



FONSECA, Herculano. Montagem da fotografia de João Maria de Jesus, conforme imagem utilizada pelo autor do artigo, 1898.

DO RETRATO AO SIGNO

A IMAGEM COMO PARTE CONSTITUTIVA DE UMA CRENÇA

Luiz Carlos da Silva é doutorando pela Universidade Federal do Paraná. Atualmente, desenvolve pesquisa que relaciona memória, Contestado, museus e os governos do Paraná e Santa Catarina, entre as décadas de 1950 e 1980.

Recebido em 05/06/2014 e aprovado em 28/07/2014.

Resumo

Passado um século do início do Movimento do Contestado (1912-1916), maior conflito armado do século XX no Brasil, estátuas do monge João Maria foram colocadas em áreas públicas de cidades catarinenses. Em comum, elas apresentavam vários elementos iconográficos, o que nos levou a analisar a matriz iconográfica destas obras públicas bem como fazer alguns apontamentos acerca dos motivos da permanência e dos usos desta imagem primeira, no caso, uma fotografia supostamente elaborada no final do século XIX. Procuramos demonstrar que, após um século, a memória que se tem do antigo eremita é indissociável da imagem fotográfica que serviu de modelo para as recentes representações do monge.

Palavras-chave: Fotografia. Memória. Iconografia.

Abstract

A century later the start of the Movimento do Contestado (1912-1916), the largest armed conflict of the twentieth century in Brazil, statues of the monk João Maria were placed in public areas of Santa Catarina State cities. In common, they presented several iconographic elements, which led us to examine the iconography of these public works and make a few remarks about the reasons of permanence and uses of a photograph supposedly drawn in the late nineteenth century. After a century, we tried to demonstrate that memory established from the old hermit is inseparable from the photographic image that served as a model for recent representations of the monk.

Keywords: Photograph. Memory. Iconography.

Introdução: o monge e o Centenário do Movimento do Contestado

Em 2012, o Movimento do Contestado (1912-1916), comumente conhecido como Guerra do Contestado, foi assunto potencializado nos debates acadêmicos em virtude do centenário deste que foi o mais violento enfrentamento armado do século XX no Brasil entre forças militares e população civil.

Também fomos apresentados ao assunto por meio de diversas exposições temporárias que enfocaram alguns dos aspectos motivadores do violento embate no Contestado. Os mais lembrados foram a Questão de

Limites entre o Paraná e Santa Catarina, a construção da estrada de ferro SP-RS e a religiosidade cabocla, que teria descambado para um “fanatismo” em alguns casos. E é relacionado a um mítico personagem da religiosidade do Contestado, o monge João Maria, que em 2012 observamos a instalação, em algumas cidades, de um grupo de imagens representando o tal eremita. Confeccionadas em materiais diversos como bronze, madeira e cimento, carregam, no entanto, uma similaridade em seu conjunto iconográfico que merece ser analisado.

Todas estas imagens tiveram uma matriz, uma fotografia, que por vários fatores foi aceita pela população local como “o” registro da peregrinação do monge. Nossa tarefa neste texto é analisar as suas características iconográficas e que serviram de modelo para as demais imagens, bem como procurar demonstrar que esta imagem foi fundamental para a “construção” socialmente aceita do monge. Ou seja, mais do que um registro fortuito, tornou-se um signo para seus devotos. Assim, cabe também perceber sua circulação e reprodutibilidade bem como, por extensão, da reprodução e circulação de um signo.

Além do que foi exposto acima, outros pontos observados nesta análise foram o ambiente social no qual a imagem que serviu de referência foi produzida; a participação do Estado na encomenda e instalação dos monumentos no centenário do Contestado e a possibilidade de a foto ter interferido na lembrança de pessoas que disseram ter conversado com o monge.

Registro fotográfico e devoção: o monge ganha sua imagem

Figura 1



FONSECA, Herculano (imagem atribuída ao autor). *Profeta João Maria de Jesus*, 1898. Fonte: Cabral (1979).

Em fins do século XIX, uma fotografia (figura 1) foi amplamente comercializada, principalmente no Paraná e em Santa Catarina. Em uma primeira descrição, naquilo de poderíamos chamar de pré-iconográfico (PANOFSKY, 1979, p. 50), observamos um senhor de barba grisalha, sentado, com a perna direita sobreposta à esquerda, ambas apoiadas quase à altura dos joelhos pelas mãos entrecruzadas. Veste-se com um paletó xadrez, calça curta sob as quais aparece a barra da ceroula, os chilenos ou “alpercatas” e um gorro. Em seu pescoço um rosário de contas e uma bolsa a tiracolo. O ambiente é interno, talvez uma residência. É uma construção

de madeira com paredes apresentando grandes frestas. Ao fundo, em cima de um “banco”, há o que parece ser uma garrafa ao lado de uma pequena caixa. Mais à frente no chão, está outro objeto de difícil identificação. Do lado direito do personagem, um saco e um pequeno recipiente.

Em seu aspecto formal, o suporte da imagem é uma fotografia em preto e branco cujo negativo é em chapa de vidro. O enquadramento não centraliza o personagem, provavelmente por causa da intenção de mostrar os objetos que estão ao fundo do lado direito. O fotógrafo posicionou a câmera na altura do personagem. No geral, há boa organização neste enquadramento, o que nos faz crer em um fotógrafo com bom domínio do seu trabalho e que se preocupou em fazer um retrato com qualidade técnica apurada, pelo menos dentro de suas possibilidades, bem como mostrar os diversos pertences do ancião.

Até agora, o que falamos da imagem não nos diz muita coisa a respeito do fotógrafo, do indivíduo retratado, do período a que se refere e nem quais foram as motivações e intenções ao produzir este retrato. Com uma afirmação um tanto contundente, Pierre Sorlin, em conferência realizada no Brasil em 1994, disse que “a imagem não fala”, que esta “não significa rigorosamente nada, e podemos imaginar qualquer coisa, dependendo da nossa fantasia, quando a vemos” (SORLIN, 1994, p. 85). Sorlin argumentava que uma fotografia ou um conjunto delas sem data nem menção de local e autor não serviria para nada, seria uma “imagem inutilizável” (para a pesquisa histórica, é bom lembrar). Em se tratando das imagens do Contestado e em especial a esta com a qual estamos lidando, a falta de uma referência segura a respeito de sua produção deu margem a muitas interpretações e usos, o que, em princípio, nos faz concordar com Sorlin.

Esta foto, no entanto, teve muitas cópias comercializadas com uma legenda. É o caso da imagem apresentada acima e extraída do livro de Oswaldo Rodrigues Cabral. É a mesma inscrição que encontramos em outra

imagem (figura 2): “Prophéta João Maria de Jezús” (acrescido de “180 annos”). Como podemos observar, parece correto afirmar tratar-se do mesmo personagem. Houve mudanças na colocação de alguns objetos e o “monge” está em pé com seu cajado. A “[...] barba mais longa e pontuda parecendo ter sido obtida algum tempo depois da que acima descrevemos. É o mesmo homem. Não o dissesse a indumentária – diria o olhar manso e longínquo” (CABRAL, 1979, p. 170)¹.

Figura 2



Autor desconhecido. *Profeta João Maria de Jesus*, 1898 (?). Fonte: Violência (2009).

¹ Optamos por não referenciar o autor desta fotografia, pois não temos dados para isso. Não seria de todo irreal afirmar que seja o mesmo fotógrafo da figura 1. Um dado importante sobre a figura 2 é que nos livros e revistas consultados, mesmo nas publicações mais antigas, o lado direito da imagem não aparece, ficando de fora a inscrição “180 annos”.

Se por um lado há motivos para concordar com Pierre Sorlin a respeito dos problemas gerados pela falta de legenda e informações de uma fotografia, não é menos problemático quando a legenda não resolve o problema de identificação da imagem. No caso destas duas fotografias, não há como afirmar que o senhor de barbas longas seja mesmo o monge. Nomear o personagem da fotografia ajudou os pesquisadores a pelo menos analisar a imagem em relação a um personagem histórico em um tempo e lugar relativamente definidos. Sem esta legenda poderia sim se tornar uma foto sem utilidade, mas não resolveu todas as questões de sua identificação.

Figura 3



Autor desconhecido. João Maria de Jesus. *Profeta com 188 anos*. Fonte: Cabral (1979).

O médico e historiador catarinense Oswaldo Rodrigues Cabral, citado acima, foi um dos que mais pesquisou a respeito do monge e sobre o Contestado. Para ele, a fotografia mais divulgada sobre João Maria (figura 1) nada tem a ver com o personagem de fato. Apoiando-se em opinião do padre Geraldo Pauwels que, por sua vez, obteve informações de um coronel chamado Francisco Fagundes, Cabral informa que a foto foi tirada em 1898 por Herculano Fonseca², e foi reproduzida para a venda por outro fotógrafo, morador da cidade gaúcha de Caxias, chamado Giácomo Geremia. Ainda segundo Cabral, há outra versão surgida por meio de um repórter anônimo do jornal *O Estado do Paraná* (edição de 17 de outubro de 1954), dando conta de que “um fotógrafo amador de Castro teria sido o felizardo que conseguiu retratar o monge” (CABRAL, 1979, p. 171)³. Um dos objetivos de Cabral neste seu livro foi o de demonstrar que o monge que perambulou pelos estados do Sul em fins do século XIX não era o mesmo que outrora percorrera a região e que iniciou a devoção em torno do nome João Maria. À época de seu livro, a falta de informações que definisse o tempo de permanência do primeiro João Maria ainda fazia surgir algumas dúvidas, tais como se os dois eremitas chegaram a atuar ao mesmo tempo. Esta é uma dúvida que não existe mais. O primeiro monge, nascido no Piemonte em 1801 e conhecido no Brasil como João Maria de Agostini, deixou o país por volta de 1852 e morreu (ou foi assassinado) nos Estados Unidos em 1869, segundo a mais recente e consistente pesquisa a seu respeito (KARSBURG, 2012). Dele não circulou pelo país nenhuma imagem. As únicas encontradas e apresentadas pelo autor da tese foram provavelmente tiradas em Cuba em 1861 e nos Estados Unidos em 1863.

² Que em 1912, segundo o *Jornal Folha do Comércio*, em edição de 4 de dezembro de 1912, morava em Ponta Grossa, no Paraná

³ Segundo Cleto da Silva (2006, p. 76), político paranaense, ao publicar a mesma foto em seu livro de 1933, escreveu: “Damos o retrato do benquisto monge que, nos garantiram pessoas que o conheceram, ser verdadeiro”, não corroborando pois com a afirmação de Cabral.

Isto não impediu que seus devotos e até pessoas mais “esclarecidas” acreditassem tratar-se do mesmo eremita. O surgimento de algumas imagens e descrições as mais variadas só ajudaram a confundir a questão. Prova disso são as fotografias das figuras 2 e 3, cujas legendas fazem referência à longevidade do monge. Ainda que possamos argumentar sobre as intenções do fotógrafo ou de quem tenha acrescentado a informação, fato importante é que a devoção de parte da população parece ter criado condições para circulação dessa imagem acrescida de curiosa referência. E é sobre esta junção de dois personagens que queremos chamar a atenção. As palavras de Oswaldo Rodrigues Cabral resumem esta lógica construída pela fé e pela devoção:

Curioso fenômeno, entretanto, é o que se observa: tendo tomado o nome do eremita que o precedera – ou com ele sido confundido – para melhor aceitação, entre as turbas, identificando a sua personalidade com a do piemontês, não cuidando de fazer o seu nome, mas de exaltar o que adotara, fez reviver a sua memória, ampliou a área em que a mesma se tornaria conhecida e tornou uma só pessoa as que eram verdadeiramente duas. Este João Maria é que, em verdade, é o santo, o que é reputado como tal pelas nossas populações sertanejas, não o primeiro, cujos contatos com o povo foram muito rápidos e fugazes. São dêste as fotografias que correm – e não de Agostini, que não as deixou de si; são dêste os milagres que se contam e as lendas que se formaram. Este e não o outro, a quantos conseguem distinguir dois Monges, é que é o santo; neste é que toda gente acredita, que toda a população sertaneja venera e de quem correm os prodígios. No sertão, no planalto, nos vales, nas coxilhas, todavia, São João Maria é um só. Não houve dois. (CABRAL, 1979, p. 163 e 164).

Ainda segundo Cabral, o único legado que o primeiro monge deixou foi seu nome. E sobre o nome, perguntava-se o autor: “Por que teria o nome de João Maria servido a dois homens?” A resposta ele foi buscar nas palavras de Otacílio Costa (1883-1950), político lageano e atualmente nome de município na serra catarinense:

O povo chamava todos os monges de João Maria. Não sendo João Maria não seria monge. Dissesse que se chamava Francisco ou

Manuel e, talvez, como por encanto, a crença desaparecia. O nimbo da santidade diluía-se na improbabilidade do nome. (COSTA, 1942 apud CABRAL, 1979, p. 164)

Esta força do nome foi, para Cabral, o grande legado do primeiro eremita.

O que deve ficar deste primeiro item é que, se as imagens em questão, sem suas legendas nem a relação com um local e época específicos, pouco ou nada ajudariam aos pesquisadores, com as referências, forçosamente conduzem nosso olhar ao mítico eremita João Maria. A própria inserção de uma legenda nas imagens já nos revela que tanto o fotógrafo ou quem as reproduziu o fizeram pensando em um público específico. Havia pois uma condição histórica, social e cultural propícias à aceitação das fotografias. Foi o que procuramos mostrar adiante bem como demonstrar que uma das fotografias se tornou indissociável da construção de João Maria, ou seja, não foi apenas um registro do suposto monge, mas um elemento sem o qual não podemos pensar o eremita como seus devotos o reconhecem hoje.

Do retrato ao signo: a imagem como parte constitutiva de uma crença

A abordagem de uma imagem, em especial da imagem artística, invariavelmente faz lembrar da velha discussão a respeito dos estudos que de um lado analisam o objeto visual apenas como reflexo de outros campos do saber humano e, de outro, trabalhos que resultam no estudo das características formais da imagem, ou seja, um isolamento formal. Não é função aqui entrar nesta seara, mas fazer uma análise das imagens em questão sem criar dicotomias ou ignorar a importância das suas várias dimensões. Neste sentido, o artigo de Artur Freitas, que segundo o próprio autor é “uma proposta metodológica para a interpretação histórica das imagens artísticas” (FREITAS, 2004, p. 3), nos fornece alguns caminhos possíveis. Freitas propõe uma abordagem que contemple as dimensões

formal, social e semântica da imagem artística, dimensões estas que procuraremos observar na análise das fotografias apresentadas.

Começemos pela dimensão formal. O autor defende, como etapa metodológica, o isolamento formal, ou como ele mesmo define, o isolamento metodológico da imagem. Mesmo que esta nunca esteja isolada de seu contexto histórico, até porque é parte constitutiva dele, o autor argumenta que “por outro lado ela deve, num primeiro momento, ser *metodologicamente isolada dele*, pois só assim o conhecimento historiográfico se torna capaz de formar, *junto à imagem artística*, um vocabulário apto a reduzir minimamente o fosso – em última análise intransponível – que separa o discurso visual do verbal” (FREITAS, 2004, p. 10). Ainda segundo o autor, o formal apresenta três definições básicas “entrelaçadas, mas distintas”, a saber, forma perceptiva, forma lógica e a matéria formada. Enquanto a primeira diz respeito ao especulativo e filosófico, a segunda está ligada ao semiótico e estrutural, fase necessária no processo de “olhar-pensar-descrever o mundo visual”. Já a terceira característica “é a única que, ao entender a ‘forma’ como *vestígio* de uma atividade, é capaz de restituir à imagem sua própria temporalidade” (FREITAS, 2004, p. 8). As duas últimas são as que nos interessam e levam em conta tanto o descrever e sistematizar as semelhanças, diferenças e “relações espaciais das imagens” quanto observar a atividade produtiva e inventiva em uma “cadeia de eventos sucessivos e inovadores – ou seja temporais” (FREITAS, 2004, p. 10).

Nesta etapa formal o que faremos, em poucas palavras, é perceber as aproximações no enquadramento e nos elementos das imagens. Entre as três fotografias apresentadas, as aproximações são até bem evidentes. Em duas delas o personagem fotografado é o mesmo. As roupas, principalmente, denunciam a mesma figura. Em comparação às figuras 1 e 2, na figura 3 o indivíduo parece mais “distante” em seus pensamentos e, na falta de termo melhor, menos “ativo” na construção da imagem. Em outras

palavras, nela o “monge” não parece fazer questão de ser parte do ato do fotógrafo. Todas são de um período em que só era possível o preto e branco e seus negativos eram em chapa de vidro. O tipo de enquadramento é o mesmo em duas delas (figuras 1 e 3) e duas são em ambiente interno (figuras 1 e 2). O assunto “é” o monge, não esse ou aquele andarilho fotografado aleatoriamente, e isso aproxima as imagens quanto as intenções ou a “sorte” de fotografar tão célebre personagem.

Um objeto é recorrente em todas elas, a caixinha com abertura frontal, chamada por alguns de oratório. Não se tem certeza a qual santo ele fazia referência, mas sua presença em todas as fotos aponta para o viés religioso. Neste sentido o rosário de um dos personagens é também característica relevante. Ainda em se tratando de recorrência de objetos entre as imagens, podemos destacar o cajado ou bordão como se referiu Cabral. Sabemos, por informações “fora” da imagem, que o monge era andarilho. Mas apenas se baseando nas fotografias seria também possível imaginar aqueles senhores como andarilhos, embora a idade e dificuldades de locomoção possam justificar o uso do cajado por qualquer outra pessoa sem a “missão” de peregrino.

Dois indivíduos em trajes parecidos. Curiosa semelhança em que calças curtas, chinelo, gorro e paletó fazem parte do figurino. E acrescentando a barba longa temos, pelo menos em seu aspecto visual, uma mesma *persona*. E o nome dado aos dois é o mesmo: João Maria de Jesus, o que para os pesquisadores e, como escreveu Cabral “a quantos conseguem distinguir dois monges”, é o segundo a aparecer peregrinando por vários estados brasileiros. Ou seja, as fotografias, além de formarem uma imagem específica do monge, com suas vestes, barba e demais objetos, referenciam o personagem. Mais uma vez “saindo” da imagem, pode-se conjecturar que, se assim como “não sendo João Maria não seria monge”, a forma de se vestir também atenderia a este mesmo princípio.

Neste sentido e ainda tentando permanecer na dimensão formal da imagem, é pertinente lembrar de Lucia Santaella quando fala em formas figurativas e, dentro destas, em “figura como registro: a conexão dinâmica”. Para a autora “essas formas correspondem, no universo da linguagem visual, às manifestações mais próximas da indexicalidade, isto é, registro de objetos ou situações existentes. Tanto o registro é singular quanto o objeto registrado é também um existente, singular, individual”. É o caso, segundo a autora, em que “a imagem é nitidamente determinada pelo objeto que ela capturou num dado espaço e tempo”. Desta maneira a imagem fica “existencialmente ligada ao seu objeto ou referente, sendo capaz de dirigir a atenção do receptor para esse objeto em questão” (SANTAELLA, 2001).

É por este viés que estas imagens parecem ser mais relevantes, a de terem importância para a população justamente por serem o registro do monge ou a crença de que sejam. No senso comum, quem a olha, não se preocupa com a “arte” do fotógrafo, mas que a fotografia é um registro do personagem de sua devoção. É assim, nos parece, que a forma característica da imagem em si fica inevitavelmente ligada ao personagem retratado. Sua maneira de vestir e de se posicionar diante do fotógrafo, bem como do cenário circundante, são “legitimados” como típico desta *persona*. A imagem, deste modo, é parte constitutiva da construção do personagem. O senso comum sobre o “realismo” da fotografia também conta.

Falar em registro único, em imagem única, como observa Santaella, também deve ser levado em conta. O João Maria das imagens está restrito à limitada composição. Não há um grande conjunto de imagens que o representem. Ou seja, lembrar visualmente do monge é “recorrer” consciente ou inconscientemente a uma ou duas “composições”, ou no caso, enquadramentos. Com a multiplicação da mesma imagem (figura 1) no correr de décadas, um destes enquadramentos (e a posição do personagem) se tornou “a” referência visual do monge.

Buscamos até aqui, numa tentativa de “isolamento metodológico”, fazer as devidas comparações, avaliando diferenças e semelhanças pelo viés da “forma lógica”. A missão é bem maior do que a executada, mas fica como sendo um conjunto de apontamentos nesta direção a respeito das imagens do monge. Um segundo procedimento a ser feito na dimensão formal seria sobre a “forma plástica” ou “matéria formada”. É a forma como “vestígio plástico de uma atividade produtiva inventiva” e que leva em consideração também o espaço temporal, histórico, destas transformações técnicas.

As fotos em questão estão inseridas em um tempo no qual a prática da fotografia era realizada em grande parte nos estúdios com cenários artificiais preparados para agradar os clientes. Os negativos, em chapa de vidro, necessitavam de cuidados maiores. Muitas fotos reveladas a partir de originais do período trazem a marca de negativos fissurados ou quebrados. A atividade foi marcada também pelo autodidatismo e tarefa de poucos. Alguns saíam dos estúdios e se aventuravam em viagens e cenários que tornavam o trabalho mais difícil ainda. Na região do Contestado, o fotógrafo que mais se destacou tanto pela extensão quanto pela qualidade do seu trabalho à época da passagem do monge e da guerra foi o sueco Claro Jansson (1877-1954) que, aliás, não fotografou nenhum andarilho com a fama de monge. Suas atividades estiveram essencialmente ligadas às atividades da madeireira Lumber e da Brazil Railway, construtora da estrada de ferro. Também registrou a movimentação militar pela região no período da guerra.

Embora não tenha feito registros do(s) monge(s), vale citar uma fotografia da curandeira Nhá Emília (figura 4), que segundo consta, morava em uma gruta em Três Barras, Santa Catarina (D’ALESSIO, 2003). No que se refere ao enquadramento, a imagem se aproxima de duas das três fotografias analisadas. Também é um registro fora dos estúdios, bem como trata-se de personagem legitimada pela crença popular. E assim como os

dois primeiros monges, utilizou uma gruta como moradia. Note-se também o cajado.

Curandeiros e curandeiras, benzedeiros e monges ainda são personagens respeitados no Contestado. Falar das crenças e dos costumes em geral do povo mais simples da região é ter que levar em conta a presença destas pessoas, portadoras de poderes incomuns segundo a crença.

Figura 4



JANSSON, Claro. *Nhá Emília, curandeira*. Negativo em chapa de vidro, 9x12cm, 1918. Fonte: D'Alessio (2003).

O surgimento de imagens do monge obviamente não passou despercebido por esta gente. A comercialização das imagens atesta a afirmação. Neste sentido é preciso então falar da atribuição de valores

dados a elas. Estamos falando da imagem como signo, como portadora de valores muito específicos dentro de determinada sociedade e período. Entramos então na dimensão semântica da imagem “que nasce dos *significados* atribuídos pelo sistema de referências e valores de um *observador concreto* – nasce, enfim, da construção subjetiva de um conteúdo” (FREITAS, 2004, p. 14). Dentre os significados formais, temáticos e simbólicos, necessários para uma análise do “todo semântico”, segundo a proposta que estamos usando, nos ateremos aos significados temáticos, dentro do qual o “tema iconográfico” nos parece bastante relevante para o estudo destas imagens.

O tema iconográfico diz respeito aos significados que “se referem a uma certa tradição literária – escrita ou oral – como os temas bíblicos, mitológicos ou históricos” (FREITAS, 2004, p. 16). É certo, porém, que estes temas são muito mais amplos e complexos do que a tradição oral em torno de um monge. Há neste caso uma amplitude geográfica e de tempo bem mais restritas, mas a ideia de uma tradição tanto oral quanto até mesmo escrita a respeito desse eremita pode ser pensada também no sentido de um “tema iconográfico”, embora mais estrito e localizado.

Como visto, o nome João Maria já estava consolidado à época da aparição das imagens, no final do século XIX. O primeiro documento a registrar a entrada do monge no país data de 1844 em Sorocaba. João Maria de Agostini, como ficou conhecido, perambulou por vários estados brasileiros. Cruzes, “águas santas” e grutas relacionadas ao monge ainda despertam a atenção e a religiosidade de parcela da população do Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Paraná, isso para ficar apenas na região Sul.

Na última década do século XIX, a crença só cresceu com a aparição de um segundo monge, João Maria de Jesus. Citaremos alguns relatos procurando mostrar a força do personagem à época das fotos⁴. Um dos

⁴ Para os que estudam mais detidamente a respeito de João Maria, estes são textos já bastante conhecidos, mas queremos aqui ressaltar a força do mito ao final do século XIX.

exemplos é o livro *Os Voluntários do Martírio: fatos e episódios da guerra civil*, de 1896, de autoria de Ângelo Dourado. O livro trata da Revolução Federalista e, em determinado trecho, o autor descreve sua passagem pela região do Rio do Peixe, no Contestado (hoje Santa Catarina):

Aqui começam os domínios de um célebre monge que tem percorrido toda a região missioneira, plantando cruces em frente de casas, designando árvores que diz serem sagradas, onde os crentes habitantes destas regiões vão, em certas noites, rezar, levando cada qual um rolo de cera que acendem ali (DOURADO, 1896 apud CABRAL, 1979, p. 147).

Esta descrição que fala dos hábitos dos devotos de João Maria é corroborada por outros autores, antes e depois da Guerra do Contestado.

Outras descrições de Ângelo Dourado também dão conta dos hábitos do andarilho e também é encontrada em outros relatos. Dizia ele que o monge andava sozinho pelos sertões, “nada conduz, nada pede”. Nas casas, onde vez por outra dorme do lado de fora, aceita muito pouco do que lhe é servido. “[...] sua figura é humilde, porém todos o respeitam e estimam”. Ângelo Dourado teve a oportunidade de ver o monge, segundo seu relato, no Rio Grande do Sul. “Na nossa marcha para aqui, tive a ocasião de ver o tal monge. Ele soubera da iminência da batalha e veio para assisti-la; chegou tarde porém. Tem uma bandeira branca com a figura de uma pomba vermelha no centro” (DOURADO, 1896 apud CABRAL, 1979, p. 148). Nesta pequena descrição, destoa de outras mais o fato de o monge carregar uma bandeira com uma pomba vermelha. E como observamos nas fotos, este objeto não aparece.

Ainda por esta época, o então bastante conhecido Frei Rogério (1863-1934) teve a oportunidade de falar com o monge. Suas observações ficaram anotadas em suas reminiscências, em parte lembradas posteriormente no livro do Frei Pedro Sinzig (1876-1952).

Andava a pé com uma malinha às costas, desde a fronteira do Rio Grande do Sul até Mato Grosso e o Paraná. Receltava alguns remédios. O povo tinha grande fé nele. Muitos o veneravam como santo. Convidavam-no para padrinho de seus filhos”.

Um hábito do monge que incomodava o frei era o do batismo.

Várias senhoras fizeram a promessa de mandar batizar os filhos primeiro por ele e só depois levá-los ao padre. Batizei vários meninos e meninas de dez a doze anos, nem mesmo batizados em casa, por que os pais continuavam à espera de João Maria (SINZIG, 1939, p. 153).

No encontro que teve com o monge “no mês de dezembro de 1897” na localidade de Capão Alto, paróquia de Lages, o frei o repreendeu:

Os padres estão encarregados de batizar as crianças, mas não o senhor. Se encontrar uma em perigo de vida pode batizá-la, como qualquer outro o pode fazer; mas fora disso, o sr. não deve batizar (SINZIG, 1939, p. 155).

Este pequeno trecho das reminiscências do frei deu mostras da importância adquirida pelo monge nas localidades por onde passou. Das infusões para a cura de alguns males do corpo ao hábito só autorizado pela Igreja de batizar as crianças, o monge foi marcando sua passagem por diversos lugares, incluindo a região do Contestado.

E se alguns apontamentos dão conta da fama do monge, outros trazem referências à sua aparência, vestes e objetos, o que nos ajuda na análise das imagens. Exemplo é ainda a do Frei Rogério que, naquela conversa de 1897, ao convidar o eremita e aos que estavam ao seu redor para a missa, teria recebido a seguinte resposta: “A minha reza vale tanto quanto uma missa!” No que o frei retrucou dizendo que isso era impossível, pois na missa “Jesus Cristo vem descendo sobre o altar”. O monge “apontando para a sua caixinha, respondeu: Para aqui também vem” (SINZIG, 1939, p. 156). Esta caixinha é muito provavelmente o oratório, como

o chamam alguns, e que aparece em todas as três imagens em questão. Embora com alguma diferença (uma cruz no oratório do monge de “188 anos”), o objeto parece ter o mesmo significado para ambos. Mais adiante, frei Rogério comentou que “No dia seguinte, às 41/2 da madrugada, João Maria veio com o povo para a casa do Vuca. Trazia um bastão na mão e um cachimbo na boca” (SINZIG, 1939, p. 156). Aqui reconhecemos o cajado. O cachimbo, porém, é elemento estranho às imagens.

Cleto da Silva registrou, em seu livro de 1933, a passagem do monge por União da Vitória em 1896.

É um ancião de estatura regular, alourado, tendo o sutaque de hespanhol. [...] diz andar cumprindo uma promessa, [...] Carrega a tiracolo um saco de algodão e, dentro dele, uma barraca e uma panelinha. Traz consigo um crucifixo e outras pequenas imagens de santos (SILVA, 2006, p. 75-76).

Ao divulgar a imagem em seu livro, como mencionamos, Cleto da Silva se apoiou em terceiros para dizer que era a imagem de João Maria. Portanto, apesar das descrições que fez, não dá para afirmar que tenha conhecido o eremita pessoalmente. Neste caso, as informações seriam fruto do senso comum. Desta descrição podemos extrair como ponto de contato com a imagem, “o saco de algodão a tiracolo”⁵, que o ancião da foto carregava.

Outra descrição sobre o monge é a do político catarinense Cel. Caetano Costa, que diz ter conhecido o monge em 1895.

Meio de estatura, com o seu nodoso bordão, o seu boné de pelos, alforge a tiracolo, mala de panos, alpercatas, roupas decentes, velho manto de pedaços de cobertor, vestes comuns e limpas, cachimbo pendente na boca irônica [...] longos cabelos crespos, [...] Dizia-se procedente de Montevidéu. (CABRAL, 1979, p. 157).

⁵ Este “saco de algodão a tiracolo” bem pode ser também aquele outro objeto de difícil identificação no chão, em frente ao oratório na figura 1.

Como se pode observar, alguns pertences são novamente citados. E mais uma vez o cachimbo, acrescido desta vez de um adjetivo.

Oswaldo Schlenger, pároco de Curitiba em Santa Catarina entre os anos de 1900 e 1901, disse ter encontrando o monge nas proximidades do município catarinense de Canoinhas. Ele descreveu o personagem como “caboclo de barba cerrada, grisalha e curta, baixo de estatura, com uma caixinha às costas, [...] não pode ser brasileiro, antes espanhol ou italiano” (CABRAL, 1979, p. 158). O sotaque estrangeiro foi uma das características apontadas por outros depoentes. A “caixinha” mais uma vez aparece na descrição, mas, ao falar em barba cerrada e curta, difere do indivíduo da fotografia.

É correto afirmar que ao trazermos estes exemplos buscamos em primeiro lugar salientar as “semelhanças” entre a imagem e a descrição daqueles que dizem ter visto o eremita. No entanto, não há como negar que algumas não coincidem com as imagens analisadas. Em dois momentos falou-se em cachimbo, objeto que não aparece em nenhuma das fotos em questão. Também se descreveu o personagem com “cabelos crespos”, o que também não se pode constatar nas fotografias. Curandeiros(as) e benzedoras, que circularam ou moraram na região, podem ter povoado a lembrança dos entrevistados, contribuindo para sobrepor características de vários em um mesmo personagem.

Mesmo levando em conta as diferenças de detalhes, as descrições citadas não deixam de lembrar o indivíduo da foto mais divulgada do monge. Pode-se pensar em vários motivos. Um deles é que o ancião da foto é mesmo o monge, ou pelo menos o personagem visto pelos depoentes e tratado como o mítico personagem. Outra possibilidade é que, ao descreverem este encontro, já tivessem tomado contato com a fotografia que circulou em várias cópias, principalmente no Paraná e em Santa Catarina. Ainda se pode supor, embora em menor grau, que o personagem

da foto é outro a perambular com o nome de João Maria e, assim como o nome, procurou manter as vestes e o hábito do célebre andarilho.

Falamos acima em um “tema iconográfico”, uma tradição oral em torno do monge. Há que levar em conta este pressuposto na medida em que este “catolicismo rústico” era bastante forte na região do Contestado e incluía o monge como referência religiosa. E já se havia passado décadas desde a aparição do primeiro João Maria. Como bem disse Oswaldo Cabral, o maior legado do primeiro eremita foi seu nome (mas não só)⁶. Some-se a isso a esperança de alguns em seu retorno. Esta longa tradição de fé e a aparição de novo andarilho foram acrescidos de algumas contingências ao final do século XIX como a produção e comercialização da foto. No decorrer de décadas, entre informações desconstruídas, a afirmação de terceiros e a crença de muitos, a imagem teve papel fundamental na construção do que se podia lembrar-se do célebre monge.

O signo e suas apropriações

Não tratamos no item anterior da dimensão social da imagem. A tarefa seria bem longa neste caso e para este texto faremos apenas algumas considerações. Uma das tantas abordagens a serem tratadas nesta dimensão é a que observa a imagem como “coisa” à qual se atribui valor e que simplesmente se compra, se vende, se troca, se aloca, “um acontecimento” cujas particularidades semióticas são por definição negligenciadas. Uma etapa metodológica que trata a imagem “como um artefato que, entre as balizas temporais do tempo de sua produção até o presente, demarcou uma trajetória material e simbólica efetiva” (FREITAS, 2004, p. 13). Lembramos aqui também do que Ana Mauad chamou de “circuito social da fotografia” e que envolve discussões a respeito da

⁶ Tanto o primeiro quanto o segundo João Maria eram andarilhos e a eles se atribuía o poder de cura.

natureza técnica da imagem fotográfica, o ato de fotografar, apreciar e consumir fotografias (MAUAD, 1996, p. 7). Resumidamente, salientamos, por exemplo, a comercialização da fotografia a partir de fins do século XIX, a sua publicação em livros e jornais e, em décadas posteriores, sua exibição (tanto permanente quanto em exposições temporárias) nos espaços museológicos. Com relação a estes últimos, queremos chamar a atenção “em uma perspectiva sociológica”, nas palavras de Mauad, para “[...] a importância de considerar [...] o papel da ideologia, na composição de mensagens socialmente significativas, e da hegemonia como processo de disputa social que se estende à produção da imagem” (MAUAD, 1996, p. 7).

Figura 5



Sala Guerra do Contestado. Fonte: Museu do contestado (2013).

O Museu do Contestado na cidade catarinense de Caçador é talvez o mais importante espaço museológico em se tratando de Movimento do Contestado. Embora sem divisões de paredes, o térreo é organizado de modo a apresentar espaços distintos, referenciados como: “Sala ferrovia do Contestado”, “Sala povoamento e colonização”, “Sala Guerra do Contestado” e “Sala Cultura Indígena”. Nesta última, como podemos observar na parte central da figura 5, temos lado a lado a foto do monge e a foto do capitão Matos Costa, morto em combate durante a guerra. Esta é uma configuração comum tanto em exposições permanentes, quanto em exposições comemorativas. Em 2012, no Museu Paranaense, em Curitiba, na exposição sobre os 100 anos do início do Movimento do Contestado, a mesma imagem do monge foi ampliada e colocada na sala onde foram

expostos objetos militares como a metralhadora modelo Maxim, e o retrato e trajes de João Gualberto (1874-1912), também morto em combate no Contestado. O que se pode perceber nestes dois exemplos é o uso da imagem do monge como elemento significativo da guerra e, mais do que isso, como representante dos caboclos. E o mais interessante neste caso é que os dois monges que perambularam com esse nome não tiveram participação na guerra. São relacionados ao Movimento por causa da religiosidade dos caboclos e pela crença destes em São João Maria e no "exército encantado".

Figura 6



MORAES, Cido (escultor). *Monge João Maria*, bronze, 2012. Praça do Contestado, Porto União, SC.

Este é um argumento que deve estar no horizonte de análise quando o assunto é o Contestado, visto que há cem anos tudo o que era vinculado aos "revoltosos" se considerava um crime ou fanatismo. Sua apropriação pelo Estado deve sempre ser vista e revista com muito critério. E esta apropriação ganhou muita força no centenário do Contestado em 2012. De repente, estátuas do monge João Maria apareceram em praças de cidades catarinenses como Porto União e Monte Castelo.

Exemplo interessante é a estátua em bronze (figura 6) do escultor paulista Cido Moraes, instalada na Praça do Contestado em Porto União. Não há nenhuma placa indicando quem seja o personagem. Observem-se os elementos iconográficos escolhidos para compor o personagem. Nem precisaria mencionar que a referência foi a foto de 1898, multiplicada em muitas cópias e em vários suportes. Como é de bronze não temos o paletó xadrez e demais diferenças tonais das vestimentas. Contudo, a combinação de alguns elementos nos faz “reconhecer” o personagem. Temos o alforje a tiracolo, o cajado, o pequeno recipiente para infusões e “benzimentos”, o rosário de contas, as “alpercatas”, o gorro de pele e, o que mais nos faz lembrar da imagem matriz: as pernas sobrepostas e abraçadas pelas mãos, as feições, a barba e a postura física do personagem. Lembrando Panofsky a respeito da análise iconográfica:

A análise iconográfica, tratando das imagens, estórias e alegorias em vez de motivos (objetos), pressupõe, é claro, muito mais que a familiaridade com objetos e fatos que adquirimos pela experiência prática. Pressupõe a familiaridade com temas específicos ou conceitos, tal como são transmitidos através de fontes literárias, quer obtidos por leitura deliberada ou tradição oral. (PANOFSKY, 1979, p. 58).

Figura 7



RECCO, Sidnei. *Monge João Maria*. Monte Castelo, SC.

Reconhecemos o personagem pelo que foi passado pela tradição, incluindo-se aí a imagem fotográfica. A fotografia de fins do século XIX é parte constitutiva da ideia que temos do monge. Não é reflexo nem tampouco um detalhe deste reconhecimento, é elemento de primeira ordem na construção que a tradição fez de João Maria. Não à toa continua sendo referência para levar a imagem do monge a outros suportes. O exemplo dado por Panofsky de que “uma figura masculina com uma faca representa São Bartolomeu” ou “que um grupo de figuras, sentadas a uma mesa de jantar numa certa disposição e pose, representa a Última Ceia”, pode ser aplicada à representação do monge. A postura do senhor de barbas longas e sentado com as pernas sobrepostas da foto de 1898 é reconhecido em outros suportes formais, como podemos observar na figura 7, estátua erigida em praça pública na cidade catarinense de Monte Castelo. Sentado, de pernas sobrepostas, o gorro e a barba foram os elementos iconográficos escolhidos pelo artista desta escultura. Nota-se aqui uma “fusão” entre a imagem reconhecida do monge e uma aura de “santidade” representada pela mão direita em gesto de benção.

Também em Monte Castelo, outra escultura do monge foi colocada em área pública (figura 8). Gorro, barba, dedos entrecruzados, “alpercatas”, pernas sobrepostas, além de estar sentado, são os elementos iconográficos recorrentes. As duas estátuas de Monte Castelo estão na área central da pequena cidade. A imagem da figura 8, aliás, está próxima à igreja matriz de Monte Castelo, como se pode observar ao fundo. Em tempos idos, tanto o poder público quanto a igreja não viam com bons olhos as atividades de João Maria.

Figura 8



TEIXEIRA, Jair. *Monge João Maria*. Monte Castelo, SC.

Usar uma área pública próxima à matriz da cidade indica uma mudança de postura, ao menos uma tolerância, tanto de políticos quanto de líderes religiosos locais. Esta tolerância da igreja também é perceptível em outras cidades da região. Exemplo é o município de Matos Costa. Produzido em madeira (figura 9), a escultura do monge faz parte do *Monumento Centenário do Contestado (1912-2012)*. O mais curioso é que o monumento está no jardim que adorna a igreja do município. O espaço conta ainda, também em madeira, com a imagem de São Sebastião, adorado pelos fieis do monge na época da guerra e ainda com forte devoção na região. Em um mesmo local o santo da Igreja Católica e o personagem tornado santo pela crença popular. Diferente das duas últimas imagens apresentadas, esta é composta pela bolsa a tiracolo, o rosário, o recipiente das infusões e uma garrafa, que não foi colocada nas outras esculturas apresentadas até aqui, mas que aparece na foto ao lado do oratório (figura 1).

Figura 9



WUNDERLICH, Mauro. *Monge João Maria*. Matos Costa, SC.

Em outras cidades de Santa Catarina, também podemos encontrar imagens sobre o distinto personagem, mas bastam as imagens apresentadas para demonstrar a multiplicação de uma forma de representar um personagem arraigado às tradições da região do Contestado e solidamente mantido pela fé de um povo.

Também no Paraná, o personagem tem sua importância. O Parque Estadual do Monge, na cidade da Lapa, é o local mais característico e importante a respeito de João Maria no Estado. Lá, uma pequena imagem (figura 10) repete traços dessa “tradição” iconográfica apresentada até aqui. Mesmo sendo menos elaborado que as demais imagens, não há como negar a matriz do trabalho. O personagem sentado em posição característica denuncia isto. Há ainda a sacola a tiracolo, o gorro, as alpercatas e a barba do eremita que ganhou seu lugar na tradição e na fé de parcela da população. Na parte superior da imagem, a legenda “Monge da Lapa” dá uma marca local ao personagem.

Figura 10



João Maria. Gruta no Monge, Lapa, PR. Fonte: Turismo Paraná (2014).

Considerações finais

O que procuramos mostrar ao longo do texto foi uma imagem como partícipe da construção de um personagem. Pelos meandros do social, do cultural e com forte apelo da fé, o monge João Maria é personagem histórico de grande relevância na região do Contestado. Apresentamos a fotografia como elemento constitutivo da representação visual e da oralidade local a respeito do monge, ou seja, não apenas como mero registro fortuito, mas como elemento essencial para representação do mítico andarilho. Dois personagens, uma devoção e a imagem inseridos em um processo histórico resultaram no João Maria aceito pela fé de um povo.

Fato relevante, como pudemos observar, é a atual participação do Estado e a tolerância da igreja na multiplicação das imagens. No centenário do Movimento do Contestado, a ação oficial foi a de uma “tolerância” de um dos elementos da fé daquele povo e que ainda se mantém⁷.

⁷ Cabe salientar que tal “tolerância” não é recente e se constituiu no decorrer do século. A criação do Parque Estadual do Monge, em 1960, na Lapa (PR), é um bom exemplo disso. A atual multiplicação de imagens só deixou mais evidente esta “tolerância”.

Referências

- CABRAL, Oswaldo Rodrigues. *A campanha do contestado*. 2. ed. Florianópolis: Lunardelli, 1979.
- D'ALESSIO, Vito. *Claro Jansson: o fotógrafo viajante/Gustavo Claro Jansson*. São Paulo: Dialeto Latin American Documentary (Série Documentarias da América Latina), 2003.
- FREITAS, Artur. História e imagem artística: por uma abordagem tríplice. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 34, p. 3-21, jul./dez. 2004.
- KARSBURG, Alexandre. *O eremita do novo mundo: a trajetória de um peregrino italiano na América do século XIX*. 2012. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br>. Acesso em: 31 dez. 2013.
- MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história, interfaces. *Tempo*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 73-98, 1996.
- MUSEU DO CONTESTADO. *Sala Guerra do Contestado*. Disponível em: <http://www.museudocontestado.com.br/tour.php>. Acesso em: 31 dez. 2013.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- SILVA, Cleto. *Apontamentos históricos de União da Vitória (1768-1933)*. Curitiba: Imprensa Oficial, 2006.
- SINZIG, Frei Pedro. *A vida de Frei Rogério Neuhaus na Igreja Católica do Brasil*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1939.
- SORLIN, Pierre. Indispensáveis e enganosas, as imagens, testemunhas da história. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, p. 81-95, 1994.
- TURISMO PARANÁ. Disponível em: www.turismoruralparana.com.br. Acesso em: 20 dez. 2014.
- VIOLÊNCIA, coronelismo e cotidiano nos tempos de José Fabrício das Neves. *Fragmentos do tempo*, 26 fev. 2009. Disponível em: <http://fragmentos-do-tempo.blogspot.com.br>. Acesso em: 10 jun. 2014.