

---

# **O viés documental nas fotografias de Claro Jansson sobre a Guerra do Contestado**

Lúcio Kürten dos Passos

Professor Titular do Centro Universitário da Cidade de União da Vitória – UNIUV

Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação – Universidade Tuiuti do Paraná

---

---

## Resumo

Acontecimentos históricos geradores de impacto social estão diretamente ligados ao surgimento de movimentos, influências e tendências. Nas primeiras décadas do século XX, com o aperfeiçoamento das técnicas de captura fotográfica, houve uma crescente produção de imagens. A expansão da ferrovia pelo Brasil fez com que se criassem novas oportunidades de trabalho, incluindo o ofício da fotografia. Sendo assim, entre os anos de 1912 e 1916 eclodiu um evento bélico de proporções catastróficas na fronteira entre os Estados do Paraná e Santa Catarina: a Guerra do Contestado. Embora não tenha recebido a mesma atenção de outros fatos similares da história do Brasil, a referida Guerra foi documentada, mesmo que, por um ponto de vista aparentemente condicionado, pelo fotógrafo Claro Jansson. Suas imagens revelam durante o período em que residiu na região do conflito, a exploração de recursos naturais, a campanha do exército e, também, um pequeno ensaio com um dos líderes dos revoltosos, após a rendição. Algumas delas foram agrupadas como Narrativas Visuais, encaixando-se tal como os conceitos de Peter Burke (2004). O artigo aborda, por meio da análise da imagem fotográfica, qual a relação com os fotografados e de que forma essa sintaxe visual pode ter contribuído para legitimar a imagem fotográfica como fonte histórica de referência sobre o episódio e o viés estilístico adotado por Jansson.

**Palavras-chave:** Guerra do Contestado. Fotografia. Narrativas visuais.

---

---

## Por dentro da moldura dos acontecimentos

Grandes eventos sempre estiveram ligados à formação, surgimento, influências e tendências de movimentos sociais, artísticos e culturais. Com a fotografia e o fotojornalismo não foi diferente. Muito antes do rádio se tornar um mecanismo de difusão de conteúdo e ideologias, a fotografia e os retratos já adernavam e narravam acontecimentos de proporções sociais relevantes mundo afora. Tanto que esses retratos, antes feitos demoradamente, com pinceladas de variados estilos foram, aos poucos, convertendo-se em traços do real, eternizados quimicamente por meio de uma intervenção mecânica capaz de subtrair o tempo e mantê-lo no espaço, congelado em uma superfície plana bidimensional, com riqueza de detalhes inigualável. Uma extração das ocorrências capaz de reunir em torno da representação imagética marcas enunciativas de uma narrativa visual constituída e legítima.

---

A fotografia foi trilhando seu caminho como linguagem, à medida que conquistava espaço, emoldurando uma realidade já acontecida, tornando-se objeto de adoração. Ser o detentor de um retrato significava muitas coisas, entre elas, o status de permanecer eternizado como patriarca, sendo objeto de admiração de geração a geração em cada núcleo familiar (BURKE, 2004). A imagem fotográfica logo encontraria a necessidade de associar-se ao texto e, dessa forma, atrair ainda mais a atenção de seus simpatizantes, já conquistados pelas *cartes de visite*<sup>1</sup>.

As primeiras e precárias formas de reprodução limitavam demais o poder persuasivo das imagens, tanto que de um original se obtinha uma cópia e, dessa, outra. Sucessivas intervenções que foram aos poucos introduzindo a fotografia na página impressa de jornal e das revistas ilustradas, na segunda metade do Século XIX.

As primeiras exposições chegavam a durar oito horas, a exemplo da paisagem da janela, feita por Joseph Nicephore Niépce, em 1826. Com a adaptação da técnica para a aplicação dos retratos familiares, a fotografia se apresenta como um novo meio de expressão. Limitados ao monocromatismo, os autores dos retratos produziam apenas imagens em preto e

branco, porém com maior exatidão de detalhes do sujeito/objeto representado. Apesar da evolução tecnológica, ainda levou tempo para que os próprios retratados se adaptassem à nova forma de reprodução de si. Diante dessa afirmativa é que poucos anos após, a invenção da “daguerreotipia”, começam a surgir as primeiras imagens na imprensa, publicadas pela revistas ilustradas, *Illustrated London News* (1842) e a francesa *Illustration* (1843).

É nesse contexto que começam a se delinear os traços do fotojornalismo que conhecemos hoje. A fotografia assume um papel importante na imprensa a partir do aperfeiçoamento das técnicas de reprodução como o *half tone* (meio tom) e, mais tarde, da retícula, processo de reprodução que utiliza uma película transparente composta por pontos quadriculados, em diferentes tamanhos, e que se caracterizam com tons de cor diferentes, variando do claro ao escuro.

Os eventos bélicos que se sucederam ao longo da história da humanidade foram retratados, inicialmente, na forma de gravuras e transcendem os séculos, enquanto a reprodução continua sendo visual:

*Imagens têm evidência a oferecer sobre a organização e o cenário de acontecimentos grandes e pequenos: batalhas, cercos; rendições; tratados de paz; greves; revoluções; concílios da igreja; assassinatos;*

<sup>1</sup> Formato popularizado na virada do século e que servia como cartão postal, em que as pessoas enviavam para os seus entes durante passagens por diversas partes do mundo, quando em viagem.

*coroações; as entradas de governantes ou embaixadores em cidades; execuções e outras punições públicas, e assim por diante (BURKE, 2004, p. 175).*

Assim sendo, tendo por base o preceito de que aprendemos a ler imagens narrativamente, muito antes de ler um texto escrito, mesmo que de forma intuitiva, este artigo aborda, por meio da análise da imagem fotográfica, qual a relação com o contexto em que foram fotografados e de que forma a sintaxe visual proposta por Roland Barthes (2003) pode ter contribuído para legitimar tais fotografias como fonte histórica de referência sobre o episódio.

## A Fotografia documental, modos de fazer e a Guerra do Contestado

A fotografia documental acompanha o desenvolvimento social de várias partes do mundo, de forma independente, estruturalmente, desde a segunda metade do século XIX, quando o aperfeiçoamento dos aparelhos fotográficos e a redução dos tempos de exposição foram permitindo gradativamente aos fotógrafos da época uma aproximação maior com suas temáticas. Ligada ao fotojornalismo, a fotografia documental serviu como dispositivo de divulgação dos modos de vida de comunidades espalhadas pelos países

em que a industrialização e a engenharia começavam a despontar, já na transição entre os séculos XIX e XX. O documentarismo, ao se estabelecer como linguagem, motiva o desejo de se conhecer o outro, de saber como o outro vive, como pensa, como vê o mundo, com que se importa (SOUSA, 2000). Trata-se da fotografia social, que ganha, paulatinamente, espaço na imprensa, ante as dificuldades de auferir difusão por meio de álbuns particulares elaborados e constituídos em grandes narrativas visuais, de forma cronologicamente organizada. Embora esse gênero fosse praticado por fotógrafos que descobrem no seio da sociedade uma forma de contar as histórias de trabalhadores comuns, em seus afazeres diários, revela, também, certo envolvimento social com seus autores. Tratava-se de uma experiência nova: a convivência com os sujeitos a serem fotografados.

Mesmo liberta da pintura, a reprodução de imagens mecânicas ainda não era instantânea, tal como seria anos adiante. Ainda havia certo “quê” de pintura, face ao demorado tempo de exposição dos materiais sensíveis à luz. Curiosamente, na virada dos séculos, os modos de fazer estéticos, proporcionados pela popularização de aparelhos como o daguerreótipo e câmeras de filme médio formato e a própria estereoscopia<sup>2</sup> que, em certa medida, limitavam a criação fotográfica,

2 Equivalente ao que conhecemos hoje como fotografia 3D.

exigiam domínio das técnicas de registro, revelação, ampliação e eram muito parecidos. Em razão disso, obviamente, os resultados também se assemelhavam. Não se tratava apenas de uma verossimilhança entre a realidade reproduzida no papel revelado quimicamente após o disparo. As semelhanças também se observavam no gestual, e na experiência estética vivenciada pelos fotógrafos, ou seja, nos modos de fazer.

Mundo afora alguns acontecimentos alavancavam a fotografia documental, aumentando o interesse das publicações, museus e corporações em mostrar os traços reais do progresso, do horror, dos benefícios, da ostentação e do poder.

Alguns fatores levavam a outros de maior ou menor porte, acontecimentos, isolados ou não, mas sempre capazes de gerar transformações sociais de impacto, tal como a expansão da estrada de ferro na Europa, Estados Unidos e Brasil. Além de contribuir para o aperfeiçoamento das formas de comunicação, como o telégrafo, correio, energia elétrica, quanto mais a estrada de ferro avançava, mais impacto social causava.

*O desenvolvimento das ferrovias na era do capitalismo carbonífero não só revelou aos passageiros uma velocidade impressionante, como também gerou uma enorme demanda por carvão e ferro, baixou os custos dos negócios, desenvolveu mercados, estimulou o emprego em muitas indústrias e criou outras novas comunidades – e, algumas vezes, prejudicou as antigas. (BRIGGS; BURKE, p.129).*

Ao passo que estimula o crescimento econômico, ditando novas regras para as leis da economia mundial, a estrada de ferro desperta o interesse e a possibilidade das pessoas se integrarem socialmente, por meio do turismo. Criava-se, assim, uma nova categoria para os seres humanos: a de passageiros (VASQUEZ, 2008). Era também, uma oportunidade para os fotógrafos.

A reduzida mão de obra especializada na construção da ferrovia estimulou também os movimentos migratórios em busca de novas oportunidades de trabalho. Empresários e trabalhadores da Europa e dos Estados Unidos iniciaram a busca por empreendimentos, fora de seus países de origem. O continente asiático, a Oceania e, posteriormente, a América do Sul passaram a receber investimentos em troca de favorecimentos econômicos e benefícios fiscais. No Brasil, o empresário estadunidense Percival Farquhar soube aproveitar as oportunidades, de norte a sul. Especialmente na região sul, em que o relevo acidentado, as similaridades geográficas com a Europa e as riquezas naturais atraíram grande número de pessoas para trabalho e colonização. Gozando de influência junto ao governo federal e aos governos estaduais do Paraná e Santa Catarina, obteve a concessão para a construção da estrada de ferro São Paulo – Rio Grande do Sul, bem como o direito de explorar, por 50 anos, 15 quilômetros de cada lado por onde passasse a linha do trem. Tanto

que um dos trechos mais sinuosos da ferrovia está compreendido na região conhecida como Vale do Contestado<sup>3</sup>, abrangendo o planalto norte catarinense, na divisa com o Paraná e o meio-oeste de Santa Catarina. Farquhar fundou a *Southern Brazil Lumber & Colonization Company*, com sede na localidade de Calmon e posteriormente transferida para Três Barras, àquela época ainda no Paraná. Embora tivesse a concessão, as terras que outrora estavam habitadas pelos camponeses foram sendo desocupadas pelo interesse capitalista, extrativista e que teve parte desse processo registrado em fotografias.

Não caberá nessa abordagem uma contextualização completa sobre o episódio conhecido como Guerra do Contestado, desencadeado a partir do somatório de outros fatores complementares aos citados acima, em razão de sua complexidade. Fato é que a atuação da *Lumber*, o impacto da ferrovia sobre a já comentada região deixou, na primeira década do século XX, um saldo enorme de pessoas desocupadas – tendo em vista que foram expulsas de suas moradias e propriedades – e desempregadas, com o fim das obras da estrada de ferro. Dessa situação surgem os primeiros líderes

do grupo que seria nominado pelo governo federal de “revoltosos”, comandados por um suposto monge e agrupados em redutos, onde se apregoava a fé e a esperança por dias melhores. Sentindo-se ameaçado, o governo toma providência e resolve intervir a seu próprio favor, entendendo por bem dar um fim a esse aglomerado de pessoas que por força de discurso, convencionou chamar de “fanáticos” e destacou as tropas federais para Porto União da Vitória (PR) para conter o movimento já configurado como messiânico, uma vez que figurava na condição de líder dos “revoltosos” o tal monge<sup>4</sup>, José Maria. Em virtude dessa situação instável de sociabilidade, constituída no sul do Brasil, somada a decisões precipitadas de gabinetes federais, eclode, em outubro de 1912, a Guerra do Contestado, que se estenderá até agosto de 1916, e traz para a história do Brasil uma série de personagens que se transformaram em objetos de estudos particulares em cada caso. Cabe ressaltar as diversas temáticas proporcionadas para abordagens diferentes quando se trata de uma guerra, em especial nesta, que, além dos aspectos sociais, econômicos, militares e messiânicos, contempla-nos com a fotografia.

3 Englobam esta região os municípios: Porto União, Calmon, Matos Costa, Caçador, Joaçaba, Videira e Irani; e os paranaenses: União da Vitória, General Carneiro, Palmas.

4 Faz-se saber que de acordo com a história existiram três monges que protagonizaram parte da história da Guerra do Contestado. Na visão de alguns autores o primeiro teria sido um santo, o segundo um político e o terceiro um guerreiro. Os dois primeiros era homônimos e chamavam-se João Maria. Um, de Agostini. O outro, de Jesus.

## Claro Jansson: correspondente de guerra, retratista ou documentarista?

Em sentido *lato*, poderíamos afirmar que a resposta para a pergunta que se faz no título que abre esta seção é sim para as três qualificações. Porém, de modo *strictu*, é necessário ponderar e compreender um pouco mais a trajetória desse fotógrafo, cuja obra conserva parte da história do Brasil. Embora suas imagens sobre a Guerra do Contestado tenham sido amplamente divulgadas em materiais didáticos, como meras referências visuais, elas possuem características autorais que, como defende Rafael Bezerra (2009), retratam a visão dele sobre os locais em que viveu e o modo como conviveu com os sujeitos e acontecimentos que fotografou. A imprensa da época parece não ter cedido muito espaço para o trabalho de Jansson, chegando a publicar imagens sem dar o devido crédito. Embora suas fotografias da Guerra do Contestado sejam conhecidas pelo público, pode-se afirmar que não são as únicas e, mesmo longe de projeções como documentaristas contemporâneos<sup>5</sup> a ele, na Europa e Estados Unidos, em esfera local, ganharam notoriedade à medida que os estudos sobre o episódio avançaram.

5 Os primeiros nomes desse gênero foram Jacob Riis (1888), Eugene Atget (1898), Lewis Hine (1908) e posteriormente August Sander (1928). A característica autoral deles consistia em mostrar aos outros, como os outros viviam e como eram os modos de vida de diversas partes do mundo. Pautando-se de acontecimentos de grandes proporções ou movimentos sociais em desenvolvimento, o trabalho deles constituiu-se da mesma forma que o de Jansson.

Claro chegou ao Brasil em 1891 e percorreu diversas localidades do Paraná, Santa Catarina e divisa com Argentina. Quando tinha quase 30 anos de idade, por volta de 1906, é que começou a ter suas primeiras experiências como fotógrafo. Evidentemente todo o trabalho da época era artesanal, o que atribuía à fotografia um valor sociocultural ainda maior. É bem provável que os gêneros fotográficos atribuídos à suas atividades laborais tenham sido feitos em função de uma sucessão de associações, sem se ater a um estudo aprofundado de sua trajetória fotográfica, bem como do contexto social em que viveu. Embora não houvesse, naquele início de século, um estatuto teórico definido ou estabelecido para se designar o que era ou o que não era fotojornalismo, existia, sim, uma crescente, mas discreta, inserção da imagem na página de jornal e revista, e sua agregação com o texto, de modo a se configurar com o que Jorge Pedro Sousa (2000) definiria como protofotojornalismo, determinado pela precariedade ou limitações dos equipamentos de captura e impressão gráfica. Mas, fato é que mesmo com essas intempéries, a imagem fotográfica estava inserida no contexto jornalístico e com valor de notícia. Se não houve razões comerciais para que Jansson



produzisse fotografias sobre a Guerra do Contestado, houve um interesse subjetivo, motivado pela busca da práxis. No estudo de Bezerra (2009), encontra-se um *corpus* fotográfico que reúne momentos distintos da carreira profissional estabelecida tardiamente por Claro. A tese aponta para os rumos que o fotógrafo foi assumindo, à medida que as coincidências ou contratos de trabalho o levavam a diferentes lugares, novas moradas, relações sociais e eventos de grandes proporções. De acordo com o pesquisador, algumas das imagens sobre o episódio foram organizadas de forma lógica, compondo-se no que ele chamou de crônicas visuais, as quais entendemos como um somatório de narrativas a partir do agrupamento de figuras sobre um mesmo personagem ou acontecimento. Interessante ressaltar que a composição de álbuns acompanhados de legendas explicativas já determinava certo valor noticioso, mesmo que atemporal, o que se pode configurar como um contexto jornalístico.

A sequência que escolhemos para análise, e que será apresentada na próxima seção, revela justamente parte das intenções narrativistas de Jansson em querer que a história fosse contada do jeito que aconteceu ou, pelo menos, na ordem em que se deram os fatos, tal como faz uma fotorreportagem da atualidade. Assim, talvez, ele se enquadre nos gêneros explicitados no título acima. Apesar de estarem vinculadas ao tema “Guerra”,

suas imagens não evidenciam necessariamente uma estética do horror ou a crueldade de um massacre, como fez Alexander Gardner, ou Roger Fenton, que meio século antes fotografaram a Guerra da Crimeia e a Guerra da Secessão.

O conjunto de imagens a ser analisado trata da passagem do Coronel João Gualberto Gomes de Sá Filho por Porto União da Vitória, rumo aos campos de Irani, dias antes da batalha que o vitimou com o líder dos “revoltosos”. Ao todo são seis fotografias, sendo que duas são reproduções de originais e de autoria desconhecida.

Apesar de o registro fotográfico permitir o congelamento de vários acontecimentos em uma única imagem, ou em forma de uma narrativa principal (BURKE, 2004), também é possível reunir ou agrupar narrativas menores. Para tanto, durante o ato fotográfico, é necessário lançar mão de técnicas de composição que variam da orientação dos enquadramentos (vertical/horizontal), ângulos de visão (maior/menor), que atribuem sentido e valor semântico às imagens, dentro do que Roland Barthes (2000) conceituou como sendo o Paradoxo Fotográfico (Denotação e Conotação).

*Viu-se que o código de conotação não era verossimilmente nem “natural” nem “artificial”, mas histórico, ou, se preferir: “cultural”; os signos aí são gestos, atitudes, expressões, cores ou efeitos, dotados de certos sentidos em virtude do uso de uma certa*

*sociedade: a ligação entre o significante e o significado, isto é, a significação propriamente dita, permanece, se não imotivada, pelo menos inteiramente histórica. Não se pode dizer, portanto, que o homem moderno projete na leitura da fotografia sentimentos e valores caracteriais ou “eternos”, isto é, infra ou trans-históricos, a menos que se precise bem que a significação seja sempre elaborada por uma sociedade e uma história definidas; a significação é, em suma, o movimento dialético que resolve a contradição entre o homem cultural e o homem natural. Graças ao seu código de conotação, a leitura fotográfica é, portanto, sempre histórica; ela depende do “saber” do leitor, exatamente como se se tratasse de uma língua verdadeira, inteligível somente se aprendemos os seus signos (BARTHES, p.335, 2000)*

O autor nos dá a dica de como retornar às denotações das imagens por meio de um percurso gerativo de sentido do qual a reconstrução do enunciado se dará por intermédio das interpretações e leituras dos elementos históricos indiciais presentes na cena registrada. É preciso levar em consideração também alguns aspectos de ordem plástica que, a partir da técnica utilizada pelo fotógrafo, permitirão aos leitores a obtenção de um ponto de vista que se tornará verbal, a partir do momento em que a imagem começa a ser percebida.

Claro Jansson pode não ter tido a intenção imediata de constituir fotorreportagens, mas quando manifesta o interesse por associar determinadas imagens, com planos e ângulos diferentes, em sequência visual na qual

se compreende início meio e fim, percebe-se, em certa medida, o viés documental de seu trabalho.

## A narrativa visual de Coronel João Gualberto rumo à batalha

Se a fotografia documental praticada no início do século XX tinha por intenção mostrar aos outros, diferentes modos de vida, de locais diversos, ou de personagens, populações e objetos de uso cultural específico, a sequência que passaremos a analisar deste momento em diante, revela a práxis de Claro Jansson como tal. São registros do caminho percorrido por um oficial do Regimento de Segurança do Estado do Paraná, a quem a história concedeu o *status* de “primeiro herói”. Coronel João Gualberto Gomes de Sá Filho foi destacado para coibir e conter o movimento messiânico surgido em decorrência dos fatos já descritos anteriormente, e que culminaram com o desencadear da Guerra do Contestado. A sequência de imagens que segue será dividida em duas partes, contendo três fotografias, marcando do início da história ao meio e outras três do meio para o fim. Então, mesmo não havendo a intenção de construir uma fotorreportagem, Claro Jansson o fez.

A primeira imagem (Fig.1) é a reprodução de um retrato de João Gualberto, capturada provavelmente em

Curitiba (BEZERRA, 2009). Nela o oficial aparece olhando a 45 graus à direita do fotógrafo, em pose séria, com os braços caídos, com olhar firme e, talvez, em posição de sentido. O cabelo aparado, grisalho e a barba feita, indicam a seriedade, o caráter e a retidão da conduta militar dos retratados de época. Ainda se observa no retrato os adornos da farda, indicando a patente e o número 2. Era o Coronel João Gualberto, comandante do Regimento Militar do Estado do Paraná. Essa fabricação do “herói” se deu ainda por um viés político. João Gualberto havia recusado a indicação para prefeito de Curitiba, para assumir a segurança do Estado. O militar chegou em Porto União da Vitória em 12 de outubro de 1912 e, na manhã seguinte, rumou com as tropas para o Irani, local em que se encontravam amotinados os “revoltosos”. As duas imagens que seguem (Fig.2 e Fig.3) mostrando o Coronel montado em um cavalo escuro, guiando seus comandados pelo centro da cidade, são de autoria de Claro Jansson. Uma de plano de conjunto revela que o fotógrafo encontrava-se no mesmo nível dos sujeitos a serem fotografados, possivelmente em pé, no logradouro. No primeiro pelotão notam-se instrumentos musicais, o que sugere um evento festivo, tal como uma parada ou desfile bélico, uma vez que o grupamento possuía consigo 500 mosquetões, 30 mil cartuchos e dez metralhadoras.

Embora o contingente tivesse cerca de 300 homens, o ângulo adotado parece não ter satisfeito o autor das imagens, que repetiu o disparo, mas agora de uma tomada em ângulo de cima para baixo, e com mais perspectiva, sugerindo que talvez ele tenha subido em alguma construção, árvore ou outro tipo de apoio, na tentativa de mostrar a dimensão da tropa. Colocando-se “de quina”, obtém-se maior profundidade de objetos e formas quadradas ou retangulares ganham em volume. Há uma pequena diferença entre as duas imagens. Na primeira (Fig.2), João Gualberto aparece empunhando a espada, ladeando a esquerda do pelotão. A reprodução é boa e percebe-se a presença de transeuntes, mas em quantidade discreta, em frente às construções, que ora parecem casas de comércio ora residências. Ao fundo veem-se as montanhas encobertas pela névoa branca, indicando o tempo chuvoso, o que se confirma com o chão molhado, nitidamente visível pela constatação das ruas enlameadas. Na outra, embora não seja possível identificar a presença nítida



Figura 1 - Retrato do Coronel João Gualberto - reprodução



Figuras 2 e 3 - Tropas em desfile pelo Centro de União da Vitória – reprodução



Figura 4 - O monge José Maria ladeado pelas virgens - reprodução

do Coronel, tem-se a ideia de maior presença de público nas ruas, e percebe-se maior o volume dos soldados.

Independente da leitura técnica, plástica ou semântica que se faça desse primeiro conjunto de três imagens, o que fica evidente é: mesmo não atuando pela busca

de imagens com valor de notícia, Claro produziu uma sequência de imagens que se apresenta, reforçamos, como uma fotorreportagem típica. Tanto que o próprio discurso enunciado pela proximidade das três primeiras

imagens evidencia que João Gualberto chegara a União da Vitória já constituído, e se consolidaria após a morte como herói. Ou, como exemplifica Pereira (1997):

*Assim como o grande herói Tiradentes foi forjado pelos republicanos como aquele*



Figura 6 - Detalhe do caixão de João Gualberto dentro do vagão citado - reprodução

*encerra os valores morais e cívicos da Nação, assim seria João Gualberto foi o paranaense exemplar. Ambos souberam morrer pelos ideais que poderiam não estar muito claros para eles, mas que com certeza serão eficazmente fabricados a posteriori, por uma verdadeira engenharia política. (...) João Gualberto se encaixará perfeitamente em todos os ideais paranistas pois sua morte está vinculada a um importante fato histórico da República brasileira, no caso a Guerra do Contestado...(PEREIRA, p. 102, 1997)*

Outro argumento que nos leva a crer que esse trabalho documental desempenhado por Claro Jansson tem certa dose de intencionalidade jornalística é justamente o fato de estar ligado a um evento de natureza e proporções abrangentes, em termos de região e impacto social. Tem sido assim ao longo da história da humanidade. A narração de batalhas por meio da utilização de representações visuais

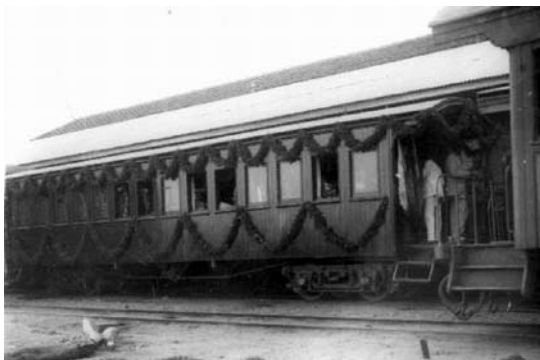


Figura 5 - Vagão que transportou o caixão de João Gualberto de Porto União da Vitória a Curitiba - reprodução

anteriores à fotografia é registrada desde o século XVII. As próximas imagens (Fig.4, Fig.5 e Fig.6) nos darão conta da sequência formulada pelo fotógrafo, na tentativa de querer que a história fosse contada como, de fato, aconteceu. A imagem de seu algoz, José Maria, o monge, que na verdade, por uma credence popular e oportunismo assumiu a função de líder messiânico dos “revoltos”, indica, como evidencia Bezerra (2009) que, ao colocar os dois personagens em paralelo, Jansson criou um contexto de legibilidade do episódio. José Maria aparece ao centro, de braços cruzados, ladeado pelas “virgens”, que reforçam os critérios de “rebelião” e causa. Diferente do retrato de João Gualberto, a foto de seu oponente é tomada frontalmente, com os personagens da cena a encarar o autor desconhecido da imagem. A mítica figurativa do líder messiânico, obviamente, fez com que Claro a reproduzisse, talvez, já pensando em uma construção visual da história do episódio.

As fotografias que completam a sequência (Fig.5 e Fig.6) apresentam a primeira ideia do fim trágico contraído pelo personagem principal dessa sequência. Vítima da própria sorte, João Gualberto não imaginou que seria traído pelo excesso de confiança e pelo

armamento que exibira em Porto União da Vitória, antes de partir. A caminho do Irani, para o encontro com os Sertanejos, a metralhadora e sua caixa de fitas caíram na água (CABRAL, 1979).

Assim iniciou-se o fim da história do primeiro herói paranaense. João Gualberto e José Maria caíram mortos em batalha, fato considerado o estopim para a deflagração da Guerra do Contestado<sup>6</sup>. Um pelos tiros outro a facção. Um paradoxo. Pelos adornos visíveis ao redor do vagão fúnebre, logo se tem a ideia de que o transporte é de alguém de prestígio social. Embora existam divergências históricas sobre o conteúdo do féretro, conforme aponta Pereira (1997), uma vez que o corpo chegou a Curitiba duas semanas após sua morte, o simbolismo envolvendo o coronel trouxe a confirmação de que o discurso heroico já estava consolidado. Duas imagens fotografadas por Jansson e que narram continuamente a parte do meio para o fim da história. Uma, em perspectiva de 45 graus, mostra o vagão. É um plano médio e a mensagem se explicita por si. A outra, é um plano fechado, com ângulo de visão reduzido, mas com boa profundidade de campo, o que revela o domínio das técnicas de captura exercido por ele.

<sup>6</sup> Com a chegada de João Gualberto aos Campos do Irani, logo foi enviada correspondência ao Monge José Maria, em 20 de outubro de 1912, orientando que o mesmo se entregasse, sob a ameaça de “franco combate, e a todos que os forem solidários convosco, em verdadeira guerra de extermínio, a fim de fazer voltar, a esta zona do Estado, o regime da ordem e da lei”, escreveu João Gualberto (CABRAL, 1977). José Maria não respondeu. Assim, na manhã de 22 de outubro daquele ano, teve início a Guerra do Contestado.

João Gualberto foi recebido com todas as honras que se poderiam dispor a um herói. A imprensa paranaense automaticamente mudou o tom do discurso em relação aos catarinenses. As imagens que narram o funeral do Coronel estampam as paredes do Museu Ferroviário Paranaense e dão ideia da proporção do envolvimento da sociedade com a causa.

Claro Jansson pode não ter tido como atividade principal a confecção e criação de imagens para fins noticiosos, porém teve o cuidado de arranjar e organizar álbuns de fotografia que se configuram, como já comentado, verdadeiras narrativas visuais de cunho documental, que revelam modos de vida, fatos e acontecimentos de impacto social transformador. Guerra e violência sempre foram temas recorrentes na trajetória da fotografia como linguagem, tanto que, nas primeiras décadas do século XX, o estilo adotado por Jansson era o mesmo de outros fotógrafos ao redor do mundo, sobretudo na documentação das possibilidades desenvolvidas pelo avanço da engenharia, da etnografia e dos espaços sociais em transformação (HACKING, 2012).

## Para pensar sobre o Fotojornalismo Paranaense

A história política do Brasil esteve sempre ligada à história dos usos sociais da mídia (PAIVA, 2013). Se

na segunda metade do século XX o rádio e a televisão tiveram papel fundamental para que os movimentos sociais mostrassem sua força e a democracia encontrasse o caminho para consolidação, na metade anterior, os meios impressos e a fotografia exerceram, senão em proporções maiores, a mesma função. Embora a Guerra do Contestado tenha sido considerada um conflito de proporções catastróficas para o período, não recebeu a mesma atenção de outros fatos correlatos da história do Brasil. A documentação fotográfica dessa desordem ficou a cabo dos obturadores e lentes do fotógrafo de origem sueca, Claro Jansson. Embora ele não possa evidentemente ser considerado um correspondente de guerra, pois não a registrou nas linhas de frente, teve a sensibilidade de contar os acontecimentos de uma forma lógica e precisa, na forma de narrativa visual que, quando analisadas, reforçam o valor fidedigno da imagem fotográfica como fonte histórica de pesquisa. Suas imagens tornaram-se, ao longo dos anos, as mais conhecidas sobre esse fato histórico do país, porém não são as únicas. Da sequência de fotografias que escolhemos para analisar, e assim fizemos em razão do grau de importância do personagem principal para a história da Guerra do Contestado, duas delas são reproduções de originais e de autoria desconhecida e, ao contrário do que possa parecer, é aí que reside a principal característica de geração do sentido, neste

caso, para fotojornalismo. Ao agrupar de forma sequencial imagens de sua autoria e de outros, Claro se preocupa em reconstruir uma trajetória que se dá por intermédio da sintaxe, como explica Sousa (2004, p.82) “trata-se de fotografias justapostas que por vezes são inadvertidamente colocadas juntas. A ação representada nas imagens ganha sentido devido à sintaxe, isto é, à disposição orientada e significativa das fotografias”.

Embora as fotografias que aqui sejam objeto de análise, não tenham sido publicadas ou veiculadas

pela imprensa, pelo menos, não à época, garantem à história política e da comunicação paranaense um objeto de estudo, principalmente sobre as origens do fotojornalismo praticado no Estado. Se levarmos em consideração que as transformações midiáticas também estão associadas a grandes eventos, então podemos tratar a Guerra do Contestado, Claro Jansson e suas fotografias, como agentes de transformação, influenciadores de um movimento que se configurava a partir dali.

## Referências

- BARTHES, Roland. *Mensagem Fotográfica*. In: *Teoria da cultura de massa*, org. Luiz Costa Lima. São Paulo, SP: Paz e Terra, 2000. p. 321-338.
- BEZERRA, Rafael G. *Guardados de um Artesão de Imagens: Estudo da trajetória de Claro Jansson e de suas crônicas visuais durante as primeiras décadas do século XX*. 210 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.
- BURKE, Peter. *Testemunha Ocular: história e imagem*. Bauru, SP: EDUSC, 2004.
- CABRAL, Oswaldo Rodrigues. *A Campanha do Contestado*. Florianópolis, SC: Lunardelli, 1979.
- D’ALESSIO, Vito. *Claro Jansson: O fotógrafo viajante*. São Paulo: DIALETO, 2003.
- HACKING, Juliet. *Tudo sobre fotografia*. Rio de Janeiro, RJ: Sextante, 2012.
- PAIVA, Claudio Cardoso. O Julgamento do Mensalão e as redes sociais de interpretação: pistas para uma hermenêutica da comunicação e cultura midiática compartilhada. In: FELINTO, Erick (org). *Cibercultura em tempos de diversidade – estética, entretenimento e política*. Guararema, SP: Anadarco, 2013. p. 213-232.
- PEREIRA, Luis Fernando Lopes. *Paranismo: o Paraná inventado; cultura e imaginário no Paraná da I República*. Curitiba, PR: Aos Quatro Ventos, 1997.
- SOUSA, Jorge Pedro. *Fotojornalismo: introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa*. Florianópolis, SC: Letras Contemporâneas, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Chapecó, SC: Grifos, 2000.
- VASQUEZ, Pedro Karp. *Fotografia e Ferrovia no Brasil da Primeira República*. São Paulo, SP: Metalivros, 2008.