60: Grupo de vaqueanos, 1914.....	151
Figura 61: O famoso chefe fanático Alemãozinho em Canoinhas, 1915	154
Figura 62: Alemãozinho e o Tenente Castello Branco em Canoinhas, 1915	155
Figura 63: Rebeldes após a rendição em Canoinhas, 1915	155
Figura 64: Rebeldes “churrasqueando” após a rendição em Canoinhas, 1915	156
Figura 65: Família de rebeldes “churrasqueando” após a rendição em Canoinhas, 1915	156
Figura 66: Revista <i>Fon-Fon!</i> – edição de 6 de fevereiro de 1915.....	158
Figura 67: Praça Tiradentes, Curitiba, 1920-1925	175
Figura 68: Museu do Ipiranga, São Paulo, 1920-1925	175
Figura 69: Corcovado, Rio de Janeiro, 1920-1925	176
Figura 70: Construção da ponte provisória sobre o rio Itararé, 1930-1934	178
Figura 71: Ponte provisória sobre o rio Itararé, 1930-1934	179
Figura 72: Primeira locomotiva passando sobre a ponte provisória no rio Itararé, 1930-1934	179
Figura 73: Abertura de estrada em Itararé, 1927-1930	180
Figura 74: Frota de caminhões da <i>Lumber</i> Morungava, 1927-1937	181

RESUMO

Estudo da trajetória e das fotografias elaboradas por Claro Jansson, fotógrafo de origem sueca que viveu no Brasil entre 1891 e 1954. Tendo como pano de fundo elementos teóricos elaborados a partir das obras de Georg Simmel, Siegfried Kracauer e Norbert Elias, orienta-se pelo pressuposto de que, tomada como um fragmento, a fotografia pode ser confrontada com um contexto privilegiado de análise quando remetida à trajetória do fotógrafo. Responsável pela elaboração de um expressivo acervo fotográfico, Claro Jansson teve sua trajetória predominantemente associada ao espaço social que se convencionou chamar de Região do Contestado. Emblematicamente, tendo se convertido à profissão de fotógrafo quando já contava trinta anos, como um homem típico desta região, ele fotografou os episódios usualmente associados pela historiografia para explicar a sua especificidade durante as primeiras décadas do século XX. Com base na análise de parte de sua atividade epistolar, no conteúdo de entrevistas realizadas com seus familiares e na montagem de um *corpus fotográfico* reunindo 132 imagens, o trabalho mapeia as configurações nas quais Claro Jansson formulou seus anseios e procurou negociar sua concretização. Identificando a posição social a partir da qual fotografou, em oposição a interpretações consolidadas a respeito de sua atuação como fotógrafo, associando-o à figura do viajante aventureiro ou ao pioneirismo no campo do fotojornalismo no país, sustenta que suas imagens refletem a crônica visual de um personagem que registrou, em função de sua experiência pessoal, uma dinâmica social particularmente marcada pela combinação de mudança e conflito.

Palavras-chave: Claro Jansson, Trajetória, Fotografia, Crônica visual.

ABSTRACT

Study of the trajectory and photographs taken by Claro Jansson, a Swedish photographer who lived in Brazil between 1891 and 1954. Taking as a background the theoretical work by Georg Simmel, Siegfried Kracauer and Norbert Elias, this research is oriented toward the tenet that, taken as a fragment, photography can be confronted with a privileged context of analysis when the photographer's trajectory is considered. Responsible for an expressive photographic collection, Claro Jansson has had his trajectory predominantly associated with a social space called Região do Contestado. Emblematically, having become a photographer when already in his thirties, as a typical man from that region, he photographed the episodes often used by historiography to explain its specificity in the early decades of the twentieth century. Based upon the analysis of part of his epistolary activity, interviews with his relatives and the organization of a photographic corpora of 132 images, this work describes the figurations in which Claro Jansson has formulated his aspirations and negotiated their fulfillment. By identifying the social position through which he photographed, as opposed to considering the consolidated interpretations about his performance as a photographer, which associate him either with the image of an adventurous traveler or with a pioneering photojournalist in the country, the author contends that his images reflect visual chronicles of a character who registered, as a result of his own personal experience, a social dynamics particularly marked by the combination of change and conflict.

Key-words: Claro Jansson, Trajectory, Photography, Visual Chronicles.

INTRODUÇÃO



Figura 01 - Casamento em Três Barras, 1918. Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Jandira Jansson

Na etnografia que realizou entre camponeses de uma aldeia francesa, Pierre Bourdieu (2006) dedicou parte de sua pesquisa à reflexão sobre a fotografia. Delimitada por uma fronteira simbólica que a separava do espaço urbano, esta aldeia ofereceu um contexto praticamente experimental para a observação da chegada de algo genuinamente moderno numa sociedade ancorada em suas tradições.

Fazendo referência às proposições de Émile Durkheim sobre a lógica de fortalecimento dos laços comunitários que caracteriza as cerimônias, Bourdieu percebeu que a fotografia entrou no espaço social dos camponeses com a função de eternizar e solenizar os rituais de matrimônio. Ela foi apropriada com o propósito de testemunhar o momento privilegiado que celebra a coesão do grupo.

Desta forma, sujeita à leitura sociológica, não limitada ao objeto material que é, ou às qualidades técnicas e estéticas que carrega, a fotografia foi tratada como sociograma, um registro de papéis e posições sociais.

O amparo deste argumento pode orientar um breve passeio pela fotografia que abre o presente trabalho. **(Fig. 01)** Percebe-se que a composição não foi pautada pelo princípio do equilíbrio. Há um número maior de indivíduos ao lado direito da noiva. Embora não seja possível identificar a maior parte dos retratados, em pé, na primeira fileira a partir da esquerda, com a mão na cintura e ao lado dos filhos, está Leonora Deflon, esposa de Claro Jansson, o fotógrafo da cerimônia.

A presença da família deste fotógrafo indica que o registro não representa uma prática exclusivamente laboral. Se o fotógrafo estava trabalhando, ainda assim não se deve descuidar para o fato de que ele participava do sociograma em questão. Ele fotografou um grupo e um contexto social que lhe eram familiares.

Sobre este contexto, a fotografia indica que o registro foi feito em frente ao cinema Fontana. Situado no vilarejo catarinense de Três Barras¹, ele abrigou um dos primeiros projetores a entrar em funcionamento no país e constituiu um dos principais espaços de sociabilidade da cidade-empresa² que se desenvolveu em função da *Southern Brazil Lumber & Colonization Company*. Instalada na Região do Contestado com o objetivo de industrializar a exploração madeireira e de estruturar a atração de colonos, esta empresa norte-americana, integrante do “Sindicato Farquhar”,³ procurou estabelecer em pleno sertão catarinense um enclave de modernidade.

Além do cinema, a cidade-empresa da *Lumber* contava com armazém de produtos importados, casas especiais para supervisores e funcionários, geração de energia elétrica, hospital, farmácia, cassino, quadras de tênis e até mesmo um time de futebol. Não se tratava de um espaço exatamente aberto. Ele era dedicado

¹ É importante ressaltar que até o acordo de limites assinado entre Paraná e Santa Catarina, em 1916, após o encerramento oficial da Guerra do Contestado, este vilarejo pertencia ao Estado do Paraná.

² O conceito de cidade-empresa, ou *company town*, diz respeito ao espaço urbano que se origina a partir de um empreendimento cujo porte demanda o estabelecimento da infra-estrutura necessária ao seu funcionamento. Sua aplicação ao caso da *Lumber* é trabalhada por Soeli Regina Lima (2007) e Delmir Valentini (2009).

³ “Sindicato Farquhar” foi a designação crítica dada pela imprensa da época ao extenso conjunto de empresas que atuavam em diferentes regiões do país e que integravam os investimentos ligados a Percival Farquhar, lendário empresário norte-americano. Uma análise mais detalhada deste conjunto de empresas e da chegada do capital estrangeiro ao Brasil durante a Primeira República é feita por Paul Singer (1998).

a uma espécie de elite e sua manutenção era assegurada por uma extensa força privada de vigilância.

Por conta disto, o sociograma também informa que o grupo presente à cerimônia, do qual o fotógrafo fazia parte, ocupava uma posição privilegiada na hierarquia social. De forma apressada, portanto, seria possível concluir que este é um registro de distinção.

Ocorre, no entanto, que a fotografia não se deixa aprisionar tão facilmente por um procedimento de reducionismo sociológico como este. Um rápido retorno à imagem é conveniente.

Em segundo plano, na parte central da composição, aparece um cartaz indicando que no domingo dia 23 o cinema Fontana exibiu a película *Therma – La Media Mujer*. Esta película foi anunciada como “um grande fenômeno científico” e como algo que se deve “ver para crer!”.

Ora, é muito sugestiva a referência ao fenômeno superlativo da ciência como algo fantástico a ponto de submeter a crença à contraprova da visão. O que precisa ser visto é aquilo que ainda não se conhece e o desconhecido é a novidade que chega através do espetáculo.

Isto é emblemático, pois abaixo deste cartaz que introduz um elemento caro à modernidade – a chegada do novo – está o grupo numa cerimônia ancorada em laços tradicionais. Então, de sociograma, a fotografia converte-se num objeto de outra ordem. Ele carrega em si um contraste que marca o contexto social a partir do qual foi originado.

Mas que contraste seria este? Dado que a Região do Contestado formou-se historicamente sob particular influência da economia do mate e do tropeirismo, num período em que o Brasil, nas palavras de Caio Prado Jr. (1994), avançava sob o lombo de bestas, a chegada do “Sindicato Farquhar” contribuiu para intensificar um processo de mudança social que já se encaminhava desde os momentos finais do período monárquico.

Intensificado o processo de mudança, a região passou a conviver com os impactos da decadência do caminho dos tropeiros, com a privatização de terras acompanhada pela expulsão de seus posseiros, com a atração massiva de

imigrantes, com a racionalização do trabalho segundo os moldes tayloristas e com os demais desdobramentos que caracterizam a consolidação de relações sociais tipicamente capitalistas.

Não é um caso fortuito, então, que o contraste indicado na fotografia que abre este trabalho tenha sido registrado precisamente na cidade-empresa da *Lumber*. No interior da Região do Contestado, em pleno sertão, de forma bastante delimitada e restrita, a empresa norte-americana procurou organizar um espaço compatível com o projeto de modernização que representava.

Assim, num local exótico e em rápido processo de mudança, reunindo indivíduos que viviam distantes de seus países de origem – além dos norte-americanos, a maior parte dos operários era formada por ucranianos e poloneses –, desencadeando uma monumental transformação da natureza e simulando um estilo de vida que procurava preservar os vínculos com um mundo tido como civilizado, a cidade-empresa da *Lumber* oferecia um campo fértil para a atividade fotográfica.

Havia demanda por retratos e vistas da região para serem enviados aos familiares, por imagens que testemunhassem as celebrações e os aspectos miúdos do cotidiano, além daquelas que documentassem a própria organização do trabalho. Havia, enfim, a demanda por registros da novidade que chegava e que se experimentava.

É claro que isto não constituiu uma peculiaridade associada apenas à *Lumber* e à região onde atuou. Charles Gauld (2006), biógrafo de Percival Farquhar, comenta que desde o momento em que assumiu o desafio para construir a ferrovia Madeira-Mamoré, em 1908, este empresário converteu em rotina a prática de documentar fotograficamente os seus empreendimentos. Nesta ocasião, por exemplo, o fotógrafo Dana Merrill⁴ foi trazido de Nova Iorque para o trabalho que serviu principalmente a dois propósitos: elaborar imagens que comprovassem o ímpeto do empresário – relacionado à concretização de uma obra tida como virtualmente impossível – e criar um inventário ilustrado para

⁴ As fotografias de Dana Merrill encontram-se no Museu Paulista da Universidade de São Paulo. O seu trabalho foi analisado por Francisco Foot Hardman (2005) e algumas de suas imagens são usadas no livro de Pedro Vasquez (2008) a respeito das ferrovias no Brasil durante a Primeira República.

apresentar aos investidores europeus e norte-americanos, atestando que seu capital estava sendo aplicado adequadamente.

Como foi dito anteriormente, no entanto, o fotógrafo que registrou o casamento em frente ao cinema não teve a sua prática submetida exclusivamente à lógica do trabalho. Ele participou da cerimônia por conta de sua posição nos laços sociais que estavam sendo reanimados. Em outras palavras, o registro não foi feito por alguém estranho. Antes, foi feito por um indivíduo cujas experiências eram familiares ao grupo e ao contexto social no qual a cerimônia ocorreu.

De origem sueca, Claro Gustavo Jansson viveu no Brasil entre 1891 e 1954 e teve uma parcela significativa de sua trajetória vinculada ao espaço social influenciado pela *Lumber*. Em pouco tempo, esta empresa estabeleceu o maior complexo madeireiro que já existiu na América Latina. Além de organizar o processo de colonização mediante a atração de imigrantes, consolidou o funcionamento de ramais articulados à ferrovia São Paulo – Rio Grande e contribuiu diretamente para a eclosão do episódio que se convencionou chamar de Guerra do Contestado. Todos estes temas foram fotografados por Jansson.

Nestas circunstâncias, a *Lumber* lhe proporcionou condições singulares de trabalho. Boris Kossoy (2002), no levantamento sobre a história da prática fotográfica no Brasil que vai até a primeira década do século XX, observa que os fotógrafos, neste período, fixavam-se principalmente nos centros urbanos onde a concentração populacional possibilitava a formação da clientela necessária para sustentar um estúdio e, além disto, a proximidade com o aparato estatal podia render encomendas para a documentação de grandes obras públicas. Já os que se aventuravam pelo interior eram obrigados a manter uma vida itinerante, mesclando outras atividades ao trabalho de fotógrafo. Claro Jansson, ao contrário, fixou-se estavelmente no interior e fotografou de maneira contínua – durante mais de uma década – o contexto social diretamente influenciado pela *Lumber*. Desta forma, a trajetória deste fotógrafo é peculiar e suas fotografias também o são.

Ambas compõem e ao mesmo tempo refletem o processo de modernização que caracterizou a Região do Contestado. De um lado, a sua trajetória foi delimitada por este processo, que incidiu sobre a formulação dos seus anseios e condicionou sua eventual concretização. De outro, ela eternizou alguns fragmentos deste processo convertendo-os em imagens fotográficas.

Mas qual teria sido a natureza do processo de modernização associado à trajetória e às fotografias de Claro Jansson? Provisoriamente, para atender aos propósitos desta introdução, ela pode ser remetida ao argumento de Marshall Berman (1987) sobre *O Fausto* de Goethe.

Alegoria para a emergência da modernidade, ele explora a figura do herói que desencadeia forças descomuns para promover um padrão de desenvolvimento cujo contraponto é o altíssimo custo que impõe ao ser humano. Nítido nos grandes projetos de energia, transporte e extração que proliferaram pelo mundo durante o século XX, este padrão de desenvolvimento foi perfeitamente exemplificado pelos empreendimentos de Percival Farquhar.

Manifestação primorosa do teatro do absurdo – e de crueldade –, todos foram marcados por um ponto de convergência: fracassaram. No caso em questão, além de contribuir para a eclosão da Guerra do Contestado, a *Lumber* logo esgotou os recursos que permitiam a exploração em escala e transferiu suas operações. O núcleo principal da serraria foi desativado e encampado pelo Governo Federal, transformando-se em pátio do Exército brasileiro. Os ramais ferroviários caíram em desuso. Muitos foram simplesmente abandonados.

Até mesmo o fotógrafo do empreendimento foi estabelecer o seu estúdio em outro lugar. Do que existiu restaram ruínas. Algo que, além da alegoria proposta por Berman, evoca a poderosa imagem elaborada por Claude Lévi-Strauss (1981) para ilustrar o padrão de urbanização que observou no Novo Mundo: lugares que se tornam decrépitos antes de criar lastros de antiguidade.

Entre as ruínas daquilo que um dia simbolizou o moderno, chegando como expressão de novidade à Região do Contestado, está a trajetória de Claro Jansson ao lado de suas fotografias. Apesar de sua importância, contudo, até o momento não há registro de pesquisa que as tenha convertido em objeto de

estudo. Ao contrário, os registros indicam o predomínio do seu uso como suporte visual para reforçar um conteúdo produzido a partir de outras fontes. 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.

Diante do exposto, este trabalho tem o objetivo de converter sua trajetória e suas fotografias em objeto de estudo. Não se trata de recontar a história de um processo de modernização através de imagens. O objetivo deste trabalho não é descritivo.

Também não se trata de elaborar a biografia individual de um fotógrafo. Trata-se, antes de qualquer coisa, de reconstruir a sua trajetória para resgatar a legibilidade de suas fotografias e, a partir disto, verificar o que a articulação entre ambas e o seu contexto social de origem revela.

Obviamente, esta tarefa pressupõe a mobilização de um conjunto de orientações teóricas e metodológicas para possibilitar a incorporação da imagem fotográfica ao conjunto de fontes que serão analisadas.

A este respeito, no campo de investigações sobre a fotografia é possível identificar uma orientação recorrente que pode ser exemplificada através das proposições de Phillipe Dubois (2007). Explorando os conceitos da semiótica de Charles Sanders Peirce, ele enfatiza a natureza indiciária da imagem fotográfica. Como índice, diferentemente do ícone e do símbolo, ela possui um valor único que deriva de sua relação peculiar com o referente. A fotografia é concebida em termos essenciais como um traço do real constituído num ato de corte. Para além do que se congela neste ato, tudo que o precede ou o sucede está submetido a gestos culturais.

Se a natureza indiciária da fotografia marca o seu vínculo com o real, este vínculo é codificado pela atuação do fotógrafo, pela posição que ocupa no espaço social, por suas escolhas técnicas, estéticas e ideológicas. Também será codificado pelas diferentes aplicações, usos e recepções da imagem fotográfica.

Logo, o tratamento metódico deste tipo de imagem demanda um esforço de decodificação.

Usualmente, este esforço é desdobrado em dois procedimentos que se realizam em momentos analíticos distintos: um é voltado para a leitura do conteúdo interno ao texto visual e outro para a sua contextualização através de elementos externos. Isto ocorre, pois subjaz a esta orientação a idéia de que a fotografia é um objeto que comporta duas faces, uma de natureza técnica e outra de cultura.

Pois bem, sobre esta orientação, o presente trabalho guarda o propósito de contorná-la. Sem questionar o seu mérito, toma-se como pano de fundo o procedimento analítico utilizado por Siegfried Kracauer (2002) em seu estudo sobre as operetas de Jacques Offenbach na Paris que se encontrava sob a ditadura de Luís Napoleão. Colocando em segundo plano o seu conteúdo histórico, trata-se do estudo de uma produção artística, da figura individual que a elaborou e de seus vínculos com um contexto social específico. Nele, Kracauer não identifica uma variável privilegiada para então operar com a lógica de causa e efeito. Contexto social, a obra e seu autor são justapostos para iluminarem-se reciprocamente. Este procedimento confere privilégio ao conhecimento que pode ser obtido a partir do fragmentário, convertendo as operetas em exemplo paradigmático de realidade.

De uma forma mais ampla, Kracauer pensou a própria modernidade a partir de exemplos paradigmáticos. Nisto ele foi influenciado pelo perspectivismo de George Simmel que pode ser expresso pela idéia de panteísmo estético. Estabelecer relações tendo como ponto de partida um fragmento do real é a sua essência. Derivar um significado do objeto resultante destas relações é o seu propósito.

No primeiro capítulo deste trabalho serão discutidas as contribuições destes dois autores. Precedidas por um pequeno panorama sobre algumas questões recorrentes no campo de investigações sobre a fotografia, elas serão usadas para sustentar o tratamento da imagem fotográfica, ao lado de elementos

derivados da trajetória do fotógrafo e do seu contexto de origem, como um fragmento.

Em seguida, ainda no primeiro capítulo, serão apresentados alguns elementos teóricos e metodológicos para que se viabilize a reconstrução da trajetória de Claro Jansson propriamente dita. A este respeito, é válido postular, como faz Boris Kossoy (2007), que a visão de mundo do fotógrafo, suas escolhas técnicas, estéticas e ideológicas estão refletidas na fotografia. Mas o trabalho de investigação não encerra aí. Afinal, escolhas pessoais e visão de mundo não são variáveis prontas que se manifestam num ato de intencionalidade.

A reconstrução de uma trajetória, em Sociologia, torna incontornável a referência ao argumento de Pierre Bourdieu (1996) sobre a ilusão biográfica que fixa o trajeto de um indivíduo através das posições sucessivamente ocupadas num espaço sujeito a mudanças.

Os acontecimentos biográficos se definem como colocações e deslocamentos no espaço social, isto é, mais precisamente nos diferentes estados sucessivos da estrutura da distribuição das diferentes espécies de capital que estão em jogo no campo considerado [...] o que equivale a dizer que não podemos compreender uma trajetória sem que tenhamos previamente construído os estados sucessivos do campo no qual ela se desenrolou e, logo, o conjunto das relações objetivas que uniram o agente considerado ao conjunto dos outros agentes envolvidos no mesmo campo e confrontados com o mesmo espaço dos possíveis. (Bourdieu, 1996, p. 190)

Nesta passagem, negar a simples intencionalidade implica na articulação entre os conceitos de campo e de capital. Isto significa que a análise da trajetória de um fotógrafo deve ser iniciada pela construção dos estados sucessivos do campo fotográfico e pela identificação da posição que ele ocupou no seu interior.

O estudo de Lygia Segala (1999) sobre Victor Frond ilustra a aplicação do argumento de Bourdieu. O capital acumulado entre a elite imperial e convertido em distinção marcou o trabalho deste fotógrafo francês. Foi por isto que o seu ambicioso projeto de retratar esta elite não revelou apenas personalidades da época. Revelou também sua posição privilegiada dentro do campo fotográfico constituído no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX.

Como foi dito, no entanto, a trajetória de Claro Jansson possui traços peculiares. As condições objetivas de sua prática profissional não possibilitam a configuração de um campo nos termos propostos por Bourdieu. Iniciando a sua carreira como autodidata, vivendo sempre em pequenas cidades do interior, afastado do convívio com outros fotógrafos, distante de querelas técnicas e estéticas, é impossível contextualizá-lo através de qualquer lógica referente a disputas para legitimar ou tornar reconhecida a sua atividade.

A aproximação com a trajetória de Claro Jansson, por conseguinte, demanda uma abordagem distinta. Ela será estabelecida a partir da sociologia processual de Norbert Elias (1995) que pode ser ilustrada através de seu ensaio sobre a vida de Mozart. Nele, o autor orienta o estudo de um sujeito singular em face das figurações que estabelece. Nestas figurações são processados os anseios individuais. Através delas também se negocia os limites de sua concretização. Assim, o estudo do contraponto entre a formulação de anseios e a medida de sua realização é o que torna uma trajetória legível.

O conteúdo do segundo capítulo deste trabalho é destinado à abordagem deste contraponto em relação à fase inicial da trajetória de Claro Jansson. Chegando ao Brasil em 1891, quando tinha quatorze anos, ele compartilhou o projeto de trabalhar ao lado do pai, um oleiro de profissão, na atividade que garantiria o sustento da família.⁵ Por motivos que serão abordados adiante, logo ele desgarrou do núcleo familiar e iniciou uma trajetória itinerante, vivendo em alguns vilarejos situados no caminho dos tropeiros, entre Jaguariaíva e Porto União da Vitória, ambos no Estado do Paraná. Dedicando-se a diversos tipos de atividade, posteriormente ele enveredou para o oeste e residiu durante alguns anos na região de fronteira entre o Brasil e a Argentina.

Neste local, quando já contava quase trinta anos, em 1906, como autodidata, ele teve os primeiros contatos com a prática fotográfica. A partir de então, suas atividades passaram a ser acompanhadas pelo registro visual. Nele, os

⁵ Claro Jansson veio para o Brasil ao lado do pai, André Jansson, da madrasta, Anna Stina Jansson e de mais cinco irmãos mais novos: João, Emílio, Israel e Carlos. Ele tinha uma irmã mais velha, Ana, que permaneceu na Suécia. Com ela, Claro estabeleceu uma longa atividade epistolar que será comentada adiante.

assuntos fotografados, em alguma medida, sempre guardaram um forte componente pessoal. Em outras palavras, ele não documentou meramente o que viu, mas registrou uma realidade que experimentou em seu cotidiano.

A base documental deste capítulo consiste num conjunto de 25 cartas escritas entre 1892 e 1909, resultantes da atividade epistolar que Claro Jansson manteve com sua irmã mais velha, Ana Jansson, única integrante da família que permaneceu residindo na Suécia. Gentilmente cedidas por Dorothy Jansson Moretti, filha mais nova do fotógrafo, estas cartas alternam entre suas primeiras impressões sobre o Brasil, comparações com a Suécia, descrições detalhadas dos lugares por onde passou, dos episódios que presenciou e das diferentes atividades que exerceu. O seu conteúdo será explorado com o objetivo de mapear as figurações que Claro Jansson estabeleceu, os anseios que formulou, a maneira como estes últimos foram negociados e a medida de sua concretização.

Apenas para reforçar, este conjunto de cartas subsidiará apenas a análise do momento inicial da trajetória de Claro Jansson, delimitado pela sua chegada ao Brasil e pelos primeiros contatos que teve com a prática fotográfica. Isto se deve ao próprio conteúdo destes documentos. O seu estabelecimento como fotógrafo profissional em 1910, quando passou a residir em Porto União da Vitória, coincidiu com a viagem de sua irmã Ana para o Brasil. Ela permaneceu no país por dois anos e, após o seu retorno à Suécia, a atividade epistolar entre os dois não guardou a mesma intensidade. A partir de então, as cartas de Claro Jansson, escritas entre 1909 e 1953, somando um total de 12 missivas, tornaram-se mais escassas e desprovidas do caráter de relato minucioso.

Para contornar a precariedade destes documentos e dar prosseguimento à análise da trajetória do fotógrafo, quatro entrevistas foram realizadas entre os meses de julho e agosto de 2006 com os seguintes informantes privilegiados: Jandira Jansson, neta de Claro e responsável pela conservação do seu acervo na cidade paulista de Itararé; Dorothy Jansson Moretti, filha mais nova de Claro que trabalhou entre 1940 e 1950 em seu estúdio; Paulo Moretti, neto de Claro e dono de um abrangente conhecimento sobre o conteúdo das fotografias guardadas em seu acervo; Rubens Habitzreuter, sobrinho-neto de Claro, que também possui

bastante familiaridade com o acervo e conhece pessoalmente os lugares por onde o fotógrafo passou.

Além de dados biográficos sobre o personagem, estas entrevistas foram relevantes para a contextualização de suas fotografias em termos de datas, lugares e personagens retratados. Também foram importantes para a identificação das estratégias recorrentes que o fotógrafo utilizou à medida que foi consolidando sua prática profissional. Dentre elas, particular destaque foi dado à confecção de álbuns temáticos, atividade que lhe permitiu organizar, em função da demanda que recebeu, uma crônica visual a partir do acervo que foi composito. Por crônica visual, aqui se entende a construção narrativa através de uma seqüência de fotografias acompanhadas por legendas

Com o auxílio destas entrevistas, inicialmente foram separados quatro grupos de fotografias que, elaborados em momentos distintos de sua trajetória, representam o principal material utilizado pelo fotógrafo para a confecção destes álbuns. O primeiro traz vistas da Província argentina de Misiones, reúne 30 fotografias e trata principalmente do ciclo de exploração da erva-mate neste local. O segundo, que trata da Guerra do Contestado, reúne 37 fotografias elaboradas entre 1912 e 1915 e associa imagens que refletem o contexto de disputa por limites entre Paraná e Santa Catarina, a mobilização de forças locais e a chegada do Exército à região. O terceiro reúne 35 fotografias elaboradas ao longo da segunda década do século XX e tem como principal tema as operações da *Lumber* em Três Barras.

O último grupo de fotografias foi selecionado a partir de um álbum de propriedade de Rubens Habitzreuter. Ele reúne 178 imagens que oferecem uma espécie de visão geral dos assuntos que Claro Jansson fotografou ao longo de duas décadas, durante o período em que viveu na região de fronteira entre o Brasil e a Argentina e na Região do Contestado. Por conta desta peculiaridade, este álbum é de extrema relevância para se perceber como a trajetória do fotógrafo foi sendo acompanhada por uma crônica visual que vinculava episódios históricos à sua própria experiência pessoal.

Predominantemente, a disputa por limites entre Paraná e Santa Catarina, a formação de um movimento de cunho político-religioso, os impactos da atuação de empresas estrangeiras e a eclosão de um conflito que contou com a intervenção do Exército são os elementos combinados pela historiografia para explicar a peculiaridade da Região do Contestado durante as primeiras décadas do século XX. O fato de estes elementos aparecerem refletidos de alguma forma nas fotografias de Claro Jansson, associados à sua própria trajetória, converte-as numa fonte documental extremamente relevante.

Estas fotografias compõem a base empírica para a análise que será elaborada no terceiro capítulo deste trabalho. Elas foram digitalizadas⁶ e, em seguida, na medida do possível, o seu conteúdo foi remetido aos fragmentos retirados da atividade epistolar do fotógrafo. Da mesma forma, este conteúdo foi cotejado com as informações obtidas através das entrevistas com seus familiares. Finalmente, estas fotografias foram confrontadas com outras obtidas através de levantamentos feitos em acervos de instituições que conservam documentos iconográficos sobre a Região do Contestado.

O Museu Paranaense, em Curitiba, possui uma coleção de 41 fotografias guardadas numa pasta cujo título genérico é “Guerra do Contestado”. O Museu Histórico e Antropológico do Contestado, em Caçador, Santa Catarina, possui uma coleção de 60 fotografias conservadas sob o mesmo título. O Museu Histórico de Três Barras, também em Santa Catarina, dispõe de um acervo com 232 fotografias relacionadas ao funcionamento da *Lumber*. A Secretaria de Cultura de União da Vitória, Paraná, conserva um pequeno álbum com 40 fotografias cujo título é “Vistas de Porto União da Vitória”. O Setor de Iconografia do Arquivo do Exército, no Rio de Janeiro, guarda o álbum “Campanha do Contestado” com um total de 87 fotografias reunidas pelo General Fernando Setembrino de Carvalho. Finalmente, a Biblioteca Nacional possui o acervo digitalizado da revista *Fon-Fon!* que, entre 1914 e 1915, fez

⁶ A digitalização destas fotografias foi feita por Rubens Habitzreuter e Paulo Moretti a partir de cópias. De acordo com os limites de recursos disponíveis para a elaboração deste trabalho, um total de 100 fotografias foi digitalizado por Jandira Jansson a partir dos negativos contidos no acervo familiar conservado em Itararé, São Paulo.

circular pela então Capital da República um conjunto de 63 fotografias numa seção intitulada “Fon-Fon! no Contestado”.

Alguns fatores impuseram limites ao trabalho com o material destes acervos. O primeiro deles diz respeito ao fato de que não há indicação de autoria acompanhando as fotografias. O segundo está associado à falta de informações a respeito da maneira como estas fotografias foram obtidas.⁷ O terceiro, por fim, deriva da recorrência com que, nos diferentes acervos, as mesmas fotografias aparecem seguidas por legendas díspares. De qualquer maneira, confrontadas com os negativos contidos no acervo de Itararé, foi possível identificar quais delas foram efetivamente elaboradas por Claro Jansson.

Tomadas isoladamente elas podem ser classificadas como um trabalho de tipo documental que se limitou a registrar visualmente aquilo que atendia à conveniência de uma empresa norte-americana e do Exército. Dentro desta perspectiva estrita elas sugerem o progresso trazido por uma organização de tipo capitalista que concretizou um empreendimento de escala colossal e a virtude da instituição castrense ao levar ordem a uma região em conflito.

Progresso e ordem. Nada mais apropriado para simbolizar a imagem oficial que se fazia do ainda recente regime republicano que convertia o lema positivista em sua divisa principal.

Articuladas à trajetória do fotógrafo, no entanto, elas adquirem outro sentido. E neste caso, justiça seja feita, Claro Jansson não poderia ser adequadamente qualificado, a despeito das figurações privilegiadas que estabeleceu, como um fotógrafo que simplesmente eternizou imagens caras ao discurso oficial. Resgatando o componente pessoal que está presente nestas imagens, o terceiro capítulo deste trabalho sustenta que suas fotografias sobre a Região do Contestado refletem parte da crônica visual de quem experimentou um contexto social no qual mudança e conflito formaram um par indissolúvel. Enquanto a primeira foi percebida como incerta, algo muito distinto da noção absoluta de progresso, o segundo foi percebido como imanente.

⁷ Esta observação não é válida para os acervos do Setor de Iconografia do Exército e da Biblioteca Nacional.

Em 1927, Claro Jansson deixou a Região do Contestado e fixou o seu estúdio fotográfico na cidade paulista de Itararé. Neste local, a *Lumber* havia instalado outra serraria e, ao que tudo indica, o deslocamento do fotógrafo foi motivado pelo trabalho de documentação deste novo empreendimento. Esta cidade, às margens da ferrovia Sorocabana, foi justamente o ponto escolhido pelas forças oficiais para barrar o avanço das tropas que rumavam do Rio Grande do Sul com destino à Capital da República durante a Revolução de 1930. Posteriormente, em 1932, foi um dos palcos para os combates entre as forças paulistas e as tropas alinhadas a Getúlio Vargas durante a Revolução Constitucionalista. Desta forma, quando sua carreira como fotógrafo profissional já estava consolidada, a dinâmica da história política brasileira no período de encerramento da República Velha apresentou-lhe duas ocasiões para que novos conflitos fossem incorporados à sua extensa crônica visual.

Três grupos de fotografias tratando deste período, somando ao todo 30 imagens, foram identificados. Eles também foram digitalizados e integrados ao conjunto documental desta pesquisa.⁸ No entanto, em função do privilégio conferido às fotografias relacionadas à Região do Contestado, não foi possível reunir elementos de contextualização para conferir a estas imagens o mesmo tipo de tratamento analítico. Elas serão utilizadas de forma limitada no quarto capítulo deste trabalho, cujo propósito é o mapeamento da última fase da trajetória de Claro Jansson.

Neste momento, ainda que esparsa e fragmentada, sua atividade epistolar volta a ocupar destaque no conjunto de documentos analisados, pois, nela, o próprio fotógrafo passou a avaliar retrospectivamente sua trajetória, oferecendo pistas a respeito da medida em que seus anseios foram concretizados. Suas palavras apontam nitidamente para o caso de um indivíduo que, através da prática fotográfica, procurou – e conseguiu – consolidar uma vida estável em meio a um espaço social em constante mudança.

Curiosamente, este sentido que se pode extrair de suas próprias palavras nada tem a ver com a imagem de Claro Jansson construída pelos trabalhos que

⁸ A digitalização destes álbuns foi feita por Paulo Moretti.

divulgaram suas fotografias. Na passagem da década de 1970 para 1980, quando a Editora Abril lançou a coleção ilustrada *Nosso Século*, com o objetivo de resgatar a memória visual brasileira ao longo do século XX, o fotógrafo foi classificado como um aventureiro que integrou o conjunto de pioneiros do fotojornalismo no país. Depois disto, em 2003, a Editora Dialetto, sob responsabilidade do documentarista Vito D'Aléssio, publicou um livro ilustrado sob o título *Claro Jansson: O fotógrafo viajante*. Mantendo uma orientação próxima à da coleção mencionada acima, desta vez o fotógrafo foi associado à figura de um personagem cujo trabalho foi caracterizado por deslocamentos que possibilitaram, sob a influência de um olhar antropológico e curioso, a captura de imagens exóticas sobre uma realidade pouco conhecida.

Embora extremamente relevantes para a divulgação das fotografias de Claro Jansson, estes trabalhos deixaram uma lacuna ao atribuí-las a um personagem inadequadamente descrito como superlativo, que teria fotografado em função de uma vida marcada por viagens e aventuras. Que um mesmo fotógrafo tenha registrado episódios tão importantes relacionados à Guerra do Contestado, à Revolução de 1930 e à Revolução Constitucionalista de 1932, por exemplo, é sem dúvida um fato notável. Por outro lado, que estes episódios tenham sido fotografados por um indivíduo cujo principal anseio consistia em fixar uma vida estável através da prática fotográfica, registrando assuntos entrelaçados ao seu cotidiano nos espaços que lhe eram familiares, em nada reduz o seu feito. Muito pelo contrário, perceber que fotografias de importância histórica significativa compõem a crônica visual de uma espécie de artesão de imagens, que teve sua própria trajetória condicionada pelos episódios que registrou, apenas contribui para tornar mais legível os vínculos entre sua experiência pessoal e as imagens que dela resultaram.

Com isto, a orientação geral do presente trabalho não pretende reivindicar uma leitura incontornável para as fotografias de Claro Jansson. Acatando o pressuposto simmeliano de que todo o ato de interpretação depende das relações estabelecidas pelo investigador – sendo que estas relações resultam de escolhas

feitas num universo de escolhas possíveis –, faz-se necessário reconhecer a possibilidade de outras leituras.

Por fim, para concluir estas notas introdutórias, cabe comentar que esta pesquisa não esgota o universo de fotografias contidas no acervo de Claro Jansson. Portanto, não representa mera figura de retórica afirmar que este universo continua guardando uma riqueza de informações que demanda a realização de novas pesquisas.

2 FOTOGRAFIA, FRAGMENTO E TRAJETÓRIA

2.1 PANORAMA DA DISCUSSÃO

A fotografia é um objeto paradoxal. Alguns dos usos que lhe são atribuídos pelo senso comum permanecem ancorados na homologia entre imagem e referente. Por outro lado, a emergência e o avanço de novas técnicas, como as que permitem a alteração digital da imagem, reforçam questionamentos de longa data sobre o seu valor de autenticidade.⁹

Seria este o problema central a ocupar os esforços de reflexão sobre o meio, sua concepção vulgar confrontada por outra que, originada pelas peculiaridades do campo acadêmico e profissional, indaga sobre o caráter do seu vínculo com o real?¹⁰

Novas técnicas de produção, manipulação, armazenamento e veiculação demandam a ponderação sobre os aspectos materiais da fotografia. Afinal, trata-se de um objeto que pode ser fracionado em função de seus componentes específicos. Mas estes componentes, isoladamente, não são capazes de esgotar as condições sob as quais a imagem torna-se legível.

Neste caso, o problema central sobre o meio estaria localizado na velha questão que opõe suas qualidades técnicas, sua natureza de índice, às práticas culturais que o acompanham?¹¹

⁹ Discutindo este tema, Annateresa Fabris (2007) pondera que o senso comum permanece revestindo a fotografia com uma espécie de imunidade em relação às críticas usualmente formuladas em ambiente acadêmico. Entre outros exemplos, ela menciona o caso das fotografias sobre a morte da Princesa de Gales para indicar que a crença na fotografia como registro da verdade tem resistido até mesmo à emergência e disseminação de novas técnicas de manipulação da imagem, particularmente aquelas vinculadas à imagem digital.

¹⁰ Milton Guran (1992), fotógrafo profissional que incorpora a fotografia ao trabalho no campo da Antropologia, sustenta que a década de 1980 inaugurou a transferência de legitimidade conquistada pelo documento fotográfico ao longo de sua história à montagem que resulta de edição eletrônica. Isto, por sua vez, originou a discussão ainda inconclusa sobre a necessidade de regulamentação legal para reprimir práticas de manipulação e evitar que atividades como o fotojornalismo caiam em descrédito.

¹¹ Elencando os motivos que ainda hoje conferem atualidade e vigor à reflexão de Walter Benjamin sobre a fotografia, Mika Elo (2007) observa que a postura preponderante nas discussões atuais sobre o meio consiste em combinar o seu caráter de traço do real (índice) aos processos culturais que o originam e o consomem como traço do real. Ou seja, ainda que contempladas analiticamente, técnica e cultura tendem a ser vistas como duas esferas distintas da fotografia.

É sabido que mudanças técnicas no campo fotográfico sempre originaram novos debates. Mas também é notório que muitos destes problemas debatidos atualmente não constituem novidade. A este respeito, particularmente marcante é a tentativa de se definir a especificidade ontológica da fotografia.¹²

Esta tentativa não se restringe à busca de uma teoria sobre a sua essência, usualmente associada ao esforço para encontrar o seu domínio genuíno entre os demais tipos de imagem. Também está presente na construção de uma história singular da fotografia, que estabelece seqüências cronológicas, fotógrafos e imagens fotográficas imprescindíveis. Mesmo a identificação de subgêneros fotográficos, na medida em que delimita características distintivas e uma trajetória temporal própria, guarda uma parcela de motivação inspirada pela ontologia.¹³

É secundário ou alheio a esta motivação, contudo, que a fotografia não se restringe ao objeto tomado autonomamente para reflexão. Mesmo que se admita a possibilidade de um “gênio próprio”, para usar a expressão de Barthes, ela também opera como uma peça da sociedade que a originou. Interfere na sua dinâmica e concomitantemente é alterada por ela.

Esta relação de duplo sentido foi explorada por Walter Benjamin (1987) em sua pequena história da fotografia. Nela, a legibilidade do meio não aparece vinculada à sua contextualização cultural ou à ancoragem semiótica. Para ele, a fotografia não oferece apenas sinais. Ela conserva a cada momento uma

¹² Em entrevista concedida às pesquisadoras Marieta de Moraes Ferreira e Mônica Almeida Kornis (2004), colocando em perspectiva o conteúdo de *O ato fotográfico*, Phillippe Dubois comenta que no início dos anos 1980, sob influência marcante da última obra de Roland Barthes, a pergunta sobre a especificidade da fotografia em oposição a outros tipos de imagem tornou-se obrigatória. Para este autor, trata-se de uma questão datada e superada, típica do espírito pós-estruturalista e que, portanto, deveria ter sido abandonada.

¹³ Sensível a este problema, ao esboçar um traçado histórico-evolutivo do fotojornalismo, Jorge Pedro Souza (2004) caracteriza o seu trabalho como resultado de uma visão pessoal, posto que não julga adequado fazer referência a uma história da fotografia. Esta história é sempre problemática na medida em que, para conferir visibilidade a certos fotógrafos – e certas fotografias –, preserva outros tantos na obscuridade. Guardadas as respectivas pretensões, esta mesma discussão é elaborada por Geoff Dyer (2008) em termos intencionalmente alheios aos procedimentos acadêmicos tradicionais. Com o propósito de demonstrar que a tentativa de compreensão do meio não deve descartar uma aproximação subjetiva, orientada por escolhas individuais, ele também caracteriza o seu trabalho como uma história particular da fotografia. Para finalizar, não se deve esquecer que Roland Barthes (2008, p. 15), com duas décadas de antecedência em relação a esses autores, havia abordado este dilema: “Prosseguia assim, não me atrevendo a reduzir as inúmeras fotos do mundo, nem estender algumas das minhas fotos a toda a Fotografia; em suma, eu estava num impasse e, se assim posso dizer, ‘cientificamente’ só e desarmado.”

configuração específica entre tecnologia e experiência que demanda a compreensão da sua própria historicidade.

O que a fotografia traz, através da tecnologia, é uma imagem do real que de outra forma escaparia ao olho humano. E esta imagem, além de mostrar – ou atestar –, cobra do espectador a habilidade para ver aquilo que ele não estava acostumado, um mundo que até então lhe era desconhecido. Revisitando a primeira década da sua história, Benjamin constatou a potencialidade da fotografia para reconfigurar a experiência e permitir a emergência de novas formas de subjetividade.

Assim, se as possibilidades de reflexão abertas por esta perspectiva forem consideradas pertinentes, até que ponto seria possível compatibilizá-las com a tentativa de se estabelecer uma ontologia? Sem dúvida, este é um problema importante para o debate sobre o meio. De forma particularmente decisiva, ele incide sobre uma pesquisa que procura incorporar fotografias ao conjunto de dados empíricos que constituem o seu objeto de estudo.

O presente capítulo tem como pano de fundo este problema. Num primeiro momento ele discute as eventuais implicações de uma postura que estabelece *a priori* a essência da fotografia. Sobre este tema, dada a sua ampla repercussão, toma-se como exemplo e referência o argumento de Philippe Dubois (2007) a respeito do ato fotográfico.¹⁴

Analisado criticamente, ele é confrontado com procedimentos elaborados no campo da Historiografia e da Sociologia. Com isto, pretende-se demonstrar que a discussão do potencial heurístico peculiar aos documentos selecionados para uma pesquisa específica é mais adequada do que o estabelecimento de uma teoria geral sobre a fotografia. Aqui, particular atenção será dada aos argumentos

¹⁴ A este respeito, é importante ressaltar que o encaminhamento desta discussão não se deve apenas ao fato de que, entre 1993 e 2007, dez edições do livro de Phillippe Dubois foram publicadas no Brasil. Ao participar das últimas duas reuniões do Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (INTERCOM), acompanhando as atividades do Grupo de Pesquisa sobre Fotografia, observei a recorrência com que os debates retornavam à questão da especificidade da fotografia. Após ter apresentado um artigo derivado desta pesquisa na 31.ª edição do referido congresso, originalmente fundamentado através das proposições de Dubois, em função dos comentários e sugestões recebidos, é que se consolidou a preocupação em reavaliar o posicionamento teórico e metodológico que orientou este trabalho.

de Ana Maria Mauad (1996), Boris Kossoy (2007) e José de Souza Martins (2008).

Finalmente, delineando uma abordagem inspirada pela combinação teórica e metodológica de argumentos emprestados a Georg Simmel, Siegfried Kracauer e Norbert Elias, pretende-se apresentar um conjunto de orientações que possibilitam conceber a fotografia como um fragmento.

2.2 O PROBLEMA DA ESPECIFICIDADE DA FOTOGRAFIA

Phillippe Dubois (2007) aborda a especificidade da fotografia através de um caminho oblíquo. Reconstruir a história das diferentes concepções sobre o princípio de realidade parece ser o seu propósito original. Ele o faz ao mapear três discursos: o da *mimese*, o do código e o do índice.¹⁵

Característico do século XIX, o primeiro concebeu a imagem fotográfica como cópia do real. Influenciado pelo positivismo ele impôs orientações decisivas à expansão do meio. Daí o uso intensivo que se fez da fotografia em trabalhos de documentação e o avanço de pesquisas que visaram melhorar o seu suposto potencial mimético.

Por razões que não chega a problematizar detidamente, Dubois sugere que este discurso foi sucedido na passagem do século por outro que enfatizou a fotografia como meio transformador do real. Deixando obras de referência no campo da Semiótica em segundo plano, ele relaciona este discurso à Psicologia da Percepção, a estudos classificados como “explicitamente ideológicos” – incluindo o trabalho de Pierre Bourdieu – e à Antropologia.

Dados os propósitos deste capítulo, opta-se por reter pontualmente o seu comentário sobre *Un art moyen*. Após longa citação, ele resume o argumento de Bourdieu às ponderações de que a fotografia não é neutra ou inocente, que o seu espaço de representação é guiado pela perspectiva renascentista e que sua linguagem deriva de convenções sociais. Em seguida, oferecendo uma espécie de

¹⁵ É válido salientar que este livro, originalmente publicado no início dos anos 1980, recebeu uma revisão por parte do próprio autor. Nela, um conteúdo expressivo (aproximadamente 150 páginas) lhe foi acrescentado. A tradução brasileira foi feita a partir desta segunda versão.

panorama e preparando o terreno para a proposta central de *O ato fotográfico*, Dubois arremata.

De fato, os dois grandes tipos de concepção que passamos em revista – a foto como espelho do mundo e a foto como operação de codificação das aparências – têm como denominador comum a consideração da imagem fotográfica como portadora de um valor absoluto, ou pelo menos geral, seja por semelhança, seja por convenção. Antecipando um pouco algumas noções que evocarei logo adiante, poderia dizer que até aqui as teorias da fotografia colocaram sucessivamente seu objeto naquilo que Pierce chamaria em primeiro lugar a ordem do ícone e em seguida a ordem do símbolo. (DUBOIS, 2007, p. 45)

Ou seja, há um ponto de convergência entre os dois discursos. Ambos conferem à imagem fotográfica um valor absoluto. Esta convergência, no entanto, para ser plausível, pressupõe que um trabalho como o de Bourdieu procurou teorizar a própria fotografia. Este pressuposto não é plenamente adequado. As implicações desta inconveniência podem ser percebidas através de uma breve digressão.

A pesquisa de Pierre Bourdieu (1998) e sua equipe foi concebida sob a influência dos clássicos da sociologia.¹⁶ Em diálogo com Weber, Durkheim e Marx o autor trabalhou com o conceito de campo e identificou a especificidade do campo fotográfico. Neste espaço ele situou indivíduos que agem segundo valores que lhes são externos e objetivos, tal como fatos sociais. Por fim, ele identificou como segmentos sociais interagem e se diferenciam à medida que convertem valores em práticas.

A partir deste quadro, Bourdieu utilizou procedimentos predominantemente quantitativos e, em função das recorrências verificadas, indicou como diferentes frações de classe se relacionam com a fotografia. Disto não resultou uma teoria sobre o meio como assevera Dubois, mas uma teoria sobre a prática, cujo substrato possibilita entrever a inscrição do social na fotografia, seja no momento da sua confecção ou de sua contemplação.

Neste sentido, o que sobressai não é uma crítica à idéia de mimetismo do real. Antes, Bourdieu coloca em questão a pertinência de se atribuir autonomia à

¹⁶ Esta pesquisa foi encomendada pela Kodak e originalmente publicada em livro em 1965.

fotografia como objeto ou de se procurar nela mesma um significado imanente. Dito de outra forma, o seu alvo principal não era o pressuposto do realismo, mas outros estudos que lhe eram contemporâneos, tais como os de Roland Barthes.

Feita a digressão, é conveniente retornar à história proposta por Dubois. Tratando os discursos sobre a transformação do real como datados, ele estabelece a sua importância: eles contribuíram para que as reflexões contemporâneas, classificadas como mais apropriadas, retomassem o efeito de realidade sem associá-lo ao princípio do mimetismo. Eis a sentença.

De fato, tal impulso nas reflexões atuais pode ser compreendido principalmente pela evolução das concepções, tal como se retracou seu percurso até aqui: seria necessário passar pela fase negativa de desconstrução do efeito do real e da mimese para poder recolocar finalmente, positivamente, mas de outra forma, a questão da pregnância do real na fotografia. Nesse sentido, os discursos denunciadores das ilusões da foto-espelho terão permitido, por terem eles completado então seu tempo e sua obra, voltar à questão do realismo referencial sem a obsessão de se cair no ardil do analogismo mimético, livre da angústia do ilusionismo. (DUBOIS, 2007, p. 46)

As “reflexões atuais” teriam iniciado, sobretudo, em diálogo com *A câmara clara*, de Roland Barthes. Para Dubois, este autor foi capaz de insistir na presença do referente por ter um trabalho consolidado como leitor de códigos – e por ter deixado de lado este trabalho que “completou o seu tempo”. O seu mérito residiria na ênfase em situar o realismo num ponto que está além e aquém dos códigos. Mas Dubois faz um reparo: o subjetivismo excessivo enredou Barthes numa espécie de culto da referência pela referência.

Agora o terreno está pronto para o elemento central de sua proposição. A relativização da presença do referente na imagem fotográfica pode ser teorizada através dos conceitos elaborados por Charles Sanders Peirce, mais especificamente, com o amparo do seu conceito de índice. Ele delimita um momento pontual no conjunto do processo fotográfico. Derivado de sua natureza técnica, ele é originado pelo princípio da impressão luminosa que se apresenta sob a forma de traço do real.

O princípio do traço, por mais essencial que seja, marca apenas um momento no conjunto do processo fotográfico. De fato, a jusante e a montante desse momento

da inscrição “natural” do mundo sobre a superfície sensível, existe, de ambos os lados, gestos completamente “culturais”, codificados, que dependem inteiramente de escolhas e de decisões humanas (Antes: escolha do sujeito, do tipo do aparelho, da película, do tempo de exposição, do ângulo de visão etc. – tudo o que prepara e culmina na decisão derradeira do disparo; depois: todas as escolhas repetem-se quando da revelação e da tiragem, em seguida a foto entra nos circuitos de difusão, sempre codificados e culturais – imprensa, arte, moda, pornografia, ciência, justiça, família...). (DUBOIS, 2007, p. 51)

Delimitado este momento que representa a essência da fotografia, marcado pela relação que estabelece com o referente, eis que se desdobram suas implicações mais importantes: a imagem fotográfica indica e atesta, mas não carrega em si um sentido. Pelo tom do argumento, Dubois sugere que com o auxílio de Pierce superou o subjetivismo de Barthes, conferindo a consistência teórica apropriada às proposições de *A câmara clara*. Neste caso, mais um pequeno reparo é pertinente.

Roland Barthes (2008) optou por refletir sobre a experiência de quem permaneceu diante de fotografias selecionadas por motivos particulares. Para tanto, reconheceu desde o início sua ligação pessoal com estas imagens, o que originou uma condição peculiar: um observador singular ligado a fotografias singulares.

Nesta condição, ele criou um contexto subjetivo para posicionar-se como alguém que é tocado pela fotografia, daí dizer que ela não porta uma mensagem. Ao olhar, Barthes preferiu não interpretar – o momento do *studium* –, mas se deixar confrontar – o momento do *punctum*. Fazendo isto, ele abdicou de um método formal do ponto de vista científico para por em evidência o afeto que orientou o seu olhar. Apesar da sugestão de Dubois, portanto, Barthes não foi enredado pelo subjetivismo, mas usou-o intencionalmente.

Feito o reparo, percebe-se que aquilo que Barthes estabeleceu subjetivamente, Dubois, descartando a centralidade do afeto, converteu em hierarquia analítica que determina o procedimento conveniente para compreender a especificidade da fotografia. Usando os termos que ele toma de Pierce, para se chegar ao ícone e ao símbolo, antes é necessário observar a proeminência genética do índice.

Se quisermos compreender o que constitui a originalidade da imagem fotográfica, devemos obrigatoriamente ver o processo bem mais do que o produto e isso num sentido extensivo: devemos encarregar-nos não apenas, no nível mais elementar, das modalidades técnicas de constituição da imagem (a impressão luminosa), mas igualmente, por uma extensão progressiva, do conjunto de dados que definem, em todos os níveis, a relação desta com a situação referencial, tanto no momento da produção (relação com o referente e com o sujeito-operador: o gesto do olhar sobre o objeto: momento da “tomada”) quanto no da recepção (relação com o sujeito-espectador: o gesto do olhar sobre o signo: momento da retomada – da surpresa ou do equívoco). (DUBOIS, 2007, p. 66)

É possível afirmar, neste ponto, que a história sistematizada por Dubois culmina com a proposição de uma teoria da fotografia essencialmente vinculada ao componente referencial. Este componente atesta, mas não significa. Separado do objeto real por um corte espacial e temporal, o seu significado é externo e vinculado a elementos culturais.

Esta teoria desdobra-se sugerindo inclusive que os usos da fotografia são orientados pela pulsão em relação ao referente. Ou ainda, a fotografia é tratada como um objeto que carrega as explicações suficientes para justificar suas práticas correlatas.

Se este é o caso, a argumentação de Dubois não se limitou à questão do princípio de realidade. Ela também operou para desautorizar perspectivas que questionam a teorização da fotografia em si, tal como a de Pierre Bourdieu, bem como abordagens mais subjetivas, como a da última obra de Roland Barthes, em benefício de um formalismo inspirado nos conceitos de Pierce.

Sendo assim, um balanço das proposições de Dubois aponta para um dilema: se por um lado elas relativizam o vínculo da imagem fotográfica com o real, por outro elas criam um problema ao sugerir que os seus usos – ou o lugar que ela ocupa no imaginário social – podem ser abstraídos em função de uma suposta essência. Isto, sem dúvida, faz com que o acolhimento destas proposições resulte em inconveniências metodológicas.

A este respeito, cabe salientar que, em outras oportunidades, o próprio autor reorientou o seu argumento.¹⁷ Colocando-o em perspectiva, Dubois sustenta que procurou responder à questão incontornável – sobre a especificidade

¹⁷ A este respeito, a entrevista concedida às pesquisadoras Marieta de Moraes Ferreira e Mônica Almeida Konis (2004) é bastante esclarecedora.

da fotografia – que estava posta na década de 1980. Superada esta questão, ele considera adequado descartar o tema da especificidade. Além disto, pondera que não faz sentido uma abordagem que desconsidera a História e posiciona o seu objeto isolado em si mesmo.

Por conseguinte, afirma ter abandonado o problema da fotografia como categoria a ser conceituada, começando a pensá-la através de contextos históricos delimitados e de problemáticas de pesquisa mais precisas.¹⁸ Neste sentido, passou a situar o desafio representado pela análise da imagem fotográfica em função do seguinte argumento.

A imagem que temos diante de nós é ao mesmo tempo um objeto de cultura e um objeto de natureza. É um objeto de cultura sobre o qual existe um enorme saber, e é preciso dominar esse saber para abordar essa imagem. [...] Mas também é preciso desconfiar. Tratar o objeto imagem unicamente em termos de saber, de conhecimento, puro objeto de cultura, é também perder muita coisa. A essa posição se junta outra – e a articulação entre as duas é toda a questão, todo o problema. A imagem é também algo em si, que tem um poder que lhe é próprio e que não se origina do saber constituído a seu respeito. É também um objeto por natureza e não apenas um objeto de cultura. (FERREIRA & KONIS, 2004, p. 153-154)

Curiosamente, a reformulação do seu argumento resulta numa cisão da imagem fotográfica que, apesar de retirar aparentemente a ênfase na questão da especificidade, permanece insistindo numa dimensão que lhe é peculiar, escapando à esfera da cultura. Ele não oferece explicações a respeito do que classifica como “objeto de natureza”, este “algo em si” que reveste a imagem de um “poder que lhe é próprio”. Da mesma forma, não disponibiliza orientações a respeito de como articular analiticamente esta dupla-face que atribui à fotografia. Portanto, mesmo com a reformulação do seu argumento, as inconveniências metodológicas são mantidas.

O trabalho de vários autores que discutem o potencial heurístico das fotografias, à medida que as incorporam ao objeto de estudo de suas pesquisas, contribui para que estas inconveniências sejam contornadas. Na próxima seção

¹⁸ Os ensaios sobre iconografia científica da segunda metade do século XIX e sobre a relação entre arte contemporânea e fotografia no século XX que compõem a versão expandida de *O ato fotográfico* ilustram esta reorientação. No entanto, esta versão não apresenta uma reflexão sistematizada sobre os motivos que levaram o autor a revisar o seu ponto de vista sobre a especificidade da fotografia.

deste capítulo serão analisados os trabalhos de três autores brasileiros cujos trabalhos, no campo da História e da Sociologia, são particularmente relevantes para esta orientação.

2.3 ESTRATÉGIAS PARA INCORPORAR A FOTOGRAFIA AO OBJETO DE ESTUDO

No texto em que percorre as interfaces entre fotografia e História, Ana Maria Mauad (1996) não esgota a extensa variedade de temas que mapeou através de suas pesquisas. Por outro lado, de forma concisa, partindo de uma diferenciação entre a história da fotografia e o lugar que a imagem fotográfica pode ocupar dentro dos limites de uma área específica do conhecimento, a autora sintetiza suas principais orientações teóricas e metodológicas.

Num plano mais genérico, ela menciona os discursos mapeados por Dubois para localizar sua abordagem fora da pretensão positivista que converte a fotografia em evidência objetiva da realidade. Esta abordagem não se define, contudo, em diálogo exclusivo com a própria fotografia. Mauad situa suas pesquisas no contexto mais amplo do processo de reconfiguração que atravessou o campo historiográfico. Marcado pela emergência de novas perspectivas e de novos problemas, ele passou a demandar o trabalho com fontes que, até então, eram pouco usuais.

Num plano mais circunscrito, reflexões sobre a mensagem e o circuito social da imagem marcam a incorporação da fotografia aos seus trabalhos de pesquisa. O seu aspecto técnico, particularmente o seu caráter de índice, não é contrapartida para um privilégio heurístico.

A fotografia é uma fonte histórica que demanda por parte do historiador um novo tipo de crítica. O testemunho é válido, não importando se o registro fotográfico foi feito para documentar um fato ou representar um estilo de vida. No entanto, parafraseando Jacques Le Goff, há que se considerar a fotografia, simultaneamente como imagem / documento e como imagem / monumento. No primeiro caso, considera-se a fotografia como índice, como marca de uma materialidade passada, na qual objetos, pessoas, lugares nos informam sobre determinados aspectos desse passado – condições de vida, moda, infra-estrutura urbana ou rural, condições de trabalho etc. No segundo caso, a fotografia é um

símbolo, aquilo que, no passado, a sociedade estabeleceu como a única imagem a ser perenizada para o futuro. Sem esquecer jamais que todo documento é monumento, se a fotografia informa, ela também conforma uma determinada visão de mundo. (MAUAD, 1996, p. 81)

Disto resulta que a fotografia é trabalhada como uma fonte que atesta, mas sempre dentro do espaço da cultura (representação, imaginário ou mentalidades). Não há um momento no qual a imagem é pura transferência da realidade. Ela traz o real construído culturalmente. E é por isto que ela deve ser remetida ao circuito social que marca a sua produção e o seu consumo.

Neste circuito é necessário atentar para a posição do fotógrafo, para a dinâmica do campo fotográfico, para a competência dos leitores que se encontram no posto de receptores da imagem e para a configuração dos meios que condicionam a sua circulação. Percebe-se aqui a tentativa de incorporar à História aportes produzidos em outras disciplinas, tais como a Antropologia e a Sociologia, constituindo uma perspectiva transdisciplinar.

Como, no entanto, a imagem fotográfica tem sua mensagem formalizada através de um texto visual organizado nos planos da expressão e do conteúdo, partindo do pressuposto de que este texto representa um arranjo do espaço no qual foi recortado, Mauad lança mão de recursos derivados da Semiótica para, num diálogo com a problemática de pesquisa, reconstruir o seu sentido.

Com isto, associando este sentido reconstruído ao circuito social da fotografia, a autora procura explorar o tipo de evidência peculiar à imagem. Neste caso, a sensibilidade do pesquisador na crítica de sua fonte é que possibilita a integração da fotografia ao objeto de estudo. Isto é mais relevante do que a discussão teórica sobre a suposta essência da imagem fotográfica.

Boris Kossoy (2007), por sua vez, num texto que representa o balanço de sua carreira como pesquisador no campo da fotografia, em meio a variados comentários sobre os diversos autores que lhe influenciaram, sugere que a imagem fotográfica seja tratada a partir do paradigma indicial proposto por Ginzburg. Trata-se de uma referência à possibilidade de reconstituir o processo histórico através de pistas pequenas, fragmentárias e usualmente desprezadas.

Este trabalho demanda um procedimento que o autor classifica como dupla arqueologia: a reconstrução da gênese e da representação associadas à fotografia.

Em seguida, ele faz referência à noção de índice. Neste caso, ele salienta que a fotografia pode ser tratada como um documento que atesta, dada a natureza do seu vínculo com o real. Mas o faz através de um ato de criação que resulta num texto pleno de códigos. Kossoy sugere que este vínculo com o real, ou com a primeira realidade, é imediatamente substituído por uma segunda realidade. Ou seja, neste registro a fotografia atesta no contexto da cultura, tal como sugerido por Mauad.

Certamente o índice fotográfico é um indício, pista, porém não pode ser tomado dogmaticamente como uma verdade histórica. Poucos questionaram que a característica indicial na fotografia – que estabelece a evidência e, por extensão, a “verdade” – é produto de uma elaboração técnica, cultural e estética (portanto ideológica) por parte do autor da representação, e de outros co-autores que, de alguma forma, interferiram na imagem. Tem-se, assim, um documento especular da aparência, produto de um processo de criação / construção, ambíguo por excelência. Presta-se como evidência documental de algo que ocorreu na realidade concreta; tal, porém, não significa tratar-se de um registro fidedigno da realidade ou uma verdade absoluta. Trata-se apenas de uma verdade iconográfica. (KOSSOY, 2007, p. 44-45)

Daí a necessidade do seu questionamento que, em termos de pesquisa, o autor efetua através da dupla arqueologia – desmontagem ou decifração – mencionada acima. Ele sugere a análise iconográfica para os elementos constitutivos e as coordenadas de situação que caracterizam o processo originário da representação, conferindo ênfase às escolhas do fotógrafo, cuja atuação é descrita como uma espécie de filtro cultural.

Para o conteúdo da representação, ele indica os procedimentos iconológicos formalizados por Panofsky. Desta forma, o questionamento da verdade iconográfica contida na imagem fotográfica serve ao propósito de identificação do processo de criação de realidades que ela comporta. Este é o objetivo principal da incorporação da fotografia aos procedimentos de pesquisa elaborados por Kossoy.

Os dois autores brevemente comentados, embora guardando suas peculiaridades, evidenciam preocupações comuns. A primeira delas diz respeito

ao tratamento da fotografia associada à questão indicial. Não se atribui ao seu status de traço do real uma conotação absoluta.

A segunda refere-se à necessidade de desconstrução da fotografia, um pré-requisito para a sua utilização como fonte historiográfica. É através desta desconstrução, desdobrada em dois momentos distintos, um para confrontá-la com o contexto social originário ou de recepção, outro para a análise de um texto visual codificado, que se obtém o seu sentido.

A terceira envolve o potencial heurístico contido na fotografia. Suas problemáticas de pesquisa não se localizam na tarefa de superar a ilusão ou ocultação para revelar a concretude do real. Antes, o resultado obtido é da ordem das idéias e representações que indivíduos e / ou grupos elaboram para conformar uma determinada visão de mundo.

Neste sentido, perpassando estas preocupações, percebe-se outra muito mais complexa. A incorporação da fotografia ao objeto de pesquisa implica obrigatoriamente numa revisão profunda dos próprios paradigmas que orientaram as Ciências Humanas no estabelecimento dos temas e problemas tidos como legítimos durante boa parte do século XX.

Tanto Mauad como Kossoy deixam isto evidente em seus trabalhos. Estes autores reconhecem as limitações de uma área isolada do conhecimento para confrontar o objeto de estudo. Isto explica o estabelecimento de diálogos entre História, Sociologia, Antropologia e as disciplinas que se especializaram na prática da leitura e interpretação de textos visuais. Eles também abdicam de perspectivas globalizantes que se pretendem capazes de explicar o real em estado puro, despido de todas as formas de construção cultural.

Por fim, é conveniente ressaltar os ganhos obtidos por estes autores através da discussão do potencial heurístico da imagem fotográfica. Ao discorrer sobre a fotografia, Mauad e Kossoy colocam em questão o próprio processo de produção do conhecimento. Questionado, por extensão, ele é refinado. Isto indica a adequação de se deslocar a análise centrada na busca por uma teoria sobre a essência da fotografia para outra que pondera sobre sua incorporação ao objeto de pesquisa.

No trabalho de José de Souza Martins (2008) a reflexão sobre o potencial heurístico da imagem fotográfica segue uma disposição distinta, porém igualmente relevante para a discussão aqui elaborada. Através das orientações gerais de sua Sociologia da vida cotidiana, ele enfatiza que a matéria prima para a produção de conhecimento sempre carrega racionalizações a respeito da realidade. Desta forma, assim como em depoimentos orais ou escritos, estas racionalizações estão presentes nas imagens fotográficas.

Na perspectiva deste autor, mais do que o objeto em si, a fotografia deve ser considerada como um elemento constitutivo da vida cotidiana que emergiu com a modernidade. Caracterizado como fragmentário e destituído de sentido, este cotidiano é tratado por Martins como um contexto no qual o imaginário assume uma relação peculiar com o que é vivido de forma precária.

O imaginário próprio da vida cotidiana, entendida como o modo de vida da modernidade, é um imaginário fugidio. Não tem a durabilidade nem a permanência do imaginário das sociedades tradicionais, constitutivo e expressão duradoura de um modo de ser coletivo. Na modernidade, que é, sobretudo, o modo de ser da sociedade funcional e utilitária do esquecimento, o imaginário cumpre funções tópicas. Reveste de coerência e de sentido o fragmento, o agora, a particularidade, fazendo da vida social uma estratégia de criativas improvisações. (MARTINS, 2008, p. 54)

Suporte para este imaginário, a fotografia converte-se em recurso que atende à necessidade de ordenamento do cotidiano moderno. Se neste cotidiano os indivíduos criam ficções, através da fotografia eles desejam que as mesmas sejam documentadas.

Por este motivo, Martins afirma que a fotografia participa como elemento constitutivo da modernidade na medida em que reforça uma necessidade social e subjetiva por representação. Ela participa da construção de uma cultura visual que estabelece o que pode ser fotografado e como deve ser fotografado.

A fotografia não documenta o cotidiano. Ela faz parte do imaginário e cumpre funções de revelação e ocultação na vida cotidiana. Portanto, as pessoas são fotografadas representando-se na sociedade e representando-se para a sociedade. A fotografia documenta a sociabilidade como dramaturgia. Ela é parte da encenação. Ela reforça a teatralidade, as ocultações, os fingimentos. Traz dignidade à falta de dignidade, ao simplismo repetitivo da vida cotidiana. As

peças se mostram representando, mas recorrem constantemente à fotografia para mostrar-se como terceira pessoa, a verdadeira, a que não está ali na cena, mas que está na foto. A fotografia “conserta” o fato de que na vida cotidiana a apresentação social desmente a representação social. Ela é o rodapé esclarecedor da postura, do decoro. (MARTINS, 2008, p. 47)

Nesta abordagem o real entra na imagem fotográfica como ficção e igualmente emerge dela nesta condição. Ela não é um suporte que se limita a representar. Ela é parte integrante do próprio processo de representação, materializando uma cultura na qual os indivíduos pensam e agem fotograficamente. É também, portanto, reflexo de toda uma dinâmica social que transcende o congelamento de um momento específico.

Esta proposição seria válida para orientar qualquer reflexão a respeito da fotografia? Não, pois se limita à estratégia desenvolvida pelo autor para integrá-la ao campo de sua Sociologia da vida cotidiana.

Não é ao acaso que Martins, sensível à dificuldade de encerrar numa abordagem restrita a polissemia presente no universo fotográfico, indica a possibilidade de identificação de outra esfera deste universo, constituída pela prática do fotógrafo que se distancia da ingenuidade característica ao homem comum. Para o autor, nesta esfera a fotografia apresenta uma dimensão estética com valor sociologicamente documental. Citando fotógrafos como Bresson, Verger e Salgado, ele afirma que a dimensão estética dos seus trabalhos, por originar um ponto de vista que através da arte proclama valores universais em oposição à vida fragmentada do cotidiano, reveste a fotografia de sentido.

Na estética fotográfica, a fotografia propõe a simplicidade das coisas e pessoas fotografadas, das situações sociais que são objeto do ato fotográfico, como imagens que têm sentido, o sentido do belo, do dramático, do trágico, do poético que efetivamente há no que parece banal, repetitivo e cotidiano. [...] Se há sentido sociologicamente apreensível e compreensível na vida cotidiana, que possa se evidenciar na imagem fotográfica, só a dimensão propriamente estética da fotografia, como intencional obra de arte, pode documentar suas tensões e o invisível das ocultações que lhe são próprias. A estética fotográfica propõe uma perspectiva crítica sociologicamente desafiadora ao registro fotográfico documental, ao expor suas insuficiências e sua cinzenta banalidade. O ver estético da fotografia erudita é que pode levantar o véu dos mistérios do viver sem graça. (MARTINS, 2008, p. 61-62)

Nesta proposição, a dimensão estética não “levanta o véu” porque descreve didaticamente os enigmas do cotidiano. Ela não opera de modo explicativo. O seu potencial está em oferecer a quem a contempla o desafio de desvendar o imanente que se encontra por trás do cotidiano. Ou seja, neste caso a fotografia adquire uma função heurística que extrapola a representação. Através desta função o que se desconstrói não é a imagem, mas a própria realidade erigida pela experiência moderna.

Desta forma, seja como parte integrante da ficção cotidiana vivida pelo homem comum, seja como dimensão que revela o que está além desta ficção, Martins constrói estratégias para incorporar a fotografia em contextos que possibilitam a sua legibilidade. No primeiro caso ela é peça integrante de uma cultura associada ao imaginário moderno, através da qual os indivíduos pensam e agem fotograficamente. No segundo ela é uma espécie de categoria de pensamento. Não oferece um tipo de compreensão do real por ser seu traço (índice), mas por ser uma construção com valor estético.

Revisando o que foi escrito até aqui, é possível perceber que, elaborando suas estratégias para incorporar a fotografia como objeto de estudo em suas pesquisas, Ana Maria Mauad, Boris Kossoy e José de Souza Martins contribuem para a discussão de questões recorrentes ao campo de reflexão sobre a imagem fotográfica: o tema relacionado ao tipo de vínculo que ela estabelece com o real; os procedimentos que possibilitam a sua desconstrução; o seu impacto sobre as estratégias consagradas para a produção de conhecimento; a sua conexão com a dinâmica própria à sociedade moderna; e, por fim, o seu uso como um recurso que pode superar o aspecto descontínuo com que esta sociedade se manifesta.

Obviamente, o panorama elaborado com as contribuições destes autores não tem a pretensão de ser amplo a ponto de contemplar todas as questões possíveis. Uma simples verificação nas listas de trabalhos apresentados em encontros recentes voltados para a discussão da fotografia – e da imagem num sentido mais amplo – basta para indicar uma produção intelectual vasta e variada cujo mapeamento é incompatível com os propósitos do presente trabalho.

De qualquer maneira, este panorama é suficiente para situar as questões fundamentais que subjazem à tarefa proposta por esta pesquisa: articular um conjunto de imagens fotográficas, o seu contexto de origem e o fotógrafo que o elaborou. Para contribuir com a discussão destas questões e viabilizar esta articulação, parte-se do pressuposto de que, tratada como um fragmento e cotejada com a trajetória do fotógrafo, a fotografia pode ser confrontada com um conjunto de procedimentos privilegiados para o restabelecimento de sua legibilidade. Portanto, é conveniente apresentar de forma mais detida o que se entende por fragmento e trajetória. Este é o propósito das próximas seções.

2.4 SOBRE A NOÇÃO DE FRAGMENTO

A reconstrução dos vínculos de sentido entre indivíduo, sua obra e o seu contexto pode ser remetida a um tipo de orientação que rejeita explicações baseadas em relações causais de tipo determinista. No limite, esta orientação pressupõe que o trabalho com teorização abstrata seja deixado em segundo plano.

Para esta orientação, as obras de Simmel e Kracauer constituem uma referência fundamental. Os seus diagnósticos sobre a modernidade, apesar do recuo temporal em que foram elaborados, ainda guardam vigor. O objetivo desta seção, no entanto, não é apresentar um arrazoado sobre estes diagnósticos.

O seu propósito principal consiste em colocar em destaque o conjunto dos seus procedimentos analíticos. Mas antes disto, é conveniente comentar alguns pontos de semelhança entre suas obras.

Seguindo pistas deixadas originalmente por Charles Baudelaire e Karl Marx, eles não tratam a modernidade como etapa final do desenvolvimento histórico. Insistem no seu caráter transitório e na idéia de que o novo traz consigo o fado de desaparecer. Conseqüentemente, enquadram a sociedade e as relações sociais em estado de fluxo, destacando o seu movimento.

Precisamente por conta da consciência desta fluidez, rejeitam as perspectivas que concebem a sociedade através da noção de totalidade. Não a

percebem como estrutura ou conjunto de instituições. Ao contrário, valorizam como ponto de partida os aspectos mais superficiais da realidade social.

Além disto, prestam particular atenção nos novos modos de percepção e experiência que a modernidade desencadeou. Chamam a atenção para uma experimentação descontínua do tempo e do espaço, associada principalmente à instantaneidade das relações sociais. E o fazem, localizando esta experiência descontínua no âmbito da metrópole e dos vínculos – ou falta deles – com o passado.

É justamente por conta do interesse destes autores em obter analiticamente a partir do fragmento os reflexos de um contexto social transitório que suas estratégias de análise são relevantes para este trabalho. O tempo todo elas fazem referência a um tipo de procedimento que, embora não seja descrito desta forma, é fundamentalmente fotográfico.

Leopoldo Waizbort (2006) observa que numa das ocasiões em que refletiu sobre sua postura analítica – ou atitude – perante a realidade, Simmel formulou a noção de panteísmo estético.

A essência da consideração e da apresentação estéticas repousa, para nós, no fato de que no singular se evidencia o tipo, no contingente a lei, no superficial e fugaz a essência e o significado das coisas. Essa redução àquilo que é significativo e eterno nelas parece não poder se subtrair a nenhum fenômeno. [...] Quando nós pensamos esta possibilidade de aprofundamento estético até o fim, então não há mais nenhuma diferença nos valores de beleza das coisas. A visão de mundo torna-se um panteísmo estético, cada ponto abriga a possibilidade da redenção rumo a um significado estético absoluto, de cada um reluz, para o olhar suficientemente afiado, a beleza completa, o sentido total do todo universal. (SIMMEL, 1992, p. 198)¹⁹

Aqui é preciso observar que o argumento de Simmel opera através da metáfora. Ao usar a expressão “panteísmo” ele faz referência ao fato de que, como numa figura religiosa, deus está em todas as coisas e que tudo emana dele. Portanto, a totalidade pode ser encontrada num ponto singular.

A realização desta possibilidade, por sua vez, pressupõe uma conotação estética da realidade, o que significa contemplá-la como uma obra de arte. Neste

¹⁹ Traduzido do alemão por Leopoldo Waizbort a partir do texto *Soziologische Aesthetik*.

caso, o tipo de conhecimento sugerido por Simmel está associado ao uso do símbolo, pois é através dele que se concretiza a relação entre o fragmento e o universal. Quando o particular é tomado como símbolo, pode-se extrair dele um conhecimento que o extrapola e o transcende.

Da mesma forma, o conhecimento através do símbolo pressupõe que aquilo que se busca não é imediatamente compreensível. Deve ser interpretado. E para Simmel, este trabalho de interpretação é feito através do estabelecimento de relações.

De relação em relação, o mundo de Simmel torna-se um mundo de relações. Tudo está em relação com tudo. Como tudo está em relação com tudo, a partir de qualquer ponto há vias virtuais de acesso a tudo, de qualquer ponto podemos iniciar inúmeros caminhos. Como não há fim, meta, finalidade, e sim processo, trabalho, escavação, a totalidade não é nunca acabada, fixa e definitiva, ela apenas reluz por um instante em meio a um nexos feliz de relações que o sujeito elabora e põe a descoberto. (WAIZBORT, 2006, p. 87)

Este mundo de relações construído analiticamente, colocando em relevo a possibilidade de múltiplas formas de interação, valoriza o princípio da sincronia. Isto por sua vez subverte a lógica causal de tipo tradicional. Ao invés de dispor os elementos da interação numa seqüência temporal, um após o outro, Simmel os situa um ao lado do outro.

É por isto que em seus estudos os objetos analisados sempre são situados num contexto de tempo presente. Como um fotógrafo, ele os congela para então abordá-los. Ele não confere tratamento histórico àquilo que descreve. Sob esta ótica peculiar, por exemplo, ao pensar a modernidade, ele coloca em destaque uma tendência geral relacionada ao crescente predomínio dos aspectos técnicos da vida em detrimento do seu aspecto interior.

Para Simmel, a modernidade é marcada pela imposição da cultura objetiva sobre a subjetiva, o que leva os indivíduos, envolvidos em atividades meio, a tornarem-se incapazes de atribuir um sentido à realidade em que vivem. Assim, sob a noção de tragédia da cultura, ele constrói as relações que resultam em sua interpretação do fenômeno da alienação.

O fato desta interpretação não implicar em análise histórica está associado ao privilégio que sua abordagem dedica à experiência vivida. Simmel relaciona as reações dos indivíduos com o fluxo da modernidade e, fazendo isto, procura explicar como ocorre a incorporação dos fragmentos deste fluxo à vida interior.

Conseqüentemente, este procedimento impõe um desafio metodológico: como identificar os fragmentos da modernidade convertidos em experiência?

Há uma resposta para este desafio que pode ser ilustrada através do estudo que Georg Simmel (1971) faz sobre Rodin. Ponderando sobre as formas de expressão capazes de proporcionar esta identificação, ele comenta os atributos da arte moderna que capta os indivíduos no fluxo da vida e salienta sua natureza cada vez mais dinâmica. Ela reflete um mundo em movimento e, acima de tudo, origina uma imagem para o precário.

Novamente o seu argumento deve ser tratado como metafórico. Ele não sugere que a arte moderna deve ser o ponto de partida para a análise da modernidade. Antes, ele procura uma ilustração para justificar o seu método, ou a sua atitude intelectual. Ainda de acordo com Waizbort, esta ilustração está em conformidade com o caráter ensaísta e com a orientação estética de sua reflexão, adequadamente representados pela idéia de instantâneos *sub specie aeternitatis*.

A idéia dos instantâneos *sub specie aeternitatis* é exatamente esta: congelar algo que é momentâneo e considerá-lo em sua intemporalidade, o que vale dizer, em uma outra temporalidade que não a sua. Mas é nesta que é possível apreender os traços que são significativos do que é momentâneo, contingente, fugaz, efêmero, maleável, móvel. [...] Tudo que é contingente possui algo de eterno. Basta que nosso olhar seja atento e perspicaz o suficiente para desvendar, para saber ver. Esse método, esse modo de análise, mesmo de posicionamento frente ao mundo e à vida, é de extração estética. (Waizbort, 2006, p. 76)

Esta idéia, mais uma vez apropriada para se pensar o caso da fotografia, não deve ser confundida com um conceito formal. Ela indica um modo específico de observação que está presente, por exemplo, na análise que Georg Simmel (1998)²⁰ faz sobre o dinheiro numa economia monetária plenamente desenvolvida. O dinheiro é justamente a superfície, o fragmento. E como foi dito

²⁰ Este ensaio está presente na coletânea organizada por SOUZA, J. & ÖLZE, B. *Simmel e a modernidade*. Brasília: UNB, 1998. p. 109-117.

acima, para ele os detalhes e superficialidades podem dar acesso aos elementos mais profundos e essenciais.

Na análise sobre o dinheiro, ele sublinha a ausência do significado econômico de suas observações. O que ele pretende abordar são as relações práticas que as pessoas estabelecem entre si e com as coisas ao seu redor. Partindo do pressuposto de que a modernidade está vinculada ao fenomenal desenvolvimento da economia monetária, ele postula que a sua compreensão é imprescindível para a explicação das transformações que afetam as relações sociais.

Sob a modernidade, estas relações conectam-se como se fossem um labirinto e é justamente o dinheiro que constitui e mantém as conexões deste emaranhamento. Não há objeto que simbolize de forma mais bem acabada o caráter relacional e dinâmico do mundo moderno. O dinheiro é um objeto cujo significado essencial consiste em converter qualquer coisa em equivalente, separando e entrelaçando singularidades.

Assim, o dinheiro é um objeto privilegiado para Simmel trabalhar sua abordagem. Nela, a interação entre os indivíduos é tomada como a origem das formas sociais. Como estas formas são experimentadas de maneira fluida, encontram na perspectiva das relações a expressão mais apropriada.

Simmel também associa o dinheiro à objetividade do estilo de vida moderno. Sua capacidade de intermediar tudo o que converte em meio supremo, uma ferramenta ou um instrumento indiferente que se coloca no centro da sociedade como se fosse o seu princípio natural de organização.

Explorando a inversão da teleologia entre meios e fins operada pelo dinheiro, ele revela o efeito da economia monetária na experiência interior dos indivíduos. Isto, por sua vez, lhe permite refletir sobre a cultura de um modo mais geral. Daí resulta o seu diagnóstico sobre a alienação que se expressa através da noção de tragédia da cultura.

Enredados nas interações mediadas pelo dinheiro, os indivíduos vivem o fluxo da modernidade como um eterno presente, experiência que é potencializada pela forma social da moda. Através dela, a economia monetária associada à

circulação das mercadorias recria constantemente o aspecto de atualidade daquilo que se vive. Desta maneira, na realidade construída pela modernidade, é a moda que direciona a consciência dos indivíduos para o presente, mesmo quando parece almejar a eternidade.

Refletindo sobre a moda, Georg Simmel (2008) argumenta que esta forma social combina dois elementos antagônicos: a lógica da mudança e da diferenciação com a lógica da similitude e da conformidade. Portanto, sob esta forma, a experiência da vida social oscila entre a tendência ao pertencimento ou absorção e a tendência à distinção. E, em consonância com o seu diagnóstico sobre a tragédia da cultura, concebendo-a como um meio destituído de finalidade, ele atribui à moda o aspecto ilusório de uma força objetiva que segue com autonomia o próprio curso.

Ela não é um traço exclusivo da modernidade. Mas no contexto da vida moderna, esta forma social interage progressivamente com as condições de funcionamento da economia monetária. Não se trata mais do surgimento casual de tendências que serão apresentadas como moda. Trata-se da produção consciente e planejada de tendências com o propósito expresso de estarem na moda.

Ainda que o vínculo entre a moda e o funcionamento da economia monetária voltada para a circulação de mercadorias seja evidente, Simmel considera mais relevante explorar o fato de que o padrão de mudança incorporado por esta forma social carrega consigo uma contradição. Uma moda surge com o objetivo de se disseminar pela sociedade. Mas quando esta meta é concluída, ela encontra o seu fim.

É por isto a forma social da moda resulta numa percepção específica do tempo. Ela desperta uma predileção pela novidade e oferece aos indivíduos uma experiência de atualidade. Como esta atualidade é provisória, acaba por orientar a consciência a concentrar-se no transitório.

Aparentemente, uma moda é sempre nova. Sua aparência oculta, no entanto, uma essência que é sempre a mesma. Eis o aspecto central da análise orientada pela noção de instantâneos *sub specie aeternitatis* que pretende captar

imagens fugazes da modernidade e traduzi-las em formas universais. Ou ainda, visa tornar possível a identificação do que há de imutável por trás das aparências efêmeras da realidade.

Em seu ensaio, Simmel também aborda o fato de que alguns indivíduos são mais afetados do que outros pela moda. Se a sua experimentação está baseada numa combinação de identificação e diferenciação, ela atrai particularmente indivíduos com pouca independência interior, que necessitam de uma espécie de apoio externo e que, ao mesmo tempo, anseiam por distinção. Justamente na moda eles encontram a forma social privilegiada para expressar uma individualidade que não possuem.

Neste ponto, Simmel finalmente identifica o cenário por excelência para as relações que estabelece entre dinheiro e moda. Se por um lado ele pondera que as conseqüências da vida moderna estão associadas em grande medida à economia monetária, por outro ele aponta que suas manifestações mais notórias podem ser observadas na metrópole. É por isto que este espaço social representa o palco privilegiado das suas análises sobre a modernidade.

Além de desdobramento da economia monetária, a metrópole é uma manifestação do apego da era moderna ao desenvolvimento científico e tecnológico, o que a converte num poderoso mecanismo de objetivação. Ela afasta os indivíduos em relação à natureza e os deixa enredados numa existência particularmente abstrata.

A experiência da metrópole expõe os indivíduos a um constante estado de agitação. Ela os destitui de sua segurança interior, substituindo-a por uma combinação de angústia e urgência. Assim, origina uma espécie de afastamento entre o indivíduo e o meio social. É neste sentido que Georg Simmel (1987) fala de uma distância psicológica que pode adotar a forma de hipersensibilidade, ou de uma indiferença que se traduz em tédio perante a vida.

Como conseqüência, a experiência da metrópole origina uma permanente necessidade de preservação, um nervosismo ou personalidade neurastênica que tem impactos nas formas de interação. Reserva, indiferença e aversão são suas marcas características. Com isto, sua experiência também pode ser convertida em

resistência à nivelção. Aqui, é notório que o autor manifesta o anseio pessoal de enfrentar a separação inevitável entre cultura objetiva e cultura subjetiva. Ele pretende identificar estratégias possíveis para reconstruir a experiência interior.

Não é fortuito, então, que as experiências individuais em sua análise sobre a modernidade resultem na construção de tipos sociais. Em seu ensaio sobre a aventura, por exemplo, Georg Simmel (1998) procura explicar os traços peculiares ao tipo social do aventureiro como uma forma de experiência.

Na medida em que o próprio autor identifica-se como um filósofo e este último como um aventureiro intelectual passeando pelo mundo, é possível interpretar este ensaio como uma descrição de sua própria estratégia para abordar a modernidade. A forma da aventura implica na experiência do extraordinário. O seu traço mais geral é que ela está fora da vida cotidiana e de sua rotina. Como um aventureiro que se afastou desta vida, Simmel percebe-se à vontade para observar a realidade com desapego.

Além disto, ele enfatiza a natureza circunscrita da aventura: ela sempre tem começo e fim delimitados. Portanto, a atitude do aventureiro também constitui uma ruptura em relação à monotonia da existência alienada. E se a aventura possui uma dinâmica peculiar, pautada numa forma diferente de experimentar o tempo, se ela é um fragmento que se extrai da totalidade, então o seu sentido igualmente resulta da abordagem expressa pelos instantâneos *sub specie aeternitatis*.

De acordo com Waizbort, o pensamento de Simmel, ainda que de forma subterrânea, influenciou uma variedade invulgar de intelectuais alemães, tais como Max Weber, Georg Lukács, Ernst Bloch, Martin Heidegger, Karl Mannheim, Walter Benjamin, Norbert Elias e Theodor Adorno. De todos eles, no entanto, Siegfried Kracauer parece ter sido aquele que se manteve mais próximo em relação à sua abordagem peculiar sobre a realidade.

A este respeito, como observou David Frisby (1992), o próprio diagnóstico de Kracauer sobre a modernidade seguiu caminhos muito semelhantes ao de Simmel: um contexto marcado pelo descompasso entre a

cultura material e a atrofia da vida interior no qual os indivíduos encontram-se desorientados e afastados dos meios para realizar a sua própria essência.

Para Kracauer, esta realidade, cujo sentido escapa aos próprios indivíduos, é incompatível com qualquer teorização orientada pelo princípio da totalidade. O seu estudo implica num retorno ao mundo material e às suas manifestações concretas na vida cotidiana. Em função disto, Kracauer define em traços gerais a sua abordagem como uma tentativa de resgatar os aspectos da vida social que usualmente não recebem atenção.

Sua predileção por temas exóticos – ou tratados com desprezo pela reflexão acadêmica – representa uma opção metodológica consciente em face da realidade moderna. E, mantendo a proximidade com Simmel, o traço distintivo desta opção consiste em derivar tendências sociais a partir de fenômenos culturais efêmeros.

Siegfried Kracauer (2009)²¹ dedicou um ensaio a Simmel. Salientou o seu pioneirismo nas investigações que partem da própria realidade, aprovou sua opção pelo fragmentário e sua tentativa de identificar o fluxo da modernidade na experiência vivida pelos indivíduos. Neste diálogo, ele fundamentou inclusive os procedimentos de análise a serem adotados pela Sociologia.

Sobre estes procedimentos, ele sugere que a Sociologia abdique dos princípios de causalidade e universalidade para abordar o seu objeto de reflexão – o mundo moderno que se apresenta ilegível para os indivíduos. Este objeto demanda que os esforços da disciplina orientem-se para as experiências imediatamente vividas. E sob esta orientação ela deve ocupar-se com fragmentos da realidade convertidos em exemplos paradigmáticos.

A novela policial é um destes exemplos explorados por Siegfried Kracauer (2009)²². Fenômeno superficial da cultura popular, ela reflete o mundo alienado da modernidade que se orienta por uma racionalidade sem sentido. Mas para

²¹ O ensaio intitulado “Georg Simmel” está presente na coletânea *O ornamento da massa*. Adiante, os outros ensaios desta coletânea utilizados neste capítulo, referenciados pela mesma data, serão identificados pelo título através de notas de rodapé.

²² Aqui se faz referência ao ensaio intitulado “O saguão de hotel”.

expressá-lo, como gênero literário que é, ela cria a sua própria realidade, combinando originalmente uma série de elementos estéticos.

Esta realidade aparece de forma encoberta para os indivíduos. Confusos, eles agem num espaço moral cujos valores são relativizados. Acima deles, pairam normas jurídicas regidas por um princípio de legalidade formal que aparenta ter existência autônoma. A objetividade destas normas faz às vezes de uma rede que integra os indivíduos. Integrando-os, não chega a constituir laços comunitários efetivos. Daí que os personagens nas novelas policiais, mesmo quando em proximidade uns com os outros, sentem constantemente uma solidão sufocante.

É por isto que um dos cenários mais característicos deste gênero literário é o saguão de hotel. Nele, encontram-se indivíduos que não criam vínculos sólidos. São todos desconhecidos que estão de passagem num ambiente marcado pelo transitório. Até mesmo a iluminação deste cenário realça a penumbra, metáfora para o fato de que a realidade está envolta em segredo. Além disto, ela também serve como recurso para insinuar que este segredo só pode ser desvendado através dos procedimentos formais da razão. Obviamente, o representante privilegiado destes procedimentos é o detetive.

Na narrativa, ele ocupa uma posição intermediária entre o criminoso e a polícia. Esta é animada pelo princípio abstrato da legalidade e desempenha a função de manter a ordem. Ao criminoso, por sua vez, cabe a tarefa de negar esta orientação. Entre estes dois pólos, portanto, a missão do detetive, ao ajudar na identificação e na captura do criminoso, corresponde à conservação de um princípio que, por ser abstrato, é destituído de sentido.

Mas não é a captura do criminoso que constitui o ápice da novela policial. Ele é remetido à decodificação do segredo que encobre a realidade e que só pode ser efetivada pelo detetive. Se no início a realidade estava embaralhada em fragmentos, no seu desfecho ela ganha legibilidade graças ao trabalho analítico. Então, este gênero literário acaba por consagrar a racionalidade representada pelo detetive como um fim em si mesmo, uma imagem característica da alienação que marca o mundo moderno

Nesta última proposição, o tom crítico do argumento de Kracauer é evidente. Não se deve esquecer, contudo, o propósito do autor em usar o estudo sobre a novela policial para ilustrar os elementos de sua abordagem sobre a modernidade: adotar, como ponto de partida, imagens que refletem um mundo sem sentido; acatar o pressuposto de que a realidade pode ser convenientemente apreendida através de casos que exageram os seus traços; buscar, seguindo o exemplo do detetive, fragmentos da realidade que numa primeira aproximação aparentam ser aleatórios; relacionar estes fragmentos para reconstruir um sentido; e, finalmente, como conclusão, extrair da desordem aparente do real aquilo que está oculto. Pois bem, isto torna perfeitamente compreensível o motivo que leva Kracauer a converter a novela policial em exemplo paradigmático de realidade.

Ao longo de sua obra, este padrão de abordagem é aplicado a uma infinidade de exemplos, dos quais alguns serão brevemente comentados a seguir.

No seu estudo sobre o espaço urbano de Berlim, Siegfried Kracauer (2009)²³ distingue entre dois tipos de imagens: as convencionais, criadas intencionalmente como as de cartão postal; e as não intencionais, composições fortuitas como a visão que uma criança tem da cidade, ainda marcada por assombro e admiração. Para ele, estas últimas têm a virtude de revelar o espaço urbano em estado bruto, expressando suas contradições e também o seu encanto. Kracauer procura estas imagens expressivas, construídas através de fragmentos, com o objetivo de revelar o seu significado oculto, os traços de modernidade que restam escondidos.

O seu procedimento não se limita à simples descrição. Ele constrói uma possibilidade de interpretação que consiste em tornar estranho um lugar familiar. Assim, alguns fragmentos de arquitetura podem ser conhecidos, mas apenas um olhar educado pode decifrá-los – eis a presença da figura recorrente do detetive. É por isto que ele julga um recurso apropriado colher os segredos da modernidade através de imagens urbanas expressivas.

Neste sentido, tomando como ponto de partida para sua análise as ruas de Berlim, ele explora a temporalidade peculiar que associa à modernidade.

²³ Aqui se faz referência ao ensaio intitulado “Adeus à Passagem das Tílias”.

Kracauer pondera que, enquanto algumas ruas transpiram eternidade, outras manifestam o vazio do tempo. Nestas, nada foi concebido para durar. São ruas nas quais o passado encaminha-se rapidamente para desaparecer, enquanto o novo já nasce com o fado do provisório.

Ele percebe por trás das ruas em constante mudança um motivo econômico. Casas e estabelecimentos comerciais tornam-se imprestáveis quando perdem a viabilidade econômica. E o princípio desta viabilidade desencadeia um fetiche por novidade que produz nos indivíduos uma experiência de vida centrada num tempo sem história.

Através da imagem expressiva de uma rua, Kracauer pensa em Berlim como a manifestação moderna do esquecimento, como um lugar que possui os mecanismos necessários para eliminar as lembranças. Dentre estes mecanismos, ele confere destaque especial aos meios concebidos para distrair uma parcela cada vez maior da sociedade, alienando-a de suas condições reais de vida.

Os meios de distração, por conseguinte, também originam exemplos paradigmáticos de realidade. Isto não significa, contudo, que o objetivo de Kracauer limite-se a criticá-los. Como já foi dito, para ele o conteúdo essencial da modernidade pode ser iluminado com suas manifestações mais superficiais.

Esta proposição encontra a formulação mais lapidada no seu ensaio sobre as danças coreografadas. Eis o comentário inicial.

O lugar que uma época ocupa no processo histórico pode ser determinado de modo muito mais pertinente a partir da análise de suas discretas manifestações de superfície do que dos juízos da época sobre si mesma. Estes, enquanto expressão de tendências do tempo, não representam um testemunho conclusivo para a constituição conjunta da época. Aquelas, em razão de sua natureza inconsciente, garantem um acesso imediato ao conteúdo fundamental do existente. Inversamente, ao seu conhecimento está ligada sua interpretação. O conteúdo fundamental de uma época e os seus impulsos desprezados se iluminam reciprocamente. (KRACAUER, 2009, p. 91)²⁴

A partir deste comentário, Kracauer apresenta o mote de sua análise: nos espetáculos de danças coreografadas, a precisão geométrica dos movimentos rouba a individualidade das bailarinas. Por isto, o entretenimento não é originado

²⁴ Aqui se faz referência ao ensaio intitulado “O ornamento de massa”.

por indivíduos com personalidades distintas. Origina-se da própria massa, que apaga singularidades, agrupa mulheres de forma indissociável e as envolve com uma coordenação matemática.

Kracauer reforça com insistência a idéia de que este tipo de espetáculo, no qual a evolução das dançarinas passa a ser um fim em si mesmo, não requer a participação efetiva dos indivíduos. Basta que se siga mecanicamente um roteiro abstrato e previamente estabelecido. Ele enfatiza, desta forma, que este tipo de espetáculo é o reflexo estético da racionalidade econômica moderna.

Para se estabelecer, ela elimina os elementos que lhe oferecem resistência. Se a objetividade da organização demanda que os indivíduos submetam-se ao ritmo das máquinas, então os vínculos comunitários e a personalidade individual devem desaparecer. Trata-se de uma organização que pressupõe a eliminação de diferenças e a criação de massas de trabalhadores que possam atuar de forma homogênea em qualquer lugar. Como o entretenimento de massas, a organização capitalista é um fim em si mesmo.

Daí o desfecho do argumento de Kracauer: os movimentos das dançarinas nos grandes espetáculos representam a tradução estética dos movimentos dos trabalhadores nas fábricas concebidas por Taylor.

Ao lado dos espetáculos coreografados, a fotografia oferece a Siegfried Kracauer (2009)²⁵ outro exemplo privilegiado para refletir sobre o entretenimento de massa. Ela aponta para o divórcio entre a realidade cotidiana experimentada pelos indivíduos e a maneira como é representada, cristalizando uma imagem que torna opaco o referente original.

Para ele, a fotografia produz fragmentos da totalidade de um referente cuja imagem é sua própria história. Então, por trás da fotografia de um referente está a sua história. E esta, para ser adequadamente percebida, pressupõe a superação da mera representação.

Kracauer sugere que a imagem fotográfica expressa com o tempo um vínculo da mesma ordem daquele estabelecido pela moda. Ela tem o poder de converter o antigo em uma realidade espectral e sem sentido. Assim, a fotografia

²⁵ Aqui se faz referência ao ensaio intitulado “A fotografia”.

não comporta o conhecimento sobre o referente original, mas uma configuração específica num dado momento do tempo.

Fixado este argumento, Kracauer pondera a respeito das relações entre a imagem fotográfica e a cultura de massas, tomando como objeto de análise a crescente popularidade dos periódicos ilustrados. Com sua abundante justaposição de imagens, estes periódicos reduzem o mundo ao fotografado, diminuindo a possibilidade de se conhecer efetivamente a realidade. O mundo visto passa a ser aquele cuja percepção encontra-se circunscrita aos próprios periódicos.

Ou seja, sua aplicação nos periódicos ilustrados leva a fotografia a modificar a percepção da realidade. Isto ocorre, no entanto, em articulação com as próprias transformações que a modernidade produz sobre a realidade perceptível. Se a modernidade tem como corolário uma vida fragmentada e sem sentido, composta por um presente desprovido de história, esta realidade é precisamente a que se consagra através da imagem fotográfica.

Novamente, portanto, como nos ensaios mencionados anteriormente, apesar do tom crítico, percebendo a fotografia como uma espécie de segunda realidade que aparenta ter existência completamente autônoma, Kracauer a reivindica como ponto de partida privilegiado para evidenciar os traços fundamentais da modernidade.

Novela policial, ruas de Berlim, espetáculos coreografados e fotografia. Ao lado destes fragmentos tomados como exemplos paradigmáticos de realidade, com o propósito de finalizar esta seção, é conveniente comentar o estudo de Siegfried Kracauer (2002) sobre as operetas de Jacques Offenbach e a Paris de sua época. Ao contrário de narrar a saga de um protagonista que tem como pano de fundo a sociedade, ele tentou construir uma biografia social, proporcionando uma visão de Offenbach baseada, a um só tempo, na sua atuação como músico e na sociedade que possibilitou o surgimento de sua música.

Offenbach foi o compositor mais destacado no gênero das operetas. Sua ascensão, segundo Kracauer, coincidiu com a aparição das condições sociais favoráveis à produção deste gênero musical: a ditadura imposta por Luís

Napoleão, a dominação do capital financeiro, as reformas urbanas promovidas por Haussman, o surgimento do *boulevard* e a formação de uma numerosa boemia.

O argumento de Kracauer não sugere, no entanto, que Offenbach refletiu mecanicamente estas condições sociais. Ele as traduziu esteticamente em canções satíricas que ridicularizavam as instituições, os cargos oficiais e todo o universo de coisas que aparentavam sacralidade, mesmo quando desprovidas de essência.

Através desta marca, a mania por sua música acompanhou o contexto contraditório inaugurado pela ditadura de Luís Napoleão. Terror, perseguição e exílio aos opositores, abolição do sufrágio, restrições à imprensa e toda sorte de violência caracterizavam uma de suas faces. A outra, uma espécie de moeda de troca para legitimar a barbárie, era expressa pela vigorosa prosperidade econômica.

Neste contexto, Kracauer comenta que a música de Offenbach não teria florescido se a própria sociedade da época não fosse regida pela lógica da opereta. Vivia-se num mundo de sonho e negava-se o encontro com a realidade. Com a burguesia politicamente paralisada e as esquerdas impotentes, as operetas de Offenbach, insinuando uma despreziosa forma de diversão, quebraram o silêncio.

Foi assim que, enfraquecidas as estruturas imperiais e recompostas as forças sociais cujo lugar havia sido ocupado pelas operetas, a música de Offenbach perdeu o seu valor e encerrou o seu ciclo.

Finalizada esta seção, impõe-se a tarefa de sistematizar o que será retido a partir dos argumentos de Georg Simmel e Siegfried Kracauer. Em primeiro lugar, é preciso reforçar o parentesco entre as perspectivas que se expressam através das noções de panteísmo estético / instantâneos *sub specie aeternitatis* e de exemplos paradigmáticos de realidade. Elas refletem a preocupação metodológica de integrar o que se encontra em fluxo ao que é estático e a manifestação do que é universal ao que é tópico.

Em segundo lugar, compartilhando o conteúdo dos seus diagnósticos sobre a modernidade, é notório que os dois autores demonstram predileção por

fragmentos do real que possam comportá-lo. Sobre estes fragmentos, também é notório que eles são tratados como imagens a serem interpretadas. Não é ao acaso que a obra de ambos é repleta de referências a “saber ver”, “olhar afiado”, “observador sensível” e assim por diante.

Em terceiro lugar, Simmel e Kracauer operacionalizam o trabalho de interpretação através do estabelecimento de relações que se valem principalmente da lógica da analogia. Aproximam elementos que, à primeira vista, parecem estar desarticulados, sem reduzi-los um em função do outro. Preservando suas respectivas singularidades, posicionando-os um ao lado do outro, derivam uma condição na qual tais elementos se iluminam reciprocamente.

Em quarto lugar, eles remetem o sentido extraído destas imagens a um quadro mais amplo que contém indicadores gerais de tendências macro-sociais. Portanto, relacionar a fotografia a um processo específico de modernização, aquela como fragmento e este como totalidade, constitui algo plausível. O problema principal consiste justamente na escolha dos elementos que serão colocados em relação.

Dada a peculiaridade do objeto de estudo deste trabalho, opta-se por selecionar estes elementos a partir da trajetória do fotógrafo, pois ela oferece uma possibilidade privilegiada para sistematizar a articulação entre imagens aparentemente superficiais e os aspectos de uma dinâmica social. É com o objetivo de fundamentar a análise de uma trajetória singular que a próxima seção passa a abordar os elementos da Sociologia processual de Norbert Elias.

2.5 SOBRE A NOÇÃO DE TRAJETÓRIA

A apresentação dos argumentos de Norbert Elias demanda uma pequena nota de esclarecimento. Afinal, sua obra usualmente é associada à teoria macro-social que deriva da análise sobre a sociedade de corte, articulada à perspectiva de longa duração que se evidencia através do processo civilizador. Neste sentido, a aproximação deste autor com as abordagens voltadas para os aspectos

fragmentários da vida moderna, tal como descritas na seção anterior, pode sugerir um conflito epistemológico.

A este respeito, Leopoldo Waizbort (2001), comparando as obras de Elias e Simmel, observa o seguinte.

O social, seja em Norbert Elias, seja em Georg Simmel, é um conjunto de relações. O “todo”, seja ele qual for – a “sociedade”, o “grupo”, a “unidade de sobrevivência” –, é um todo relacional. O que o constitui é o conjunto das relações que se estabelecem, a cada momento, entre o conjunto dos elementos que o compõem. Tais relações são sempre relações em processo, isto é: elas se fazem e desfazem, se constroem, se destroem, se reconstroem, são e deixam de ser, podem se refazer ou não, se articular ou não. As relações nunca são sólidas e petrificadas; a cada instante ou elas se atualizam, ou se esgarçam, ou se fortificam, ou se mantêm, ou se enfraquecem. Mas, como quer que seja, há a cada instante algo vivo, em processo. (WAIZBORT, 2001, p. 91)

Esta concepção do social que assemelha o fundamento das obras de Elias e Simmel justifica, portanto, a recusa de um suposto conflito epistemológico entre ambas, tornando-as incomensuráveis. Além disto, construído o seu diagnóstico mais geral sobre a modernidade, não se pode esquecer que Elias também utilizou manifestações fragmentárias da realidade para explorá-lo.

A melhor ilustração para este argumento é representada pelo ensaio que Norbert Elias (2005a) dedicou ao quadro *O embarque para a ilha de Citera* de Antoine Watteau. Nele, o autor explora de forma articulada o conteúdo do quadro e as recepções que teve em função de diferentes figurações, acompanhando a transição macro-social pela qual passava a sociedade francesa entre os séculos XVII e XIX. Relacionou o conflito entre aristocracia de corte e burguesia, bem como a suplantação daquela por esta, através de uma tela e das leituras que lhe foram atribuídas, algo muito próximo aos procedimentos caros a Simmel e Kracauer.

Feita esta pequena nota de esclarecimento, a exposição dos elementos que constituem a sua Sociologia processual pode ser iniciada pela crítica que Norbert Elias (2005b) faz aos conceitos reificados de indivíduo e sociedade. Ele os considera como o resultado de uma influência indevida das Ciências da Natureza que, em alguma medida, persistem no pensamento sobre o social.

Esta herança faz com que as forças naturais apareçam traduzidas como mecanismos de determinação. Assim, o modelo explicativo incorporado e mantido inconscientemente induz à percepção de que forças objetivas atuam sobre indivíduos isolados. Esboçada a crítica, ele indica o sentido que sua abordagem deve tomar.

Estas concepções tradicionais serão substituídas por uma visão mais realista das pessoas que, através das suas disposições e inclinações básicas são orientadas umas para as outras e unidas umas às outras das mais diversas maneiras. Estas pessoas constituem teias de interdependência ou figurações de muitos tipos, tais como família, escolas, cidades, estratos sociais ou estados. (ELIAS, 2005b, p. 15.)

Elias sustenta que o estudo da interdependência ou das figurações que as pessoas formam umas com as outras deve ser tomado como ponto de partida para se compreender os comportamentos individuais. Em termos de procedimentos, as figurações devem ser temporariamente isoladas, focadas de perto e descritas através de modelos de competição. Embora caracterizados por conflito e disputa, eles tendem ao equilíbrio. A função destes modelos não é teórica. É didática. Eles devem auxiliar na explicitação do objeto que está sob análise.

Utilizando a imagem dos participantes dum jogo como metáfora das pessoas que formam as sociedades, é mais fácil repensar as idéias estáticas que se associam à maior parte dos conceitos correntes usados neste contexto. Elas deverão transformar-se nos conceitos muito mais versáteis de que necessitamos se queremos melhorar o equipamento mental com que tentamos resolver os problemas da sociologia. (ELIAS, 2005b, p. 100)

A representação das figurações de indivíduos em interação através de modelos analíticos compõe um traço fundamental de sua abordagem, mas não a esgota. Ele desdobra o seu argumento através de outra crítica. Sustenta que originalmente pensadores como Comte, Marx e Spencer orientaram a Sociologia para investigar a ordem da mudança. Por outro lado, ao longo do século XX, a tendência para uma redução processual ganhou campo. A Sociologia norte-americana predominante, por exemplo, chegou a tratar a estabilidade como característica normal de um sistema social, enfocando a mudança apenas como

perturbação de um estado natural de equilíbrio. Dada a inconveniência desta perspectiva e a presença marcante da oposição entre indivíduo e sociedade no pensamento do século XIX, Elias sugere uma reorientação.

Chegaremos a uma melhor compreensão das matérias-primas com que lida a sociologia se não nos abstrairmos do seu movimento e do seu caráter processual e usarmos conceitos que capturem a natureza processual das sociedades em todos os seus diferentes aspectos, como uma estrutura de referência para a investigação em qualquer situação social dada. (ELIAS, 2005b, p. 126)

Disto resulta que a abordagem de Elias é orientada para captar as figurações em processo, um traço que pode ser percebido no estudo que fez sobre a sociedade de corte. Nele, Norbert Elias (2001) concebe esta figuração peculiar como uma manifestação que acompanha a centralização do poder de Estado e a consolidação do seu duplo monopólio: o militar e o fiscal. Por estar associada à transformação de uma aristocracia militar em nobreza de corte, que resultou no início de um movimento de pacificação de condutas e controle de afetos, esta figuração representa a origem do processo civilizador.

A marca distintiva deste processo é a progressiva passagem dos mecanismos sociais de coerção externa àqueles internos aos indivíduos. Inicialmente, isto foi possível porque a sociedade de corte proporcionou o ambiente, organizado ao redor da figura do rei, para o surgimento e a difusão de novos comportamentos e normas.

A análise da figura do monarca, portanto, também ilustra um momento importante da abordagem de Elias. Convertendo-a em posição social, ele demonstra que a interpretação da conduta dos personagens que a ocuparam deve ser remetida às estruturas sociais que balizaram suas oportunidades e possibilidades de ação. Como resultado, os feitos destes personagens não devem ser tomados como reflexo de grandiosidade pessoal ou falta dela.

Sendo a sociedade de corte uma formação de elite, o mesmo deve ser aplicado aos demais indivíduos que a compõem. Comentando o caso do Duque de Saint-Simon, por exemplo, salientando a posição por ele ocupada no interior da figuração, Elias comenta.

Indivíduos que, no reinado de Luís XIV, não faziam parte da sociedade de corte ou não acharam uma via de acesso para ela, tinham relativamente poucas oportunidades de demonstrar e realizar seus potenciais individuais por meio de ações que pudessem aparecer como historicamente relevantes, no sentido da escala de valores tradicional. Além disso, com o auxílio de uma investigação detalhada dessa elite, é possível mostrar com bastante segurança de que modo sua estrutura fornecia ou obstruía, para os homens singulares, suas possibilidades de realização. (ELIAS, 2001, p. 46)

Como se observa, o modelo criado por Elias para analisar as figurações em processo da sociedade de corte não deixa margem à oposição mecânica entre os conceitos reificados de indivíduo e sociedade. Não admite indivíduos isolados, agindo de forma independente aos demais, numa existência autônoma. Mas ao mesmo tempo, não faz com que estes indivíduos percam o seu valor enquanto personagens singulares. Nas palavras de Elias.

Na análise das figurações, os indivíduos singulares são apresentados da maneira como podem ser observados: como sistemas próprios, abertos, orientados para a reciprocidade, ligados por interdependências dos mais diversos tipos e que formam entre si figurações específicas, em virtude de suas interdependências. [...] Como acabamos de mostrar, o âmago do problema que se encontra diante de nós reside no entrelaçamento de interdependências, dentro do qual se abre para o homem singular um espaço para decisões individuais, ao mesmo tempo em que isso impõe limites à sua margem de decisão. (ELIAS, 2001, p. 51)

Em outro momento, mantendo o diálogo com a orientação geral de sua obra, Norbert Elias (1995) aplicou este modelo analítico à interpretação da vida de Mozart. Fazendo referência à morte do compositor, em 1791, aos 35 anos, ele sugere que este indivíduo carregou consigo a sensação de que sua existência fora um fracasso.

Dado o sentido geral desta leitura, dominado por uma faceta nitidamente trágica, Elias esboça os pressupostos que fundamentam sua interpretação. Sustenta que o estudo da vida de um indivíduo implica na compreensão dos anseios fundamentais que ele tentou satisfazer, sendo que a medida da realização destes anseios determina se a vida fez ou não sentido.

Não concebe os anseios como predefinidos e estáticos. Eles se modificam na medida em que o indivíduo convive com outras pessoas e vão sendo

reformulados ao longo do curso da vida. Além disto, não têm um caráter necessariamente consciente.

A capacidade para estabelecer até que ponto os anseios serão satisfeitos não é uma variável controlada pelo indivíduo. Ela é uma função do constante processo de negociação com o meio social em que vive. Portanto, Elias sugere que a análise da vida de Mozart tome em consideração o contraponto entre os seus anseios e o contexto do seu tempo.

A referência a este contexto é acompanhada por uma nota de advertência.

Sua vida é um estudo de caso de uma situação cuja peculiaridade muitas vezes nos escapa, já que estamos acostumados a operar com conceitos estáticos. Mozart era um representante musical do rococó ou do século XIX burguês? Sua obra foi a última manifestação de uma música pré-romântica “objetiva”, ou ela já mostra sinais do “subjetivismo” que despontava? [...] O problema é que tais características não nos levam muito longe. São abstrações acadêmicas, que não fazem justiça ao caráter-processo dos dados sociais observáveis a que se referem. Subjacente a elas está a idéia de que a metódica divisão em épocas, que normalmente encontramos nos livros de história, se adapta perfeitamente ao curso real do desenvolvimento social. (ELIAS, 1995, p. 15)

Os conceitos estáticos aos quais Elias faz referência, que abstraem do caráter-processo no qual se insere a vida de Mozart, deixam de lado o conflito entre os padrões de uma classe mais antiga e decadente e aqueles de uma classe mais nova e em ascensão: a oposição de valores e idéias entre as classes aristocráticas da corte e os estratos burgueses. E ele salienta que isto não se manifestou apenas na sociedade de uma forma em geral. Manifestou-se no interior de indivíduos como Mozart, em suas próprias existências sociais.

A vida de Mozart ilustra nitidamente a situação de grupos burgueses *outsiders* numa economia dominada pela aristocracia de corte, num tempo em que o equilíbrio de forças ainda era muito favorável ao *establishment* cortesão, mas não a ponto de suprimir todas as expressões de protesto, ainda que apenas na arena, politicamente menos perigosa, da cultura. Como um burguês *outsider* a serviço da corte, Mozart lutou com uma coragem espantosa para se libertar dos aristocratas, seus patronos e senhores. Fez isto com seus próprios recursos, em prol de sua dignidade pessoal e de sua obra musical. E perdeu a batalha – como, pode se afirmar com a presunção da visão *a posteriori*, era de se esperar. (ELIAS, 1995, p. 16)

É conveniente comentar que a caracterização de Mozart como um *outsider* não se resume ao significado do adjetivo. Aqui, a referência aponta para a oposição que Norbert Elias (2000) estabelece entre *estabelecidos* e *outsiders*, uma forma de figuração que apresenta características invariáveis, mesmo em contextos diferentes. Trata-se de uma figuração que explica a diferença de poder entre os grupos em função de diferenças no grau de organização. Nela, o grupo de *estabelecidos* reúne condições para estigmatizar o grupo de *outsiders* e mantê-lo fora das posições de poder.

Remetendo os anseios de Mozart à sua condição de *outsider* em relação ao ambiente de corte, Elias traça um quadro das pressões sociais que sobre ele agiam. O trabalho no campo da música era fortemente dependente do favor e do gosto da aristocracia. Assim, a subsistência de um músico neste contexto estava atrelada à manutenção de algum tipo de posto na rede das instituições da corte ou em suas ramificações.

Sua situação era muito peculiar. Embora fosse um subordinado, socialmente dependente dos aristocratas da corte, a clara noção que tinha de seu extraordinário talento musical levava-o a se sentir igual, ou mesmo superior a eles. Era, numa palavra, um “gênio”, um ser humano excepcionalmente dotado, nascido numa sociedade que ainda não conhecia o conceito romântico de gênio, e cujo padrão social não permitia que em seu meio houvesse qualquer lugar legítimo para um artista de gênio altamente individualizado. (Elias, 1995, p. 23)

O anseio de Mozart consistia em atuar como um artista autônomo, independente da aquiescência aristocrática, por conta do peso de sua própria genialidade. Ocorre, no entanto, que não existia uma estrutura social preparada para comportar esta situação. O anseio não encontrou possibilidade de satisfação dentro da figuração que o envolvia. Desejou ser um artista livre num mundo que reduzia os músicos à condição de artesãos. Eis a tragédia da vida de Mozart tal como reconstruída por Elias.

Neste ponto, tal como foi feito em relação aos argumentos de Simmel e Kracauer na seção anterior, impõe-se a tarefa de sistematizar o que será retido a partir da Sociologia processual de Norbert Elias.

O primeiro procedimento que esta orientação reivindica é a identificação de figurações que possibilitem a percepção da posição ocupada pelo personagem sob análise a partir dos vínculos que estabeleceu. Em seguida, é necessário mapear o contraponto entre a formulação de seus anseios e as possibilidades de concretização presentes nestas figurações. Com isto, espera-se proporcionar uma situação legível para abordar a dinâmica social experimentada por Claro Jansson e sua relação com as fotografias que produziu.

3 DA TRAJETÓRIA DE CLARO JANSSON: NOTAS SOBRE A TRAJETÓRIA DE UM INDIVÍDUO E SUA CONVERSÃO À PROFISSÃO DE FOTÓGRAFO

3.1 FOTÓGRAFO VIAJANTE?

No final da década de 1970, a Editora Nova Cultural, empresa da qual foi originada posteriormente a Abril Cultural, lançou, através de fascículos semanais, a obra *Nosso Século*. Objetivando resgatar a memória fotográfica brasileira, ela ofereceu um amplo panorama ilustrado sobre a história do país ao longo do século XX.

Um de seus fascículos²⁶, dedicado ao período compreendido entre 1910 e 1930, fazendo referência às figuras do *dandy* e do *sportsman*, contextualizou as imagens encartadas num movimento de transição: o Brasil deixava a órbita de influência francesa para aproximar-se da norte-americana.

Em meio a personagens que representavam o novo tipo de homem moderno, eis que se apresenta Claro Jansson, descrito como um dos pioneiros do fotojornalismo no país. Associado aos traços gerais do empreendedor de uma sociedade aberta, ele também é caracterizado como uma espécie de aventureiro que transformou o sul do Brasil em palco para suas peripécias fotográficas.

O texto destaca uma vida marcada por incansáveis viagens e pelo registro de temas que teriam sido convertidos, através de sua arte, em obras-primas. Dentre estas, estaria a cobertura fotográfica da Guerra do Contestado que lhe conferiu, além de notoriedade, o reconhecimento oficial através de sua nomeação ao posto de Tenente da Guarda Nacional.

Pioneirismo e empreendedorismo, viagens e aventura, obras-primas e notoriedade, consagração e reconhecimento: estes pares superlativos seriam adequados para que se fixe uma primeira aproximação com o fotógrafo?

²⁶ ABRIL CULTURAL. *Nosso século – 1910-1930*. Fascículo n.º 1, vol. II. São Paulo: Editora Abril, 1980.

Pois bem, inicialmente, há um erro fatural nesta apresentação de Claro Jansson. O decreto assinado por Hermes da Fonseca, então Presidente da República, nomeando o fotógrafo ao posto de Tenente do 1.º Esquadrão do 48.º Regimento de Cavalaria da Guarda Nacional, na Comarca de União da Vitória, Estado do Paraná, é datado de 24 de setembro de 1913.²⁷ Como a parte principal de sua documentação sobre a Guerra do Contestado foi produzida entre os anos de 1914 e 1915, ela não pode ser apontada como motivo para a concessão de uma honraria que lhe antecedeu.

Esta informação, como se verá adiante, é importante para mapear a posição do fotógrafo no contexto social em que viveu, mas não é conveniente tomá-la como sinônimo de consagração e notoriedade. Mesmo porque, não há registro de que suas fotografias tenham recebido destaque, em âmbito regional ou nacional, na cobertura do episódio feita pela imprensa da época. Isto, por sua vez, também coloca em suspensão a idéia de que Claro Jansson dedicou-se ao fotojornalismo, tendo sido inclusive um dos seus pioneiros no Brasil.

Por fim, deixando de lado o juízo valorativo sobre o caráter de obra-prima de suas fotografias, é fato que Claro Jansson residia na Região do Contestado quando o conflito eclodiu. Tratava-se de um contexto que lhe era familiar. Além disto, suas fotografias em nada refletem a dinâmica do embate propriamente dita. São imagens posadas e predominantemente formais. Tudo isto indica, então, que não faz sentido atribuí-las a um personagem que as capturou numa espécie de viagem de aventura.

Há um descompasso, portanto, entre o que sugere a publicação citada e o fotógrafo em questão. De modo curioso, ela descreve com elementos superlativos um profissional que não ocupa exatamente um lugar de destaque na “memória fotográfica brasileira”. Este argumento pode ser ilustrado com um pequeno exemplo. **(Fig. 02)**

²⁷ Documento familiar cedido por sua filha Dorothy Jansson Moretti.



Figura 02 - Getúlio Vargas em Itararé, 1930. Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Paulo Moretti

Realizada na estação ferroviária de Itararé em 1930, a fotografia de Getúlio Vargas entre líderes e soldados do movimento que pôs fim à República Velha está, possivelmente, entre as imagens mais conhecidas da história política brasileira. De costume militar, com a mão direita segurando um charuto de encontro aos lábios e ocupando posição central no enquadramento, o então recém-aclamado Presidente da República retarda o início do seu discurso e cria um momento de expectativa. Um ensejo perfeito para que o fotógrafo dispare o obturador.

Além desta fotografia, Claro Jansson elaborou outras imagens de momentos e personagens que fizeram de Itararé, na rota da ferrovia Sorocabana, palco de uma famosa “batalha que não houve”. A respeito delas, não é exagero afirmar que o seu conhecimento é inversamente proporcional ao reconhecimento do seu autor.

É claro que isto não constitui uma peculiaridade que caracteriza apenas o trabalho deste fotógrafo. Afinal, se prevalece entre o senso comum uma concepção sobre a fotografia que a converte em cópia da realidade, o caráter objetivo que se atribui à imagem independe de quem a elaborou. Da mesma

forma, fato que se deve lamentar e combater, não são raras as instituições que conservam documentos visuais destituídos do registro de sua autoria.

Neste último caso, retomando as fotografias de Claro Jansson sobre a Guerra do Contestado, é conveniente ressaltar que elas podem ser encontradas sob esta condição em várias instituições oficiais. O Museu Paranaense, por exemplo, possui uma coleção de 41 fotografias relacionadas ao tema. Ela foi usada publicamente pela última vez em setembro de 2006, numa exposição dedicada aos 90 anos de encerramento do conflito. A Secretaria de Cultura do Estado de Santa Catarina, por sua vez, publicou em 1987 um livro ilustrado com 110 imagens, das quais 76 são do fotógrafo. Em comum, ambas catalogaram as fotografias apenas através de menções aos seus referentes.

Diante deste panorama, é pertinente reconhecer que o seu acervo foi “redescoberto” em 2003, durante uma pesquisa sobre a estrada de ferro Sorocabana. Realizada por Vito D’Aléssio, cujo propósito inicial era coletar imagens para a elaboração de um documentário sobre o café, ela se deparou com as fotografias de Claro Jansson por obra do acaso.

Percebendo a riqueza do acervo, D’aléssio acabou desenvolvendo um projeto que se converteu posteriormente em exposição – organizada no Museu da Imagem e do Som (MIS) da capital paulista –, um livro e um pequeno vídeo-documentário, todos sob o título de *Claro Jansson – O fotógrafo viajante*. Sem dúvida, este trabalho contribuiu para o restabelecimento do vínculo de autoria entre o fotógrafo e a memória visual de episódios marcantes para a primeira metade do século XX no Brasil.

De fato, Claro Jansson foi autor de fotografias sobre acontecimentos marcantes: o funcionamento da *Lumber* representa o maior empreendimento industrializado do setor madeireiro que já se instalou na América Latina; a Guerra do Contestado, no contexto da Primeira República, apresentou proporções descomunais, superando o conflito de Canudos em termos de mobilização de tropas e número de vítimas; antes de registrar a passagem de Getúlio Vargas pela Sorocabana no movimento revolucionário de 1930, Claro Jansson havia documentado a passagem de forças paulistas pela região de Três Barras em 1924,

momento que antecedeu imediatamente a formação da Coluna Prestes; finalmente, mas sem esgotar o alcance do seu acervo, ele também fotografou os efetivos oficiais e revoltosos num dos campos de batalha da Revolução Constitucionalista de 1932.

A despeito da importância do projeto de D'Aléssio, no entanto, a orientação ficcional dos textos que acompanham o livro – bem como a exposição e o vídeo-documentário – não contribui para tornar legível a trajetória de Claro Jansson. O próprio adjetivo que lhe foi atribuído – “viajante” – é inadequado para caracterizar o seu trabalho. Como ocorre com o conteúdo do fascículo de *Nosso Século* citado anteriormente, ele sugere a figura de um aventureiro que perambulou pelo Brasil em busca de imagens exóticas ou com valor de notícia.

É válido afirmar que a vida deste personagem foi marcada por um determinado padrão itinerante. Mas isto não deve ser sobreposto ao fato de que todos os acontecimentos marcantes listados acima foram registrados em locais convertidos pelo fotógrafo em residência, onde ele construiu vínculos e negociou seus anseios pessoais. Isto significa que sua experiência vivida oferece uma chave de leitura que não deve ser desprezada pela associação apressada de suas fotografias ao exotismo ou ao valor de notícia.

Dito isto, o objetivo deste capítulo consiste justamente em explorar esta chave de leitura. Desta forma, pretende-se demonstrar que uma coleção de episódios aparentemente fragmentados que se percebem nas fotografias de Claro Jansson, quando articulados à sua trajetória, adquirem um sentido particularmente valioso: integram a crônica visual de um indivíduo que converteu em imagens fotográficas sua experiência pessoal vinculada à dinâmica de um determinado contexto social.

3.2 DA FIGURAÇÃO FAMILIAR AO CAMINHO DOS TROPEIROS

Analisando os movimentos migratórios de suecos entre 1850 e 1911, Göran Friberg (1988) identifica três levas associadas a motivações derivadas de contextos distintos: entre 1868 e 1873, a migração foi impulsionada por uma

conjuntura de grande miséria que afetou parte significativa da população; em seguida, entre 1886 e 1891, o impulso foi dado por desdobramentos do processo de industrialização do país, associados principalmente à precarização das condições de trabalho e à eclosão de uma série de conflitos sindicais; finalmente, entre 1909 e 1911, um momento de franca prosperidade estimulou a maioria dos emigrantes deste período a retornarem rapidamente para a Suécia.

De acordo com o autor, entre os suecos que vieram para o Brasil prevaleceu o objetivo de restabelecer o mesmo tipo de atividade profissional exercido no país de origem. Assim, muitos chegaram a lidar com a terra, mas logo em seguida, garantidas as condições de subsistência, mudavam-se para locais onde podiam voltar ao seu trabalho de formação, o que resultou num forte processo de dispersão. Por conta disto, formaram pouquíssimos núcleos de colonização ou então acabaram absorvidos em núcleos estabelecidos por imigrantes de outras nacionalidades.

Deixando a Suécia, Claro Jansson chegou ao Brasil em 1891 quando tinha quatorze anos. Sua viagem corresponde, portanto, ao contexto da segunda leva descrita por Friborg. Veio ao lado do pai, da madrasta e dos cinco irmãos mais novos. A princípio, o destino da família era a colônia de Oberá, na Argentina, mas por conta de acordos que foram estabelecidos durante a própria viagem de travessia, o seu pai, oleiro de profissão, optou por aceitar o convite de um fazendeiro brasileiro para participar da construção de uma olaria em Jaguariaíva, vilarejo localizado ao norte do Estado do Paraná.

Dadas a inexistência de uma colônia formada por patrícios e a condição de isolamento de sua família neste vilarejo, sua perspectiva inicial de subsistência limitava-se, aparentemente, à figuração familiar, trabalhando ao lado do pai na produção de tijolos. Como este negócio levou algum tempo para vingar, desgarrou, viajando pelo interior do Estado em busca de alternativas para ganhar a vida.

Jaguariaíva estava situada no caminho dos tropeiros e foi na companhia destes que estas viagens se realizaram. Em 1892 ele se estabeleceu na Lapa, onde trabalhou como criado para David dos Santos Pacheco, o Barão dos Campos

Gerais. Neste local, Claro Jansson escreveu a primeira carta destinada à irmã. Nela ele comentou sobre o seu patrão.

Estou em uma pequena cidade com um velho barão. Ele é tão velho que não consegue comer ou andar, nem parar de pé. Eu preciso ajudá-lo em tudo, pois seu corpo inteiro treme. Os negros dizem que ele está assim porque batia muito neles quando eram seus escravos. Dizem que por qualquer coisinha ele mandava amarrá-los e bater-lhes. Era um negro que fazia o meu serviço e quando não o fazia a contento, o barão batia nele para mostrar como devia proceder.²⁸

Um comentário interessante sobre o personagem que, de acordo com Cecília Westphalen (1995), participou da fundação do Partido Liberal no Paraná e, pioneiro no Brasil, em caráter voluntário, alforriou os seus escravos por ocasião da visita da comitiva imperial de D. Pedro II à Província em 1880. Mais relevante do que isto, no entanto, são as suas observações sobre a vida e o trabalho no novo país.

Percebeu uma demanda difusa por todo tipo de trabalho sem que houvesse pessoas capacitadas para atendê-la. Com uma máquina de tricô e com aulas de bordado, nas suas palavras, “é possível ganhar dinheiro”, pois “ninguém entende disto”; com a confecção de meias de lã, “é possível lucrar”, pois há frio e “conhecem apenas meias de algodão”; com um livro que ensine a criar abelhas “é possível ter bons ganhos”, pois há enxames e “ninguém sabe como fazer mel”. Possibilidade, trabalho e ganho, esta associação reflete de forma privilegiada o ponto de partida para a formulação de seus anseios.

Ele chegou ao Brasil justamente no momento em que uma sociedade de tipo patriarcal, na qual a vida de quase todos era uma extensão da vontade do senhor – “o barão batia nele para mostrar como proceder” –, e na qual o trabalho era estigmatizado como atividade para escravos – “era um negro que fazia o meu serviço” –, experimentava o processo de transformação que refletia o período inicial do recém-proclamado regime republicano.

Este processo foi caracterizado pelo fortalecimento da presença das duas instituições mais importantes da sociedade moderna, o Estado racional e o mercado capitalista. Neste sentido, tal como demonstra Jessé Souza (2000), a

²⁸ Carta escrita na Lapa, Paraná, em 21 de agosto de 1892.

inovação valorativa derivada destas instituições encontrou nos setores intermediários entre senhores e escravos – ou ex-escravos – o suporte adequado para sua conversão em práticas sociais.

Foi, portanto, como um indivíduo já adaptado aos valores apontados acima que Claro Jansson formulou os seus anseios. E foi no espaço aberto aos setores intermediários da sociedade, para os quais a possibilidade de ascensão estava vinculada à recente formação de um mercado de trabalho livre, que ele esperava viabilizar a sua concretização.

A idéia de espaço aberto, no entanto, não deve ser tomada como algo pronto e acabado. Basta mencionar que, dois anos depois de sua chegada, em 1894, ele se deparou com um conflito que o obrigou a deixar o local que lhe parecia tão promissor.

Tem havido muito barulho por aqui com a guerra. A Lapa está que é só cascalhos. No dia em que escapei de lá, veio uma soldadesca de Curitiba e apanhou todos os garotos e homens de idade entre 10 e 50 anos. Fizeram trincheiras ao redor da cidade e todas as casas de pedra foram demolidas e arrastadas. Depois vieram os revolucionários e os 600 soldados cercaram a cidade e a tomaram. Quando isso terminou havia 4000 soldados do governo mortos. Muitos rebeldes também morreram, mas não sei quantos. Eles vieram para cá, mas então chegou uma frota da América do Norte no Rio de Janeiro e eles tiveram que fugir. Quando os revolucionários que estavam em Jaguariaíva deviam ir para o norte, veio uma mensagem que eles deveriam voltar imediatamente. Foram para a Argentina, onde estão agora. Logo após isso, vieram os soldados do governo e foram para o sul. Cerca de 7000 soldados passaram por aqui, quase todos europeus, quase todos mutilados, cegos, tortos, achatados, velhos de 50 a 60 anos, garotos de 10 a 12 anos. Famintos estavam todos, podendo comer um boi inteiro. Estiveram aqui dois meses. Havia soldados na cidade, nas estradas e trilhas, e ainda há traços deles, pois em todas as estradas há carroças quebradas e os cavalos mortos são tantos que há casos de tifo.²⁹

Eis o testemunho de um personagem que presenciou a véspera do Cerco da Lapa, um dos palcos do confronto entre pica-paus e maragatos, associado à Revolução Federalista. Imprecisões como a chegada de uma “frota da América do Norte” são compreensíveis. Ele mesmo comentou com a irmã que não se podia depender dos jornais, todos censurados pelo governo, para saber o que estava acontecendo. Quase tudo era conhecido através de rumores.

²⁹ Carta escrita em Jaguariaíva, Paraná, em 14 de agosto de 1894.

A memória que cristalizou do episódio, contudo, associando-o imediatamente ao perigo e ao estreitamento das possibilidades que havia identificado anteriormente, não foi baseada em boatos. Levado compulsoriamente a atuar ao lado das forças oficiais, ele fugiu e regressou à Jaguariaíva. Mas mesmo aí, como observou, a movimentação dos soldados que se deslocavam pelo caminho dos tropeiros, algo percebido como um grande espetáculo de horror – “quase todos mutilados, cegos, tortos, achatados” – permanecia constantemente em seu horizonte.

É importante reter este detalhe, pois, entre 1894 e 1932, os cruzamentos de episódios como este com a trajetória de Claro Jansson serão recorrentes. É assim que as possibilidades de um espaço aberto sempre se farão acompanhar por conflitos com a aparência de iminentes.

Tendo regressado à Jaguariaíva, ele ficou perto da família, mas não permaneceu ao seu lado. Novamente na companhia de tropeiros, passou a trabalhar “procurando bestas e cavalos que se criam soltos”, uma atividade que lhe garantia a subsistência, mas não os “bons ganhos” que pretendia, e transcorria num lugar que, a duas milhas da casa do pai, ele classificou como “fim do mundo”.

Nele, duas coisas o preocupavam: a proximidade de “índios ferozes” e de “tigres que se podiam ouvir toda noite”. Esta preocupação, no entanto, não tornava a vida exatamente inviável, afinal, sempre que “índios ferozes” e “tigres” apareciam eram “mortos pelos fazendeiros muito bem armados”. O desconcerto de fato era provocado por outro tipo de constrangimento. Ele pode ser ilustrado pelo seguinte comentário.

Você me pergunta como nós celebramos o natal aqui e é muito simples. Não se tem árvore de natal ou qualquer coisa referente ao natal. É um dia de trabalho normal. Mas nesse dia específico, celebra-se um santo chamado São Benedito. A festa começou dois dias antes do natal. Primeiro houve uma reza onde todas as pessoas se ajoelharam e cantaram. Após isso dançaram a noite toda. Café e cachaça foram servidos a noite toda. No dia da celebração já estavam atirando e soltando fogos de artifício. Houve um jantar para todos e depois saiu uma procissão em que eles carregavam São Benedito pelos arredores. Todas as pessoas seguiam com os chapéus nas mãos. Houve dança e fandango que não é realmente uma dança. Eles sapateiam em vez de dançar. E havia tanta cachaça que o meu amigo negro ficou completamente bêbado e começou uma briga com

outro negro. Estavam quase se matando. Aqui todo mundo anda com facões, espadas ou espingardas e por qualquer coisinha começam a brigar ou atirar uns nos outros para matar.³⁰

Aqui, o constrangimento derivava de uma série de elementos que aparecem sobrepostos: o natal que não se separa do trabalho; o trabalho que não se separa da celebração; a reza que não se separa da cachaça; a procissão que não se separa da dança; a dança que não se separa das armas; a violência que não se separa de motivos ínfimos; e, cúmulo do que lhe pareceu absurdo, “música enquanto se briga e se atira para matar”.

Na verdade, o que Claro Jansson presenciou foi uma manifestação típica daquilo que Antonio Cândido (1971) e Maria Isaura Pereira de Queiroz (1973) caracterizam como a dinâmica de um bairro rural. Unidade social intermediária entre a família e outras formas mais complexas de agrupamento, este espaço pressupõe um tipo de sociabilidade que, sobrepondo a lógica comunitária ao ímpeto individual, articula todas as esferas da vida em torno de atividades ligadas ao trabalho e à religião. Nela, os aspectos lúdicos e de conflito nunca se separam e, suas manifestações, não raro, ocorrem justamente no momento em que o grupo se reúne em celebração. Para o caso de quem trazia consigo anseios derivados de uma racionalidade moderna, esperando ganhar a vida colhendo individualmente os frutos do seu trabalho, é compreensível que um espaço como este tenha representado constrangimento.

Além disto, cumpre destacar que Claro Jansson relacionou a violência de pequena escala, manifestada no espaço da vida cotidiana, e o conflito de proporções macro-sociais, associado à Revolução Federalista. Este é mais um detalhe que deve ser retido, pois a articulação entre estas duas ordens de fenômenos também aparecerá de forma recorrente ao longo de sua trajetória.

Neste período específico, ele passou a projetar a possibilidade de ir embora para os Estados Unidos. Esta alternativa, no entanto, era incompatível com o seu campo de possibilidades, restrito a duas opções que não o satisfaziam:

³⁰ Carta escrita em Jaguariaíva, Paraná, em 3 de fevereiro de 1895.

trabalhar ao lado do pai na olaria que começava a vingar, ou permanecer em companhia de tropeiros na lida com animais.

Um dos tropeiros que conheceu, contudo, abriu-lhe uma opção inesperada. Estava construindo uma série de empreendimentos em Porto União da Vitória, no extremo sul do Paraná. Para concretizá-los, pretendia estabelecer uma olaria e, para isto, demandava o auxílio de mão-de-obra especializada. Foi assim que, em 1895, Claro Jansson teve o seu primeiro contato com a Região do Contestado.

Nela, reencontrou o espaço de oportunidades que havia entrevisto quando esteve na Lapa. O município lhe pareceu um local promissor. Ele ficou entusiasmado com o transporte de mercadorias pelo Rio Iguaçu, com a massiva chegada de imigrantes e com a prosperidade dos negócios de seu novo patrão. De uma só vez ele estava construindo um matadouro, um moinho, uma serraria, uma fábrica de velas e, para tudo isto, precisava de uma enorme quantidade de tijolos.

Enquanto a olaria não estava concluída, ele trabalhou nas balsas que cruzavam o rio e percebeu que através dele poderia regressar às proximidades da Lapa, passando por Porto Amazonas. De Porto União também se deslocou para o município de Palmas e começou a ficar extremamente familiarizado com a região. Desta familiaridade resultou a seguinte impressão.

Há muitas possibilidades de ganho aqui. Há tanto trabalho que até brigam para ver quem terá o seu pedido atendido primeiro. Em muitos pontos aqui é melhor do que na Suécia. É mais fácil progredir aqui do que lá. Ganha-se bem em toda parte e mesmo sem se trabalhar há o que comer. Em qualquer lugar que se passe, tem-se comida e tudo de graça. O povo é muito generoso. Não há conforto, mas também nada falta. Eu já estive por quase todo o Paraná e sul de São Paulo e nunca vi pessoas, por mais pobres que fossem, sem ter tanta comida quanto necessária.³¹

Por trás desta comparação que coloca o Brasil numa posição de superioridade em relação à Suécia, percebe-se que Claro Jansson guardava uma espécie de mágoa em relação ao momento em que deixou o país de origem. Além da maior viabilidade para progredir através do trabalho, ele menciona o

³¹ Carta escrita em Porto União da Vitória, Paraná, em 15 de março de 1896.

inconveniente da privação, algo que marcou sua família antes da viagem de partida.

Percebe-se, igualmente, o reforço da compatibilidade entre as possibilidades identificadas neste espaço e o seu anseio de construir a vida através do próprio trabalho. Neste sentido, a medida de sua concretização pode ser aferida pelo fato de que sua chegada à Região do Contestado também representou o rompimento definitivo com a dependência em relação ao vínculo familiar. Rompido este vínculo, outros foram formados. Portanto, outros anseios e seus contrapontos também podem ser observados.

O seu novo patrão, Joaquim dos Santos Mattozo, um maragato que participou da Revolução Federalista ao lado das tropas de Gumercindo Saraiva, havia permanecido na região de divisa entre os Estados do Paraná e de Santa Catarina após o término do conflito. Aí, como já mencionado anteriormente, os seus negócios prosperaram. Sobre ele, Claro Jansson escreveu o seguinte.

Ele é do Rio Grande e esteve com os rebeldes na guerra civil por muito tempo. Ele anda livremente por entre os seus inimigos e todos sabem que ele esteve na guerra. Como patrão ele é excelente, mas tem cabeça quente. Quase não se passa um mês sem que ele se envolva numa briga com alguém. Está sempre armado com uma espada e um revólver. Assim que se sente provocado ele já quer matar e tem muita habilidade para brigar.³²

A inclinação para o entrevero e o domínio dos meios para enfrentá-lo, por ser um traço tão recorrente que encontrou, já não lhe causava mais tanta surpresa. Ele mesmo, num ato de concessão ao contexto onde passou a viver, comprou uma espada e uma espingarda que o acompanhariam constantemente. A percepção de que Mattozo era um patrão excelente, por sua vez, rapidamente assumiu um novo sentido.

Originalmente, ele estabeleceu com Claro Jansson uma espécie de sociedade para a construção da olaria. Nela, este último não receberia remuneração até que o empreendimento fosse concluído. Iniciado o seu funcionamento, lucros e despesas seriam divididos. Nesta condição, Claro

³² Carta escrita em Porto União da Vitória, estado do Paraná, em 23 de setembro de 1896.

permaneceria prestando serviços, inclusive em outras atividades, sem ter os seus “bons ganhos”.

Ora, mais uma vez, nada mais inapropriado para uma mentalidade já adaptada à lógica racional que caracteriza o capitalismo: trabalho se remunera, não se paga com favor. Foi assim que, insatisfeito, anunciou à irmã que iria rever com o patrão o acordo estabelecido anteriormente. O resultado desta “revisão” apareceu em sua carta seguinte.

Agora quero contar-lhe que estou noivo de uma das filhas de meu patrão. Ele me perguntou se eu não queria casar-me com sua filha. Eu respondi que precisava escrever e consultar papai. Talvez ele não quisesse que eu me casasse com uma brasileira. Ele respondeu que seria muito bom.³³

De um lado o anseio individual de progredir por conta própria através do trabalho e, de outro, a prática consolidada de construir vínculos que extrapolam o mundo do trabalho: deste contraponto resultou algo muito mais significativo do que a simples “revisão” do acordo.

Estou muito bem. Tenho remuneração fixa pela quantidade de tijolos vendidos e permissão para supervisionar tudo a meu gosto sem interferência de ninguém. Meu patrão nunca está em casa. Agora faz 5 meses que está fora. Viajou para o Rio Grande onde comprou 150 mulas para vender em Santa Catarina. Em seguida voltou para comprar 300 cavalos e mulas que vai vender em Rio Negro. Se não conseguir vendê-los irá à Curitiba. Só deve retornar dentro de 10 ou 15 dias.³⁴

Como uma espécie de homem de confiança, ocupando o lugar do patrão durante suas freqüentes ausências, ele passou a tomar conta da olaria. Mas esta confiança derivava de um vínculo que o constrangia através de uma nova figuração. Nela, a autonomia que se depreende da passagem acima deve ser relativizada.

Logo depois da revisão do seu acordo de trabalho e da realização do seu casamento, mesmo com os negócios estabelecidos, o seu patrão resolveu vendê-los para levantar fundos e regressar ao Rio Grande do Sul, onde pretendia iniciar

³³ Carta escrita em Porto União da Vitória, Paraná, em 30 de maio de 1897.

³⁴ Carta escrita em Porto União da Vitória, Paraná, em 9 de dezembro de 1897.

uma fazenda de criação de gado. Aparentemente contrariado, Claro Jansson viu-se obrigado a acompanhá-lo.

Um dos motivos que justificava a sua contrariedade, era a futura chegada da ferrovia a Porto União. Com a construção de uma ponte férrea, ela passaria a apenas cinquenta metros da olaria onde trabalhava. Aquilo que ele percebia como a abertura de possibilidades variadas para obter “bons ganhos”, no entanto, representava o declínio inevitável do espaço em que se desenvolvia a atividade principal de seu patrão, pois com o transporte de mercadorias passando a ser feito por trem, o caminho dos tropeiros feneceria.

Foi desta forma que, desfeito o vínculo familiar e estabelecidos os constrangimentos e possibilidades desta nova figuração, Claro Jansson mudou-se para o Rio Grande do Sul, na região de divisa entre Brasil e Argentina.

3.3 DO VÍNCULO COM O CAMINHO DOS TROPEIROS À ARGENTINA: OS PRIMEIROS CONTATOS COM A PRÁTICA FOTOGRÁFICA

Em 1898, Claro Jansson passou a morar no povoado de Palmeira das Missões, nas proximidades do Rio Uruguai, local em que os Estados do Rio Grande do Sul e Santa Catarina fazem fronteira com a Argentina. Mais uma vez, de acordo com suas palavras, estava no “fim do mundo”. Enquanto dedicava-se à agricultura com feição fortemente orientada para a subsistência, atividade incompatível com os seus anseios, o sogro continuava atuando nas lidas típicas do tropeirismo.

Nesta região, a economia das tropas estava associada à coleta e ao beneficiamento da erva-mate e à exploração madeireira. Ney D’Ávila (1996) comenta que esta associação, classificada como sistema biriva, consistia num ciclo expresso pela fórmula erva e/ou madeira – mula – capital. Nele, depois de preparados para transporte, os produtos do extrativismo eram negociados por mulas. Estas eram deixadas em pastagens até que o seu número fosse suficiente para viabilizar a viagem até os centros consumidores mais distantes.

Os negócios, no entanto, não lhe pareciam andar bem.

Amanhã eu vou a cavalo até Porto União. Vou liquidar todos os negócios de meu sogro e assinar a transferência de uma chácara para mim. Ele me deve dinheiro e por isso me dá a chácara. Se ela não foi danificada durante o tempo em que estivemos ausentes, deve valer 4 ou 5 contos de réis. Depois eu volto para cá. Ele está reunindo um lote de toras, mas os seus negócios têm sido um desastre. Ele desperdiçou quase tudo que tinha. Este ano ele partiu com uma pequena jangada e encalhou numa cachoeira chamada Santo Isidro. Lá ele perdeu grande parte da madeira e, quando voltou, o preço tinha caído e valia muito pouco. De qualquer modo, ele vendeu-a e reuniu dinheiro suficiente para comprar duas jangadas.³⁵

E além da precariedade dos negócios, ele encontrou em Palmeira das Missões um local que conservava de forma muito viva a memória dos episódios ainda recentes da Revolução Federalista. Por estar residindo no meio da mata, é digno de nota o fato de ter solicitado aos familiares que enviassem suas cartas aos cuidados do Sr. Afonso Honório. De acordo com Lurdes Ardenghi (2003), este personagem, um advogado que exerceu destacado papel de liderança entre os maragatos, integrou um conjunto de levantes que tornavam a região, mesmo com o fim oficial da revolta, um espaço particularmente marcado pela violência.

Para Claro Jansson, isto reforçava sua impressão de que no Brasil, onde quer que se fosse, algum tipo de guerra estava em curso ou em vias de eclodir. Ao lado deste conflito próximo, ele tinha notícias, comentadas com pesar, de que uma guerra estava em curso no nordeste e que os Estados de Santa Catarina e Paraná acirravam as disputas pela Região do Contestado.

Foi em meio à percepção difusa deste alastramento de conflitos que, pela primeira vez desde sua chegada ao país, ele travou contato com uma colônia de suecos. Ela havia sido estabelecida na região de Palmeira das Missões, próxima a um antigo entreposto militar, na localidade de Ijuí, igualmente no Rio Grande do Sul. O contato, contudo, não foi marcado por entusiasmo.

Um pouco abaixo daqui há uma colônia chamada Alto Uruguai. Muitos suecos vivem lá. São de Sundsvall e chegaram aqui ao mesmo tempo em que nós, mas os que vieram antes de nós foram para uma colônia chamada Ijuí e lá a maioria morreu de febres endêmicas. Os outros vão indo, mas bebem demais e trabalham pouco. Custa pouco para eles porque têm canaviais de sua propriedade e podem produzir a própria bebida.

³⁵ Carta escrita em Palmeira das Missões, Rio Grande do Sul, em 28 de agosto de 1900.

Bebida, condições locais adversas e pouca inclinação para o trabalho. Esta combinação que associou ao lugar tornou-o pouco atrativo para que chegasse a cogitar o estabelecimento de vínculos permanentes. Assim, o seu reencontro com os patrícios foi convertido, inicialmente, num padrão de relacionamento tópico e pouco freqüente.

Nesta condição, começou a se aproximar cada vez mais da Argentina, onde o comércio de erva-mate despertava o seu interesse. Chegou a trabalhar com o transporte de erva através de balsas que desciam o Rio Uruguai em direção à Província de Misiones, mas a baixa lucratividade do negócio fez com que reorientasse suas atividades.

Segundo Adrián Zarrilli (1999), neste local, nos primeiros anos do século XX, consolidava-se a legislação argentina sobre terras que convertia a exploração ervateira em empreendimento efetivamente capitalista. Assim, grandes proprietários, tomando posse de territórios até então considerados terras devolutas, passaram a industrializar o empreendimento que, em sua fase extrativista, contava com o trabalho de antigos colonos e indígenas convertidos à condição de tarefeiros.

Entre ervateiros e tarefeiros, formou-se um mercado de trabalho que demandava a prestação de serviços que chegavam a ser quase especializados. Foi nele que Claro Jansson passou a atuar.

Já faz algum tempo que tenho lugar na República Argentina. Tira-se mate da floresta. É um emprego muito bom. A área de onde se tira o mate é muito grande. Nela trabalham cerca de 400 pessoas e o mesmo tanto de mulas que transportam o mate até o Rio Paraná, onde ele é recarregado em vapores que o levam mais para o sul para ser negociado em Posadas. Meu trabalho aqui é fazer e gerenciar toda a obra de madeira necessária para o trabalho de meu patrão, então tenho que viajar todo o tempo para cá e para lá, entre os rios Paraná e Uruguai, que é por onde se estende a área dele.³⁶

Esta área “muito grande” entre os rios Paraná e Uruguai abarcava, na verdade, toda a extensão horizontal da Província de Misiones. Portanto, ela

³⁶ Carta escrita em Fracran, Província argentina de Misiones, em 19 de julho de 1903.

indica o porte do empreendimento em que se associava. Indica, também, que a natureza do seu trabalho implicava em toda sorte de deslocamentos, constringendo-o a um tipo de vida extremamente itinerante.

Seus relatos sugerem que este constrangimento foi percebido de maneira contraditória. Por um lado, distanciava-se progressivamente de sua nova família, tendo deixado sua esposa e duas filhas pequenas ao lado do sogro que permanecia vivendo no Rio Grande do Sul. Por outro, demonstrava-se entusiasmado com uma região que lhe parecia oferecer novas possibilidades de ascensão social. É curioso observar que suas cartas, neste período, passaram a trazer o seu nome precedido pelo título honorífico “Dom”, tal como designava o seu patrão, o ervateiro Dom Carlos Escalada.

Provavelmente, esta auto-referência revela um traço da imagem que tinha de si ou, pelo menos, a imagem com a qual esperava ser reconhecido pelos familiares. Dizia estar auferindo os seus “bons ganhos” e, além do mais, já ser capaz de comunicar-se em português e castelhano tão bem quanto em sueco. Mais do que isto, havia aprendido alemão com imigrantes encontrados em Porto União e falava um pouco do idioma usado pelos índios nativos da região, habilidade que o convertia numa espécie de intérprete informal que viabilizava o contato entre pessoas de diferentes origens.

Foi justamente em meio desta sensação contraditória, mesclando a auto-imagem de quem ascendia socialmente e também aumentava o distanciamento com a família, que ele fez sua primeira referência explícita à prática fotográfica. Até então, os seus comentários sobre fotografia limitavam-se ao lamento por não encontrar, por todos os lugares que havia passado, um profissional para a confecção do seu retrato.

Não posso mandar-lhes nenhuma foto, porque não existe fotógrafo aqui. Mas eu estou esperando um aparelho que encomendei e daí vou tirar uma foto minha para mandá-la a vocês. Não vai ser grande coisa, provavelmente³⁷

³⁷ Carta escrita em Puerto Paranay, Província argentina de Misiones, em 12 de fevereiro de 1906.

Sua aproximação com a fotografia aconteceu, ao que tudo indica, de maneira autodidata. Pelo menos o isolamento em que vivia, a observação sobre a inexistência de fotógrafos no local e o depoimento de familiares são fatores que sustentam este argumento.³⁸ Da mesma forma, esta aproximação não visava originalmente o propósito de converter a atividade em trabalho ou profissão. O seu interesse parecia restrito à documentação do próprio cotidiano.

Em seu acervo, não foram encontrados manuais ou outros documentos desta época que possam informar os meios de que dispunha para aprender a prática. Ele conserva, no entanto, o aparelho Voigtlander que comprou de um importador localizado em Buenos Aires e com o qual fez suas primeiras fotografias – que não foram localizadas por esta pesquisa. Sobre elas ele comentou.

Com esta carta vai uma foto de minha família. Sou eu o fotógrafo, por isso não apareço nela. Não está tão boa quanto eu desejava. A menor das crianças não ficava quieta de jeito nenhum e como não há um estúdio, tive que tirar a foto no meio do mato atrás de minha casa. Desculpe-me, mas pelo menos você pode ver como eles são. Vai um retrato meu também, muito ruim, pois tive que pedir para outra pessoa para tirá-lo. E apesar de eu tê-lo instruído cuidadosamente, saiu péssimo. Mas para a próxima carta farei uma nova tentativa e talvez saia melhor.³⁹

Da passagem acima, depreende-se sua preocupação em justificar a falta de qualidade das fotografias, precariedade relativizada pela observação: “pelo menos você pode ver como eles são”. Por outro lado, não se deve desprezar o fato de que, além do registro, Claro Jansson também fazia por conta própria a sensibilização das placas de vidro, a posterior fixação da imagem e sua transposição para o papel, algo significativo quando consideradas as condições de isolamento nas quais se realizava o processo fotográfico como um todo.

Quanto à observação “farei uma nova tentativa e talvez saia melhor”, ela de fato foi concretizada, pois suas fotografias posteriores passaram a refletir os resultados do seu esforço. A partir de então, ele acrescentou uma nova dimensão

³⁸ Entrevista com Dorothy Jansson Moretti, filha do fotógrafo, realizada na cidade de Sorocaba, em agosto de 2006.

³⁹ Carta escrita em Puerto Paranay, Província argentina de Misiones, em 15 de dezembro de 1906.

à prática epistolar, associando às suas narrativas uma espécie de crônica visual. Como o tema privilegiado de suas cartas sempre foi o trabalho, esta crônica conservava principalmente o interesse em descrevê-lo com detalhes.

Neste sentido, ele julgou importante apresentar a planta que originava a atividade ervateira (**Fig. 03**); as pessoas que faziam a sua poda (**Fig. 04**); os acampamentos nos quais viviam e trabalhavam (**Fig. 05**); a maneira como se iniciava o preparo do mate (**Fig. 06**); o seu beneficiamento (**Fig. 07**); o seu transporte em lombo de mulas (**Fig. 08**); o posterior embarque em vapores (**Fig. 09**); o seu transporte pelo Rio Paraná (**Fig. 10**); e o seu destino final no porto de Posadas, capital da Província de Misiones (**Fig. 11**). Desta forma, é possível afirmar que, por conta de seu interesse pessoal, Claro Jansson documentou as diversas etapas que caracterizavam o ciclo econômico do mate na região, durante a primeira década do século XX, entre 1906 e 1910.



Figura 03 - *Árvores de erva-mate, 1906-1910. Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Rubens Habitzreuter*



Figura 04 – *Ervateiros, 1906-1910. Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Rubens Habitzreuter*

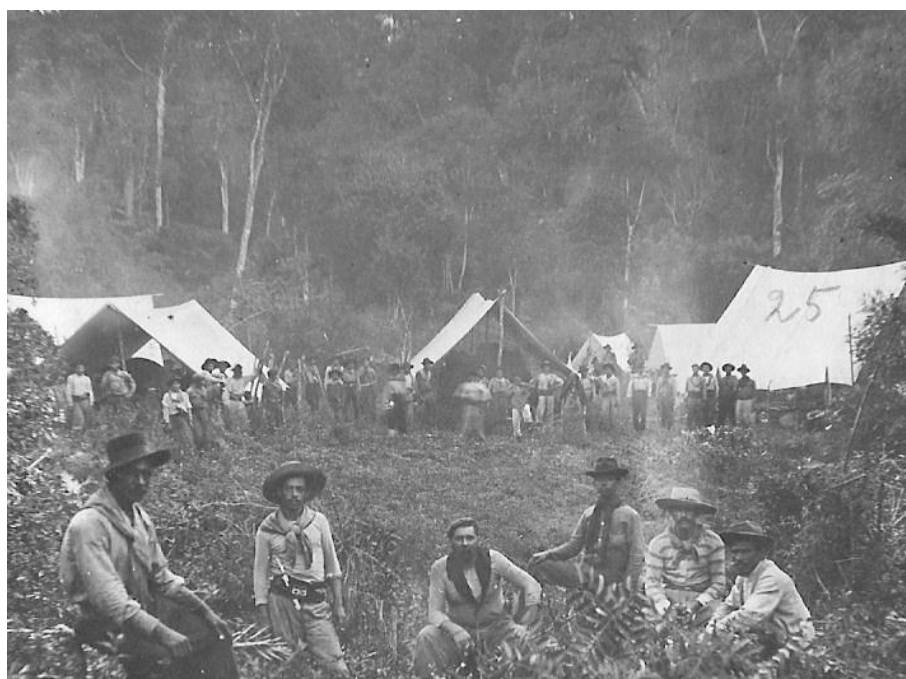


Figura 05 – *Pouso de ervateiros durante a viagem, 1906-1910. Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Rubens Habitzreuter*



Figura 06 - Cancheamento de erva-mate, 1906-1910. Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Rubens Habitzreuter



Figura 07 - Malhador de erva movido a cavalo, 1906-1910. Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Rubens Habitzreuter



Figura 08 - *Tropa carregada com erva, 1906-1910.* Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Rubens Habitzreuter



Figura 09 - *Embarque de erva em vapor no Rio Paraná, 1906-1910.* Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Rubens Habitzreuter



Figura 10 - Vapor com carregamento de erva no Alto Paraná, 1906-1910. Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Rubens Habitzreuter



Figura 21 - Desembarque de erva no porto de Posadas, Misiones, 1906-1910. Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Rubens Habitzreuter

Desta seqüência de fotografias é conveniente ressaltar o espaço de proximidade entre o fotógrafo e os temas registrados, resultante, sem dúvida, do vínculo que havia estabelecido com o universo da erva-mate em função do seu

trabalho. Em todas as imagens, embora isto esteja menos presente nas duas últimas (**Fig. 10 e 11**), ele operou com um ângulo bastante fechado de tomada, imprimindo sobre elas um aspecto de grande familiaridade.

Outro detalhe que se pode perceber é a posição a partir da qual Claro Jansson passou a fotografar. A este respeito, a imagem do pouso durante a viagem é particularmente reveladora. (**Fig. 05**) Nela, entre as barracas onde estão os tarefeiros, em segundo plano, e o fotógrafo, encontram-se, em primeiro plano, os capatazes, indivíduos que ocupavam uma posição intermediária na hierarquia social, exercendo funções de supervisão e mando. Era com estes que o fotógrafo associava a sua própria condição.

Para além do trabalho, no entanto, como sua atividade com a erva-mate implicava numa vida extremamente itinerante, os diferentes locais que visitava também acabaram convertidos em objeto documentado por sua crônica. Destes, dois merecem destaque: o marco divisório entre Brasil e Argentina (**Fig. 12 e 13**) e Marcelino Ramos, na altura do Estreito do Rio Uruguai. (**Fig. 14**)

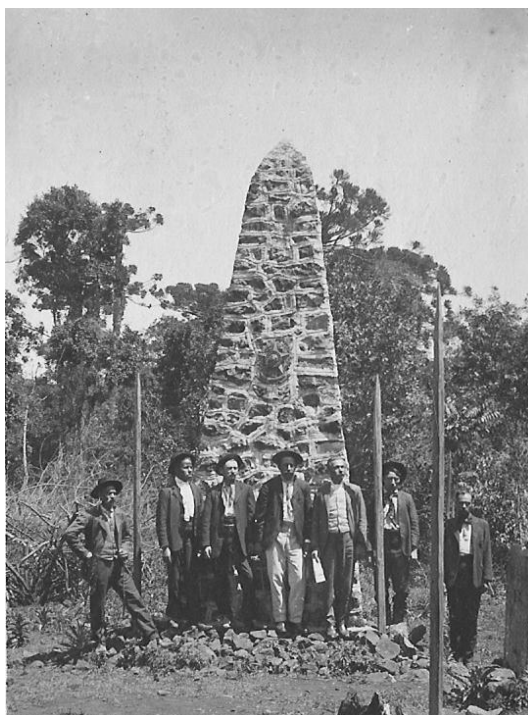


Figura 12 - *Marco divisório em Barracão – lado brasileiro, 1906-1910. Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Rubens Habitzreuter*



Figura 13 - Marco divisorio em Barracão – lado argentino, 1906-1910. Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Rubens Habitzreuter



Figura 14 - Marcelino Ramos: construção da ponte sobre o Rio Uruguai, 1906-1910. Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Rubens Habitzreuter

As duas primeiras fotografias, ainda que de modo simbólico, têm como referente o ponto limite entre dois Estados Nacionais e, portanto, registravam a intensificação de sua presença. Para Claro Jansson, esta intensificação possuía

um sentido bastante prático e concreto: a definição de quem seria o coletor de taxas e impostos. Já a última, representava as obras que culminariam com a ponte sobre o Rio Uruguai, local onde passava, após cortar verticalmente a Região do Contestado, a ferrovia São Paulo – Rio Grande. Para ele, este empreendimento insinuava o declínio potencial da economia ervateira argentina, por conta da queda de preços que resultaria do maior fluxo de mate vindo do Brasil.

Desta forma, começando a demonstrar insatisfação com o excesso de deslocamentos que era obrigado a fazer e inseguro em relação aos rumos dos negócios com a erva-mate, novamente ele passou a cogitar sobre o seu campo de possibilidades. Neste momento, dois episódios relacionados à sua vida pessoal contribuíram para imprimir um novo rumo à sua trajetória.

Em 1908 sua esposa faleceu, deixando-o viúvo e com três filhas pequenas. Concomitantemente, sua irmã mais velha, com quem se correspondia, deixou a Suécia para tentar a sorte no Brasil ao lado do marido. Do primeiro episódio não há registro em suas cartas, a não ser a intensificação do anseio por um trabalho que lhe proporcionasse mais estabilidade. Do segundo, há algumas indicações da viagem que fez à casa do pai para reencontrar a família.

De acordo com a análise feita por Göran Friberg (1998), citada no início desta seção, sobre os movimentos migratórios entre os suecos, é possível situar a vinda de sua irmã no contexto em que a Suécia começava a experimentar um período de vigorosa prosperidade. Assim, seguindo o exemplo de grande parte dos migrantes deste período, dois anos depois ela regressou.

É muito sugestivo o contraste entre as impressões que Claro Jansson formulou inicialmente em relação ao Brasil – e, por extensão, à Argentina – e aquelas elaboradas pela irmã e seu marido. Este contraste revela que num intervalo inferior a duas décadas, as condições de vida experimentadas no país de origem resultaram em anseios completamente antagônicos. Enquanto o primeiro era capaz de privilegiar as possibilidades em detrimento das adversidades que as acompanhavam, os dois últimos ressaltavam apenas os inconvenientes de sua passagem pelo novo país, convertendo-o num lugar onde a vida seria absolutamente inviável.

Tendo regressado à Argentina depois da viagem de reencontro com a família, Claro Jansson parece ter sido influenciado de algum modo por esta percepção mais crítica. Do anseio pontual de ganhar a vida através do próprio trabalho, ele passou a priorizar outro, voltado para o estabelecimento de uma atividade que lhe proporcionasse uma vida mais estável.

Neste contexto, estabeleceu núpcias com Leonora Deflon, em 1910, após dois anos de viuvez. Igualmente natural da Suécia, ela residia na colônia de suecos próxima à Palmeira das Missões. Este novo vínculo, no entanto, não implicou na permanência ao lado dos patrícios. Em função do seu novo anseio, ele começou a ampliar suas atividades como fotógrafo. Aparentemente, improvisou um estúdio em sua própria casa e passou a se dedicar à confecção de retratos. **(Fig. 15 e 16)**



Figura 15 - Retrato de mulher com criança em Barracão, Misiones, 1908-1910. Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Paulo Moretti



Figura 16 - Retrato de mulheres em Barracão, Missiones, 1908-1910. Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Paulo Moretti Argentina.

Nestas imagens, ainda que o improvisado seja óbvio, o preenchimento do fundo, os trajes e as poses demonstram que Claro Jansson tinha familiaridade com a estética predominante de representação que caracterizava a linguagem fotográfica de sua época e, inclusive, era habilidoso para operá-la. Mas a região em que vivia não lhe oferecia a demanda suficiente para converter esta prática em trabalho viável do ponto de vista econômico.

Foi assim que, além da confecção de retratos, ele também iniciou a atividade de cunho formalmente documental ao acompanhar a conclusão da ponte férrea em Marcelino Ramos, em 1910, uma obra executada pela *Brazil Railway*, empresa ligada ao “Sindicato Farquhar”. (Fig. 17, 18 e 19)



Figura 17 - *Moradias de funcionários da estação ferroviária em Marcelino Ramos, 1910.* Fonte: Acervo da família de Claro Jansson
– Itararé, imagem digitalizada por Jandira Jansson

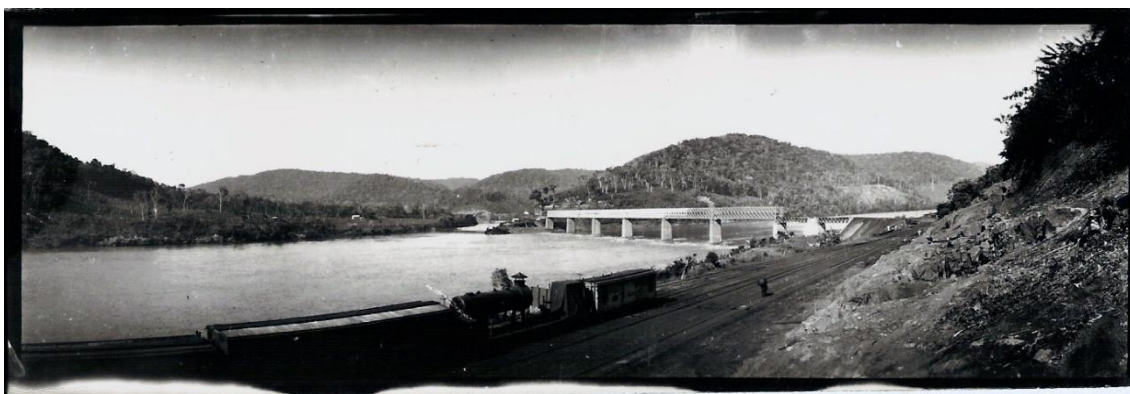


Figura 18 - *Composição aproximando-se da ponte sobre o Rio Uruguai, 1910.* Fonte: Acervo da família de Claro Jansson –
Itararé, imagem digitalizada por Jandira Jansson

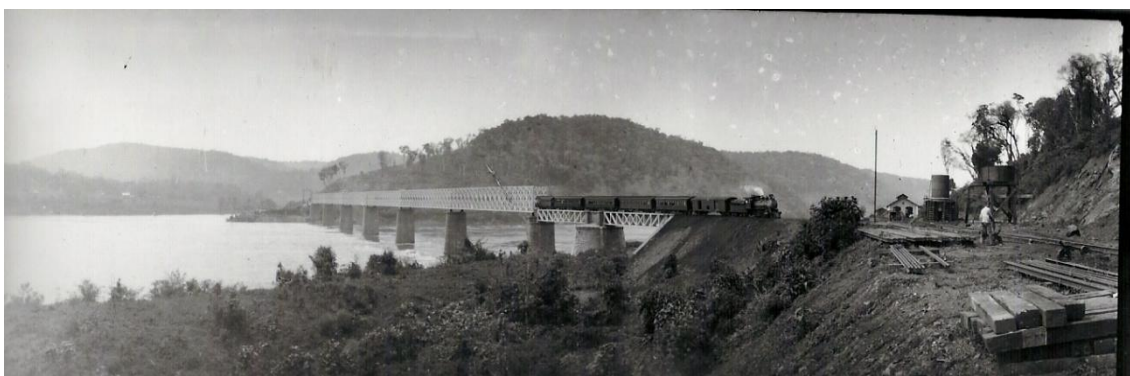


Figura 19 - *Travessia da ponte sobre o Rio Uruguai, 1910.* Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem
digitalizada por Jandira Jansson

Este trabalho de documentação, inclusive por conta da necessidade das imagens panorâmicas, guarda um aspecto distinto daquele presente em suas fotografias sobre o ciclo da erva-mate. Se naquele momento a sua proximidade com o tema era algo constante, agora o que prevalece é o seu distanciamento. Mas este distanciamento não deve ser tomado apenas como o reflexo da

autonomização de uma prática profissional que, mediante remuneração, passou a converter temas aleatórios em imagens fotográficas. Afinal, estes temas permaneciam, em alguma medida, associados ao contexto no qual o fotógrafo formulava os seus anseios e às possibilidades que ele encontrava para concretizá-los.

No caso específico destas últimas fotografias, elas tratavam justamente de um empreendimento levado a cabo pela empresa que tinha o papel mais destacado na transformação de todo o espaço social contido entre os limites do Estado de São Paulo e o sul do Brasil. Através dela, tanto a confecção de retratos como o trabalho de documentação poderiam ser desenvolvidos num local mais compatível com os seus anseios. Foi por este motivo que Claro Jansson, já atuando como fotógrafo profissional, voltou à Região do Contestado, local onde a *Brazil Railway* e suas subsidiárias estavam consolidando um projeto que integrava a construção de ferrovias, a exploração de recursos naturais e o assentamento de colonos. Pela sua magnitude, este projeto reunia o fluxo necessário de pessoas para o estabelecimento de um estúdio voltado à confecção de retratos e, em paralelo, possibilitava um grande campo para o desenvolvimento do trabalho de documentação.

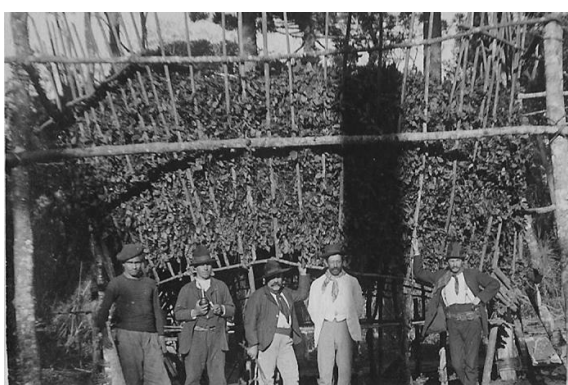
CORPUS FOTOGRÁFICO



3 - Árvores de erva-mate, 1906-1910



7 - Tropa de mulas carregada com erva-mate, 1906-1910



4 - Barbaquá, 1906-1910



8 - Ervateiros, 1906-1910



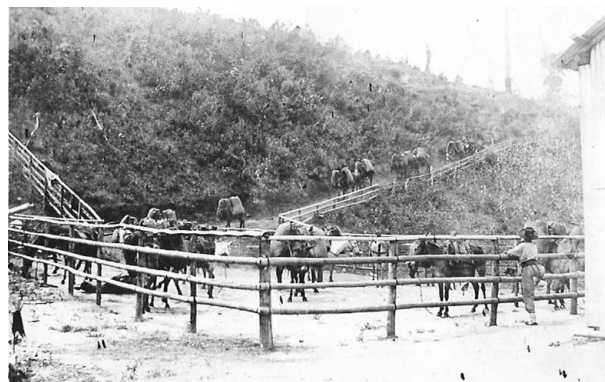
5 - Cancheamento de erva-mate, 1906-1910



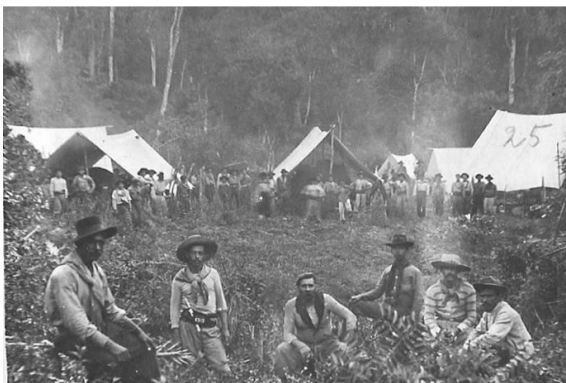
9 - Ervateiros, 1906-1910



6 - Malhador de erva movido a cavalo, 1906-1910



10 - Tropa de mulas para carregamento de erva, 1906-1910



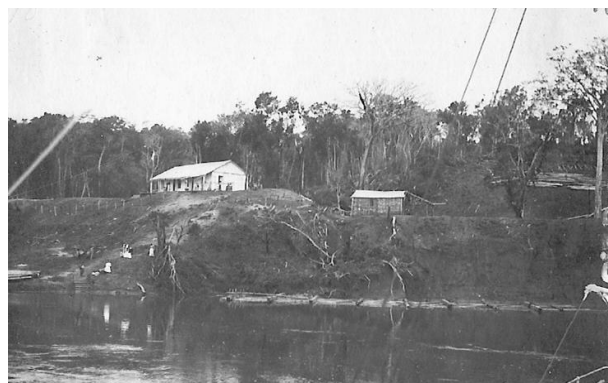
11 - Pousa de ervateiros durante viagem, 1906-1910



15 - Casa de Governo em Posadas, 1906-1910



12 - Embarque de erva no Rio Paraná, 1906-1910



16 - Porto no Alto Paraná, 1906-1910



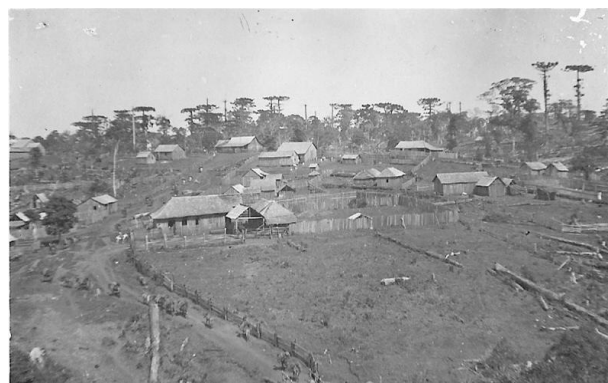
13 - Vapor com carregamento no Alto Paraná, 1906-1910



17 - Barracão, lado brasileiro, 1906-1910



14 - Desembarque no porto de Posadas, 1906-1910



18 - Barracão, lado argentino, 1906-1910



19 - Marco divisorio - lado argentino, 1906-1910



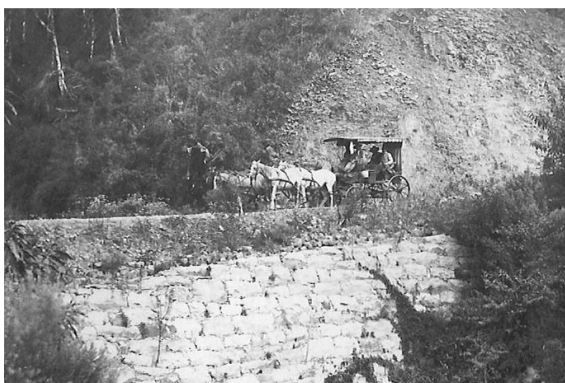
23 - Jangada na estrada Porto União - Palmas, 1906-1910



20 - Marco divisorio - lado brasileiro, 1906-1910



24 - Construção da ponte sobre o rio Uruguai, 1910



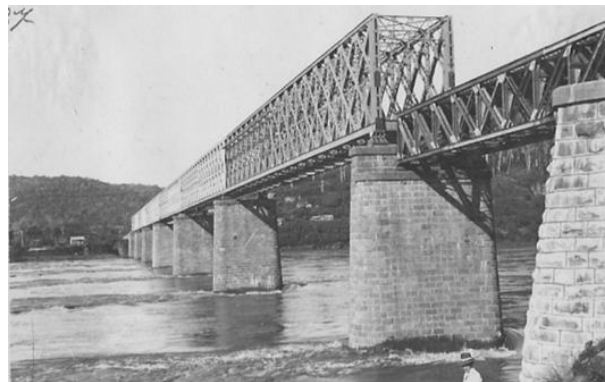
21 - Estrada Porto União - Palmas, 1906-1910



25 - Locomotiva tombada no rio Uruguai, 1910



22 - Estrada Porto União - Palmas, 1906-1910



26 - Ponte da E.F.S.P.R.G. no rio Uruguai, 1910



27 - Retrato de criança em Barracão, Missiones, 1908-1910



30 - Retrato de mulheres em Barracão, Missiones, 1908-1910



28 - Retrato de mulher com criança em Barracão, Missiones, 1908-1910



31 - Retrato de mulher em Barracão, Missiones, 1908-1910



29 - Retrato de mulher em Barracão, Missiones, 1908-1910



32 - Retrato de mulher com criança em Barracão, Missiones, 1908-1910

4 DAS FOTOGRAFIAS SOBRE A REGIÃO DO CONTESTMADO DURANTE AS PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉCULO XX

4.1 FOTÓGRAFO E FOTOGRAFIA NUM ESPAÇO SOCIAL EM MUDANÇA

A referência à Região do Contestado não deve ser tomada como mera designação geográfica. Ela pressupõe, seguindo os procedimentos sugeridos por Ana Luiza Reckziegel (1999), um espaço isolado analiticamente para a observação de variáveis culturais, políticas e econômicas articuladas em sua historicidade. Pressupõe, igualmente, que este espaço não comporta uma dinâmica com autonomia absoluta, à medida que interage, através de suas características peculiares, com o sistema social mais amplo do qual foi recortado. Finalmente, este recurso analítico é útil para atender a necessidade imposta pela abordagem estabelecida por Norbert Elias, pois o recorte espacial e temporal da região oferece uma ferramenta prática para iniciar a montagem de um modelo de figuração em estado de fluxo.

Neste sentido, a Região do Contestado compreende um espaço que foi objeto histórico de sucessivas disputas lindeiras. Suas raízes remontam aos acordos estabelecidos entre portugueses e espanhóis, herança secular mal-resolvida que resultou em litígios entre Brasil e Argentina, posteriormente entre as Províncias de São Paulo e Santa Catarina e, por fim, entre os Estados do Paraná e de Santa Catarina.

No início do século XX, de acordo com Paulo Pinheiro Machado (2004), este espaço, particularmente entre os rios Iguazu e Negro, foi convertido em frente de ocupação. Várias levas populacionais foram estimuladas a migrar a partir de vilas catarinenses e paranaenses, pois as duas unidades federativas pretendiam consolidar o seu domínio sobre a área, não obstante o caráter inconcluso das disputas judiciais que tramitavam à época no Superior Tribunal de Justiça (STJ). Contando com a participação de coronéis locais e de autoridades de ambos os lados, esta ocupação, sob clima de incerteza jurídica, resultou em inúmeros conflitos e contribuiu para tornar o litígio cada vez mais grave.

Neste mesmo período, em 1904, a primeira decisão do STJ sobre a questão deu ganho de causa à Santa Catarina. Entre 1904 e 1910, o Paraná recorreu e embargou as manifestações da corte, mas a sentença inicial foi mantida. Mesmo assim, o impasse não foi encerrado. Derrotado, o Paraná desencadeou uma série de esforços para inviabilizar o cumprimento da sentença. Dentre eles, estimulou a formação de comitês de limites nos municípios contestados, concedendo-lhes recursos e armas, o que resultou na presença de verdadeiras guardas informais atuando na região.

Em paralelo à intensificação desta disputa por limites, consolidavam-se na Região do Contestado as empresas associadas ao grupo de Percival Farquhar. Combinando o investimento massivo em projetos de infra-estrutura, exploração de matéria-prima e colonização, elas refletiam o movimento típico daquilo que Eric Hobsbawm (1992) classificou como a fase clássica do capitalismo de tipo imperialista.

Em 1906, a *Brazil Railway Company* inaugurou em Porto União da Vitória a ponte sobre o rio Iguaçu, marco da ferrovia que ligaria Itararé, em São Paulo, a Marcelino Ramos, no Rio Grande do Sul. Cortando verticalmente a região em litígio, de acordo com Charles Gauld (2006), esta ferrovia deveria ser desdobrada em dois ramais horizontais: um conectado ao porto de São Francisco, em Santa Catarina, concluído em 1917, e outro rumando para Foz do Iguaçu, que não chegou a sair do papel. De qualquer forma, o projeto original previa um sistema interligado com outras ferrovias no Brasil e países vizinhos, formando uma rede em escala continental.

A construção desta rede, no entanto, não visava explorar apenas a concessão de um tipo de transporte. Seguindo o sentido mais amplo dos investimentos que partiam dos países industrializados com o objetivo de integrar regiões periféricas ao mercado internacional, a *Brazil Railway*, através de acordo extremamente favorável com o governo republicano, era remunerada com juros e com a cessão de terras. No caso em questão, a empresa recebeu uma área média de quinze quilômetros a partir de cada margem da ferrovia, sobre a qual

projetava uma cadeia de negócios que combinava a exploração de recursos naturais e o assentamento de colonos.

Por ser uma região riquíssima em pinheirais nativos, a *Brazil Railway* criou uma subsidiária, a *Southern Brazil Lumber & Colonization Company*, com o objetivo de industrializar a exploração da madeira e, em seguida, organizar o processo de colonização. Como estas duas atividades dependeriam da ferrovia, a lucratividade do empreendimento seria potencializada. Ocorre, contudo, que sua consecução implicou num violento processo de grilagem. Inúmeros posseiros e proprietários legítimos foram expulsos de suas terras, inclusive pela atuação da força de segurança privada que servia à *Lumber*. Eis um dos fatores que contribuiu para a eclosão dos confrontos entre os sertanejos organizados ao redor da figura mítica de José Maria, o Exército, as forças de segurança estaduais e os vaqueanos – civis locais contratados para auxiliar os efetivos oficiais.

Maurício Vinhas de Queiroz (1977) comenta que, ainda neste período, por volta de 1912, apareceu na Região do Contestado, perto do município catarinense de Campos Novos, um curandeiro de ervas conhecido como José Maria de Santo Agostinho. Sua atuação ganhou notoriedade e a população local passou a considerar seus feitos como milagres, equiparando-o, ou confundindo-o, com o lendário monge João Maria. Rapidamente se estabeleceu um fluxo expressivo de pessoas das localidades vizinhas para acompanhar o novo monge.

Disto resultou a formação de um pequeno arraial, no qual além das curas, José Maria organizou rezas, festejos, concedeu os sacramentos e, por conta de tudo isto, ganhou a aversão do clero oficial da Igreja Católica. Também fez discursos condenatórios em relação à República, enaltecendo as virtudes de uma lei que identificava com a Monarquia. Finalmente, carregava consigo a *História de Carlos Magno e dos Doze Pares de França*, cujo conteúdo era lido e comentado para os sertanejos. Neste momento, no entanto, como aponta Maria Isaura Pereira de Queiroz (2003), estes fatos ainda não caracterizavam a constituição de um movimento de contestação à ordem.

No mês de agosto deste ano, este personagem rumou para o pequeno povoado de Taquaruçu, onde se organizava a festa de São Bom Jesus. Ele foi

acompanhado por mais de trezentas pessoas, sendo que outras centenas compareceram aos festejos. Quando estes foram encerrados, a aglomeração não se desfez, pois era composta principalmente por indivíduos destituídos de suas terras pela ação das empresas estrangeiras e que também sofriam com a truculência dos coronéis locais.

Estes mesmos coronéis sentiram-se intimidados pela presença de tamanho contingente perto de seus domínios. Criaram a farsa de que José Maria havia proclamado a monarquia em Taquaruçu, alimentando os boatos de que um movimento semelhante ao de Canudos formava-se no sertão catarinense. Com isto, angariaram o apoio do governo estadual que prontamente enviou efetivos para dispersar os caboclos.

Como se sabe, fato consensual na bibliografia sobre o tema, vendo-se perseguido, José Maria rumou com alguns de seus seguidores para os campos de Irani, em Palmas, justamente um dos territórios em litígio entre Santa Catarina e Paraná. Notificado do episódio, o governo paranaense o interpretou como uma estratégia dos catarinenses para executar sorrateiramente a sentença proferida pelo STJ. Então, sob o comando do Coronel João Gualberto Gomes de Sá Filho, encaminhou as tropas do seu regimento de segurança para o local. Esta foi a primeira fagulha do conflito que mais tarde passou a ser chamado de Guerra do Contestado.

Tendo como referência este breve panorama, é possível perceber que, chegando a Porto União da Vitória entre 1910 e 1911, Claro Jansson presenciou um momento no qual a disputa por limites, a atuação das empresas estrangeiras e a formação de um movimento de cunho político-religioso convergiam. Desta forma, ele se deparou com a dinâmica peculiar de um espaço social em processo de mudança.

Neste período, a reconstrução de sua trajetória não pode ser baseada em sua atividade epistolar. Desde o momento em que sua irmã deixou o Brasil, suas correspondências ficaram mais esparsas. Além disto, sua narrativa perdeu o caráter de relato minucioso dos episódios que experimentava. Ele se limitou a comentar a situação geral de sua família e o andamento dos seus negócios como

fotógrafo. A propósito, sobre a prática fotográfica ele escreveu apenas como trabalho, deixando de lado a descrição dos temas que estava registrando. Por este motivo, o recurso aos depoimentos de familiares e o cruzamento das informações obtidas através deles com dados retirados da bibliografia sobre a região constituem os principais dados para a estruturação da análise que segue.

Outro recurso importante que será utilizado, diz respeito às informações obtidas em instituições que guardam algumas fotografias de Claro Jansson. O Museu Histórico e Antropológico do Contestado e o Museu de Três Barras possuem um vasto acervo iconográfico. Infelizmente, ambos não indicam o registro de autoria das suas imagens, que aparecem “misturadas” às imagens de outros fotógrafos anônimos. Por outro lado, a Secretaria de Cultura de União da Vitória conserva um álbum temático com vistas da região, feitas justamente no período em que o Coronel João Gualberto conduziu as tropas do Regimento de Segurança Pública do Paraná em direção aos campos de Irani. Cotejando suas imagens com os negativos do acervo em Itararé, foi possível identificar a sua autoria. Ao lado dos depoimentos de seus familiares, este álbum é de extrema importância para a identificação das estratégias que o fotógrafo elaborou para viabilizar o seu estabelecimento na região.

A respeito da chegada de Claro Jansson no local, Cleto da Silva, cronista da época, fornece um importante testemunho. Ele narra sobre a proclamação do Estado das Missões, unidade federativa que deveria abranger toda a região em litígio, tendo justamente Porto União da Vitória como capital. Esta proclamação foi acompanhada pela constituição de uma junta governativa formada por alguns coronéis dos municípios vizinhos. Estes personagens informaram sua iniciativa ao governo do Paraná e, tão logo foram dissuadidos de sua pretensão, entabularam um acordo com o comitê de limites paranaense para receber apoio em caso de uma decisão judicial definitivamente favorável à Santa Catarina. Narrado o episódio, o cronista arremata: “Feito isso, no dia imediato, pela manhã, era batida uma chapa fotográfica dos subscritores do pacto referido.” (Cleto da Silva, 2006, p. 113) Em seu livro, o crédito desta “chapa” – que não foi encontrada por esta pesquisa – é atribuído a Claro Jansson.

A despeito deste episódio, no entanto, outras imagens do período podem ser usadas para indicar sua familiaridade com as peculiaridades do lugar, bem como as estratégias que usou para convertê-las em objeto de sua prática fotográfica. Indo de encontro ao documento conservado pela Secretaria de Cultura de União da Vitória, o depoimento de seus familiares sugere que ele havia encontrado na confecção de álbuns com vistas da região um negócio que teria bastante demanda ao longo de sua atividade como fotógrafo. Nestes álbuns, arranjadas em seqüência, as fotografias compunham uma espécie de crônica visual que não se restringia mais ao conteúdo de sua atividade epistolar.

Uma destas seqüências, por exemplo, traz as imagens do monge João Maria (**Fig. 20**), das grutas do Morro da Cruz (**Fig. 21**) e de uma enchente no rio Iguaçú. (**Fig. 22**)



Figura 20 - *Monge João Maria (data desconhecida)*. Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Rubens Habitzreuter



Figura 21 - Grutas do "Serro da Cruz", 1910-1911. Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Rubens Habitzreuter

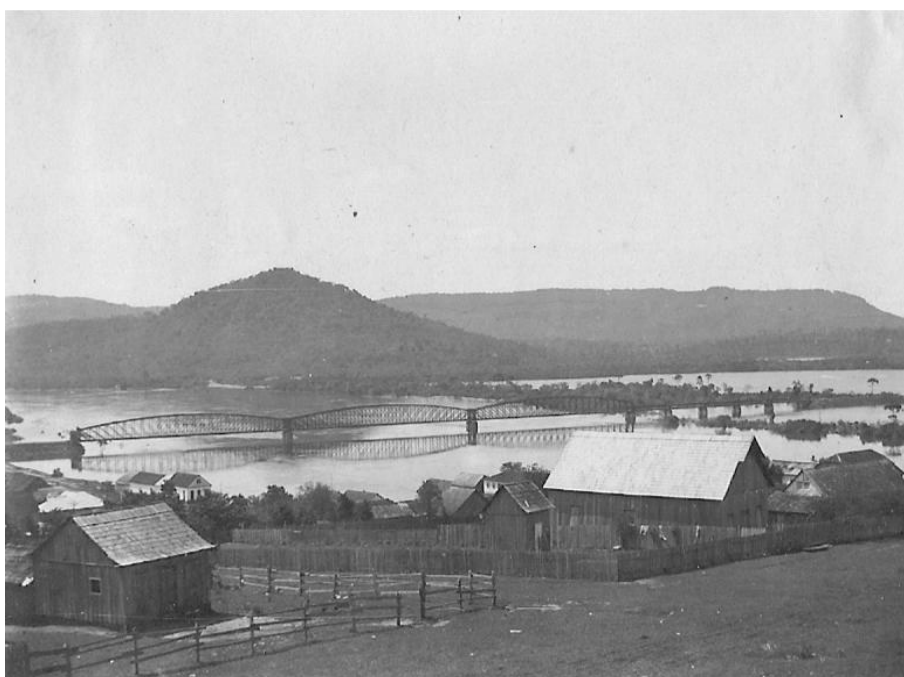


Figura 22 - Enchente do rio Iguaçu, 1910-1911. Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Rubens Habitzreuter

Para a população local havia uma articulação clara entre estas fotografias, articulação que foi percebida e explorada pelo fotógrafo. Datava de 1896 a última passagem do monge pela região. (**Fig. 20**) Nesta ocasião, ele havia permanecido

nas grutas de uma elevação conhecida como Morro da Cruz. **(Fig. 21)** Este nome lhe foi dado por conta de uma cruz de madeira fincada pelo monge, em meio a batismos, conselhos e profecias. Uma destas profecias estava associada ao transbordamento do rio Iguaçu. **(Fig. 22)** Dali em diante, tal como observou Cleto da Silva, não houve enchente deste rio que não tenha sido imediatamente remetida à profecia do monge.

Um detalhe que torna esta seqüência particularmente esclarecedora em relação à maneira como Claro Jansson convertia as peculiaridades da região em crônica visual, organizada e vendida através de álbuns, é o fato de que a primeira imagem não era originalmente sua. **(Fig. 20)** Ela foi feita por Giácomo 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.

Mais uma seqüência importante para a contextualização do seu trabalho neste período trata da passagem das tropas pela região. **(Fig. 23 e 24)** Este tema estava associado, de um lado, ao histórico de constituição do local e, de outro, à própria trajetória do fotógrafo que havia residido ali anteriormente, na última década do século XIX, por conta dos vínculos que formou através do caminho dos tropeiros.



Figura 23 - Passagem de gado pelo rio Iguaçú, 1910-1911. Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Jandira Jansson



Figura 24 - Coronel Amazonas em Porto União da Vitória, 1910-1911. Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Jandira Jansson

As duas imagens foram registradas ao lado da ponte férrea, no “Passo do Iguaçú”, designação associada ao fato de que, neste ponto, a profundidade do rio viabilizava a passagem da comitiva. De acordo com Brasil Pinheiro Machado (1963), tratava-se de um lugar estratégico. Ligava Porto União da Vitória a

Palmas e conectava diferentes rotas no caminho das tropas. Desde 1880, pertencia ao Coronel Amazonas de Araújo Marcondes. **(Fig. 24)** Fazendeiro poderoso da região, Intendente municipal por quatro mandatos sucessivos e proprietário de vapores que transportavam mercadorias pelo rio, ele aparece ao pé da ponte, provavelmente apontando os seus domínios.

Observada isoladamente, esta imagem estimula um comentário que provavelmente não reflete a perspectiva do fotógrafo no momento de sua tomada. É curioso notar o Coronel Amazonas, num dos pontos áureos, de costas para a ponte, enquanto no outro, em diagonal ascendente, se percebe uma composição rumando no sentido oposto ao que ele aponta. Partidário da causa paranaense na disputa com Santa Catarina, ele dá às costas justamente o marco que, logo após a Guerra do Contestado, serviria como ponto de referência para estabelecer os limites entre os dois Estados, dividindo os seus domínios ao meio e aniquilando o seu anseio pela formação do Estado das Missões.

Neste período, outra estratégia utilizada por Claro Jansson para consolidar o seu trabalho como fotógrafo consistia na confecção de postais a partir das vistas que fazia da região. **(Fig. 25 e 26)** Em seu estúdio foram encontrados suportes que contém o timbre “Photo Jansson, União da Vitória, Paraná, Brasil”. Da mesma forma, o Museu Paranaense, no acervo que guarda sob o título genérico de “Guerra do Contestado”, possui uma imagem com a passagem de tropas pelo local que assenta num suporte com este timbre.



Figura 25 - Vista de Porto União da Vitória tirada do “Serro da Cruz”, 1910-1911. Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Jandira Jansson



Figura 26 - Vista de Porto União da Vitória a partir da margem do Iguaçu, 1910-1911. Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Jandira Jansson

Foi justamente o comércio destes postais e dos álbuns mencionados anteriormente que, ao lado da confecção de retratos, viabilizou o seu estabelecimento como fotógrafo em Porto União da Vitória. Ele havia conformato uma espécie de rotina profissional que lhe permitia aproveitar as características da região, convertendo-as em imagens fotográficas. Para ele, o lugar era familiar, parecia extremamente promissor, estava no centro de um ambicioso entroncamento de negócios planejado pela *Brazil Railway* e, além disto, poderia se transformar na Capital do novo Estado das Missões. Até mesmo a perspectiva de conflitos, neste contexto, constituía uma oportunidade a ser explorada pelo seu trabalho como fotógrafo. Em 1912, quando o governo paranaense enviou suas tropas para dar combate aos sertanejos que se reuniam em torno de José Maria nos campos de Irani, esta oportunidade foi concretizada.

4.2 DAS FOTOGRAFIAS RELACIONADAS À PASSAGEM DO CORONEL JOÃO GUALBERTO POR PORTO UNIÃO DA VITÓRIA

As fotografias de Claro Jansson a respeito da passagem do Coronel João Gualberto com as tropas do Regimento de Segurança Pública do Paraná por Porto União da Vitória, em outubro de 1912, aparecem nos livros que tratam sobre o tema como imagens da Guerra do Contestado.⁴⁰ Dado o contexto geral do

⁴⁰ Esta tendência pode ser adequadamente ilustrada pela publicação elaborada pelo Governo de Santa Catarina por ocasião dos setenta anos de encerramento do conflito. SANTA CATARINA, *Contestado*. Rio de Janeiro: Index, 1987. O mesmo vale para os acervos que podem ser encontrados no Museu

episódio, abordado logo em seguida nesta seção, esta associação não é adequada. Ela sugere imagens de um embate entre forças que já estavam consolidadas e agindo em função de interesses antagônicos. Ocorre, contudo, que assim como o movimento organizado em torno de José Maria ainda não havia se constituído material e ideologicamente com o objetivo de lutar pela subversão da ordem, as forças oficiais dos dois Estados não previam a dimensão dos desdobramentos que adviria deste episódio.

Paulo Pinheiro Machado (2004) comenta que o objetivo da missão de João Gualberto consistia em dissolver o ajuntamento sertanejo e retornar à Capital paranaense com alguns presos para submetê-los ao desfile público. Desta forma, o Estado daria uma demonstração de força contra a suposta tentativa catarinense para executar a sentença do STJ.

Saindo de Curitiba com suas tropas, o militar desembarcou na estação ferroviária de Porto União da Vitória, de onde rumaria em marcha forçada na direção dos campos de Irani. Cleto da Silva, personagem já apresentado anteriormente, presenciou o momento e registrou a seguinte lembrança: “Toque de reunir. Marcha do Regimento sob o comando do Coronel João Gualberto. A banda musical vai à frente, tocando harmoniosos dobrados. Carroças carregadas de munições e apetrechos de campanha seguem também, escoltadas por pelotões. Parece uma passeata. Tudo é alegria.” (Cleto da Silva, 2006, p. 123)

Ao chegar às proximidades dos campos de Irani, João Gualberto encontrou com fazendeiros e autoridades do Município de Palmas, apresentando-lhes o seu propósito de prender José Maria. Mesmo após ser informado de que os sertanejos solicitavam um prazo para possibilitar sua dispersão, ele resolveu avançar com um efetivo de aproximadamente sessenta homens, carregando uma metralhadora e cordas com laços para concretizar o seu objetivo.

O resultado do confronto foi da ordem da carnificina. Sua metralhadora caiu num banhado e não funcionou. Seus soldados, surpreendidos por mais de duzentos sertanejos, foram cercados. José Maria morreu ferido à bala e João

Paranaense, em Curitiba, e no Museu Histórico e Antropológico do Contestado, em Caçador, Santa Catarina.

Gualberto foi abatido por golpes de facção. Por conta disto, o relato do cronista da época mudou de tom: “Em 22 de outubro, perecem no entrevero o Coronel João Gualberto e também o célebre monge José Maria. Em 12 de novembro, chega a União da Vitória, vindo de Palmas, o corpo do malogrado Coronel. Chuva impertinente cai, no momento em que o caixão mortuário, pela população, é recebido. A tristeza, o pesar, a angústia dominam as almas patricias.” (Cleto da Silva, 2006, p. 123)

Este relato, no entanto, pouco revela sobre a repercussão que o episódio adquiriu em âmbito estadual. No seu estudo sobre a imprensa paranaense deste período, Liz Andréa Dalfré (2008) situa o episódio num contexto em que o Estado tentava consolidar sua identidade regional. Neste sentido, a imagem do militar foi apropriada por um processo de construção simbólica. Repetidos incessantemente, os acontecimentos foram teatralizados, transformados em espetáculo e o personagem, como herói, foi convertido em símbolo da civilidade dos paranaenses. Como sombra, por sua vez, José Maria passou a representar o velhaco que havia enganado sertanejos ignorantes, convencendo-os a perturbar a ordem, simbolizando a baixeza associada à conduta dos políticos catarinenses.

Não apenas na imprensa, mas também na bibliografia que se produziu sobre o tema, as figuras de João Gualberto e José Maria encontraram interpretações variadas e díspares. Especificamente sobre este último, Maurício Vinhas de Queiroz (1977) elenca os adjetivos de malandro, espertalhão, bandido e libidinoso. Em seguida, pondera que, a despeito destas percepções desabonadoras, foi após a sua morte que sua influência efetivamente contribuiu para desencadear um movimento de cunho messiânico.

De fato, logo após o entrevero, os sertanejos começaram a manifestar a crença em sua ressurreição. Regressando ao território catarinense de onde tinham originalmente partido, difundiram a notícia de que o monge reapareceria numa cidade santa. Neste estado de espera messiânica, desencadeou-se um processo de elaboração mítica. O retorno do monge aconteceria na companhia de um exército encantado, o Exército de São Sebastião. E no momento em que a parúsia se concretizasse, teria início a Guerra Santa.

A descrição e a análise detalhadas do que aconteceu em seguida – a formação de redutos, sua organização, o surgimento de lideranças e a combinação do ideal messiânico com objetivos seculares – escapa momentaneamente aos propósitos deste trabalho. É conveniente ressaltar, no entanto, que a maior parte das ações desencadeadas pelos caboclos, bem como os conflitos que as acompanharam, transcorreu em território catarinense que não estava sendo contestado pelo Paraná. Da mesma forma, pelo menos neste momento inicial, não havia a conflagração de uma guerra propriamente dita, expressão cunhada pelo Exército nacional que passaria a ser efetiva principalmente a partir de 1914. Por fim, é igualmente importante salientar que Claro Jansson não se deslocou para acompanhar esta fase do movimento, tendo registrado pessoalmente apenas a passagem de João Gualberto por Porto União da Vitória.

A seqüência de imagens que segue traz o sentido da crônica visual que elaborou sobre o episódio. (Fig. 27, 28, 29, 30, 31 e 32)



Figura 27 - Coronel João Gualberto, 1912. Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Jandira Jansson



Figura 28 - *Coronel João Gualberto e as tropas do Regimento de Segurança Pública em Porto União da Vitória, 1912. Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Jandira Jansson*



Figura 29 - *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*



Figura 30 - "Monge" José Maria ao lado das virgens (data desconhecida). Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Jandira Jansson

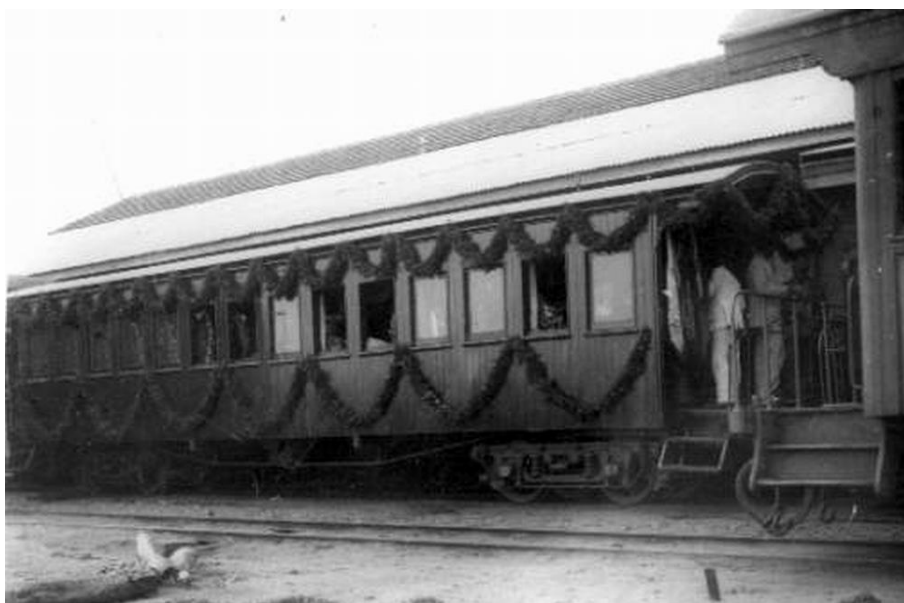


Figura 31 - Vagão com o esquife do Coronel João Gualberto em Porto União da Vitória, 1912. Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Jandira Jansson



Figura 32 - Esquife com o corpo do Coronel João Gualberto em Porto União da Vitória, 1912. Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Jandira Jansson

Nesta seqüência, o retrato de João Gualberto e a fotografia de José Maria reforçam a idéia de que o fotógrafo tinha a intenção de compor uma crônica visual. **(Fig. 27 e 30)** Mais uma vez, estas imagens, ambas de autoria desconhecida, não foram feitas originalmente por Claro Jansson. No entanto, colocando em paralelo as fotografias dos dois personagens, ele criou um contexto de sentido atribuindo legibilidade ao episódio.

O retrato de João Gualberto foi feito provavelmente em Curitiba. No Museu Histórico da Polícia Militar do Paraná ele integra o conjunto de fotografias que registraram a partida do militar em direção aos campos de Irani, na estação ferroviária, bem como o momento em que o seu esquife foi exibido pelas ruas da Capital. Na seqüência montada por Claro Jansson, ele é imediatamente acompanhado por duas imagens que tratam da passagem do Regimento de Segurança Pública por Porto União da Vitória. **(Fig. 28 e 29)**

Na primeira, tal como o relato de Cleto da Silva havia indicado, o episódio “parece uma passeata”. O Coronel João Gualberto está a cavalo, de espada em punho, ao lado da banda que toca “harmoniosos dobrados”. Esta foi a sua última fotografia em vida. Em seguida, vêm as tropas. Trata-se de um desfile que

ocorreu em clima de festejo, um espetáculo demonstrando a força e a capacidade do Estado para manter a integridade do território que julgava ameaçada.

Depois disto, está a fotografia de José Maria ao lado das virgens. **(Fig. 30)** Quando comparada com o retrato do monge João Maria, inserida na seção anterior, **(Fig. 20)** 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 ativa, 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.

Finalmente, as duas últimas fotografias registram um vagão de trem na estação ferroviária de Porto União da Vitória e dentro dele o esquife com o corpo do militar que tombou em combate. **(Fig. 31 e 32)** Desta maneira, a seqüência inicia e termina tendo como tema central a saga de um personagem individual. Nada aponta para o conflito propriamente dito, ou para uma guerra de proporções mais amplas que estava para eclodir. Mesmo porque, neste momento, a despeito da figura de José Maria e apesar da morte de João Gualberto, sua missão tinha sido indiretamente cumprida. Afinal, o grupo de sertanejos havia sido dispersado e o controle sobre o local em disputa permanecia com o governo paranaense.

Neste sentido, a crônica visual elaborada por Claro Jansson acompanhou, ainda que à distância, o processo de construção simbólica em torno da figura de João Gualberto que se operou na Capital do Estado. Considerando as práticas que ele havia estabelecido para viabilizar o seu trabalho como fotógrafo e dado o local específico onde isto era feito, a correspondência é compreensível. Maurício Vinhas de Queiroz (1977) informa que Porto União da Vitória, dos municípios sob jurisdição paranaense, era um dos que mais atraía o interesse de Santa Catarina. Portanto, a campanha daquele Estado para fortalecer seus vínculos sobre o local era particularmente intensa.

Outro detalhe que contribui para sustentar este argumento, diz respeito ao posto de Tenente da Guarda Nacional que Claro Jansson assumiu na sucessão

dos acontecimentos narrados acima. De acordo com o depoimento de sua filha, este posto lhe foi outorgado por conta do trabalho fotográfico realizado durante a campanha da Guerra do Contestado. No entanto, este trabalho foi realizado apenas dois anos mais tarde.

Paulo Pinheiro Machado (2004) comenta que, em termos práticos, este posto significava prestígio político e social a todos os indivíduos que o possuíam. A indicação para ocupá-lo geralmente partia do governo do Estado, mas ele também podia ser obtido mediante o pagamento de taxas e emolumentos. Existe a possibilidade de que as fotografias sobre a passagem de João Gualberto por Porto União da Vitória tenham motivado a indicação ao título. Por outro lado, ele também pode ter resultado do interesse pessoal do fotógrafo em obtê-lo.

Deixando o caráter desencontrado das informações disponíveis de lado, é importante salientar que, para exercê-lo, Claro Jansson teve que prestar juramento de obediência e fidelidade aos seus oficiais superiores. Pois bem, foi Cleto da Silva quem assinou a validação do seu título honorífico. Este personagem, várias vezes citado nesta seção, era um representante local da causa paranaense. Ao lado do Coronel Amazonas Marcondes e de outros mandatários, ele também esteve ligado à proclamação do Estado das Missões. Então, dada a inserção de Claro Jansson neste conjunto de relações, é plausível afirmar que sua crônica visual acompanhou o sentido geral que aí foi construído em relação ao episódio.

Neste momento, o depoimento de seus familiares também sugere que o fotógrafo experimentava uma situação considerada próspera através de sua atividade profissional. Planejava permanecer no local quando recebeu a proposta para documentar o funcionamento da serraria que uma subsidiária da *Brazil Railway* havia estabelecido no vilarejo próximo de Três Barras, pertencente à jurisdição paranaense. A magnitude do empreendimento e os benefícios reunidos na cidade-empresa que organizou para industrializar a exploração madeireira formavam um contexto auspicioso para a fotografia. Foram as oportunidades contidas neste campo de possibilidades que motivaram a sua mudança.

4.3 DAS FOTOGRAFIAS RELACIONADAS AO FUNCIONAMENTO DA *SOUTHERN BRAZIL LUMBER & COLONIZATION COMPANY*

Como uma espécie de apêndice da ferrovia São Paulo – Rio Grande, a *Lumber* começou a ser construída em 1909 e entrou em operação em 1911. Situada em terras recebidas por concessão e explorando outras que eram adquiridas de particulares, esta empresa, estruturada através dos padrões mais desenvolvidos de mecanização disponíveis à época, tinha capacidade para processar um volume de aproximadamente quatrocentas toras de madeira por dia. Com este ritmo de produção, tal como observa Delmir Valentini (2009), na segunda metade de 1925 ela havia esgotado os pinheirais nativos nas proximidades de Três Barras.

A maior parte de sua construção foi realizada por mão-de-obra vinda da América do Norte. Em seguida, o seu funcionamento também contou com trabalhadores especializados e administradores estrangeiros. Com o objetivo de acomodá-los num local distante dos centros urbanos mais expressivos, a *Lumber* construiu uma cidade-empresa que reproduzia, dentro dos seus limites, um estilo de vida compatível com aquele observado nos seus países de origem. Reunindo casas especiais para funcionários, abastecimento próprio de energia elétrica, serviços de hospital e farmácia, armazém com abundância de produtos importados, escolas e cinema, esta cidade-empresa oferecia um padrão de conforto que era desconhecido pelas demais vilas da região.

Tendo se deslocado para Três Barras com o objetivo de documentar o funcionamento da *Lumber*, Claro Jansson residiu neste local até 1927. Portanto, o seu trabalho não se limitou à empresa propriamente dita, incorporando os reflexos dos vínculos e da experiência pessoal que estabeleceu. Algumas de suas fotografias deste período podem ser encontradas no Museu de Três Barras – localizado no mesmo prédio que outrora abrigou o escritório central da *Lumber*, hoje pertencente ao Campo de Instrução Marechal Hermes. Elas integram um conjunto de documentação iconográfica que também contempla imagens de

outros dois fotógrafos. Embora não exista indicação de autoria, o historiador Delmir Valentini (2009) as atribui a Luiz Szczerbowski e Miguel Karwat.

A inexistência de documentos ou informações sistematizadas a respeito destes fotógrafos dificulta o estabelecimento de paralelos com o trabalho de Claro Jansson. Por outro lado, cotejando as fotografias do Museu com os negativos encontrados no acervo de Itararé, foi possível perceber que os três não atuaram ao mesmo tempo. Enquanto Claro Jansson atuou num período que pode ser considerado intermediário, entre os anos de 1913 e 1927, os outros dois o fizeram, respectivamente, entre os anos de 1909 e 1911, e, depois, entre as décadas de 1930 e 1940.

Situando-se, portanto, entre as fases de implantação e de decadência da empresa, Claro Jansson presenciou o seu processo de consolidação e expansão. Antes, no entanto, de avançar com a análise da posição que ocupou neste processo, é conveniente comentar o sentido geral que o seu trabalho de documentação observou. Trata-se de uma crônica visual que narra a eficiência do empreendimento, conferindo destaque para a sua magnitude, para a sincronização das diferentes etapas do processo produtivo e para a sua articulação através de um elevado grau de mecanização. (Fig. 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40 e 41)



Figura 33 - Vista geral da serraria Lumber, 1913-1920. Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Rubens Habitzreuter



Figura 34 - Derrubada e de toras, 1913-1920. Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Rubens Habitzreuter



Figura 35 – Desbaste de toras, 1913-1920. Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Rubens Habitzreuter



Figura 36 - Empilhamento de toras, 1913-1920. Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Rubens Habitzreuter



Figura 37 – Carregamento de toras em vagão, 1913-1920. Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Rubens Habitzreuter



Figura 38 - Composição com toras chegando à serraria, 1913-1920. Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Rubens Habitzreuter



Figura 39 – Esteira sem fim para a condução de toras ao interior da serraria, 1913-1920. Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Rubens Habitzreuter



Figura 40 - Serra acoplada ao vagão “vai-e-vem”, 1913-1920. Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Rubens Habitzreuter



Figura 41 - Pátio de empilhamento com madeira preparada para embarque, 1913-1920. Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Rubens Habitzreuter

Esta crônica narra o eficiente processo que transformava vastos pinheirais em pilhas igualmente vastas de tábuas serradas. A primeira fotografia desta seqüência oferece uma visão geral da serraria. (**Fig. 33**) À esquerda é possível observar o escritório central da empresa e as casas dos funcionários mais graduados. Este local era conhecido como “*Little America*”. Em seguida, percebe-se, pela sucessão de imagens, o encadeamento da produção: derrubada de árvores e empilhamento através de guinchos mecânicos às margens dos trilhos; carregamento das toras em vagões até a entrada do engenho, onde eram molhadas e dispostas numa esteira que as conduzia à seção de serras; o mecanismo que desbastava e convertia as toras em tábuas; o uso de pequenos vagões para acomodar as tábuas em pilhas de secagem, local em que ficavam até o embarque nos trens da ferrovia São Paulo – Rio Grande.

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 que pode ser observado na última fotografia da seqüência acima (**Fig. 41**): 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.

Tomadas isoladamente, estas imagens comprovam, pelo menos para o caso da *Lumber*, a observação de Charles Gauld (2006) a respeito da relação que os empreendimentos de Percival Farquhar mantinham com a prática fotográfica. 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.

Como foi dito anteriormente, no entanto, ele residiu por mais de uma década neste local. Nele construiu novos vínculos e através deles negociou seus próprios anseios. Portanto, suas fotografias também refletem os traços de sua experiência em meio ao contexto social mais amplo originado pela *Lumber*.

A identificação de sua posição neste contexto pode ser feita através de uma inferência indireta. Seus anseios eram compatíveis com os valores típicos de uma racionalidade capitalista que reduz o trabalho à esfera econômica. Por outro lado, por se tratar de um empreendimento industrial aos moldes tayloristas, a *Lumber* não organizou na Região do Contestado um espaço caracterizado apenas pela escala e pela utilização de maquinário. Sua chegada implicou no estabelecimento de novas relações sociais para as quais a disciplina em função da centralidade do trabalho era fundamental.

Neste sentido, é compreensível o depoimento de sua filha ao afirmar que, em Três Barras, Claro Jansson trabalhou com um dinamismo espantoso. Ela comenta que, além do estúdio fotográfico, ele dirigiu uma fábrica de refrigerantes de sua propriedade, operou o cinema da empresa e também atuou como seu comprador de erva-mate. Não bastasse isto, já fluente em outras línguas, rapidamente aprendeu o Inglês, o que lhe valeu um papel de destaque como negociador entre dirigentes e operários em casos de conflito.

Para além deste depoimento, suas próprias fotografias refletem esta posição associada a vínculos sociais privilegiados. A este respeito, a imagem que segue é curiosamente elucidativa. **(Fig. 42)**



Figura 42 – Jogo de pôquer, 1913-1920. Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Jandira Jansson

Esta imagem remete ao inconfundível ambiente “velho oeste” norte-americano: *cowboys* armados, bebida e jogo. Aparentemente, ela comprova o contexto de violência que a *Lumber* estruturou através de seu próprio agrupamento armado. Inclusive, a legenda usual que acompanha esta fotografia faz referência à força de vigilância privada da empresa. Ocorre, no entanto, que a fotografia é uma encenação da qual o próprio fotógrafo participou. Ele está em pé, ao lado esquerdo, observando o jogo. No centro do enquadramento, ao seu lado, está o norueguês Haakon Sargraw. Em seguida, também em pé, está o Dr. Osvaldo de Oliveira.

No seu estudo sobre os trabalhadores da *Lumber*, Alexandre Tomporoski (2006) elabora um minucioso relato a respeito destes dois personagens. Por conseguinte, oferece pistas para que o espaço de sociabilidade ocupado pelo fotógrafo torne-se mais legível. Sargraw era um capataz, homem de confiança dos diretores que desempenhava tarefa de suma importância no encaminhamento dos processos de acidente de trabalho. Era ele quem elaborava os relatórios usados como base para o julgamento da responsabilidade da empresa e o estabelecimento de eventual indenização. Já o Dr. Osvaldo de Oliveira, médico

do hospital da *Lumber*, que também tinha o papel estratégico de perícia nestes processos, foi dono de uma próspera carreira política, exercendo a função de intendente municipal e, posteriormente, chegando à legislatura estadual por Santa Catarina.

Obviamente, a indicação da proximidade de Claro Jansson com estes personagens não pretende sugerir um padrão condenável de relações. Ao contrário, indica que na estrutura social organizada a partir da *Lumber*, ele ocupava uma posição intermediária entre a empresa e seus funcionários. Sua própria filha comenta que por duas vezes ele exerceu o cargo de juiz de paz em Três Barras, tendo atuação decisiva como mediador nas greves deflagradas pelos operários entre 1917 e 1926. Por estes serviços, recebeu inclusive importâncias em dinheiro que a *Lumber* depositou num banco em seu nome.

Destas greves, Claro Jansson guardou fotografias. (**Fig. 43**) Elas são um importante registro para indicar a presença e a estruturação do movimento operário no local, contribuindo para refutar o argumento de que a Região do Contestado representava um espaço isolado em relação ao restante do país, apartado daquilo que acontecia em seus principais centros.



Figura 43 - Greve de operários da *Lumber*, 1917. Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Jandira Jansson

Outros registros mais rotineiros sobre a relação entre capital e trabalho, no entanto, estão presentes em suas imagens. Neste caso, eles não contribuem apenas para que se perceba a posição ocupada por Claro Jansson, mas também uma espécie de função que era atribuída à própria fotografia neste espaço peculiar. (Fig. 44 e 45)



Figura 44 - *Dia de pagamento, 1913-1920*. Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Jandira Jansson⁴¹

⁴¹ É importante destacar a constante presença de crianças entre os operários. Nesta fotografia, percebe-se um garoto com a perna direita amputada logo atrás de Jaime Bishop, o diretor geral da empresa.

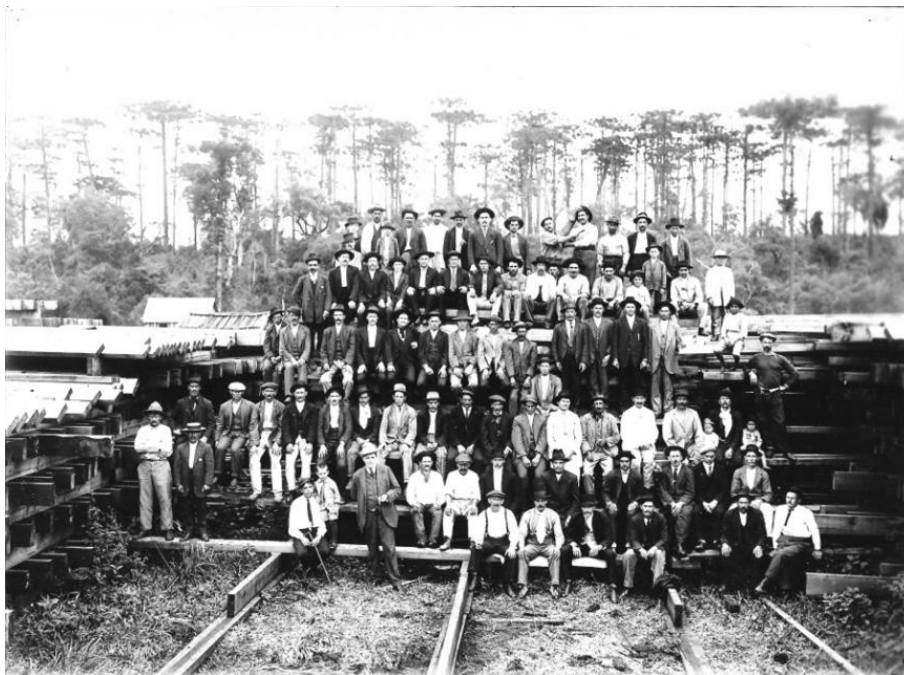


Figura 45 – Operários em dia de pagamento, 1913-1920. Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Jandira Jansson

Pela sua recorrência como tema fotografado, o dia de pagamento guarda a aparência de um acontecimento, sempre seguindo o mesmo padrão: à frente dos operários, em tom paternal, aparece um dos diretores da empresa. No caso das duas imagens acima, trata-se de Jaime Bishop. A repetição do acontecimento converte-o em cerimônia e esta guarda a função, ainda que planejada e não espontânea, de fortalecer os vínculos de identidade dos empregados com a empresa. Esta lógica remete à proposição de Émile Durkheim a respeito da função desempenhada pelas cerimônias. Foi com ela que Pierre Bourdieu (2006) construiu o seu argumento a respeito da fotografia como sociograma. Adaptado ao exemplo em questão, este argumento indica que na rotina da empresa, a fotografia foi apropriada como um instrumento para solenizar esta forma de relação paternal entre diretores e operários.

Desta maneira, é possível perceber que o trabalho de documentação feito por Claro Jansson em relação ao funcionamento da *Lumber* não ficou restrito aos aspectos formais da estrutura física do ambiente e às etapas do trabalho vinculado ao processo industrial. Ele também registrou, por conta de sua posição intermediária entre diretores e funcionários, os momentos em que a empresa

estendeu sua influência às formas de sociabilidade, conformando espaços compatíveis com a posição hierárquica de cada grupo. Neste sentido, se o dia de pagamento representava uma solenidade com o propósito de integração, as festas denotavam a nítida presença de um elemento de distinção.

O núcleo central da cidade-empresa era composto por um conjunto de serviços que oferecia um estilo de vida alheio ao dos demais vilarejos situados na região. O acesso a este local, no entanto, era desigualmente distribuído entre os diferentes grupos. Destes serviços, o cinema desempenhava um papel de destaque. Aberto aos funcionários em geral em momentos específicos, na maioria das vezes funcionava como espaço de sociabilidade para as festas e recepções oficiais da empresa. Nelas, apenas os indivíduos que compunham a sua elite participavam. (Fig. 46 e 47)



Figura 46 - *Festa de americanos, 1913-1920.* Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Jandira Jansson



Figura 47 - Festa de polacos, 1913-1920. Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Jandira Jansson

O contraste entre estas duas fotografias é rico em vários aspectos. Enquanto os “americanos” estão reunidos na sala de cinema, no centro da cidade-empresa, os “polacos” encontram-se nos fundos da serraria confinados atrás de uma pilha de serragens. O primeiro grupo festeja ao som de um conjunto musical que tem como destaque a flauta e o sax. Já para o segundo, o destaque do conjunto é a gaita. De um lado, o ambiente é compatível com a presença feminina. Do outro, ele é exclusivamente masculino. Finalmente, à pose formal daqueles, contrapõe-se a informalidade destes que se deixam retratar, ao lado das crianças e seus chapeuzinhos de papel, com suas garrafas de bebida.

Delmir Valentini (2009) comenta que a *Lumber* lançou mão de diversos artifícios para estabelecer na região de Três Barras um padrão de vida aos moldes do *american way of life*. Pois bem, como se depreende das imagens acima, este padrão era restrito e resultou num contraste que foi refletido pelas fotografias de Claro Jansson. Além das festas, nelas também aparecem os diferentes tipos de moradia, a distância que as separava do engenho central e a constante oposição entre “americanos” e “polacos”.

Dado o caráter restrito dos benefícios que a empresa oferecia para cooptar seus funcionários, as eventuais situações de desordem percebidas pela direção eram resolvidas por outros meios. A organização de uma extensa força privada de segurança atendia justamente a este propósito. Todd Diacon (2002), brasileiro que tratou da relação entre o funcionamento da *Lumber* e a eclosão do movimento milenarista que resultou na Guerra do Contestado, afirma que entre 1912 e 1915 a empresa contava com a presença de aproximadamente 655 funcionários. Paulo Pinheiro Machado (2004), por sua vez, observa que, neste mesmo período, a sua polícia privada dispunha de mais de 300 homens armados, um montante superior ao efetivo do Regimento de Segurança Pública de Santa Catarina, estimado em 280 homens.

A proporção aproximada de um segurança para cada dois funcionários e o comparativo entre a extensão das forças privadas e públicas põem em evidência que a chegada da *Lumber* à Região do Contestado inaugurou, além de uma nova sociabilidade em função do trabalho, um novo tipo de violência. A este respeito, parte da bibliografia sobre o tema reproduz uma informação questionável. Paulo Derengoski (1986), por exemplo, afirma que esta violência foi personificada por indivíduos trazidos dos Estados Unidos – verdadeiros *cowboys* – com a missão específica de garantir através das armas a concretização dos interesses da empresa. Mas não é isto que aparece refletido nas fotografias de Claro Jansson. **(Fig. 48 e 49)**



Figura 48 - *Força de segurança da Lumber, 1913-1920.* Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Jandira Jansson



Figura 49 - *Homens da força de segurança da Lumber, 1913-1920.* Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Jandira Jansson

Ao invés de *cowboys*, as fotografias mostram os próprios sertanejos convertidos à condição de milícia. Esta última imagem, inclusive, fugindo ao padrão formal predominante no trabalho de Claro Jansson, sem que haja a montagem de pose, os situa num ambiente de cotidiano, no qual as armas encostadas à parede de uma casa contrastam com a prosaica figura de uma

criança alimentando as galinhas. Isto sugere que estes indivíduos não viviam isolados em função de sua tarefa repressiva. Eram homens da região que, ao lado de suas famílias, foram incorporados ao novo padrão de violência que a empresa inaugurou.

Douglas Teixeira Monteiro (1974) interpreta este novo padrão classificando-o como uma forma de violência inovadora que se contrapôs à violência costumeira que sempre existiu na região. Fosse por questão de honra, de terra ou de poder político, assentada nos costumes, a violência não era considerada crime num sentido moralmente condenável. Estava associada aos vínculos pessoais e de lealdade que formavam extensos laços de compadrio e clientela. Com a chegada das empresas estrangeiras, estes vínculos foram substituídos por outros impessoais, projetando a violência para a esfera de uma racionalidade abstrata.

É conveniente recordar que o funcionamento destas empresas implicou na maciça expulsão de posseiros de suas terras. Com isto, formou-se uma extensa massa de marginalizados que passou a ser percebida como potencialmente perigosa. Para controlá-la e combatê-la, os próprios sertanejos foram contratados para dar enfrentamento aqueles que, até então, eram seus iguais, sendo que o fundamento que legitimava este enfrentamento derivava de uma lógica estranha ao mundo sertanejo. Se no plano interno a *Lumber* demandava a violência para garantir a disciplina dos funcionários em função da racionalidade que submete o trabalho ao capital, no plano externo o fazia para se proteger dos indivíduos que ela mesma expropriou. É por isto que sua atuação é consensualmente apontada como uma das principais causas para o desencadeamento da Guerra do Contestado.

De forma encenada, a atuação das forças de segurança da *Lumber* aparece nas fotografias de Claro Jansson precisamente no momento em que este conflito tomou conta de praticamente toda a região em litígio. (Fig. 50, 51 e 52)



Figura 50 - Forças de proteção à Lumber durante a Guerra do Contestado, 1914. Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Jandira Jansson



Figura 51 - 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

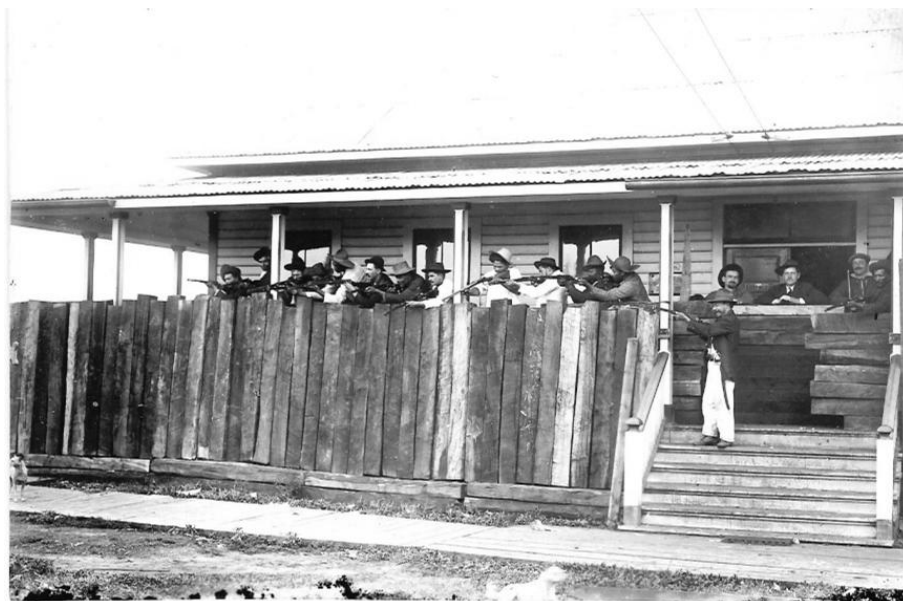


Figura 52 - Barreira de proteção ao escritório central da *Lumber* durante a Guerra do Contestado, 1914. **Fonte:** Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Jandira Jansson

Em 1914, várias instalações da ferrovia São Paulo – Rio Grande foram atacadas por piquetes rebeldes. Unidades menores que funcionavam articuladas ao grande engenho de Três Barras também sofreram depredação. Maurício Vinhas de Queiroz (1977) observa que neste momento ocorreu o auge do movimento de contestação à ordem: 28.000 quilômetros quadrados de área estavam ocupados pelos sertanejos em armas. Vários municípios como Porto União da Vitória e Canoinhas estavam sendo abandonados por suas populações. Outros como Curitiba e Campos Novos foram invadidos e saqueados. Conformava-se uma situação na qual as forças estaduais, mesmo quando amparadas pelas milícias civis de vários coronéis, encontravam-se incapacitadas para reprimir o movimento.

Por conta desta condição que gerava pânico generalizado, consta que Jaime Bishop, o diretor da *Lumber*, telegrafou diretamente ao Governo Federal para cobrar garantias para os investimentos da empresa. De fato, no mês de setembro deste ano, um ataque à serraria de Três Barras foi organizado. Sua integridade foi preservada graças à ação da força de segurança privada. As fotografias acima retratam justamente este contexto. O fato dos milicianos aparecerem fazendo pontaria em direção ao horizonte, sem a presença do alvo efetivo que almejavam, sugere um estado de espera. De acordo com Todd Diacon

(2002), esta espera implicou na paralisação total da empresa durante um intervalo de onze meses. Este assunto, portanto, era o tema principal a ser fotografado.

Foi a intervenção direta do Governo Federal e o decreto de uma operação de guerra propriamente dita que possibilitou o encerramento desta paralisação. Dado que Claro Jansson fotografou alguns episódios relacionados à Guerra do Contestado e dados os seus vínculos com a *Lumber*, este contexto é importante para tornar legíveis as imagens que elaborou.

4.4 DAS FOTOGRAFIAS RELACIONADAS À GUERRA DO CONTESTADO

Faltou um Euclides da Cunha para escrever a história da Guerra do Contestado. Herculano Mathias (1987) afirma que, de forma recorrente, este argumento foi utilizado para questionar uma suposta atenção superlativa dedicada pela historiografia nacional à Guerra de Canudos, enquanto o conflito na região em litígio entre Paraná e Santa Catarina foi relegado ao segundo plano. Ainda que despropositado, segundo o autor, este argumento serviu para justificar sucessivos estudos que se propuseram a resgatar o episódio do esquecimento.

Deixando de lado as considerações sobre a pertinência deste sentimento de injustiça, é conveniente ressaltar que ele orientou o uso de fotografias sobre a Guerra do Contestado em diversos trabalhos de pesquisa. 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. Tomadas como documentos objetivos e, portanto, inquestionáveis, são apropriadas para sanar uma espécie de lacuna que se atribui à historiografia nacional.

Além disto, espalhadas por diversas instituições, como o Museu Histórico e Antropológico da Região do Contestado, em Caçador, Santa Catarina, ou o Museu Paranaense, em Curitiba, estas fotografias são conservadas ao lado de legendas explicativas que variam em função de diferentes narrativas. Desta forma, é curioso observar 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.

Neste contexto, para avançar com a análise do sentido que a crônica visual elaborada por Claro Jansson conservou, dois esclarecimentos iniciais são importantes. Em primeiro lugar, não houve no Contestado, como havia acontecido em Canudos, a formação de um reduto único onde os conflitos se concentraram. Após o combate em Irani, opondo a força de Segurança Pública do Paraná, sob o comando de João Gualberto, e os sertanejos reunidos em torno de José Maria, o movimento iniciou um processo de progressiva dispersão. Os seus núcleos se espalharam por uma grande área e disto resultou uma estratégia literalmente nômade baseada em táticas de guerrilha. A cada novo ataque das forças oficiais, os pontos de fixação, chamados de cidades-santas, mudavam de lugar e reiniciavam suas investidas.

Em 1914, quando praticamente todo o território em litígio encontrava-se sob o domínio dos sertanejos, momento no qual a *Lumber* e as instalações da ferrovia São Paulo – Rio Grande permaneceram sob constante ameaça, o General Fernando Setembrino de Carvalho, veterano que havia participado da repressão a Canudos, foi nomeado ao posto de Comandante do Exército na região. Aumentando exponencialmente a presença dos efetivos oficiais, Setembrino de Carvalho deflagrou uma operação de guerra propriamente dita. Ordenou a formação de um cerco a partir de quatro colunas que, seguindo a orientação dos pontos cardeais, deveriam avançar sucessivamente, sufocando o movimento rebelde. Estas colunas mobilizaram artilharia pesada para bombardear os principais redutos e cortaram as linhas de abastecimento utilizadas pelos sertanejos para obter seus mantimentos. Encurralados, eles se depararam com duas alternativas, a rendição ou o massacre.

Pois bem, os registros fotográficos sobre o período que antecede a chegada de Setembrino de Carvalho à região são escassos. Foram feitos nos municípios que estavam sob ameaça dos diferentes redutos e tratam exclusivamente da mobilização de forças locais para dar combate aos sertanejos.

Além disto, não há registros disponíveis que auxiliem a tarefa de identificação de sua autoria. Quanto às fotografias elaboradas por Claro Jansson, num primeiro momento, elas seguem exatamente o padrão indicado acima. Situado em Três Barras, o seu trabalho estava delimitado pelo espaço sob influência direta da *Lumber*. Por conta disto, as imagens dispostas na seção anterior, que tratam das forças de segurança privada da empresa guardando as instalações da serraria, representam o principal tema que ele fotografou neste período. (Fig. 50, 51 e 52)

Em segundo lugar, outro esclarecimento necessário para a análise de sua crônica visual sobre o episódio diz respeito ao espaço que este ocupou na imprensa. De acordo com Paulo Pinheiro Machado (2004), ofuscada pela Primeira Guerra Mundial, a Guerra do Contestado aparecia esporadicamente na imprensa nacional, reduzida a pequenas matérias que relatavam práticas percebidas como bizarras por parte dos “fanáticos” e à transcrição de telegramas de políticos e chefes militares. Já no plano regional, as imprensas do Paraná e de Santa Catarina restringiam-se a acusações recíprocas que tinham como tema central a disputa por limites. Este autor também comenta que nenhum periódico enviou repórteres para cobrir diretamente a região em conflito.

Esta orientação geral, no entanto, não deve ser interpretada como simples falta de interesse pela cobertura do episódio. Ao contrário, ela pode ser associada às medidas adotadas por Setembrino de Carvalho para organizar as operações do Exército na região. Segundo Rogério Rodrigues (2008), uma de suas principais providências consistiu na proibição explícita de contatos entre soldados e civis. Para tanto, o trânsito destes últimos pelo espaço em conflito foi condicionado à concessão de passaportes. Ou seja, eventuais notícias sobre a guerra dependiam exclusivamente do controle e da censura estabelecidos pelo Exército.

Justamente no período em que Setembrino de Carvalho se estabeleceu na região, entre 1914 e 1915, algumas fotografias, tendo o elemento militar como principal tema, foram publicadas pela revista *Fon-Fon!*.⁴² Mais especificamente,

⁴² A revista *Fon-Fon!* circulou semanalmente no Rio de Janeiro entre 1907 e 1958. Sua principal característica era o uso abundante de ilustrações. O conteúdo integral de suas edições foi digitalizado pela Biblioteca Nacional e está disponível através do seguinte endereço eletrônico: (http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon).

nove edições desta revista contaram com um total de 63 fotografias sobre a Guerra do Contestado.⁴³ Em todas, as imagens eram precedidas pelo título “Fon-Fon! no Contestado”. Nenhuma delas trouxe, além de legendas, matérias explicativas ou textos para situar o episódio. A única exceção foi a edição de 8 de maio de 1915, última que tratou do assunto. Nela, as fotografias foram acompanhadas pelo seguinte esclarecimento: “Alguns aspectos das últimas phases da luta no Contestado, aonde o exército foi chamado para dominar os bandoleiros que infestavam aquella região sulista, devastando terras, violando propriedades e arrasando vidas.”

Ocupando um espaço periférico na revista, sempre ofuscado pela ampla divulgação da Primeira Guerra Mundial, em consonância com a observação de Paulo Pinheiro Machado, o assunto parecia sugerir uma importância menor. Da mesma forma, inteiramente baseado em material relacionado à organização das forças oficiais comandadas por Setembrino de Carvalho, ressaltando o êxito de sua missão, o conteúdo publicado foi condicionado pelo controle que o Exército estabeleceu sobre a divulgação de informações, tal como observou Rogério Rodrigues.

Outro aspecto importante em relação às fotografias publicadas nesta revista diz respeito à questão da autoria. Registradas sobre algumas das imagens originais que foram usadas para a reprodução, as seguintes assinaturas podem ser identificadas: Tenente Favilla, A. Leitão de Carvalho e P. Braga. Destes três personagens, a única informação que foi possível levantar indica que Favilla era 1.º Tenente do 43.º Batalhão estacionado em Canoinhas. Por ser militar e integrar as forças comandadas por Setembrino de Carvalho é plausível inferir que o próprio Exército dispunha de meios para registrar fotograficamente o episódio. Embora não exista referência a Claro Jansson, das 63 fotografias, dez têm correspondência com os negativos de vidro encontrados no acervo de Itararé. Portanto, é adequado afirmar que parte de sua crônica visual acompanhou o esforço do Exército na composição de um determinado discurso.

⁴³ Em 1914, as fotografias constam na edição de 7 de novembro. Para o ano de 1915, as edições são as seguintes: 1 de janeiro, 8 de janeiro, 6 de fevereiro, 20 de fevereiro, 27 de fevereiro, 6 de março, 27 de março e 8 de maio.

Mas qual teria sido o interesse do Exército na composição deste discurso? Seguramente ele não se limitava a narrar uma missão bem-sucedida. Rogério Rodrigues (2005) comenta que a Guerra do Contestado foi concomitante ao auge da campanha pela modernização do Exército nacional. Enquanto os conflitos eram travados no sul, Olavo Bilac, o “Príncipe dos Poetas”, promovia palestras pelo país em prol do serviço militar obrigatório. Nelas, defendia a ampliação dos efetivos da instituição, a renovação do seu aparelhamento e mudanças na estrutura organizacional que deveriam ser acompanhadas por reformas globais no sistema de ensino.⁴⁴

Neste sentido, era fundamental compor uma imagem positiva da instituição, ainda mais porque episódios então recentes tinham contribuído para abalar sua reputação: sucessivos fracassos na campanha de Canudos (1897-1898), a violência usada na repressão à Revolta da Vacina (1904) e a atuação questionável no movimento liderado por Padre Cícero no Ceará (1914). Por integrar esta campanha pela modernização do Exército, Setembrino de Carvalho converteu as operações no Contestado numa espécie de contraprova para estes episódios, daí ter providenciado para que suas fotografias circulassem pela Capital da República.

Além disto, ele compôs um álbum fotográfico com 87 imagens para integrar o relatório final que redigiu ao Ministro da Guerra, no qual prestou conta de suas ações.⁴⁵ Logo em sua primeira página ele comentou.

As fotografias que ilustram o presente relatório não foram aí incluídas para dar maior realce à exposição que ele encerra, senão precisamente com o fim de opor uma contraprova a acusações injustas assacadas contra o comandante das Forças em Operações no Contestado. O modo por que se apresenta a tropa em todos os serviços, perfeitamente fardada, equipada e convenientemente armada, como se verifica facilmente das fotografias, desmente de modo categórico a informação trazida à imprensa do Rio, de que os soldados andavam rotos e sem abrigo contra as intempéries. Elas representam também, juntamente com as instruções que vão

⁴⁴ De acordo com Manuel Domingos Neto (1980), a iniciativa de Olavo Bilac integrava os esforços da Liga de Defesa Nacional, organização fundada por ele com o apoio de intelectuais e militares favoráveis ao serviço militar obrigatório. A campanha de modernização que promoveu visava convencer a opinião pública e as elites políticas do país sobre a necessidade de investimentos para viabilizar as transformações organizacionais que modernizariam o Exército.

⁴⁵ Este álbum está disponível no Setor de Iconografia do Arquivo do Exército, no Rio de Janeiro. Atribuído a Setembrino de Carvalho ele não possui legendas e não contém indicação da autoria das fotografias.

nos anexos, documentos inestimáveis da organização dos abastecimentos, hospitais, etc., por onde se vê que o Exército entrou n'esta campanha com um aparelhamento perfeito, sendo tudo previsto e determinado em ordens preestabelecidas, na falta dos regulamentos essenciais a respeito. (SETEMBRINO DE CARVALHO, 1916, p. 1)

Nesta passagem o que sobressai não é apenas a preocupação com a imagem do Exército. Em primeiro plano está o objetivo de salientar o despropósito de acusações dirigidas pela imprensa ao próprio comandante das operações durante a campanha. De qualquer forma, para ambos os casos, recorria-se às fotografias como um testemunho objetivo e inquestionável. Em relação ao conteúdo deste álbum, das 87 fotografias, dezoito têm correspondência com os negativos de vidro encontrados no acervo de Itararé. Assim, mais uma vez, o sentido de parte da crônica visual elaborada por Claro Jansson acompanhou o discurso oficial que o Exército construiu em relação ao episódio.

O argumento de que a crônica visual elaborada pelo fotógrafo acompanhou parcialmente o discurso oficial deve ser ressaltado. Afinal, tanto no caso das imagens publicadas no Rio de Janeiro como no caso do álbum organizado pessoalmente por Setembrino de Carvalho, das fotografias de Claro Jansson, apenas algumas foram incorporadas. Isto sugere que, para além daquilo que interessava ao Exército tornar público, outros temas menos convenientes também foram registrados. Desta maneira, as fotografias que seguem nesta seção foram dispostas com o objetivo de explorar esta oposição.

Registradas em Porto União da Vitória, local que abrigava a Coluna Oeste sob o comando do Coronel Eduardo Arthur Sócrates, as imagens seguintes representam a convergência entre a crônica visual elaborada por Claro Jansson e o discurso oficial construído pelo Exército. (**Fig. 53, 54, 55 e 56**)



Figura 53 - Tropas acampadas em Porto União da Vitória durante a Guerra do Contestado, 1914. Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Jandira Jansson



Figura 54 - 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



Figura 55 - 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



Figura 56 - 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

As fotografias desta seqüência refletem adequadamente o conteúdo do texto escrito por Setembrino de Carvalho no início do seu relatório. Para cada afirmação há uma imagem correspondente: “os soldados não andavam sem abrigo contra as intempéries” (**Fig. 53**); a tropa estava “perfeitamente fardada,

equipada e convenientemente armada” (Fig. 54); o Exército entrou na campanha “com aparelhamento perfeito” (Fig. 55); e, finalmente, providências foram tomadas para a “organização dos abastecimentos” (Fig. 56).

Neste caso, tendo o seu sentido vinculado às palavras de Setembrino de Carvalho, estas fotografias contribuíram para dar credibilidade a um discurso que deixou o conflito em segundo plano. Os seus únicos temas são o elemento militar e a capacidade do Exército para mobilizar os recursos necessários à consecução de sua tarefa. Dado este contexto, resta identificar o que teria sido menos conveniente do ponto de vista deste discurso para que outras fotografias de Claro Jansson fossem preteridas.

A este respeito, a imagem abaixo oferece uma primeira pista. (Fig. 57)

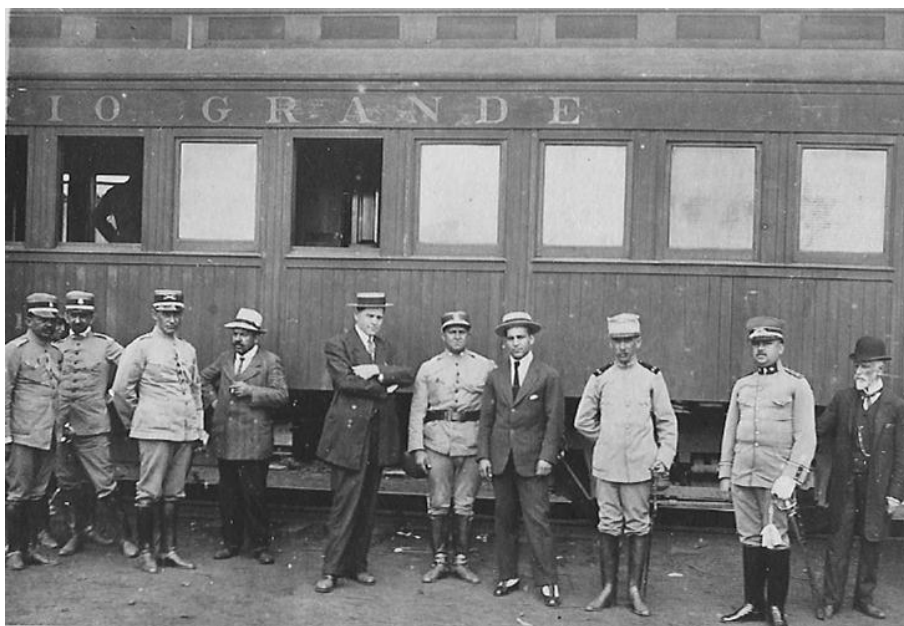


Figura 57 - General Fernando Setembrino de Carvalho em passagem por Três Barras, 1914. Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Jandira Jansson

Nesta fotografia, feita na estação ferroviária de Três Barras, Setembrino de Carvalho, terceiro da direita para a esquerda, aparece acompanhado por personagens locais. Entre eles estão o Tenente José Pereira de Moraes, Comandante do regimento da Força Pública Paranaense, segundo da direita para a

esquerda, e Jaime Bishop, diretor geral da *Lumber*, de braços cruzados na porção central da composição. Enquanto este representava os interesses da grande empresa estrangeira que atuava no local, tendo inclusive telegrafado ao Governo Federal para cobrar providências contra os “fanáticos”, aquele representava o poder armado do Estado do Paraná numa região em litígio.

Por conta da presença destes dois personagens, uma fotografia como esta não era pouco conveniente apenas por destoar da temática militar que prevaleceu em todo o discurso visual elaborado pelo Exército em relação ao episódio. De acordo com José Murilo de Carvalho (1974), os segmentos militares comprometidos com a modernização do Exército durante as primeiras décadas do século XX, dos quais Setembrino de Carvalho era um expoente, concentraram esforços para diferenciarem-se das Forças Públicas estaduais. Percebiam-nas como um aglomerado de jagunços vinculados ao mandonismo local e acreditavam que uma instituição efetivamente moderna deveria atuar de forma alheia às questões políticas paroquiais ou aos interesses com os quais se associavam. Neste sentido, a fotografia acima representava a proximidade com demandas que não combinavam com a imagem desejada em relação ao Exército Nacional.

Esta fotografia, além disto, indica a própria posição ocupada por Claro Jansson durante o trabalho de documentação que acompanhou a Guerra do Contestado. Não se deve deixar de lado o seu vínculo com a *Lumber* e o fato de que havia chegado a Três Barras com o título de Tenente da Guarda nacional, posto oficializado pelo Estado do Paraná. Neste caso, imagens como a que segue eram igualmente alheias ao interesse do Exército, na mesma medida em que refletiam a repercussão do conflito no espaço imediatamente vinculado à trajetória do fotógrafo. **(Fig. 58)**

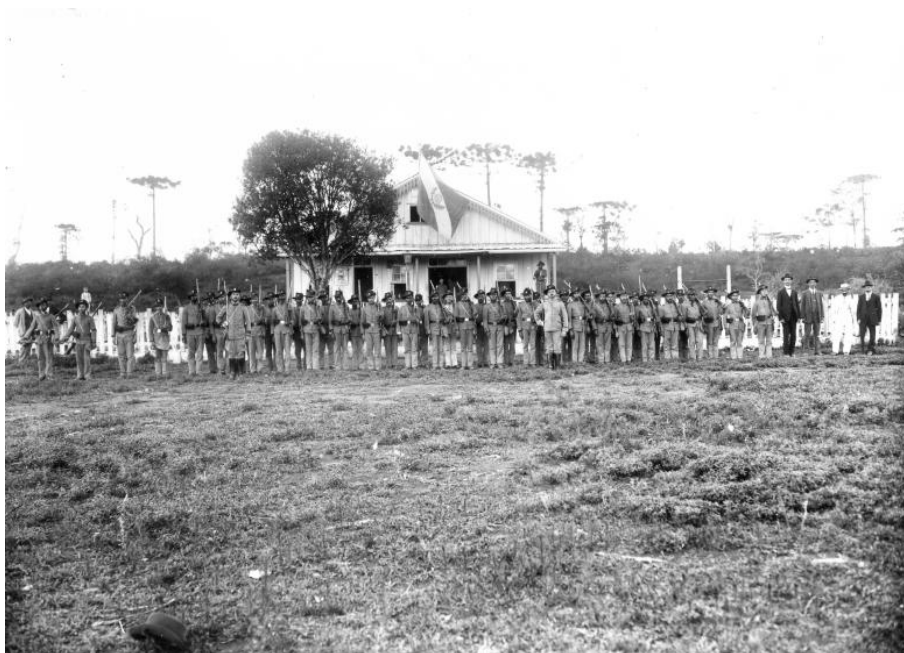


Figura 58 – *Tenente José Pereira de Moraes e o Regimento de Segurança Pública paranaense em Três Barras, 1914. Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Jandira Jansson*

Nesta imagem, é particularmente significativo o fato de que, por trás do regimento em formação, a bandeira paranaense foi fixada para constar de forma legível no registro. Ora, dado que isto foi feito num território sob litígio com outra unidade federativa, durante uma guerra que mobilizava a intervenção Federal, esta imagem também confrontava o discurso elaborado pelo Exército. Com isto, não se pretende afirmar que Claro Jansson a fez intencionalmente. O que se sugere é que os vínculos que construiu no local e a posição que deles derivou aparecem refletidos em suas fotografias.

Outro exemplo que contribui para sustentar este argumento é o extenso conjunto de imagens que ele elaborou em relação aos personagens conhecidos como vaqueanos. (**Fig. 59 e 60**)



Figura 59 - Coronel Fabrício Vieira e seus vaqueanos, 1914. Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Jandira Jansson



Figura 60 - Grupo de vaqueanos, 1914. Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Jandira Jansson

Vaqueano era o designativo para um indivíduo que conhecia os caminhos do sertão. Com a eclosão do conflito, passou a designar o paisano que auxiliava as tropas oficiais. Geralmente, integrava-se num bando sob a liderança de um Coronel. O bando retratado na primeira fotografia era chefiado pelo Coronel Fabrício Vieira, primeiro à esquerda, cuja reputação local era bastante controvertida. (**Fig. 59**) Ele foi, ao lado dos seus comandados, responsável por

repelir parte dos ataques rebeldes na região entre Porto União da Vitória e Canoinhas.

Maurício Vinhas de Queiroz (1977) comenta que este personagem, cujo título derivava do seu posto na Guarda Nacional, havia participado da Revolução Federalista ao lado de Pinheiro Machado. No Contestado, sua incumbência específica era fiscalizar a região para impedir que mantimentos chegassem aos redutos organizados pelos sertanejos. No entanto, extrapolando esta função, o seu bando esteve associado a episódios bárbaros nos quais a degola era prática corriqueira. Portanto, além de representar o antípoda da imagem de uma instituição que se pretendia moderna, o Coronel Fabrício Vieira favorecia as acusações de que, para se manter de mãos limpas durante a campanha, o Exército se associou aos elementos arcaicos dos quais desejava se diferenciar.

Esta fotografia sugere mais uma observação relevante, desta vez relacionada especificamente à trajetória de Claro Jansson. Desde 1894 quando esteve na Lapa, por todos os lugares que passou ao longo de duas décadas, ele se deparou com indivíduos desgarrados da Revolução Federalista como o Coronel Fabrício Vieira. Desta maneira, este personagem aparece em sua crônica visual não apenas por estar relacionado à excepcionalidade do conflito, mas também por personificar um tipo que lhe era extremamente familiar.

Quanto à segunda fotografia, embora não se disponha de meios para aferir esta afirmação, ela é provavelmente a imagem mais conhecida da Guerra do Contestado. (**Fig. 60**) 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.

Da fotografia propriamente dita é conveniente ressaltar o contraste entre os vaqueanos que ostentam suas armas em pose de prontidão para o entrevero e os dois indivíduos no canto superior direito da composição. No lugar das armas,

eles carregam violão e gaita. Um deles canta. Novamente é válido recordar, com base na discussão elaborada no capítulo anterior, que os relatos de Claro Jansson em suas cartas contemplaram situações nas quais, para sua surpresa, festejos, música e violência aconteciam simultaneamente. Portanto, se por um lado esta imagem não interessava ao discurso oficial, por outro representava um tema corriqueiro ao espaço que marcou a trajetória do fotógrafo.

Até aqui, as fotografias dispostas nesta seção derivam do período compreendido entre setembro e dezembro de 1914. Nele, as operações sob o comando de Setembrino de Carvalho obedeceram principalmente uma orientação defensiva. Sua prioridade foi o isolamento da região e a proteção de pontos estratégicos, como as instalações da ferrovia São Paulo – Rio Grande, que constituíam alvos freqüentes dos rebeldes. Na passagem de 1914 para 1915, iniciou-se a fase ofensiva da campanha. O cerco aos redutos foi intensificado e disto resultou o primeiro processo de rendição em massa. Para se ter uma idéia da dimensão deste processo, Demerval Peixoto (1995), cronista militar da época, comenta que, apenas na vila de Canoinhas, 3.000 rebeldes se apresentaram às forças oficiais.

Este fenômeno de rendição, no entanto, não resultou exclusivamente das operações do Exército. Além da atuação destacada dos vaqueanos, ele contou com a colaboração de lideranças rebeldes que, negociando sua rendição, passaram a auxiliar as tropas oficiais no combate ao movimento que abandonaram. Destes personagens, o mais emblemático foi Henrique Wolland, conhecido localmente como Alemãozinho.

De acordo com Paulo Pinheiro Machado (2004), Alemãozinho representou um tipo de liderança que emergiu no momento em que o próprio movimento rebelde enfrentava uma série de contradições internas. À medida que se expandia, era obrigado a incorporar um maior número de indivíduos. Progressivamente, esta expansão foi deixando em segundo plano os elementos políticos e religiosos que articulavam a ação dos sertanejos e, por conta disto, figuras como a de Alemãozinho ganharam algum destaque. Ele chefiou piquetes e participou de invasões a vilarejos próximos à Canoinhas. Com o avanço das

colunas organizadas por Setembrino de Carvalho, ele foi o primeiro a se socorrer da rendição, orientando as tropas oficiais na localização das vias de acesso para os principais redutos, bem como fornecendo informações sobre as táticas de combate utilizadas pelos rebeldes.

Especificamente em relação à crônica visual elaborada por Claro Jansson, a rendição de Alemãozinho representou uma oportunidade para o registro fotográfico dos “fanáticos”. (Fig. 61, 62, 63, 64 e 65) Dada a magnitude do processo de rendição, é válido ressaltar que este registro não foi sistemático, limitando-se, aparentemente, a um episódio pontual.



Figura 61 – *O famoso chefe fanático Alemãozinho em Canoinhas, 1915. Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Jandira Jansson*



Figura 62 - Alemãozinho e o Tenente Castello Branco em Canoinhas, 1915. Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Jandira Jansson



Figura 63 – Rebeldes após a rendição em Canoinhas, 1915. Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Jandira Jansson



Figura 64 – *Rebeldes “churrasqueando” após a rendição em Canoinhas, 1915. Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Jandira Jansson*



Figura 65 – *Família de rebeldes “churrasqueando” após a rendição em Canoinhas, 1915. Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Jandira Jansson*

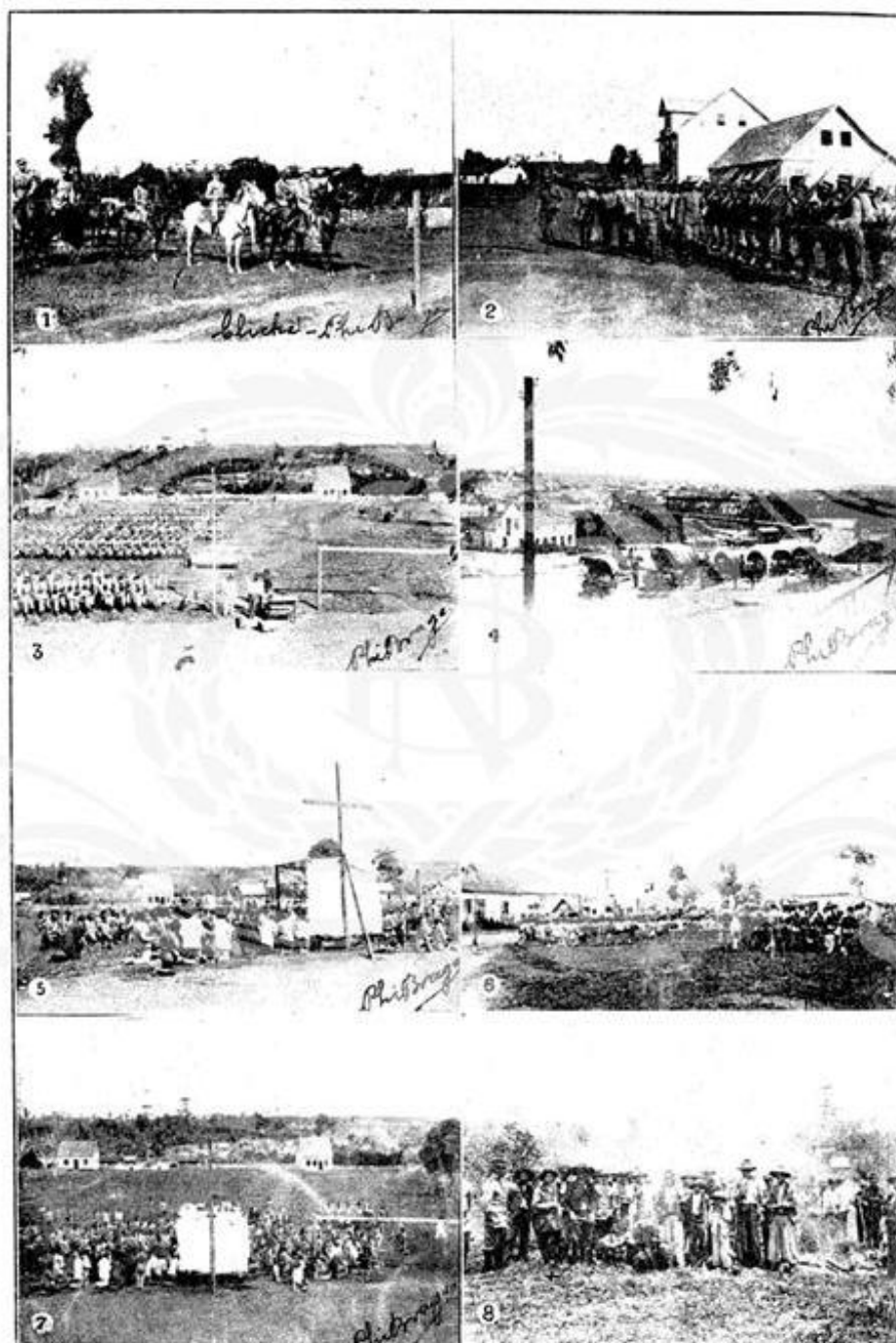
De todos os registros que Claro Jansson elaborou em relação à Guerra do Contestado, nenhum conferiu tanto destaque a uma figura individual como as

fotografias que compõem esta seqüência. Sempre fazendo pose, ora com o cigarro pendendo nos lábios, ora segurando-o entre os dedos, Alemãozinho aparece em vários momentos como o personagem principal de uma espécie de confraternização ao lado de policiais, vaqueanos, sertanejos rendidos e moradores de Canoinhas. Pontualmente na segunda fotografia, ele aparece ao lado do Tenente Castello Branco, Chefe de Polícia local. **(Fig. 62)** No final da seqüência está uma imagem retratando os rebeldes que, na condição de derrotados, teriam recebido das forças oficiais um tratamento digno após a rendição. Seguramente, ela poderia ser usada pelo Exército, operando com a lógica do simulacro, como meio para atestar a retidão de sua conduta em relação aos inimigos de guerra. **(Fig. 65)**

Curiosamente, não foi isto que aconteceu. Cotejando a crônica visual elaborada por Claro Jansson com aquela que o Exército fez circular na Capital da República através da revista *Fon-Fon!*, percebe-se que o discurso da instituição a respeito do episódio observou outro sentido. **(Fig. 66)**

FON-FON! NO CONTESTADO

Diversos aspectos



1. General Setembrino e Estado Maior e Tenente Coronel Onofre Ribeiro assistem o desfile do 56º batalhão em marcha de revista. — 2. General Setembrino e Coronel Onofre passando revista ao 56º Batalhão em Canoíñas. — 3. O garboso 56º batalhão em marcha de revista. — 4. Comboio com munição e viveres em marcha para Itaíópolis. — 5. Missa campal em Canoíñas. Fanáticos e soldados confraternizando. Ao centro o General Setembrino e o Estado Maior. — 6. Outro aspecto da missa. — 7. Outro aspecto da missa. — 8. Grupo de fanáticos churrasqueando depois da missa campal.

Figura 66 - Página (s/n) reproduzida da Revista Fon-Fon! - Edição de 06 de fevereiro de 1915. Fonte: Acervo digitalizado da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro

Esta seqüência de oito imagens, publicada no mês de fevereiro de 1915, trata do mesmo evento fotografado por Claro Jansson, ou, pelo menos, de um

evento próximo. Ela inicia conferindo destaque ao General Setembrino de Carvalho e ao Tenente Coronel Onofre Ribeiro, comandante da Coluna Norte estacionada em Canoinhas. Em seguida, põe em evidência a organização do “garboso” batalhão para então apresentar uma missa campal reunindo “fanáticos” e soldados. O churrasco que consta na seqüência elaborada por Claro Jansson é o tema da última imagem.

O contraste entre as duas seqüências é bastante elucidativo. De um lado o destaque recai sobre personagens locais, o vira-casaca que teria viabilizado a rendição e um representante da Força Pública estadual de Santa Catarina. Do outro, o destaque passa para o alto comando do Exército nacional. Depois, a mistura entre rendidos e forças oficiais se contrapõe à sua separação formal. Finalmente, enquanto na primeira prevalece, ainda que de forma encenada, um clima de confraternização, na segunda prevalece a missa campal.

Preterindo as imagens dos rebeldes rendidos sendo alimentados, o Exército optou por situá-los em meio a um culto religioso. Nada mais apropriado para conformar a imagem da instituição durante a Guerra do Contestado. Afinal, se a campanha se fazia legitimar através de um discurso que convertia os inimigos à condição de “fanáticos”, inclinados a perturbar a ordem por conta da crença bizarra num santo ignorado pelo clero oficial, a realização de uma missa representava o abandono definitivo da motivação que os animava para o conflito.

Além disto, o contraste entre as duas seqüências fortalece a hipótese de 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.

Por ser um indivíduo estabelecido na região, não seria exagero afirmar que sua crônica visual a respeito da Guerra do Contestado é justamente uma crônica elaborada a partir do ponto de vista vinculado à sua posição dentro desta região. Daí a presença de imagens sobre os vaqueanos, autoridades, e outros personagens envolvidos em disputas locais que não interessavam ao Exército e ao seu discurso pretensamente voltado à nação. Além do mais, ainda que não se disponha de documentos para ponderar sobre o que teria levado o fotógrafo a elaborar uma seqüência de imagens conferindo destaque a uma figura como Alemãozinho, se o fez sob demanda ou por interesse próprio, este é outro exemplo de um assunto que apareceu com recorrência em sua trajetória. Como comentado no capítulo anterior, Claro Jansson espantava-se ao perceber que Joaquim Mattozo, indivíduo de quem foi funcionário e genro, havia participado de uma guerra e, depois, cansado, passou a viver normalmente em meio aos seus antigos inimigos. Não é outro o caso de Alemãozinho. Neste sentido, sua fotografia ao lado do Chefe de Polícia, em tom de cumplicidade, diz respeito a um assunto que havia chamado a atenção do fotógrafo desde os seus primeiros anos no Brasil.

Obviamente, seja para o caso das fotografias que circularam pela Capital da República, seja para o caso da crônica visual de Claro Jansson, a discussão elaborada neste capítulo não procurou reconstruir a história da Guerra do Contestado através de imagens. Portanto, é oportuno salientar que, após as cenas de rendição tratadas acima, o conflito não se encerrou. O General Setembrino de Carvalho decretou o fim oficial da campanha em abril de 1915, mas pelo menos até meados de 1916, num período caracterizado por Maurício Vinhas de Queiroz (1977) como a fase do “açougue”, sob os cuidados das forças estaduais e dos vaqueanos, os sertanejos continuaram sendo perseguidos e exterminados. A este respeito, como se pode facilmente supor, não há registro de documentação fotográfica que se tenha conhecimento.

CORPUS FOTOGRÁFICO



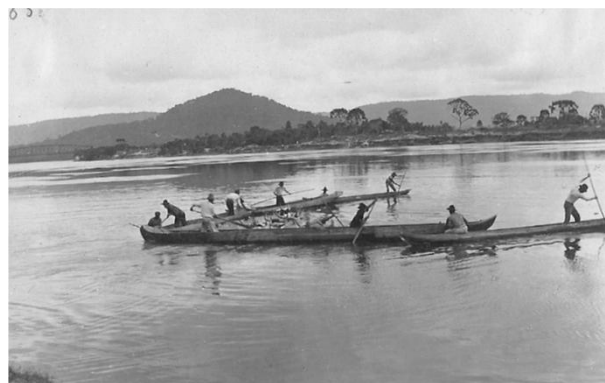
1 - Monge João Maria (data desconhecida)



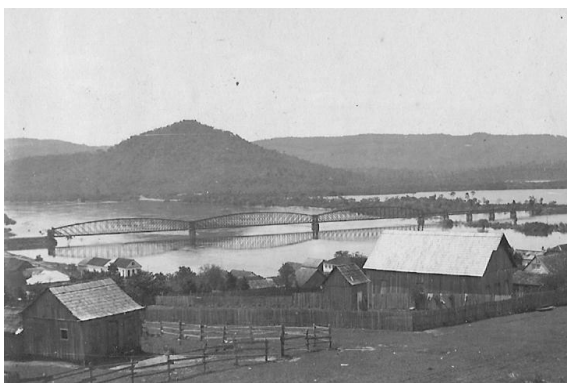
33 - Travessia de gado no rio Iguçu, 1910-1911



2 - Grutas do Serro da Cruz, 1910-1911



5 - Travessia de gado no rio Iguçu, 1910-1911



3 - Enchente do rio Iguçu, 1910-1911



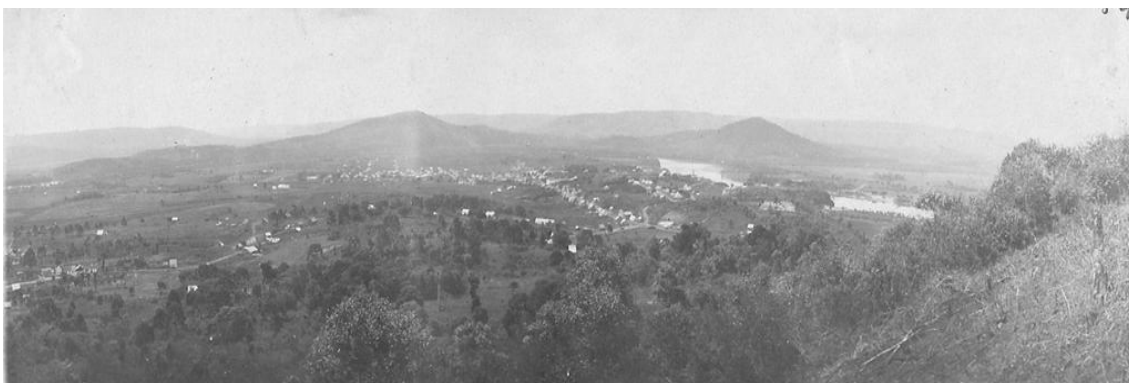
6 - Travessia de gado no rio Iguçu, 1910-1911



7 - Travessia de tropas no rio Iguçu, 1910-1911



8 - Coronel Amazonas em Porto União da Vitória, 1910-1911



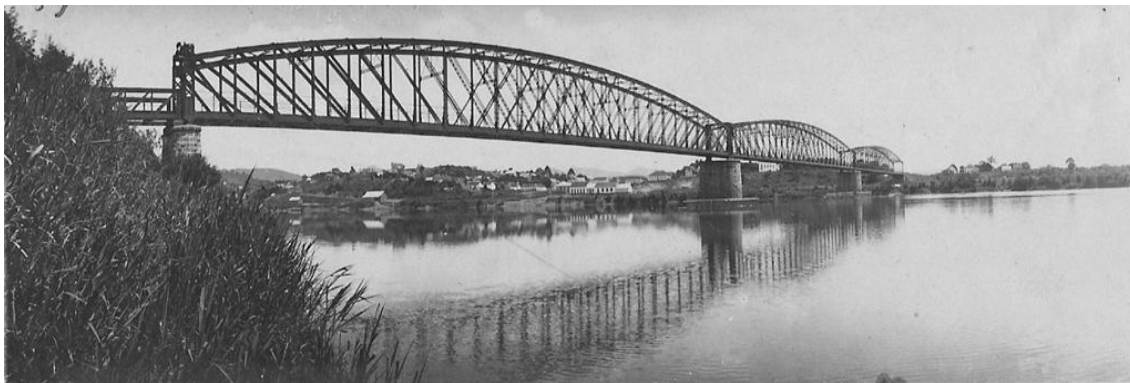
9 - Vista de Porto União da Vitória, 1910-1911



10 - Vista de Porto União da Vitória, 1910-1911



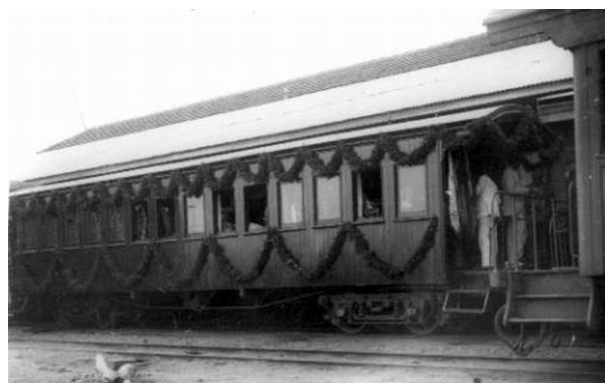
11 - Vista de Porto União da Vitória, 1910-1911



12 - Vista de Porto União da Vitória, 1910-1911



13 - Coronel João Gualberto com as tropas... 1912



16 - Vagão com o esquife do Coronel João Gualberto, 1912



14 - Regimento de Segurança Pública... 1912



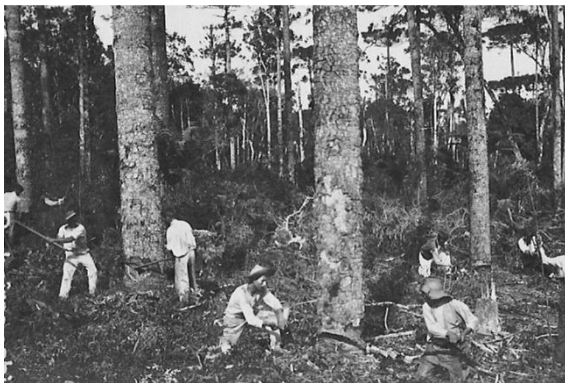
17 - Esquife com o corpo do Coronel João Gualberto, 1912



15 - "Monge" José Maria ao lado de virgens (data desconhecida)



18 - Pinheiral da Lumber, 1913-1920



19 - Derrubada de toras, 1913-19120



23 - Vagão com toras chegando à serraria, 1913-1920



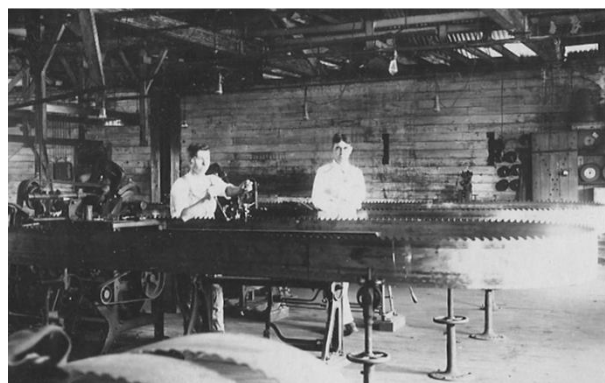
20 - Desbaste de toras, 1913-19120



24 - Serra acoplada ao vagão "vai-e-vem", 1913-1920



21 - Empilhamento de toras, 1913-1920



25 - Seção de afiamento de serras, 1913-1920



22 - Carregamento de toras, 1920



26 - Mecanismo para acionamento da esteira, 1913-1920



27 - Pátio de empilhamento de tábuas, 1913-1920



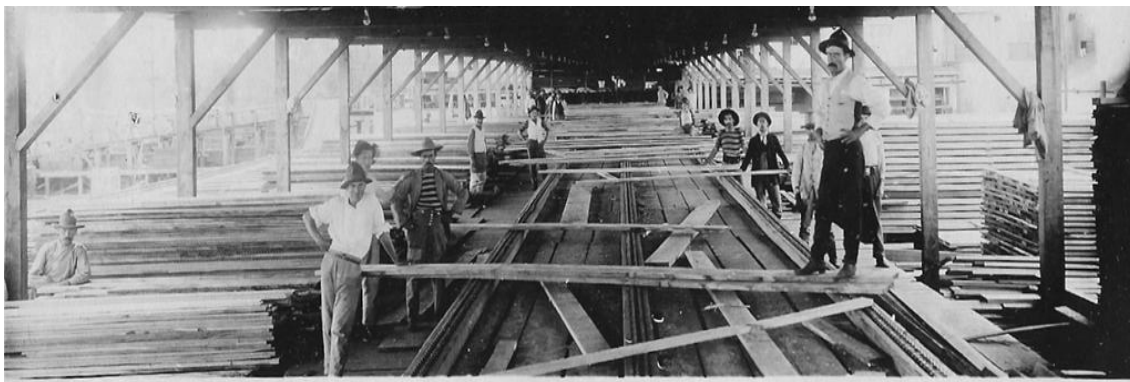
28 - Composição com carregamento de tábuas, 1913-1920



29 - Vista geral da Lumber, 1913-1920



30 - Esteira sem fim para a condução de toras ao interior da serraria, 1913-1920



31 - Setor de seleção da tábuas, 1913-1920



32 - Vista geral da *Lumber*, 1913-1920



33 - Hospital e casa do médico da *Lumber*, 1913-1920



34 - Bairro "Argentina", Três Barras, 1913-1920



35 - Funcionários do escritório, 1913-1920



36 - Casa de operários da *Lumber*, 1913-1920



37 - Operários em dia de pagamento, 1913-1920



41 - Festa de americanos, 1913-1920



38 - Dia de pagamento, 1913-1920



42 - Casamento em Três Barras, 1918



39 - Operários feridos em acidente de trabalho, 1913-1920



43 - Comemoração de 15 de novembro, 1918-1920



40 - Festa de "polacos", 1913-1920



44 - Apresentação de circo em Três Barras, 1918-1920



45 - Enchente em Três Barras, 1918-1920



49 - Vista interna da barreira de proteção à Lumber, 1914



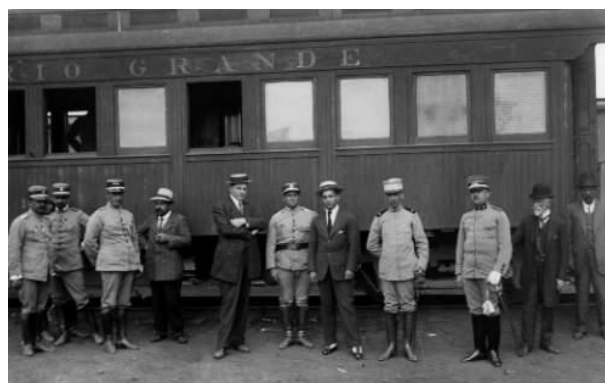
46 - Corpo de segurança da Lumber, 1914



50 - Barreira de proteção ao escritório da Lumber, 1914



47 - Homens do corpo de segurança da Lumber



51 - Gen. Setembrino de Carvalho em Três Barras, 1914



48 - Barreira de proteção à Lumber, 1914



52 - Tropas acampadas em Porto União da Vitória, 1915



53 - Tropas acampadas em Porto União da Vitória, 1915



57 - Tropas em Porto União da Vitória, 1915



54 - Tropas em Porto União da Vitória, 1915



58 - Grupo de vaqueanos em Canoinhas, 1914



55 - Tropas em Porto União da Vitória, 1915



59 - Coronel Fabrício Vieira e seus vaqueanos, 1914



56 - Tropas em Porto União da Vitória, 1915



60 - Coronel Fabrício Vieira e seus vaqueanos, 1914



61 - Grupo de vaqueanos, 1914



65 - Procissão em Canoinhas, 1915



62 - Grupo de vaqueanos, 1914



66 - Rebeldes presos em Canoinhas, 1915



63 - Alemãozinho e Carneirinho, 1914



67 - Rebeldes após a rendição, 1915



64 - Simulação da duelo, 1914



68 - Tenente Castello Branco e Bonifácio Papudo, 1915



69 - Rebeldes "churrasqueando" após a rendição, 1915



70 - Rebeldes "churrasqueando" após a rendição, 1915

5 DE VOLTA AO INÍCIO

5.1 DE TRÊS BARRAS PARA ITARARÉ

Claro Jansson permaneceu em Três Barras até 1927. Desde 1909, como mencionado, quando sua irmã esteve no Brasil, sua atividade epistolar tornou-se mais escassa e desprovida das narrativas que caracterizaram suas primeiras impressões sobre a vida no novo país. Em função disto, a análise das fotografias relacionadas à Região do Contestado não pode ser confrontada com o conteúdo de suas próprias palavras. Por outro lado, ao longo deste período de quase duas décadas ele consolidou sua carreira como fotógrafo profissional. Neste caso, estas cartas podem ser usadas com o propósito de situar, ainda que minimamente, o contraponto entre seus anseios e a medida de sua concretização.

A partir de 1920 estas cartas começam a apresentar um tipo de preocupação peculiar que vem de encontro ao objetivo deste capítulo. Trata-se da recorrência com que o fotógrafo passou a escrever sobre o passado, colocando em perspectiva a própria trajetória. Eis um exemplo.

Depois que nos estabelecemos aqui em Três Barras temos tido muita sorte com os negócios. Melhor do que esperávamos, não podemos nos queixar. Estamos muito satisfeitos com nossa situação. Há muito tempo que eu queria escrever, mas estou meio preguiçoso para isso e no ano passado tive tanto serviço que o tempo que me sobrava eu só queria descansar. Estou com 43 anos, portanto já bem maduro, mas nos últimos 10 anos, desde que me casei com Leonor, eu vivo mais em casa, não vou para o mato. Foi um tempo duro. Estou muito bem e conservado. Tenho boa saúde o tempo todo. Leonor tem 33 anos e parece tão jovem como quando nos casamos. Ela é muito boa, humilde, suave e muito trabalhadeira, por isso estamos tão bem. Minha filha Helena casou-se há três anos com um brasileiro e tem uma menina. Eles vão muito bem. Waltermina é professora numa escola elementar que fica exatamente do outro lado de nossa rua. Já faz um ano que leciona. Não ganha muito, mas pelo menos já é alguma coisa. Ignez, a última filha que tive com Benedita (minha primeira esposa) tem agora 13 anos. Com Leonor tenho três filhos: Sylvia, Antonio André e Gustavo Adolfo. Todos são sadios, robustos e vão à escola, com exceção do menor. Continuo lidando com fotografia. Construí um belo estúdio, tenho um bom equipamento e muito trabalho. O trabalho é tanto que Waltermina e Leonor me ajudam quando têm tempo.⁴⁶

Sorte com os negócios, satisfação, saúde, família estabelecida, um belo estúdio e muito trabalho. Some-se a isto o breve comentário que colocou presente

⁴⁶ Carta escrita em Três Barras, Santa Catarina, em 15 de setembro de 1920.

e passado em contraste: “foi um tempo duro”. Para os anseios de um indivíduo médio, que encontrou na prática fotográfica um meio de ganhar a vida, o campo de possibilidades construído nesta região foi bastante favorável. Neste sentido, estabilidade parece ser a principal chave de leitura para interpretar a motivação pessoal que o levou a fixar-se na região através da prática fotográfica.

Curiosamente, nas únicas referências sobre Três Barras que se encontram na bibliografia relacionada à região, esta localidade aparece como um espaço exclusivamente associado à *Lumber* e à Guerra do Contestado. Para além disto, Maurício Vinhas de Queirós (1977), por exemplo, limita-se a comentar que o vilarejo era apenas um posto policial paranaense à época da chegada da empresa estrangeira. Reunia tão somente um quarteirão, pouco mais de uma dezena de casas e aproximadamente uma centena de moradores atormentados por casos de tifo e pela ausência de qualquer tipo de serviço básico como abastecimento de água.

Neste caso, o fluxo de pessoas impulsionado pela concentração de um empreendimento capitalista e a formação de uma cidade-empresa desempenharam um papel decisivo para possibilitar ao fotógrafo a consolidação de sua prática profissional. Como observa Boris Kossoy (1980), desde o século XIX, a expansão do consumo de fotografias através da troca de retratos e de cartões postais originou o problema do seu acondicionamento, contornado principalmente através da confecção de álbuns. Nas ocasiões em que se apresentava a possibilidade para o registro de episódios excepcionais, como conflitos e o acompanhamento de grandes projetos de desenvolvimento, os fotógrafos encontravam a oportunidade para elaborar registros que, mais tarde, poderiam ser comercializados de forma avulsa ou através destes álbuns.

O fato de que Claro Jansson reproduziu este tipo de prática numa condição de isolamento, fixado no interior, distante da concorrência de outros profissionais, confere à sua trajetória um caráter original. Se levado em consideração que este contexto proporcionou a elaboração de uma crônica visual que integrou os episódios que usualmente são associados pela historiografia para explicar a peculiaridade da Região do Contestado durante as primeiras décadas

do século XX, esta originalidade fica ainda mais acentuada. Finalmente, dado que estes episódios foram convertidos em imagens através da prática de um indivíduo cujo principal anseio consistia em fixar uma vida estável, a idéia de que isto foi possível em função do seu espírito aventureiro ou de viagens incansáveis deixa de fazer sentido.

A percepção de que sua vida havia adquirido um aspecto de estabilidade e, por extensão, de prosperidade, não resulta apenas de suas próprias palavras. Entre suas correspondências, uma pequena carta de sua madrastra Ana Stina corrobora esta percepção. Escrevendo à enteada que havia retornado à Suécia ela fez o seguinte comentário.

Claro teve tempos difíceis, mas agora está bem de vida e se arrumou lá em Três Barras. Ele esteve aqui nos visitando há alguns meses, quando viajou para São Paulo e Rio de Janeiro. Durante a viagem ele ficou aqui apenas um dia. Daqui ele ia para Curitiba antes de voltar para casa. Você não imagina, mas ele não está mais com aquela aparência de índio. Grande, bonito, bem arrumado e rico! Ele tem muito dinheiro no banco.⁴⁷

Aqui o contraste com o passado se repete. Houve um tempo difícil e sua superação foi marcada pelo momento em que o personagem estabeleceu a sua carreira como fotógrafo. Da mesma forma, há o contraste entre a própria aparência do fotógrafo que antes era assemelhada a de um “índio”, que maldade, e depois passou a ser a de um homem “bonito, bem arrumado e rico”. Por trás deste comentário está um detalhe relevante a respeito de sua trajetória: aos olhos da família, por conta própria, ele foi capaz de realizar o sonho de reconstruir a vida no novo país. Este é um dado importante para que se possa avaliar o contraponto entre os seus anseios e a medida de sua concretização.

Mas a carta de sua madrastra também faz menção à viagem que ele realizou por diferentes cidades. Embora não exista nenhuma documentação que possibilite a identificação do que motivou esta viagem, todas as cidades mencionadas abrigavam escritórios de representação da *Lumber*. A este respeito, em seu acervo existem fotografias de outras viagens por cidades que guardavam esta mesma peculiaridade: eram lugares em que a empresa desenvolvia algum

⁴⁷ Carta escrita em Jaguariaíva, Paraná, em 8 de janeiro de 1924.

tipo de atividade. Também não se dispõe de registros para afirmar que destas viagens resultaram imagens ou álbuns posteriormente comercializados. De qualquer maneira, pelos temas fotografados, a possibilidade de que isto tenha acontecido é bastante plausível. A seqüência que segue representa uma pequena amostra destes temas. (Fig. 67,68 e 69)



Figura 67 - *Praça Tiradentes, Curitiba, 1920-1925.* Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Jandira Jansson

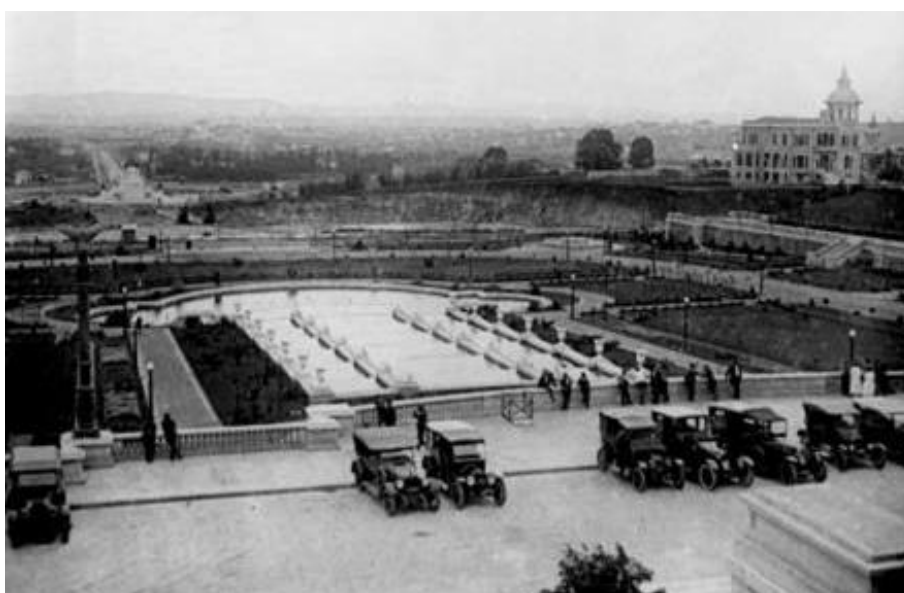


Figura 68 - *Museu do Ipiranga, São Paulo, 1920-1925.* Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Jandira Jansson



Figura 69 - Corcovado, Rio de Janeiro, 1920-1925. Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Jandira Jansson

Estas viagens, a despeito da razão que as tenha motivado, contribuem para salientar o nítido processo de ascensão social que marcou a vida do fotógrafo durante o período em que esteve vinculado à *Lumber*. Se em momentos anteriores de sua trajetória os seus deslocamentos eram restritos ao espaço representado pelo caminho dos tropeiros, estas fotografias de Curitiba, São Paulo e Rio de Janeiro, sugerem um padrão de mobilidade muito distinto.

Este contexto favorável, no entanto, não se manteve indefinidamente e, por conta disto, Claro Jansson abandonou Três Barras em 1927 para estabelecer residência na cidade paulista de Itararé, onde permaneceu definitivamente até 1954. Em depoimento, sua filha comenta que o seu primeiro deslocamento para este lugar foi motivado pela cobertura fotográfica da filial que a *Lumber* havia estabelecido na fazenda Morungava. Isto aconteceu justamente no momento em que se iniciavam as obras da ferrovia Itararé – Fartura, indicativo de que a região poderia experimentar um vigoroso processo de crescimento.

É provável que os primeiros sinais de decadência da *Lumber* em Três Barras tenham contribuído para esta mudança. Todd Diacon (2002) comenta que, ao avançar a década de 1920, à medida que os pinheirais próximos ao grande engenho estavam esgotados, os lucros da empresa passaram a declinar em função dos custos de transporte implicados na exploração de áreas mais distantes. Uma

das soluções encontradas para contornar este problema foi precisamente a estratégia de formar engenhos menores que poderiam ser facilmente deslocados, como o da fazenda Morungava em Itararé. Além disto, esta serraria ficava mais próxima aos grandes centros consumidores na região sudeste do país, São Paulo e Rio de Janeiro, o que a tornava estratégica para a continuidade dos negócios da empresa.

Há, no entanto, outro aspecto muito interessante que acompanha o deslocamento do fotógrafo para Itararé. A menos de cinquenta quilômetros de Jaguariaíva, este lugar marca o começo dos Campos Gerais. Como ponto de convergência dos tropeiros que partiam do sul com destino à Sorocaba, ele integrava a rota a partir da qual Claro Jansson estabeleceu os primeiros vínculos que o levaram à Lapa e, posteriormente, à Região do Contestado. Foi nela que ele formulou suas primeiras impressões sobre o Brasil e foi através dela que, como fotógrafo, ele regressou ao ponto inicial de sua trajetória no país.

5.2 ITARARÉ: NOVO CONTEXTO PARA TEMAS RECORRENTES

Temas recorrentes em lugares distintos, como se elementos particulares fossem sucessivamente aparecendo para ocupar posições invariantes na crônica visual elaborada por Claro Jansson ao longo de sua trajetória. Este é um aspecto que logo chama atenção quando o seu acervo é colocado em perspectiva.

Espaços em mudança predominantemente acompanhados pela chegada da estrada de ferro, de pontes e de trens. Este assunto apareceu nos seus registros sobre a fronteira entre Brasil e Argentina, sobre a Região do Contestado e, finalmente, sobre Itararé. (**Fig. 70, 71 e 72**)



Figura 70 - Construção da ponte provisória sobre o rio Itararé, 1930-1934. Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Jandira Jansson

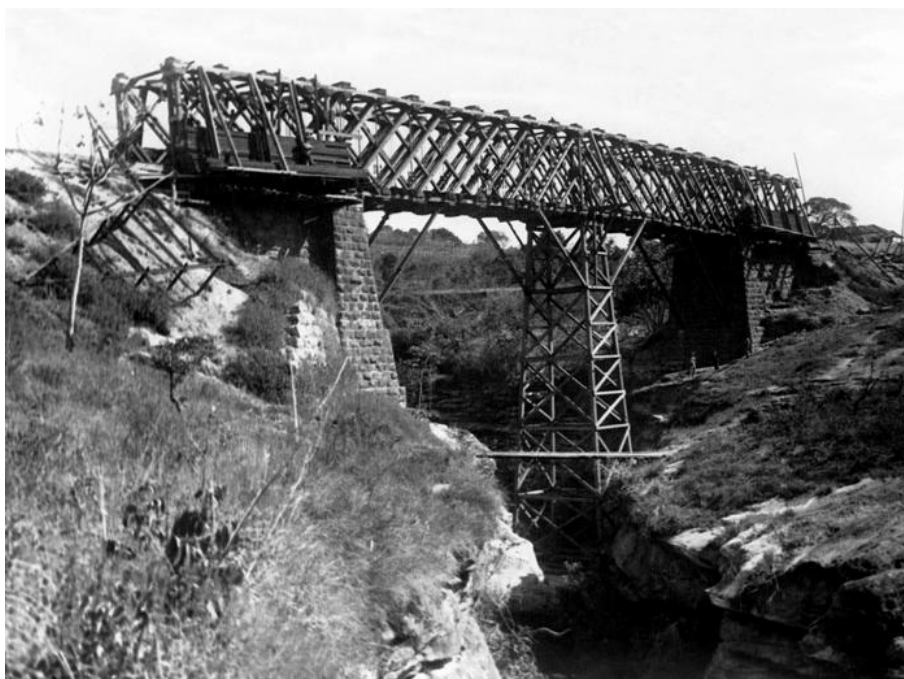


Figura 71 - Ponte provisória sobre o rio Itararé, 1930-1934. Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Jandira Jansson

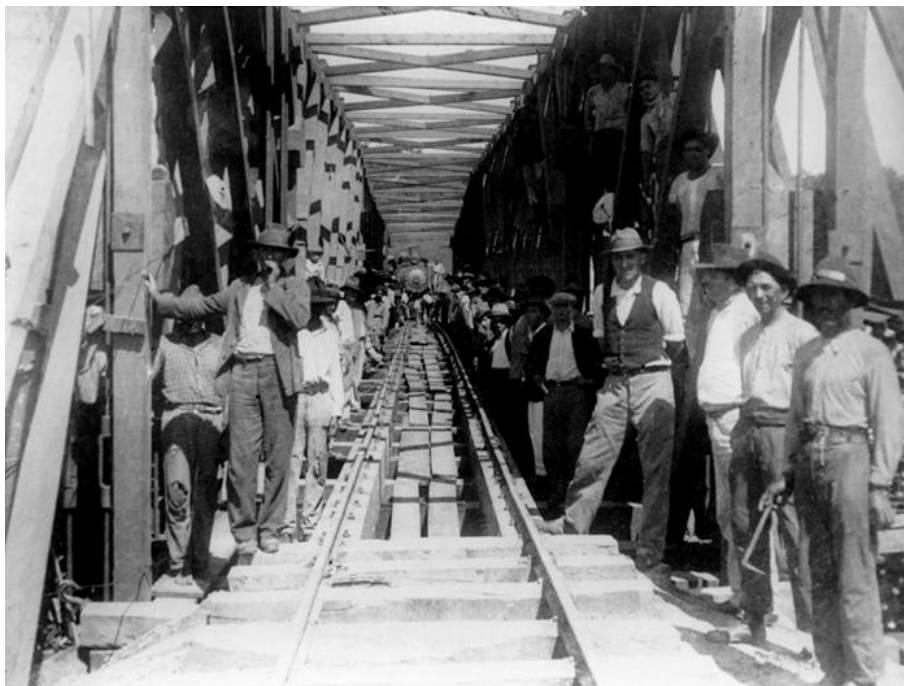


Figura 72 - Primeira locomotiva passando sobre a ponte provisória no rio Itararé, 1930-1934. Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Jandira Jansson

Não seria necessário recorrer à extensa bibliografia que trata do assunto para recordar, de um lado, a associação entre ferrovias e modernidade e, de outro, a íntima relação que estas sempre mantiveram com a fotografia. Mas é conveniente observar, como faz Pedro Vazques (2007), que durante o século XIX as obras dos fotógrafos mais destacados no Brasil incluíram a estrada de ferro como tema. Símbolo de um país que se modernizava e dos esforços do governo central para integrar as regiões mais distantes, a construção e o funcionamento das ferrovias demandavam o registro fotográfico como testemunho do progresso.

Para o caso de Claro Jansson, todas elas foram documentadas no espaço que se configurou historicamente através do caminho dos tropeiros. Então, se elas representavam um marco de mudança, o início de um novo ciclo de desenvolvimento, sua própria experiência pessoal as refletiu, tanto através dos impactos que tiveram sobre o seu campo de possibilidades, como através da elaboração de imagens fotográficas. É muito significativo o fato de que ele tenha partido originalmente das proximidades de Itararé na companhia de tropeiros e, posteriormente, tenha regressado como fotógrafo com a chegada da estrada de ferro.

Ao lado da ferrovia, outro tema recorrente em suas fotografias é a documentação de atividades econômicas cuja expansão foi tão veloz quanto sua decadência. Isto ocorreu com a exploração da erva-mate na Província de Misiones que entrou em declínio por conta da concorrência das exportações brasileiras. Em seguida, ocorreu com a *Lumber* de Três Barras por conta do esgotamento dos pinheirais próximos ao engenho e, finalmente, logo iria ocorrer com a serraria localizada nas proximidades de Itararé, originalmente projetada para possibilitar a sua rápida transferência.

Emblemático a este respeito é o fato de que, na documentação fotográfica elaborada por Claro Jansson em relação à serraria da *Lumber* na fazenda Morungava, os trilhos e os vagões usados para carregar toras em Três Barras deram lugar a novos caminhos preparados para receber outros tipos de máquinas. **(Fig. 73, 74 e 75)**



Figura 73 – Abertura de estrada em Itararé, 1927-1937. Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Paulo Moretti



Figura 74 - Frota de caminhões da Lumber em Morungava, 1927-1937. Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Paulo Moretti



Figura 75 - Comboio da Lumber Morungava conduzindo toras para comercializá-las, 1927-1937. Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Paulo Moretti

Esta seqüência não trata apenas de aspectos ligados ao funcionamento de um empreendimento capitalista. Ela também ilustra a chegada de novos artefatos modernos para viabilizar a submissão da natureza à exploração econômica. Tal como observou Todd Diacon (2002), se os trilhos e vagões representavam um

investimento cuja fixação implicava em aumento dos custos à medida que os pinheirais se esgotavam, estes novos artefatos simbolizavam a possibilidade de fácil deslocamento para fazer com que outras áreas fossem integradas ao processo de exploração. Desta forma, não seria exagero afirmar que, entre as décadas de 1910 e 1950, Claro Jansson documentou as diferentes etapas do intensivo processo de devastação das matas de araucária compreendidas entre os Estados de Santa Catarina e São Paulo.

Mais uma vez, é conveniente ressaltar, percebe-se na sua crônica visual a manifestação de elementos particulares em contextos cujos temas são recorrentes. Aparentemente, os meios para viabilizar o empreendimento capitalista iam sendo atualizados. Por trás disto, no entanto, permanecia o mesmo projeto de desenvolvimento que concebia a natureza como um simples depósito de recursos a ser indefinidamente explorado.

Num primeiro momento, ao que tudo indica, o trabalho de documentação associado ao registro destes temas recorrentes foi a principal atividade que possibilitou a fixação de Claro Jansson em Itararé como fotógrafo profissional. Logo em seguida, ele estabeleceu um estúdio através do qual se dedicou à confecção de retratos, postais e álbuns temáticos. Por outro lado, contudo, a própria expansão da prática fotográfica ofereceu a possibilidade para a ampliação dos seus negócios com a fotografia. A este respeito, escrevendo à irmã, ele fez o seguinte comentário.

Os meus filhos aprenderam a trabalhar comigo em nossa loja de fotografia. O negócio é muito bom, temos sempre inúmeras encomendas e vendemos equipamento fotográfico como máquinas, chapas, filmes, papel, etc. Tudo subiu de preço, mas cobramos mais, portanto há bons ganhos de qualquer modo. O estúdio fica em nossa própria casa, portanto não pagamos aluguel. Então, mesmo com os tempos difíceis e tudo racionado, ainda estamos satisfeitos com a nossa situação.⁴⁸

Pelo comentário, percebe-se que Claro Jansson, ao lado da família, também atuou com o comércio de artigos para fotografia. Suas palavras repetem uma expressão que o acompanhou desde os primeiros tempos em que chegou ao

⁴⁸ Carta escrita em Itararé, em 4 de dezembro de 1929.

Brasil: “bons ganhos”. Além disto, elas mantêm a mesma avaliação que havia feito quando estabeleceu o seu estúdio fotográfico em Três Barras: “estamos satisfeitos com a nossa situação”. Entre elas, porém, uma observação condicional chama a atenção: “mesmo com os tempos difíceis”.

Pela data da carta, é possível inferir que ele fazia referência ao contexto de crise que repercutia a queda dos preços do café, principal produto de exportação brasileiro, em decorrência da quebra da Bolsa de Nova York. Eis o encaminhamento de mais um assunto recorrente que foi convertido em imagens fotográficas ao longo de sua trajetória.

A discussão dos fatores que, combinados, resultaram na eclosão da Revolução de 1930 escapa aos propósitos deste trabalho. É conveniente ressaltar, contudo, que a despeito de todas as diferenças que a separam da Revolução Federalista e dos conflitos relacionados à Guerra do Contestado, para Claro Jansson, especificamente em Itararé, o movimento revolucionário que pôs fim à República Velha guardou traços de semelhança com estes outros episódios.

Ao se confrontar com a véspera do Cerco da Lapa, em 1894, ele observou uma cidade sendo convertida em trincheira pelas forças oficiais para deter o avanço dos maragatos. Este episódio ele descreveu através de carta. Quando documentava a *Lumber* em Três Barras, em 1914, ele observou uma cidade-empresa sendo fortificada para conter os ataques dos sertanejos. Este episódio ele fotografou. Finalmente, durante a Revolução de 1930, Itararé foi justamente o ponto escolhido pelas forças legalistas de Paes de Andrade para bloquear a marcha das tropas revolucionárias que seguiam do Rio Grande do Sul com destino ao Rio de Janeiro. Este episódio ele também fotografou.

Reunindo depoimentos de testemunhas da época, Terezinha Martins (1999) observa que o elemento mais lembrado sobre o episódio diz respeito à característica geográfica que tornava Itararé estratégica para as forças legalistas. A composição que levava Getúlio Vargas à então Capital Federal deveria passar por um trecho no qual, em decorrência do leito do rio Itararé, havia uma fuma de grande profundidade. Esta fuma oferecia uma espécie de barreira natural na qual os efetivos legalistas foram posicionados.

Comandadas pelo General Flores da Cunha, por sua vez, as tropas vindas do Rio Grande do Sul, por conta da barreira natural, foram obrigadas a procurar uma passagem alternativa pelo rio Itararé, o que retardou a formação de um cerco à cidade. Previsto para ocorrer no dia 25 de outubro, o confronto entre legalistas e revolucionários foi evitado na última hora através de negociações entabuladas por Glicério Alves, Deputado gaúcho que trazia um telegrama informando sobre a deposição de Washington Luís. Como conclusão deste episódio conhecido como “batalha que não houve”, resultou a chegada de Getúlio Vargas à estação ferroviária de Itararé, onde foi aclamado.

Se esta foi a crônica resultante do relato de testemunhas da época, eis parte da crônica visual elaborada por Claro Jansson. **(Fig. 76, 77, 78, 79, 80)**



Figura 76 - Vista de Itararé, 1930. Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Jandira Jansson



Figura 77 - Gruta do rio Itararé, 1930. Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Jandira Jansson



Figura 78 - Ponte pênsil sobre o rio Itararé, 1930. Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Jandira Jansson



Figura 79 - Glicério Alves em Itararé, 1930. Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Jandira Jansson



Figura 80 - *Getúlio Vargas em Itararé, 1930*. Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Jandira Jansson

Em seu acervo, estas fotografias estavam dispostas ao lado de uma pequena lista com o seguinte título: “dizeres explicativos”. Como será demonstrado adiante, estes “dizeres” foram usados para a confecção de um álbum temático sobre a Revolução de 1930. Além de reforçar a proposição de que o fotógrafo havia efetivamente consolidado a prática de compor crônicas visuais, estes “dizeres” guardam uma fascinante relação de sentido entre imagem e texto. Por este motivo, como recurso argumentativo, opta-se por rerepresentar as duas primeiras imagens da seqüência acima, mas desta vez acompanhadas pelos “dizeres explicativos” elaborados por Claro Jansson. (**Fig. 76 e 77**)



Figura 76 - A cidade de Itararé estava condenada a no dia 25, ser vítima de uma catástrofe em virtude do maior choque em toda América do Sul que ao seu redor iria travar, pois arrastando quase 50 canhões e transportando perto de 60 mil tiros que os alimentariam, os revolucionários já haviam cercado a cidade. Quando próximo estava de espocar o sinal convencionado para o início do combate, o telégrafo sustou-o com a nota memorável da deposição. – Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, texto transcrito pelo autor



Figura 77 - Uma das muitas grutas do rio Itararé. Através dos matagais o escaço maravilhoso desse rio vem perfurando as profundezas das pedras, numa erosão subterrânea que se prolonga por grandes extensões. Como defesa representa uma nova Termópilas. – Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, texto transcrito pelo autor

Contrastando com a primeira imagem da seqüência (**Fig. 76**), uma vista como tantas outras que fez, Claro Jansson elaborou um “dizer explicativo” sugerindo a iminência da catástrofe superlativa que por conta de um telégrafo foi evitada: a “batalha que não houve”. Com este “dizer” associado à imagem, ele situou o espaço do episódio e criou um contexto de sentido para orientar o acompanhamento do restante da seqüência.

Já para a segunda imagem (**Fig. 77**), através de analogia, ele elaborou uma relação repleta de significado: o acidente geográfico do rio Itararé comparado ao

desfiladeiro das Termópilas. Esta referência era pertinente para explicar como as forças legalistas, formadas predominantemente por contingentes paulistas e em menor número, conseguiram deter o avanço dos revolucionários que, pelo seu poder de fogo, teriam devastado a cidade.

Retomando a seqüência, a imagem seguinte indica o ponto por onde as tropas gaúchas finalmente conseguiram atravessar o rio e flanquear as forças legalistas, tornando certo o “maior choque em toda América do Sul”.⁴⁹ **(Fig. 78)** Contudo, graças à “nova Termópilas”, houve tempo suficiente para a chegada do telegrama anunciando a deposição de Washington Luís, trazido justamente pelo personagem que aparece a cavalo, em frente à casa do fotógrafo que, como se pode observar, com bancos e cadeiras dispostos na rua, estava pronta para receber os demais personagens do episódio que demandavam registros fotográficos.⁵⁰ **(Fig. 79)**

Finalmente, a seqüência encerra com o desfecho: a imagem de Getúlio Vargas sorridente sendo aclamado na estação ferroviária de Itararé.⁵¹ **(Fig. 80)** Cotejada com os depoimentos de testemunhas da época já mencionados anteriormente, percebe-se que a crônica visual elaborada por Claro Jansson, reunindo fotografias e “dizeres”, correspondia à memória local para o episódio. Algo muito próximo ao que ele havia feito, por exemplo, no momento em que o Coronel João Gualberto passou por Porto União da Vitória ou na ocasião em que, durante a Guerra do Contestado, lideranças rebeldes recorreram à rendição nas proximidades de Três Barras: episódios de repercussão mais ampla, mas acompanhados pelo fotógrafo a partir do contexto de sentido que lhe era familiar.

Não foram encontrados “dizeres explicativos” relacionados a outros conjuntos de imagens do fotógrafo confeccionados em momentos anteriores. No entanto, é necessário levar em consideração que antes do estúdio fixado em Itararé, Claro Jansson havia mantido outros dois estúdios em Porto União da

⁴⁹ “Dizer explicativo” para a imagem: **Ponte pênsil improvisada pelos revolucionários sobre o rio Itararé, na fazenda do sr. Cypriano de Mello, a 2 léguas de Itararé, pela qual o General Flores da Cunha encaminhou sua coluna para flanquear Itararé.**

⁵⁰ “Dizer explicativo” para a imagem: **Deputado gaúcho Glicério Alves, que negociou com os legalistas a rendição.**

⁵¹ “Dizer explicativo” para a imagem: **A entrada do Presidente Getúlio Vargas em Itararé, no dia 28 de outubro.**

Vitória e Três Barras, num percurso que já somava duas décadas. Portanto, existe a possibilidade de que estes conteúdos textuais tenham sido elaborados e não preservados.

Por outro lado, outro documento importante encontrado em seu acervo indica que, pelo menos a partir do momento em que ele se estabeleceu em Itararé, tais “dizeres explicativos” integraram suas estratégias para comercializar suas fotografias. (**Fig. 81**)

A MELHOR LEMBRANÇA DA REVOLUÇÃO EM SENGÊS E ITARARÉ

Linda collecção de photographias historicas, apanhadas no “front” da principal columna, á passagem de personagens illustres, forças revolucionarias e tomadas nas trincheiras e em todos lugares onde travaram-se combates, inclusive panoramas das duas cidades.

Preços: Um lindo album com as 64 principaes photographias, tamanho 9 X 12 cm., e com dizeres explicativos, cada um 50\$000. Em postaes, avulsas cada 1\$000, 12 10\$000, 25 20\$000, 50 35\$, collecção completa. (75) 45\$000. Os pedidos devem vir acompanhados da importancia e mais 2\$000, sendo album e 1\$000 sendo postaes, para o registro. O endereço é necessario que seja escripto com clareza para evitar confusão. Só peça postaes pelo numero para que venham os desejados.

CLARO G. JANSSON — Rua S. Pedro, 95 — Itararé — Estado de S. Paulo

Figura 81 - Anúncio de jornal. Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Jandira Jansson

Não foi possível identificar a amplitude da divulgação deste pequeno anúncio e a extensão do período em que circulou. Também não foi possível identificar o volume de demanda que gerou. A este respeito, a atividade epistolar do próprio fotógrafo limita-se ao comentário de que as encomendas para o seu estúdio, sem especificar a que tipo de assunto se referiam, eram sempre significativas a ponto de precisar do auxílio dos filhos para atendê-las. De qualquer maneira, é conveniente ressaltar que a “melhor lembrança da revolução”, com “photographias históricas” e “dizeres explicativos”, resultava de um trabalho tipicamente artesanal. Desde a preparação do material, passando pela confecção de imagens, sua seleção e acondicionamento em álbuns, até o processo de divulgação e distribuição, tudo era intermediado pelo próprio fotógrafo.

Um traço fundamental ao trabalho de artesão, de acordo com Norbert Elias (1995), deriva de sua posição social. Subordinado a um padrão de gosto que lhe é imposto, suas escolhas permanecem limitadas ao campo de possibilidades estabelecido por este padrão. Neste sentido, se havia demanda por imagens que

tratassem de personagens ilustres, de forças revolucionárias e dos lugares onde foram travados combates, Claro Jansson foi extremamente habilidoso para converter elementos do espaço que lhe era familiar numa crônica visual que atendia a este padrão.

Ao mesmo tempo, não se deve esquecer que este espaço também foi pródigo em oferecer ao fotógrafo as ocasiões para exercitar sua habilidade. Tal como observa Ilka Cohen (2007), movidos por uma idéia de paulistanidade que apagava distinções sociais e percebia na guerra o caminho para lavar a honra ferida por 1930, os paulistas levantaram-se em armas contra Getúlio Vargas, deflagrando a Revolução Constitucionalista de 1932. Então, mais uma vez, o espaço familiar ao fotógrafo seria sitiado e, literalmente, tropas legalistas e rebeldes desfilariam em frente ao seu estúdio.

Recorrendo novamente aos depoimentos de testemunhas da época reunidos por Terezinha Martins (1999), em oposição a 1930, a memória local relacionada a 1932 foi trágica. Primeiro o espanto da população ao ser tomada de surpresa pela notícia de um novo confronto. Em seguida, o pasmo ao perceber a juventude e o despreparo dos voluntários, em grande parte estudantes universitários equipados com armamento precário. Finalmente, a surpresa provocada pelo rápido recuo das tropas constitucionalistas, deixando a cidade livre para a ocupação das forças legalistas. Itararé ficou tomada pela soldadesca durante três meses e desta ocupação não restaram memórias compatíveis com o posterior discurso de consolo que se produziu sobre o episódio: “perdemos, mas vencemos”.

As fotografias de Claro Jansson sobre este episódio não são tão abundantes como as que tratam da Revolução de 1930. A este respeito, em depoimento, sua filha comenta que, por motivo de enfermidade, durante 1932 ele pouco fotografou. Por outro lado, no seu acervo, algumas reproduções fazendo referência à Revolução Constitucionalista, principalmente as relacionadas à movimentação de tropas e a locais de combate, foram feitas nitidamente a partir de negativos originados do conflito anterior. Portanto, no caso de terem sido

usadas para a confecção de um álbum temático, provavelmente o fotógrafo reaproveitou o material de que já dispunha.

Dado este contexto, é necessário frisar que as fotografias seguintes, identificadas através de uma lista de legendas, representam pontualmente a abertura e o desfecho da seqüência elaborada pelo fotógrafo. **(Fig. 82, 83 e 84)**



Figura 82 - *Voluntários do Batalhão Universitário Paulista em Itararé, 1932.* Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Paulo Moretti



Figura 83 - *Armas fabricadas pelos constitucionalistas na Revolução de 1932. Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Paulo Moretti*



Figura 84 - *Soldados constitucionalistas presos em Itararé e transportados em vagões de gado, 1932. Fonte: Acervo da família de Claro Jansson – Itararé, imagem digitalizada por Paulo Moretti*

Os voluntários do Batalhão Universitário Paulista eram representantes privilegiados da mescla de entusiasmo e inexperiência que resultou da idéia de paulistanidade mencionada por Ilka Cohen. Na seqüencia elaborada por Claro

Jansson, apesar de também aparecerem retratados em trincheiras, é a fotografia acima, feita em estúdio, que lhes confere o maior destaque. **(Fig. 82)** Assim como esta primeira imagem, igualmente feita em estúdio, registrando as armas usadas pelos constitucionalistas, a segunda é pouco comum em outras documentações feitas pelo fotógrafo. **(Fig. 83)** Levando em consideração o comentário de sua filha a respeito de sua condição precária para trabalhar, percebe-se que ele lançou mão de estratégias alternativas para compor a sua crônica visual.

A última imagem da seqüência evoca a derrota do movimento constitucionalista. **(Fig. 84)** Mas dado o contexto da década de 1930 e o fortalecimento das ideologias autoritárias que a caracterizou, mesmo que isto tenha escapado às pretensões do fotógrafo, os derrotados transportados em vagões de gado, o enquadramento em diagonal ascendente ocultando o início e o fim da composição, ela reúne elementos para ser considerada uma alegoria do período histórico que se inaugurava. Enquanto o discurso oficial construído em São Paulo para glorificar o 9 de julho privilegiou o conformismo expresso pela idéia de que “perdemos, mas vencemos”, fazendo referência à terceira Constituição brasileira publicada em 1934, é curioso que um homem comum, a partir do espaço que lhe era familiar, tenha elaborado uma imagem tão mais sugestiva para os desdobramentos que se seguiram à Revolução de 1932. Mais sugestiva ainda, no entanto, é a presença desta imagem no conjunto da crônica visual deste homem comum que, ao longo de sua trajetória, presenciou alguns dos principais movimentos de contestação que acompanharam a Primeira República do início ao fim.

Emblematicamente, as fotografias sobre a Revolução de 1932 na região de Itararé representam uma espécie de marco na trajetória do fotógrafo. Após este episódio, sua atividade ficou restrita ao estúdio e à loja de fotografia que mantinha com a ajuda da família. Durante as duas décadas que seguiram, suas imagens permaneceram ligadas essencialmente ao cotidiano de uma pequena cidade, cuja rotina era compatível com o seu anseio de fixar uma vida estável.

Toda a sua correspondência com a irmã durante estas duas décadas tratará repetidamente do fato de que sempre há muito trabalho por fazer, de que a demanda pelos serviços do seu estúdio é tão grande que ele só pode vencê-la com o auxílio dos filhos. Estabilidade e “bons ganhos”, estas expressões recorrentes para um sujeito que conservou desde o início o anseio de construir a vida com o próprio trabalho, evidenciam sua realização pessoal, conforme sua própria percepção, de que foi possível ganhar a vida no Brasil como fotógrafo.

CORPUS FOTOGRÁFICO

71 - Serraria *Lumber* em Morungava, 1927-1937

74 - Empilhamento de tábuas, 1927-1937



72 - Tropa de gado para arrastar toras, 1927 - 1937



75 - Carregamento de tábuas para transporte, 1928-1935



73 - Toras sendo preparadas para a serragem, 1927-1937

76 - Frota de caminhões da *Lumber*, 1927-1937



77 - Comboio com toras para comercializá-las, 1927-1937



81 - Ponte improvisada sobre o rio Itararé, 1930



78 - Gruta do rio Itararé, 1930



82 - Trincheira na fazenda Morungava, 1930



79 - Tropas legalistas em Itararé, 1930



83 - Forças revolucionárias na fazenda Morungava, 1930



80 - Legalistas em Itararé, 1930



84 - Forças revolucionárias na fazenda Morungava, 1930



85 - Glicério Alves, 1930



89 - Getúlio Vargas na estação ferroviária de Itararé, 1930



86 - Tropas gaúchas entrando em Itararé, 1930



90 - Getúlio Vargas na estação ferroviária de Itararé, 1930



87 - Tropas gaúchas na estação ferroviária de Itararé, 1930



91 - - Getúlio Vargas na estação ferroviária de Itararé, 1930



88 - Revolucionários zombando dos líderes depostos, 1930



92 - Getúlio Vargas na estação ferroviária de Itararé, 1930



93 - Voluntários do Batalhão Universitário Paulista, 1932



97 - Tropas legalistas, 1932



94 - Combatentes constitucionalistas em Itararé, 1932



98- Soldados gaúchos das tropas legalistas, 1932



95 - Soldados do Batalhão Universitário Paulista, 1932



99 - Hospital de Sangue em Iararé, 1932



96 - Armas fabricadas pelos constitucionalistas, 1932



100 - Campo de aviação utilizado pelos legalistas, 1932



101 - Tropas legalistas na estação de Itararé, 1932



102 - Soldados constitucionalistas presos em Itararé e transportados em vagões de gado, 1932

CONCLUSÃO

Converter a trajetória de um fotógrafo e suas fotografias em objeto de estudo. Este propósito orientou a elaboração do presente trabalho. Antes disto, no entanto, o seu início foi motivado por um elemento de ordem pessoal que deve ser comentado. Algumas fotografias de Claro Jansson, quase um século após sua confecção original, continuam circulando por Porto União, Santa Catarina. Nasci nesta cidade e desde o início de minha formação estas imagens fazem parte do repertório visual que aprendi a associar ao local.

Nele, a Guerra do Contestado, principalmente ao longo das duas últimas décadas, passou a desempenhar um forte papel identitário. Conhecer este episódio, portanto, significa participar de um processo de rememoração que se construiu para aproximar a população das diferentes cidades da região. Reflexo deste processo, uma das Instituições de Ensino Superior que atua no local, mantida pelo Governo do Estado de Santa Catarina, distribui seus *campi* entre estas cidades e atende pelo nome de Universidade do Contestado. Como elemento unificador, os cursos de todas as áreas contemplam uma disciplina específica que trata do episódio.

Neste contexto, as fotografias de Claro Jansson, bem como as de outros fotógrafos, representam um suporte de memória bastante valorizado. Tomadas como um testemunho fiel da realidade, elas comprovam que o local foi palco de um dos maiores conflitos já deflagrados em solo brasileiro. Mas como o sentido que se atribui a este conflito é bastante variável, da mesma forma, apropriadas por diferentes discursos, as fotografias sobre o Contestado também seguem esta variação de sentido. É por isto que, ora são associadas ao enaltecimento das forças oficiais que restabeleceram a ordem num espaço em conflito, ora são associadas à visão crítica sobre o papel desempenhado por estas forças.

Dada esta peculiaridade, inicialmente o presente trabalho pretendia mapear os diferentes processos de apropriação das fotografias relacionadas à Guerra do Contestado. A primeira visita ao acervo familiar de Claro Jansson, em setembro de 2005, contudo, resultou na reconfiguração deste propósito. Isto

ocorreu por dois motivos principais. Em primeiro lugar, a simples conferência dos temas contidos nos negativos de vidro indicou que o fotógrafo não havia simplesmente passado pela região para registrar episódios pontuais, mas também havia fotografado manifestações dos principais elementos usualmente articulados pela historiografia para explicar suas especificidades no início do século XX. Em segundo lugar, a descoberta de que estas fotografias representavam apenas uma parcela dos assuntos que fotografou sugeria a possibilidade de ampliação do tema da pesquisa.

Em seguida, o contato com o trabalho de Vito D'aléssio (2003) e com fascículos da coleção *Nosso Século*, apontando Claro Jansson como um dos pioneiros do fotojornalismo no Brasil, indicou a pertinência de um estudo inspirado pela Sociologia de Pierre Bourdieu, adequada para a contextualização do personagem dentro de um campo profissional que começava a se configurar. Posteriormente, porém, as entrevistas com os seus familiares e a análise do conteúdo de sua atividade epistolar, revelaram que o fotógrafo havia residido e estabelecido vínculos nos lugares fotografados, deslocando a idéia de que sua atuação profissional teria sido pautada pela intenção planejada de capturar imagens exóticas ou com valor de notícia.

Um dado no mínimo intrigante é o de que Claro Jansson não se deslocou, como sugere a imagem inadequada de um viajante aventureiro, com o propósito de encontrar temas privilegiados para a fotografia. Ainda assim, movido pelo anseio de fixar uma vida estável, acabou por fotografar episódios que refletiam de forma emblemática a conturbada dinâmica do período compreendido pela Primeira República.

Economicamente, este período foi marcado pela integração de diferentes regiões do país à economia capitalista em fase de expansão imperialista, impulsionada pelo investimento estrangeiro que chegava para fomentar projetos de infra-estrutura e exploração de matérias-primas. Aqui se encaixam as fotografias relacionadas às operações da *Lumber*.

Articulado a esta lógica econômica, um generalizado esforço modernizador também contribuiu para caracterizar o período: reformas urbanas,

campanhas sanitárias, formação de escolas técnicas e, sem a pretensão de esgotar a lista, a valorização da imigração estrangeira como recurso para corrigir os desvios de um povo percebido como anacrônico. Refletindo este esforço, aqui se encaixam as fotografias relacionadas à cidade-empresa estruturada pela *Lumber*.

Finalmente, como contraste e reação a este padrão de esforço modernizador, a Primeira República foi questionada constantemente. Desde a Revolta da Armada (1893) à Revolução de 1930, diversos levantes ocorreram, tanto no meio rural como em espaço urbano. Como se sabe, a resposta predominante para estes levantes foi de natureza bélica. Aqui se encaixam as fotografias relacionadas à Guerra do Contestado.

Se este conjunto de fotografias não foi feito por um fotojornalista ou por um viajante, é porque derivou de um contexto familiar no qual vínculos foram formados e anseios foram negociados. Portanto, o presente trabalho foi estruturado em função do pressuposto de que a articulação entre fotografia, contexto social e trajetória do fotógrafo poderia proporcionar uma situação de legibilidade adequada para a análise de sua produção imagética.

O mapeamento do período inicial da trajetória de Claro Jansson indicou que sua aproximação em relação à prática fotográfica ocorreu num período em que dois fatores se combinaram: aumento progressivo da distância que o separava da família e intensificação de um padrão de vida itinerante em função do trabalho relacionado à exploração da erva-mate. Nada indica que seu contato inicial com a fotografia tenha derivado de razões econômicas. Ao contrário, ela passou a integrar uma espécie de narrativa a respeito de sua própria experiência.

Em seguida, o mapeamento desta fase inicial de sua trajetória indicou que aos poucos a prática fotográfica e o seu anseio de constituir uma vida estável através do próprio trabalho convergiram. Passando a atuar como fotógrafo profissional na região de fronteira entre o Brasil e a Argentina ele consolidou um hábito que o acompanharia por longo tempo: a confecção de álbuns reunindo fotografias em seqüências legendadas.

É conveniente ressaltar que estes álbuns foram formados por imagens relacionadas a contextos que lhe eram familiares. Neste sentido, é possível

afirmar que Claro Jansson encontrou os meios para converter imagens do seu próprio cotidiano em “bons ganhos”. Foi justamente em busca destes que ele se mudou para a Região do Contestado, 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.

Este momento ilustra localmente, sem sombra de dúvida, a cumplicidade que marcou a relação entre os grandes projetos de desenvolvimento e a expansão da prática fotográfica. Porém, é necessário insistir que o trabalho documental elaborado por Claro Jansson em relação à *Lumber* não se limitou aos aspectos formais do empreendimento. Como foi demonstrado, de sua posição peculiar no contexto submetido à influência da serraria, ele captou imagens que também evidenciavam os seus aspectos contraditórios. Além disto, este contexto lhe proporcionou as condições necessárias para a consolidação de sua carreira no campo fotográfico. Foi por conta disto que os elementos usualmente associados pela historiografia para explicar as especificidades da região no início do século XX apareceram combinados em sua crônica visual.

Pontualmente em relação ao episódio que se convencionou chamar de Guerra do Contestado, seria apropriado recordar que suas fotografias não seguiram o mesmo padrão discursivo daquele elaborado pelo Exército para compor uma memória sobre o conflito. 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. Todas são posadas e negociadas. Mas não é o Exército que se destaca nestas poses. Antes, são os controvertidos personagens conhecidos como vaqueanos e ex-líderes rebeldes que se renderam, passando a apoiar as forças oficiais.

Boa parte destes personagens representava um tipo recorrente que apareceu ao longo da trajetória de Claro Jansson: indivíduos desgarrados da Revolução Federalista que durante as primeiras décadas do século XX permaneceram na região. A presença destes indivíduos – um deles inclusive foi

padrão, sócio e sogro do fotógrafo – estimulava a associação da violência de grande escala àquela que se manifestava em contextos microssociais. Claro Jansson escreveu várias vezes sobre este tema. Portanto, a Guerra do Contestado reafirmou uma de suas impressões mais consolidadas sobre o novo país. Talvez isto explique a presença intermitente de tais personagens em sua crônica visual.

Dando seqüência ao mapeamento da trajetória do fotógrafo, foi possível separar analiticamente uma terceira fase marcada pela sua mudança para a região de Itararé. Dados os primeiros sinais de declínio da *Lumber* em Três Barras e a formação de uma serraria em contexto mais promissor naquela cidade, a motivação para o seu deslocamento, repetindo um padrão que já lhe era próprio, se deu em função da compatibilidade do novo lugar com o seu anseio de fixar uma vida estável. Em Itararé, a dinâmica conflituosa da Primeira República literalmente proporcionou, por duas vezes, o desfile de forças legalistas e rebeldes em frente ao seu estúdio.

A análise da crônica visual que elaborou nesta fase foi importante para evidenciar, à medida que sua trajetória foi colocada em perspectiva, a presença de temas recorrentes: projetos de desenvolvimento, cuja expansão foi tão acelerada quanto o seu declínio, e conflitos de repercussão mais ampla, cujo sentido foi estabelecido a partir do espaço local que lhe era familiar. Outro fator que tornou importante a análise desta fase de sua trajetória foi a possibilidade de comprovar documentalmente que suas crônicas visuais representavam uma estratégia para a divulgação e o comércio de suas fotografias. A este respeito, os “dizeres explicativos” que confeccionou para acompanhar as imagens sobre a Revolução de 1930 são particularmente ilustrativos.

Tomadas isoladamente, uma vista convencional da cidade de Itararé, ou a fotografia de um Deputado gaúcho, por exemplo, podem representar uma simples curiosidade sobre o contexto revolucionário que pôs fim à República Velha. No entanto, aproximadas e comentadas por estes “dizeres explicativos” na seqüência montada pelo fotógrafo, elas assumem a feição de uma narrativa. Ordenando visualmente o fluxo de um espaço em constante mudança, Claro Jansson foi hábil para criar vínculos entre elementos aparentemente aleatórios e para converter a

prática fotográfica em atividade que possibilitava a tradução da experiência por ele vivida em crônica visual.

A riqueza do legado deste fotógrafo, neste sentido, analisada em função de sua trajetória, não está presente apenas em imagens singulares. Ela não guarda apenas registros de episódios emblemáticos para a história brasileira durante as primeiras décadas do século XX. Antes, ela guarda a singela capacidade de um homem comum que, coletando os fragmentos do seu próprio cotidiano, compôs um testemunho de inestimável valor para a preservação da memória visual sobre estes episódios.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARDENGHI, Lurdes. *Caboclos, ervateiros e coronéis: lutas e resistência em Palmeira das Missões*. (Dissertação de Mestrado). Passo Fundo: UPF, Programa de Pós-Graduação em História, 2003.

BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. (Obras escolhidas: vol. 1). 3.^a ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade*. 4.^a reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: FERREIRA, M. & AMADO, J. (orgs.) *Usos e abusos da história oral*. 8.^a ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

_____. “O camponês e a fotografia”. In: *Revista de Sociologia e Política*. n.º 26. Curitiba, UFPR. 2006.

_____. *Un arte medio*. Barcelona: Editorial Gili, 2003.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2004.

CÂNDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1971.

CARVALHO, Fernando Setembrino de. *Relatório apresentado ao General de divisão José Caetano de Faria, Ministro da Guerra*. Rio de Janeiro: Imprensa Militar, 1916.

CARVALHO, José Murilo de. “As forças armadas na Primeira República: o poder desestabilizador”. In: FAUSTO, Boris (Org.) *História Geral da Civilização Brasileira*. São Paulo: Difel, 1974.

_____. *Os bestializados. O Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

COHEN, Ilka Stern. *Bombas sobre São Paulo: a Revolução de 1924*. São Paulo: UNESP, 2007.

D’ALESSIO, Vito. *Claro Jansson: O fotógrafo viajante*. São Paulo: DIALETO, 2003.

DALFRÉ, Liz Andréa. “Criando heróis e inimigos: o movimento do Contestado na imprensa paranaense.” In: ESPIG, Márcia Janete & MACHADO, Paulo Pinheiro (orgs.) *A Guerra Santa revisitada: novos estudos sobre o Movimento do Contestado*. Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 2008.

- D'AVILA, Ney Eduardo Possap. *Passo Fundo: terra de passagem*. Passo Fundo: Aldeia Sul, 1996.
- DERENGOSKI, Paulo Ramos. *O desmoronamento do mundo jagunço*. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1986.
- DIACON, Todd. *Millenarian vision, capitalist reality: Brazil's Contestado Rebellion, 1912-1916*. 4.^a ed. Durham / Londres: Duke University Press, 2002.
- DILL, Teresa Maria. *Contestado – Historiografia e literatura (1980-2001)*. Passo Fundo: UPF, 2004.
- DUBOIS, Phillippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 10.^a ed. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2007
- DYER, Geoff. *O instante contínuo: uma história particular da fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ELIAS, Norbert. *Mozart – Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- _____ *A peregrinação de Watteau à Ilha do Amor*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005a.
- _____ *Introdução à sociologia*. Lisboa: Edições 70, 2005b.
- _____ *A sociedade de corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- ELIAS, Norbert & John SCOTSSON. *Os estabelecidos e os outsiders*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- ELO, Mika. “Walter Benjamin on photography: towards elemental politics”. In: *Transformatios*. [online] n.º 15, 2007. (disponível em <http://www.transformatiosjournal.org>)
- ESPIG, Maria Janete & MACHADO, Paulo Pinheiro. (orgs.) *A Guerra Santa revisitada: novos estudos sobre o movimento do Contestado*. Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 2008.
- FABRIS, Annateresa. *Usos e funções da fotografia no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1992.
- _____ “Discutindo a imagem fotográfica.” *Comunicação apresentada no I Encontro Nacional de Estudos da Imagem*. Londrina, Paraná: Universidade Estadual de Londrina, maio de 2007.
- FERREIRA, Marieta de Moraes & KORNIS, Mônica Almeida. “Entrevista com Phillippe Dubois”. In: *Estudos históricos*. n.º 34. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2004.
- FRIBORG, Goran. *Brasilien svenskarna-utvandring, invandring, bosattning, 1850-1940*. Estocolmo: Emigratinstitute, 1988.
- FRISBY, David. *Fragmentos de La modernidad: Teorias de la modernidad em la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*. Madri: Visor, 1992.
- GAULD, C. A. *Farquhar o último titã: um empreendedor americano na América Latina*. São Paulo: Editora da Cultura, 2006.

- GURAN, Milton. *Linguagem fotográfica e informação*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1992.
- HARDMAN, Francisco Foot. *Trem-fantasma: a ferrovia Madeira-Mamoré e a modernidade na selva*. 2.^a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- HILTON, Stanley. *1932 – A guerra civil brasileira*. 2.^a ed. São Paulo: Nova Fronteira, 1982.
- HOBSBAWM, Eric. *A era dos impérios – 1875-1914*. 3.^a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- KOSSOI, Boris. *Origens e expansão da fotografia no Brasil – século XIX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.
- _____. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- _____. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.
- KRACAUER, Siegfried. *Jacques Offenbach and the Paris of his time*. Nova York: Zone Books, 2002.
- _____. *O ornamento de massas: ensaios*. São Paulo, Cosac & Naify, 2009.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Lisboa: Edições 70, 1981.
- LIMA, Sonia Regina. *Capital transnacional na indústria da madeira em Três Barras: as company tows e a produção do espaço urbano*. (Dissertação de Mestrado). Curitiba: UFPR, Programa de Pós-Graduação em Geografia, 2007.
- MACHADO, Brasil Pinheiro. “Contribuição ao estudo da história agrária do Paraná: formação da estrutura agrária tradicional dos Campos Gerais”. In: *Boletim da Universidade Federal do Paraná*. vol. 3. Curitiba: UFPR, 1963.
- MACHADO, Paulo Pinheiro. *Lideranças do Contestado*. Campinas, São Paulo: UNICAMP, 2004.
- MARTINS, Terezinha de Jesus Mello & MELLO, Maria Aparecida Silva. *As Revoluções de 1930 e 1932 – Depoimentos e fatos vividos pela população*. Itararé, São Paulo: Tribuna de Itararé, 1989.
- MATHIAS, Herculano Gomes. “A questão do Contestado”. In: SANTA CATARINA. *O Contestado*. Rio de Janeiro: Index, 1987.
- MAUAD, Ana Maria. “Através da imagem: Fotografia e História Interfaces”. In: *Tempo*. Rio de Janeiro, vol. 1, n.º 2, 1996.
- MONTEIRO, Douglas Teixeira. *Os errantes do novo século: um estudo sobre o surto milenarista do Contestado*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1974.
- PEIXOTO, Demerval. *A campanha do Contestado – episódios e impressões*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1995.

PRADO Jr., Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*. 23.^a ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Bairros rurais paulistas: dinâmica das relações bairro rural – cidade*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1973.

_____. *O messianismo no Brasil e no mundo*. 3.^a ed. São Paulo: Alfa-Omega, 2003.

QUEIROZ, Maurício Vinhas de. *Messianismo e conflito social – A Guerra Sertaneja do Contestado: 1912-1916*. 2.^a ed. São Paulo: Ática, 1977.

RECKZIEGEL, Ana Luiza. “História regional: dimensões teórico-conceituais”. In: *História: debates e tendências*. vol. 1. Passo Fundo: Editora da Universidade de Passo Fundo, 1999.

RODRIGUES, Rogério Rosa. *Imagens de um exército profissional: a Guerra do Contestado e a campanha de modernização do Exército brasileiro*. (Trabalho produzido para o Programa de Pós-Graduação em História Social da UFRJ), Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

_____. “Das ordens à disciplina”. In: ESPIG, Maria Janete & MACHADO, Paulo Pinheiro (orgs.) *A Guerra Santa revisitada: novos estudos sobre o movimento do Contestado*. Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 2008.

SANTA CATARINA. *Contestado*. Florianópolis: Imprensa Oficial do Estado de Santa Catarina, 1987.

SEGALA, Lygia. “O retrato, a letra e a história: notas a partir da trajetória social e do enredo biográfico de um fotógrafo oitocentista”. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Vol.14, n.º 41, 1999.

SILVA, Cleto da. *Apontamentos históricos de União da Vitória (1768-1933)*. Curitiba: Imprensa Oficial, 2006.

SIMMEL, George. *On individuality and social forms*. Chicago: Chicago University Press, 1971.

_____. “A metrópole e a vida mental”. In: VELHO, Gilberto. (org.) *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.

_____. *Filosofia da moda e outros ensaios*. Lisboa: Editora Texto e Grafia, 2008.

_____. *Psicologia do dinheiro e outros ensaios*. Lisboa: Editora Texto e Grafia, 2009.

SINGER, Paul. “O Brasil no contexto do capitalismo internacional (1889-1930)”. In: *História Geral da Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

SOUSA, Jorge Pedro. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

SOUZA, Jessé. & ÖLZE, B. *Simmel e a modernidade*. Brasília: UNB, 1998.

SOUZA, Jessé. *A modernização seletiva: uma reinterpretação do dilema brasileiro*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2000.

THOMÉ, Nilson. *Civilizações primitivas do Contestado*. Caçador, Santa Catarina: Editora Universal, 1981.

_____. *Trem de ferro – A ferrovia no Contestado*. Florianópolis: Lunardelli, 1983.

_____. *Ciclo da madeira – História da devastação da Floresta de Araucária e do desenvolvimento da indústria da madeira em Caçador e na Região do Contestado no século XX*. Caçador, Santa Catarina: Editora Universal, 1995.

TOMPOROSKI, Alexandre Assis. *O pessoal da Lumber: um estudo acerca dos trabalhadores da Southern Brazil Lumber and Colonization Company e sua atuação no Planalto Norte de Santa Catarina, 1910-1929*. (Dissertação de Mestrado) Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em História, UFSC, 2006.

VALENTINI, Delmir José. *Atividades da Brazil Railway Company no sul do Brasil: a instalação da Lumber e a guerra na região do Contestado (1906-1916)*. (Tese de Doutorado). Porto Alegre, Programa de Pós-Graduação em História, 2008.

VASQUES, Pedro Karp. *Nos trilhos do progresso – A ferrovia no Brasil Imperial vista pela fotografia*. São Paulo: Metalivros, 2007.

_____. *Ferrovia e fotografia no Brasil da Primeira República*. São Paulo: Metalivros, 2008.

WAIZBORT, Leopoldo. *As aventuras de Georg Simmel*. São Paulo: Editora 34, 2000.

ZARRILLI, Adrián. “Los procesos de apropiación territorial productiva em el contexto de La economía yerbatera: el Territorio Nacional de Misiones (1900-1950) In: *XVI Jornada de História Econômica*. Universidad Nacional de Quilmes, 1999.

_____. “Elias e Simmel”. In. WAIZBORT, Leopoldo. (org.) *Dossiê Norbert Elias*. 2.^a ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

WESTPHALEN, Cecília Maria. *O Barão dos Campos Gerais e o comércio de tropas*. Curitiba: CD Editora, 1995.