

**UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO**  
**Programa de Pós – Graduação**  
**Mestrado em História**

**Sonia Monego**

**HISTÓRIAS QUE SE REVELAM: REPRESENTAÇÕES SIMBÓLICAS DA  
FORMAÇÃO DE CHAPECÓ NO MONUMENTO "O DESBRAVADOR" E NO  
MURAL "O CICLO DA MADEIRA"**

**Passo Fundo - RS, 2009**

**SONIA MONEGO**

**HISTÓRIAS QUE SE REVELAM: REPRESENTAÇÕES SIMBÓLICAS DA  
FORMAÇÃO DE CHAPECÓ NO MONUMENTO “O DESBRAVADOR” E NO  
MURAL “O CICLO DA MADEIRA”**

**Dissertação apresentada ao Programa de  
Pós-Graduação em História, do Instituto de  
Filosofia e Ciências Humanas da  
Universidade de Passo Fundo como  
requisito parcial e final para obtenção do  
grau de mestre em História sob a orientação  
do Prof.(a) Dr.(a)Gerson Luís Trombetta**

**Passo Fundo - RS, 2009**

## AGRADECIMENTOS

Após dois anos de estudo, pesquisa e trabalho chegamos ao fim de mais uma caminhada; conquista tão sonhada ao longo da minha jornada profissional. Mas na conclusão deste trabalho fica evidente que o sucesso e a concretização deste sonho não aconteceram individualmente, tiveram a ajuda de muitas pessoas e instituições que contribuíram das mais diversas formas.

Inicialmente agradeço à UNOCHAPECÓ – Universidade Comunitária Regional de Chapecó, que me proporcionou, em forma de compensação de horas, cursar o mestrado.

Também gostaria de agradecer ao Programa de Pós-Graduação em História da UPF – Universidade de Passo Fundo –, que me proporcionou as condições necessárias nesta caminhada. A todos os professores e funcionários do programa, indistintamente, que contribuíram para a minha formação como mestre em História. Foram muito gratificantes as discussões realizadas em sala de aula, a indicação de textos e autores que passei a ler e conhecer melhor, aprimorando meus conhecimentos.

Agradeço de coração ao meu orientador, Gerson Luis Trombetta, que mesmo antes de conhecer meu projeto se mostrou interessado em me auxiliar nesta pesquisa, contribuindo para que o projeto se desenvolvesse; respeitando minhas ideias e com dedicação, sempre esteve presente nas horas em que necessitei de sua orientação.

Com muito carinho, agradeço a todos meus amigos, que sempre me incentivaram, apostaram e acreditaram na minha capacidade, e acima de tudo me estenderam a mão nas horas em que precisei. Não apontarei nomes aqui, pois corro o risco de ser injusta com alguém, pois foram muitos que estiveram ao meu lado e das mais diversas formas possíveis.

Agradeço a minha família, que mesmo distante sempre estiveram ao meu lado, prontos para auxiliar no que precisava.

E com carinho muito especial, agradeço Antonio Rotta, meu companheiro e amigo que foi quem mais me incentivou para cursar o mestrado. Esteve sempre ao meu lado, apoiando e auxiliando nas horas difíceis, no cansaço, na fragilidade. Mais do que apoio, muitas vezes esteve presente de corpo e alma, quando nas viagens a Passo Fundo me fez companhia. Quando me trouxe novas literaturas para enriquecer minhas pesquisas, quando discutiu comigo textos de filosofia, arte e cultura. Obrigado pela sua presença, carinho, incentivo e compreensão.

Assim como a ciência, o progresso é uma ordem estabelecida. Fala-se em progresso como avanço tecnológico ou desenvolvimentista. Mas poucos têm a compreensão de que os avanços científicos ou progressistas muitas vezes requerem a negação das verdades existentes, para então criar novos conhecimentos. Eis aí o verdadeiro progresso.

Antônio Rotta

## RESUMO

Com este trabalho de pesquisa denominado “Histórias que se revelam: representações simbólicas da formação de Chapecó no monumento ‘O Desbravador’ e o mural ‘O Ciclo da Madeira’”, pretende-se analisar a história de Chapecó a partir de dois monumentos colocados em espaço público, no centro da cidade, sendo eles a escultura “O Desbravador”, do artista plástico Paulo de Siqueira, situada na avenida Getúlio Vargas, e o mural “O Ciclo da Madeira”, elaborado pelos artistas Xiko Bracht e José Kurá, sendo executado com a ajuda de um grupo de artistas e aprendizes. Este mural se encontra na praça Coronel Bertaso e possui 200m<sup>2</sup>. A escolha destes dois monumentos se deve ao fato de os dois se situarem no centro da cidade e apresentarem uma história em comum, ou seja, representam a história de Chapecó através de narrativas. A curiosidade que temos é de investigar: como a história está sendo contada nestas obras? que significados estas “obras” produzem no ambiente urbano? quais as semelhanças ou divergências entre elas? e aprofundar conceitos (considerados importantes na compreensão dos monumentos), como: Progresso, Capital Simbólico e Fronteira. A presente proposta procura formar novos subsídios para a compreensão da história regional, uma vez que estes monumentos intervêm no processo de leitura da cidade. Para compreender os sentidos intrínsecos nas obras estudadas, a metodologia de investigação incluiu pesquisa bibliográfica, qualitativa e exploratória, e um estudo comparativo entre os monumentos selecionados. Os instrumentos de coleta e análise dos dados referentes às obras ocorreram por meio de pesquisa documental e pesquisa com pessoas envolvidas diretamente na construção das obras.

Palavras Chaves: Representações Simbólicas, Monumentos Públicos, História de Chapecó, O Desbravador, Mural “O Ciclo da Madeira”.

## ABSTRACT

"Stories which are: Training of symbolic representations of the monument Chapecó 'O Desbravador' and mural 'O Ciclo da Madeira'", intends to analyze the history of the city from the point of view of two monuments situated in public space, city downtown. One of them is "O Desbravador" sculpture, by Paulo de Siqueira, located on Getúlio Vargas Avenue. And another monument is "O Ciclo da Madeira" by Xico Brach and José Kurá, which was executed by many artists and apprentices. This mural is located on Coronel Bertaso square and is 200 meters tall. The choice of these monuments is justified by the location downtown Chapecó and they have a similar history: they represent the history of the city through narrative. How the history was told through these works? What meanings do these works produce in urban environment? What similarities or divergences are between them? also some concepts need to be considered, like: progress, symbolic capital and frontier. With a new perspective about these monuments this proposal wants to form new subsidies for the comprehension of history. These monuments are the representation of the past, they are historical and they permit the construction of new meanings, because a work does not show a unique meaning. In order to know the inner meanings on studied works the investigation methodology includes bibliographic, qualitative and exploratory research, and a comparative study between the selected monuments. The instruments for data collection and analysis about the monuments were gathered through documentary research and research with people involved in the monument's building.

Keywords: symbolic representations, public monuments, history of Chapecó, O Desbravador, Mural "O Ciclo da Madeira".

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Pormenor do mural “Identidade”.....	33
Figura 2: Pormenor do mural “Identidade”.....	34
Figura 3: Pormenor do mural “O Ciclo da Madeira”.....	34
Figura 4: “O Pinheiro”.....	39
Figura 5: Chapecó na década de 1940.....	40
Figura 6: Chapecó na atualidade.....	41
Figura 7: Terno de bois puxando a madeira.....	43
Figura 8: Serraria Operários.....	44
Figura 9: Balsas sobre o rio Uruguai.....	45
Figura 11: “O Desbravador” – (visão frontal).....	51
Figura 12: Desenho da possível estátua, por Paulo de Siqueira .....	52
Figura 13: Monumento visto de lado .....	53
Figura 14: Outra possível versão para o monumento “O Desbravador”.....	53
Figura 15: Outras possíveis versões para o monumento “O Desbravador”.....	54
Figura 16: Desenho final que evidencia a construção de uma síntese geométrica de Tenius para o monumento.....	55
Figura 17: Monumento aos Açorianos.....	55
Figura 18: O Gaúcho.....	60
Figura 19: “O Desbravador” .....	60
Figura 20: Detalhe de um gaúcho.....	61
Figura 21: Pormenor do Desbravador.....	61
Figura 22: Bandeirantes.....	63
Figura 23: Bandeirantes.....	63
Figura 24: Detalhe do Desbravador .....	64
Figura 25: Placa 1 - inauguração do monumento.....	66
Figura 26: Placa 2 - homenagem ao Lions Clube .....	66
Figura 27: Placa 3 - Assinatura do artista Paulo de Siqueira.....	66
Figura 28: Pormenor da obra “O Desbravador” .....	67
Figura 28: Mural “O Ciclo da Madeira”.....	70
Figura 30: Pormenor (1) do mural “O Ciclo da Madeira”.....	71
Figura 31: Pormenor (2) do mural “O Ciclo da Madeira”.....	72

<b>Figura 32: Pormenor (3) do mural “O Ciclo da Madeira”.....</b>	<b>73</b>
<b>Figura 33: Pormenor (4) do mural “O Ciclo da Madeira”.....</b>	<b>74</b>
<b>Figura 34: Pormenor (5) do mural “O Ciclo da Madeira”.....</b>	<b>75</b>
<b>Figura 35: Pormenor (6) do mural “O Ciclo da Madeira”.....</b>	<b>75</b>
<b>Figura 36: Pormenor (7) do mural “O Ciclo da Madeira”.....</b>	<b>76</b>
<b>Figura 37: Pormenor (8) do mural “O Ciclo da Madeira”.....</b>	<b>87</b>
<b>Figura 38: Pormenor (9) do mural “O Ciclo da Madeira”.....</b>	<b>87</b>
<b>Figura 39: Pormenor (10) do mural “O Ciclo da Madeira”.....</b>	<b>88</b>



## SUMÁRIO

<b>Passo Fundo - RS, 2009.....</b>	<b>2</b>
<b>SUMÁRIO.....</b>	<b>9</b>
<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>1 TEXTOS E CONTEXTOS.....</b>	<b>14</b>
1.1 A ambiguidade do progresso.....	14
1.2 Representações simbólicas .....	17
1.3 Fronteira: além dos limites geográficos.....	20
1.4 Arte pública.....	23
1.5 Os monumentos em espaços públicos.....	25
1.6 Muralismo.....	28
1.7 O movimento muralista em Chapecó.....	31
<b>2 CHAPECÓ – COMPONENTES DA HISTÓRIA.....</b>	<b>36</b>
2.1 Panorama sobre a formação de Chapecó.....	36
2.2 O ciclo da madeira, balsas e balseiros na história de Chapecó.....	42
<b>3 HISTÓRIA E ANÁLISE DOS MONUMENTOS.....</b>	<b>47</b>
3.1 O monumento “O Desbravador” no contexto de Chapecó.....	47
Banco.....	50
BESC.....	50
BESC.....	50
3.2 Análise do monumento “O Desbravador”.....	56
3.3 Mural “O Ciclo da Madeira”: uma história representada.....	68
<b>4 ANÁLISE CRÍTICA DE CHAPECÓ E DOS MONUMENTOS.....</b>	<b>78</b>
4.1 Breve análise da política nacional e a constituição do poder político em Chapecó.....	78
4.2 Análise crítica dos monumentos: “O Desbravador” e o mural “O Ciclo da Madeira”..	82
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>94</b>
<b>6 REFERÊNCIAS .....</b>	<b>98</b>
<b>7 ANEXO.....</b>	<b>103</b>
.....	108
.....	109
.....	113
.....	114
.....	115
.....	116

.....	<u>117</u>
.....	<u>118</u>
<b>ANEXO 10.....</b>	<b><u>123</u></b>

## INTRODUÇÃO

Até aproximadamente 1990, a maioria dos monumentos públicos da cidade de Chapecó (SC) devia sua autoria ao artista plástico Paulo de Siqueira. No entanto, a partir da década de 1990, novos trabalhos artísticos têm surgido nos espaços públicos da cidade. Como exemplo podemos citar o mural realizado na parede externa do Terminal Rodoviário Municipal, com o título “Identidade”, e o mural presente na praça central Coronel Ernesto Bertaso, denominado “O Ciclo da Madeira”.

Levando em consideração que a maioria dos monumentos situados em espaços público não funciona apenas como objetos estéticos, mas como representações simbólicas de fatos sociais, políticos, econômicos ou culturais, selecionamos dois monumentos para realizar a análise sobre a produção de significados que os monumentos apresentam no ambiente urbano, e relacionar estas obras à história da cidade de Chapecó. Para isso, procuraremos lançar um olhar investigativo sobre duas obras: a escultura “O Desbravador”, de Paulo de Siqueira, situada na Avenida Getúlio Vargas, no centro da cidade; e o mural denominado “O Ciclo da Madeira”, de Xiko Bracht e José Kurá, presente na praça central Coronel Ernesto Bertaso. A escolha destes monumentos se deve ao fato de se situarem no centro da cidade, por serem os mais característicos, mais conhecidos e por abordarem um tema em comum: a história de Chapecó.

A presente pesquisa procura investigar elementos para a compreensão da história regional a partir da leitura das obras citadas, uma vez que estes monumentos intervêm no processo de leitura da cidade, apresentando-se como difusores históricos que funcionam como representações de um passado, possibilitando ampliar a construção de significados. De acordo com Peixoto (1998, p. 10), “neste universo de imagens cada obra se apresenta como mero fragmento, uma minúscula peça, arbitrariamente recortada de um tecido infinitamente mais amplo. Como se olhássemos através de uma janela”.

É a partir destes fragmentos que procuraremos identificar nas obras selecionadas elementos da história social, política e cultural de Chapecó, incluindo nestas observações a busca do entendimento dos sentidos ali representados.

Mas será que conseguiremos compreender as relações sociais, políticas e culturais que permeiam a origem da cidade de Chapecó a partir da leitura e análise dos monumentos? Este será o nosso desafio, uma vez que um monumento transcende a si mesmo, a partir da imagem representada procura levar os espectadores a refletirem sobre os acontecimentos ou heróis que

evocam. Para que isso aconteça é fundamental que o espectador conheça a história representada.

No caso do monumento “O Desbravador”, monumento presente na cidade desde 1981, ao olhar a imagem representada, vemos apenas uma grande escultura com um machado numa mão e um galho na outra, mas quem ou o que representa este personagem? O que se encontra implícito nesta representação? Quais os sentidos ali presentes? Por que ele segura um machado e um galho? Que histórias ou que história podemos conhecer por meio desta obra? Que importância teve e tem esta imagem para a sociedade chapecoense? Quem fez esta encomenda? Quais os interesses, ou objetivos, presentes neste monumento?

Quanto ao mural, estruturado em 2001, faremos as mesmas indagações, realizando agora um paralelo com o desbravador; procuraremos analisar como o progresso, o capital simbólico e as fronteiras se apresentam em cada monumento, a partir da história de Chapecó.

As discussões tradicionais sobre os significados dos monumentos, conforme apuramos na investigação, têm se restringido a análises formais da superfície, sem questionamentos, sem adentrar a história existente por trás da imagem. Para compreender os sentidos intrínsecos nas obras estudadas, a metodologia de investigação incluiu pesquisa bibliográfica, qualitativa e exploratória, e um estudo comparativo entre os monumentos selecionados. Os instrumentos de coleta e análise dos dados referente às obras ocorreram por meio de pesquisa documental e pesquisa com pessoas envolvidas diretamente na construção das obras.

Para a apresentação dos resultados da investigação, o trabalho está dividido em quatro capítulos. O primeiro procura esclarecer alguns conceitos-chave que servirão como referência para analisar a situação concreta delimitada. O segundo apresentará dados referentes à história de Chapecó. No terceiro, teremos a história e a análise dos monumentos “O Desbravador” e “O Ciclo da Madeira”, e no quarto uma breve reflexão sobre a política local, seguida de análise e paralelo entre os dois monumentos.

No primeiro capítulo, denominado “Textos e contextos”, procuraremos esclarecer conceitos fundamentais para a análise dos monumentos, uma vez que nos auxiliarão na compreensão das obras estudadas. São cinco os conceitos apresentados: progresso, fronteira, capital simbólico, arte pública e muralismo.

Em relação ao conceito de progresso, procuraremos analisar como este conceito foi se constituindo ao longo dos tempos, e a concepção que permeia este conceito na história de Chapecó. Procuraremos também analisar como o progresso é representado nos monumentos a serem analisados. Em relação ao conceito de fronteira, discutiremos não apenas como limite geográfico, mas aplicado às fronteiras econômicas, sociais, culturais e ambientais que se

fazem presentes em toda sociedade, principalmente no período de colonização do oeste de Santa Catarina. Quanto à reflexão referente ao capital simbólico, será importante para compreender alguns símbolos presentes nos monumentos em estudo, que para muitas pessoas passam despercebidos. A importância desta discussão passa pela compreensão de que os símbolos ou sistemas simbólicos podem exercer um poder de dominação sobre grande parte da população que desconhece os signos representados para impor e legitimar significações. Para esta discussão, apontamos como principal teórico Pierre Bourdieu.

A discussão referente à arte pública e ao muralismo se faz necessária, uma vez que analisaremos a escultura do desbravador e o mural o Ciclo da Madeira, que se encontram em espaços públicos.

No segundo capítulo, denominado “Chapecó – componentes da história”, abordaremos questões específicas da história de Chapecó, delimitadas à época de 1917, período da criação do município, até a atualidade. Neste contexto, apresentaremos um estudo sobre a ocupação do oeste de Santa Catarina pelos gaúchos e discutiremos sobre a presença dos indígenas e caboclos na região e o surgimento dos balseiros.

No terceiro capítulo, denominado “História e análise dos monumentos”, são apresentados os dados sobre a encomenda e os objetivos dos monumentos. Serão levantados e apontados elementos para melhor compreensão de cada um dos monumentos em estudo.

No quarto capítulo, denominado “Análise crítica de Chapecó e dos monumentos”, realizaremos um breve histórico sobre a política local, fazendo um paralelo com a política estadual e nacional, e faremos um paralelo das obras estudadas apontando concepções políticas que permeiam sua origem e construção.

# 1 TEXTOS E CONTEXTOS

## 1.1 A ambiguidade do progresso

Para compreender como o processo de colonização foi representado no monumento “O Desbravador” e no mural denominado “O Ciclo da Madeira”, precisamos ter claros alguns conceitos, entre eles a concepção de progresso. Neste sentido, faremos uma reflexão sobre a ideia de progresso que permeou, ao longo dos tempos, as discussões de filósofos, historiadores, cientistas, antropólogos, entre outros.

Geralmente, quando ouvimos, lemos ou falamos sobre progresso, percebemos que a concepção intrínseca neste conceito está ligada à ideia de evolução, de um processo histórico que conduz ao progresso da humanidade. Como ponto de partida pesquisamos no dicionário eletrônico Houaiss (2002) tal conceito, e encontramos os seguintes significados:

- 1 ação ou resultado de progredir; progressão, progredimento;
- 2 movimento para diante; avanço;
- 3 o fato de se expandir, propagar-se; propagação, expansão;
- 4 mudança de estado (de algo) que o move para um patamar superior; crescimento, desenvolvimento, aumento;
- 5 mudança considerada desejável ou favorável; avanço, melhoria, desenvolvimento;
- 6 incorporação, no dia-a-dia das pessoas, das novas conquistas no campo tecnológico, da saúde, da construção, dos transportes etc.;
- 7 processo de enriquecimento de uma cidade, uma região, um país etc., com a instalação de indústrias e casas comerciais, transporte urbano, estradas, meios de comunicação etc.; desenvolvimento.

Podemos observar que todos os itens apontados no dicionário remetem à ideia de um processo gradativo de transformação, de um tempo linear, que vai de um estágio pior para um melhor, quando tudo que vem depois é melhor do que já aconteceu.

Conforme Chauí (2003), por muito tempo, a ideia de progresso esteve associada a uma linha contínua, como as águas do rio, que seguem sempre em frente,

[...] uma sucessão de instantes, momentos, fases, períodos, épocas, que iriam se somando uns aos outros, acumulando-se de tal modo que o que acontece depois é o resultado melhorado do que aconteceu antes. Contínuo e cumulativo, o tempo seria um aperfeiçoamento de todos os seres. (CHAUI, 2003, p. 222).

Neste contexto, Gilberto Dupas (2006, p. 30), no texto “A evolução do conceito de progresso”, comenta: “progresso supõe que a civilização se mova para uma direção entendida como benévola ou que conduza a um maior número de existências felizes. Mas, visto assim, o problema se recoloca no que vem a ser a felicidade”. Será que o progresso garante a felicidade? Podemos afirmar que o futuro será melhor que o passado ou o presente? Será que os avanços científicos e tecnológicos garantem melhores condições de vida?

Para Nisbet (apud DUPAS, 2006), os homens evoluem de um estágio inferior para um estágio superior; para ele a ideia de progresso está diretamente ligada ao “acúmulo de conhecimento científico e tecnológico, e de melhorias espirituais [...] para ele, mesmo com alguns reveses, o tempo caminha para frente, avançando sempre de uma condição inferior para outra superior” (DUPAS, 2006, p. 31).

Já Bury (apud DUPAS, 2006, p. 32) aponta para uma tendência de que o mundo avança em forma de ciclos, em altos e baixos, assim como podemos evoluir hoje em alguns aspectos, podemos regredir amanhã, “a alma racional [...] considerando as periódicas destruições e renascimentos do universo, reflete que nossa posteridade não verá nada novo, e que nossos ancestrais não descreveram nada maior do que já vimos”; esse pensamento também perpassa por Maquiavel, “que entendia a história como cíclica, repleta de altos e baixos”, segundo ele “os homens são inclinados mais para o mal que para o bem e na maior parte são os maus que governam; portanto, há mais baixos que altos” (DUPAS, 2006, p. 36).

Para Chauí (2003, p. 223), “a filosofia das ciências compreendeu que as elaborações científicas e os ideais de cientificidade são diferentes e descontínuos”; de acordo com esta afirmação, não houve evolução e nem progresso de um período para outro, mas sim uma forma diferente de ver e resolver os problemas, conforme exemplifica:

[...] quando comparamos as físicas de Aristóteles, Galileu, Newton e Einsten, não estamos diante de uma mesma física, que teria evoluído ou progredido, mas diante de três físicas diferentes, baseadas em princípios, conceitos, demonstrações, experimentações e tecnologias completamente diferentes. Em cada uma delas, a idéia de natureza é diferente, em cada uma delas métodos empregados são diferentes; em cada uma delas o que se deseja conhecer é diferente (CHAUÍ, 2003, p. 223).

Para os positivistas, a exemplo de Comte, o progresso conduziria à liberdade, quanto mais livres as pessoas mais progresso haveria; entendido desta forma, “o progresso rumaria para o aperfeiçoamento das condições de vida, no qual a liberdade do indivíduo é fundamental”. Neste aspecto, de acordo com Chauí (2003, p. 43), “alcançar a felicidade

dependeria de superar a ignorância e aumentar o conhecimento”; neste caso, a base está na capacidade do homem em resolver os problemas colocados, assim o homem poderia desfrutar de uma vida digna, com qualidade, pois progredir significa avançar pelos passos do conhecimento.

Neste período, entra em discussão também a questão social. Para Nisbet (apud DUPAS, 2006, p. 43), “da segunda metade do séc. XVIII ao final do séc. XIX, a idéia de progresso foi dominante no ocidente. Mas paralelo a ela foram surgindo com peso outros conceitos, como: igualdade, justiça social e soberania popular”, o progresso se realizaria pela ação do homem, “no geral a ciência havia se dissociado de Deus. A partir daí, os termos evolução, desenvolvimento e progresso passaram a ter o mesmo sentido, sempre associado à evolução tecnológica” (DUPAS, 2006, p. 43).

Em concordância, Chauí (2006, p. 224) comenta que:

[...] no caso da modernidade, o vínculo entre ciência e aplicação prática dos conhecimentos (Tecnologias) fez surgirem objetos que não só facilitaram a vida humana (meios de transportes, de iluminação, de comunicação, de cultivo do solo etc.) mas aumentaram a esperança de vida (remédios, cirurgias, etc.). Do ponto de vista dos resultados práticos, sentimos que estamos em condições melhores que os antigos por isso falamos em evolução e progresso.

No entanto, se levarmos em consideração os avanços científicos e tecnológicos, podemos deduzir que vivemos em uma época melhor que a anterior, porém estas condições que nos proporcionam melhoria de vida são as mesmas que estão a cada dia destruindo a humanidade. Com isso, não queremos dizer que este avanço é prejudicial, mas que o uso irracional do homem destas descobertas é que é prejudicial à humanidade. Como exemplo podemos citar a energia atômica, que tanto serve para produzir uma usina nuclear, que produz energia para milhares de pessoas, como para a produção da bomba atômica, que pode dizimar milhares de pessoas em apenas um ato. Também podemos perceber a degradação da natureza devido à ação do homem, pois com o domínio da ciência ele explorou excessivamente seus recursos naturais, causando desequilíbrios ecológicos que comprometem a qualidade de vida buscada.

Na atualidade, verificamos que em nome do progresso tudo se justifica, o desmatamento, a eliminação de espécies, experiências com animais e seres humanos, mesmo que isso implique destruição, pois para progredir se faz necessário eliminar todos os entraves que se colocam ao modelo almejado.



Acrescentam-se a este pensamento as proposições de Sant’Ana Júnior (1996, p. 18), que diz:

[...] diante de toda crítica contemporânea ao progresso: diante das catástrofes a que estamos sujeitos graças à interferência humana no ambiente e às relações de exploração estabelecidas entre os homens e os povos; diante do ressurgimento de movimentos racistas e nazi-facistas; diante da fome e da miséria que se ampliam a olhos vistos em todo mundo, podemos nos perguntar seriamente se o caminho revolucionário é a afirmação do progresso que, em sua forma moderna, constituiu-se e generalizou-se em íntima sintonia com a constituição e generalização do sistema capitalista, e que foi um de seus principais justificadores dos males espalhados por todo mundo submetido a este sistema.

Na mesma perspectiva de raciocínio, Trombetta (2007) remete à teoria de Benjamin, que apresenta o conceito de catástrofe como fruto do progresso:

[...] a catástrofe é o progresso e o progresso é a catástrofe. A catástrofe é o *continuum* progressivo da história. A tempestade do progresso nos distancia do Jardim do Éden e nos conduz ao oposto do Paraíso – isto é o inferno. Nos conduz a repetir mimeticamente os impulsos do presente, como o jogador que recomeça eternamente a partir do zero e não necessita da experiência do seu passado para prosseguir. O homem moderno da ideologia do progresso fecha seus olhos aos clamores do passado, e isto é a barbárie.

Diante do exposto, podemos perceber que a ideia de progresso está diretamente ligada ao capitalismo, em que as inovações e as modificações se encontram atreladas ao paradigma do progresso.

Para grande parte das pessoas, a humanidade avança rumo à felicidade, e a felicidade estaria garantida com os avanços científicos e tecnológicos. Poucos se questionam sobre as consequências deste progresso desenfreado que exclui milhares de pessoas, colocando-as em condições sub-humanas.

## **1.2 Representações simbólicas**

Para compreendermos uma sociedade, é importante percebermos os seus sistemas simbólicos e entender os mecanismos de representação e circulação simbólica. Os símbolos ou sistemas simbólicos são denunciadores de uma relação de poder que consegue impor e legitimar significações. De acordo com Tau Golin (2002), “o capital simbólico é em si, o veículo mais coerente entre o pertencimento identitário e o reconhecimento da contribuição de

todos os segmentos formativos da sociabilidade”; uma vez que a sociedade se organiza conforme os valores e posições de seus componentes.

As formas de representações serão decorrentes dos acontecimentos ao longo da trajetória percorrida pela sociedade. No entanto, a história a ser contada vai depender do olhar de quem se encontra no poder, pois este procurará demonstrar determinados fatos que considera relevante, para definir como quer que esta sociedade seja vista pelos outros.

Para Chartier (1990, p. 17), “[...] são os esquemas intelectuais incorporados que criam as figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido [...] as percepções do social não são de forma alguma discursos neutros [...] as lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas”. Neste contexto, a arte ocupa um papel fundamental em relação às representações simbólicas. Quando livre, o artista tem a liberdade em relação à criação de sua obra, já quando subordinado a um patrão ou sistema deve produzir conforme critérios e normas exigidas.

Bourdieu aponta para um campo de produção de bens simbólicos que apresenta duas vertentes: o campo de produção erudita e o campo da indústria cultural, e a diferença básica entre eles é a quem se destinam os bens culturais produzidos. De acordo com Bourdieu (2001, p. 105),

O campo de produção propriamente dito deriva sua estrutura específica da oposição – mais ou menos marcada conforme as esferas da vida intelectual e artística – que se estabelece entre, de um lado, o campo de produção erudita enquanto sistema que produz bens culturais (e os instrumentos de apropriação destes bens) objetivamente destinados (ao menos a curto prazo) a um público de produtores de bens culturais e, de outro, o campo da indústria cultural especificamente organizado com vistas a produção de bens culturais (o grande público) que podem ser recrutados tanto nas frações não-intelectuais das classes dominantes (o público cultivado) como nas demais classes sociais.

No campo da produção erudita, a arte é acessível apenas a um pequeno grupo de pessoas que conhecem e entendem os códigos vigentes da arte; no entanto, no campo da indústria cultural, a arte é compreendida por públicos distintos, independe do grau de instrução. Bourdier classifica este público como médio e diz: “é licito falar de cultura média ou arte média para designar os produtos do sistema da indústria cultural pelo fato de que estas obras produzidas para seu público encontram-se inteiramente definidas por ele” (BOURDIEU, 2001, p. 136).

Mais que desempenharem funções estéticas, as obras possibilitam reflexões históricas, sociais e culturais, mesmo que muitas vezes sejam antagônicas, pois permitem diferentes leituras por parte do público.

Podemos perceber que a arte é dotada de inúmeros símbolos, que apresentam “signos portadores de mensagens ideológicas, que contribuem para cumprir a tarefa de modelar o imaginário social, gerando a formação de imagens do passado e do futuro, criando e alterando padrões de significados” (CHARTIER, 1990, p.21). Uma consideração a ser pensada em relação a uma obra de arte presente no espaço público é que esta obra passa a fazer parte do cotidiano das pessoas, inserindo-se também no âmbito familiar, e disto resultam novos critérios de avaliação e aceitação da mesma. Os monumentos intervêm no processo de leitura da cidade, apresentando-se como difusores históricos que funcionam como bens simbólicos, possibilitando ampliar a construção de significados, pois uma obra não apresenta um significado fechado e acabado em si.

De acordo com Siqueira (apud FIN, 1997, p. 30),

[...] a arte é um atestado da época, que vai dizer no futuro o nosso grau de cultura e desenvolvimento até da civilização, por que vai extrapolar o tempo. Daqui a 50 ou 100 anos, as futuras gerações, poderão sentir o que foram as manifestações plásticas de nossa época e fazer suas interpretações das mesmas.

Ao longo do tempo, as definições vão convergindo para um novo juízo. Independentemente da intenção original do artista, a obra assume outros significados, nem sempre voltados para a intenção do criador.

Para Bourdieu (2001, p. 169),

[...] não há tomada de posição cultural que não seja passível de uma dupla leitura na medida em que se encontra situada ao mesmo tempo no campo propriamente cultural (por exemplo, científico ou artístico) e em um campo que se pode designar “político”, a título de estratégia consciente ou inconscientemente orientada em relação ao campo das posições aliadas ou inimigas.

Tal qual um mosaico, a sociedade aqui estudada é formada por diferentes etnias, de variadas concepções culturais, o que permite, ante um mesmo objeto, as mais variadas interpretações, como sugere Medeiros (2005, p. 108), “cada qual extrai das leituras aquilo que a especificidade do seu olhar o faz buscar”.

Partindo desta ótica, selecionamos para análise dois monumentos que se encontram em espaços públicos no centro da cidade de Chapecó: a escultura “O Desbravador”, de autoria de Paulo de Siqueira, inaugurada em 25 de agosto de 1981, e o mural denominado “Ciclo da Madeira”, de Xiko Bracht e José Kurá, inaugurado em 25 de agosto de 2001.

### 1.3 Fronteira: além dos limites geográficos

Faremos neste capítulo uma breve apresentação do conceito de fronteira, por entendermos que este conceito auxiliará na discussão referente à origem da cidade de Chapecó, uma vez que a história relata as várias fronteiras que existiram e ainda existem na construção da sociedade, conforme podemos acompanhar a seguir.

Na atualidade, muitos historiadores, geógrafos, antropólogos, entre outros, vêm apontando novas perspectivas referentes ao que é a fronteira e como ela se constitui. De acordo com Paulo Sérgio Pinheiro (apud GOLIN, 2003, p. 16), “não se pode pensar em fronteira seguindo uma dimensão estritamente geopolítica, pois com isso, se perde a possibilidade de compreensão ampla do processo”.

Conforme afirma Martins (1997, p. 13),

Fronteira de modo algum se reduz e se resume à fronteira geográfica. Ela é fronteira de muitas e diferentes coisas: fronteira da civilização (demarcada pela barbárie que nela se oculta) fronteira espacial, fronteira de culturas e visões de mundo, fronteira de etnias, fronteira de história e historicidade do homem. E, sobretudo, fronteira do humano.

Podemos perceber as diversidades de entendimentos que este conceito nos possibilita, pois a fronteira é um local de circulação e movimento, um espaço permeado por valores e sentimentos, mais que uma linha divisória, é uma zona de fluxo e de interação. “[...] é na fronteira que se pode observar melhor como as sociedades se formam, se desorganizam ou se reproduzem” (MARTINS, 1997, p. 12).

De acordo com Tau Golin (2002, p. 15), “juntamente com a ‘fronteira formal’ da linha, existem as fronteiras econômicas, sociais, culturais ambientais, que podem limitar mais que a divisória, ao mesmo tempo em que são ‘menos perceptíveis’, ou pouco compreensíveis pelo senso comum”, uma vez que podemos encontrar múltiplas fronteiras entre as pessoas que habitam um mesmo lugar, as relações aí presentes nem sempre são pacíficas, pois é ali que se encontram diferentes grupos sociais.

Conforme Martins (1997, p. 162-163):

[...] se entendermos que a fronteira tem dois lados e não um só, o suposto lado da civilização; se entendermos que ela tem o lado de cá e o lado de lá, fica mais fácil e mais abrangente estudar a fronteira como concepção de fronteira do humano.

Na realidade podemos perceber que muitas vozes, rostos, corpos construíram a história; no entanto, muitas dessas vozes foram caladas, silenciadas, ignoradas, muitas vezes de forma arbitrária, com violência, e outras vezes silenciosamente, deixando no isolamento gritos que ecoam no vazio, pois ninguém ouve ou quer ouvir, não interessa ao grupo dominante: “as fronteiras são realidades tangíveis, ou seja, como realidades efetivas e realidades do pensamento, são o resultado de relações de poder” (GOLIN, 2002, p. 16), jogo de força, em que aquele que pode mais domina o mais fraco, não existe respeito pelo outro. “As fronteiras são zonas cinzentas, onde os contornos são mal definidos, a separação e a ligação dos campos opostos se fazem sem vergonha.” (DUARTE, 2005, p. 12), sem escrúpulos.

No caso de regiões em que habitavam índios ou caboclos, legitima-se o “estrangeiro”, aquele que chega desbravando o território considerado “selvagem”. Em nome do “progresso”, não medem esforços para conquistar o espaço almejado. Isso faz com que ocorram rupturas no processo de construção de uma nova “sociedade”, pois sempre prevalecerão os interesses de alguns em detrimento de outros, “a fronteira é o lugar onde se produz a arte da conquista” (DUARTE, 2005, p. 12).

Não foi diferente na ocupação do oeste de Santa Catarina, principalmente em Chapecó. Houve resistência “calada” dos caboclos e índios que aqui habitavam, quando os colonos chegaram nesta região com o objetivo, primeiramente, de ocupar um espaço denominado “vazio demográfico”, uma vez que os indígenas e caboclos não eram reconhecidos como população.

Como resultado desta ocupação,

[...] ocorreu a expropriação de terras indígenas, e parte desta população foi dizimada. Os relatos apontam que os fazendeiros estimulavam o confronto entre grupos indígenas. E as “almas” (os sobreviventes) foram chamados à catequese. Como em outros locais do Brasil, os nativos passaram ao estatuto de alteridade: não são brancos; não são “habitantes”; são diferentes; os habitantes padrões de alimentação, credo, moradia, nomadismo contribuíam para transformá-los em outros. (NACKE, 2007, p. 20).

Estas frentes, que vinham com o objetivo de ocupar e expandir fronteiras, buscando desenfreadamente oportunidades, eram também lugares “de genocídios dos povos indígenas, do massacre dos camponeses pobres, da subjugação dos frágeis e desvalidos” (MARTINS, 1997, contracapa). Conforme Martins e Tau Golin, as frentes pioneiras não reconhecem os indígenas e apresentam como pioneiros o empresário, o comerciante e o pequeno agricultor. Já a frente de expansão “expressa a concepção de ocupação do espaço de quem tem como

referência as populações indígenas” (MARTINS, 1997, p. 152), “a inclusão concreta dos indígenas na história e o reconhecimento de seu espaço, interpondo uma faixa de fronteira entre eles e os representantes do colonialismo ou dos Estados-nações que tencionam na ocupação dos territórios autóctones”. (GOLIN, 2002, p. 31)

Tanto a frente pioneira quanto a frente de expansão fizeram parte dos modos de expansão dos comerciantes, agricultores ou colonizadoras que chegaram na região oeste de Santa Catarina ou qualquer outra região ocupada no Brasil. Conforme os interesses, incluía-se, domesticando, catequizando ou até mesmo escravizando os índios, outras vezes, simplesmente eram excluídos, sem levar em consideração que as terras que estavam sendo apropriadas a eles pertenciam. Os próprios índios, na maioria das vezes, não tinham este entendimento, e aos poucos eram excluídos de suas propriedades.

Este encontro entre os diferentes, como os índios de um lado e os civilizados de outro, ocorre por diversas razões e faz com que surjam encontros e desencontros, que, segundo Martins, não serão necessariamente só de concepções e visões de mundo, mas de temporalidades históricas.

A situação dos caboclos não é muito diferente da dos indígenas, uma vez que as colonizadoras, ao chegarem em Chapecó, iniciavam uma política de povoamento desta região, vendendo pequenas propriedades aos colonos descendentes de europeus, a maioria vinda do Rio Grande do Sul, deixando de fora os caboclos que já possuíam suas terrinhas, pois eles fugiam ao perfil desejado pelas colonizadoras. De acordo com Renk (2007, p. 31),

[...] a exemplo dos indígenas, os caboclos foram igualmente espoliados de suas terras, de seu modo de vida, tornando-se minoria. Viveram e vivem às margens das propriedades, em áreas íngremes e não concorridas pelos colonos. Mesmo assim, apesar de terem se estabelecido há muitos anos nesses locais, alguns caboclos sofrem ações de despejo. De modo geral, a população cabocla torna-se assalariada em atividades extrativistas. Estigmatizada por décadas permaneceu nesta condição.

A estes habitantes que vivem à margem, segundo Tau Golin (2002, p. 21-22), emprega-se o conceito de população em situação de fronteira, “vista historicamente em uma conturbada realidade, de características violentas na vida social.”

Na atualidade, tanto os índios como os caboclos vivem em situações precárias, “a fração cabocla luta pela visibilidade dos caboclos e pela valorização de suas tradições, como a religiosa, terapêutica e culinária”. (NACKE, 2007, p. 31) Por outro lado, as terras que hoje os índios habitam são poucas para atender às suas necessidades básicas, como habitação, alimentação; também fica comprometida a área de plantação. Desta forma, muitos indígenas

se deslocam para o centro da cidade, em busca de sua sobrevivência e de seu grupo, com a venda de seus artesanatos e pedido de esmola. É importante observar que a presença dos índios no centro da cidade tem provocado reações diversas na comunidade. A maioria das pessoas fica incomodada, pois veem os índios como bêbados, sujos, preguiçosos, o que é um forte indício de que está sedimentada no imaginário da sociedade branca a forma discriminatória e excludente em relação aos diferentes, principalmente aos pobres, negros e índios.

Geralmente são privilegiadas as ideologias dos pioneiros, como podemos perceber na representação do “O Desbravador”, no monumento, em detrimento das fronteiras étnicas e sociais dos povos, pois nesta representação apenas aparece o gaúcho, homem forte que chegou para desbravar esta região.

Isso, segundo Martins (1997), ocorre em função do discurso dominante, que é constituído pelo imaginário do poder, fazendo com que as figuras dominantes ou grupos sociais que desbravaram terras desconhecidas se sintam responsáveis pela civilização do espaço conquistado, negando a alteridade dos grupos ali existentes.

#### **1.4 Arte pública**

Em função dos monumentos em estudo se encontrarem em espaços públicos, achamos prudente discorrer sobre o conceito de arte pública, tendo em vista que muitos confundem arte pública com a arte em espaço público.

Muitas pessoas, ao serem questionadas sobre o que é arte pública, se referem a todas as obras que o público tem acesso, podendo assim estar em espaço público ou não, enquanto outras apontam para obras que se encontram apenas em espaços públicos, como ruas, praças, parques ou edifícios de uso comum. De acordo com o professor de História da Arte Brasileira, na ECA-USP, curador e crítico de arte, Tadeu Chiarelli (2008),

[...] as pessoas tendem a confundir ‘arte pública’ e ‘arte em espaços públicos’, segundo ele, ‘arte pública’ é o conjunto de obras que deve pertencer a uma determinada comunidade, estar disponibilizada aos elementos que a constituem. Tal conjunto deve estar disponibilizado em museus e espaços de passagem (ruas, parques etc.), não apenas por meio de sua exposição, mas também através de serviços educativos que as tornem mais efetivamente claras para o público -seu proprietário. No Brasil, infelizmente, toda a discussão sobre ‘arte pública’, que, na verdade, é sobre ‘arte em espaços públicos’, não leva em consideração os acervos fixos de nossos museus, que pertencem a todos. Privilegiam apenas exposições

periódicas em espaços públicos, exposições e/ou intervenções que, quase sempre, pouco ou nada contribuem para a ampliação da percepção estética do transeunte.

Podemos sustentar, então, que arte pública é um conjunto de expressões artísticas que proporcionam ao público em geral o acesso livre às obras: “[...] a colocação de obras em espaços públicos não deveria torná-las mais públicas do que já são em relação àquelas exibidas em espaços de acesso ao público, mesmo que essas instituições sejam de caráter privado”. (FIDELIS apud ALVES, 2006, p. 21)

As obras abrangem desde instalações, interferências, *performances*, e monumentos que servem de diálogo com as pessoas que passam por estes locais, sendo possível propor significados diferentes para cada pessoa.

Essa condição de amplitude pode ser entendida como um conjunto realmente numeroso de possibilidades de colocação de obras de arte em espaço coletivo: locais de vida, memorização da morte, contemplação, estudo, lazer, esporte, trabalho ou sítios para mero deslocamento entre um lugar e outro. (ALVES, 2005, p. 25).

Não podemos ver apenas os monumentos feitos para embelezar a cidade como arte pública, os artistas passam a propor intervenções artísticas no espaço da cidade ditado pela alienação, visto apenas como potencial comercial, dominado pela indústria cultural, procurando instigar nas pessoas reflexões sobre este espaço público, despertando o olhar para coisas que não eram vistas antes.

Neste mundo globalizado, em que o apelo consumista se encontra em cada local disponível da cidade, a arte disputa com a publicidade um espaço capaz de despertar nas pessoas um embrião de reflexão sobre a natureza do espaço público, e pelo viés da estética, a ser apreendido pelo olhar do transeunte, possibilita a reflexão das vivências dos indivíduos, apresentando uma nova dimensão de sua inserção social.

Neste sentido, podemos questionar sobre como as pessoas olham as imagens que as rodeiam. Segundo Berger (1999, p. 11),

[...] nunca olhamos para uma coisa apenas, estamos sempre olhando para a relação entre as coisas e nós mesmos. Nossa visão está continuamente em movimento, continuamente captando coisas num círculo à sua volta, constituindo aquilo presente para nós do modo como estamos situados.

Selecionamos objetos que consideramos significativos para o nosso cotidiano, e, neste sentido, propiciar a sensibilização estética a partir da arte pública é uma forma de inclusão,



uma vez que todas as pessoas têm acesso a ela, pois a maioria da população não frequenta museus de arte e galerias.

A partir desta forma de manifestação artística é possível transformar o olhar, e o conhecimento, fornecendo ao espectador novas possibilidades de leitura e de percepção da sua própria vida em comunidade. Marly Meira (1999) fala de uma estética do cotidiano que está num “contínuo devir”, sempre se modificando cultural e existencialmente, uma vez que a experiência estética é dinâmica e não estática. Ler um texto ou uma obra de arte, seja ela pintura, escultura ou monumentos, é produzir sentidos, segundo Marin “ler é também, e enfim decifrar, interpretar, visar e talvez adivinhar o sentido de um discurso” (MARIN apud CHARTIER, 2001, p. 119). Goulemot (apud CHARTIER, 2001, p. 108), ao falar da leitura, diz: “ler é dar sentido de conjunto, uma globalização e uma articulação aos sentidos, produzidos pelas seqüências”.

Para Belting (2006), é fundamental a mudança do discurso sobre a arte, uma vez que a história da arte não dá mais conta de discorrer sobre a arte contemporânea. Ele afirma que “o discurso do fim não quer dizer que tudo acabou, mas exorta a uma mudança de discurso, já que o objeto mudou e não se ajusta mais aos seus antigos enquadramentos” (BELTING, 2006, p. 8); o que na verdade defende é a liberdade da arte em oposição à história da arte linear; neste sentido, diz: “seja feita a observação de que falo do fim de determinado artefato, chamado história da arte, no sentido de fim de regras do jogo, mas tomo por premissa que o jogo prosseguirá de outra maneira”. (BELTING, 2006, p. 8-9)

## **1.5 Os monumentos em espaços públicos**

Os monumentos fazem parte da cidade e representam imagens carregadas de sentidos, possibilitando interpretações variáveis relacionadas com celebrações, memorizações e contestações.

De acordo com Vasconcelos (2002, p. 121),

[...] os monumentos são construídos para tornar perenes lembranças de um fato digno de renome. Pode ser um evento histórico, um acontecimento notável local, a inauguração de uma estrada, um personagem ilustre que deve ser sempre lembrado ou até mesmo uma decoração significativa de uma obra relevante.

A importância e o reconhecimento de um monumento tanto pode se dar pela memória que evoca quanto pelo valor para a história da arte, uma vez que procuram levar o espectador a refletir sobre o que se apresenta para ele. Em função de se encontrar em espaços públicos, permitem a visualização e aproximação de todos os transeuntes. Uma obra de arte em um espaço público passa a fazer parte do cotidiano das pessoas, fazendo com que surjam novos critérios de avaliação e aceitação. Ao longo do tempo, as opiniões vão se modificando e muitas vezes se tornam independentes da intenção do artista.

É preciso compreender a história que originou os monumentos para então relacionar com a imagem representada e decifrar os seus significados intrínsecos. Os monumentos apresentam a intenção de transcender a si mesmos, levando os expectadores, no momento da visualização, a refletir sobre os acontecimentos ou heróis que evocam.

Conforme Choay (2001, p. 29),

[...] não podemos nos debruçar sobre o espelho do patrimônio nem interpretar as imagens que nele se refletem atualmente sem procurar, previamente, compreender como a grande superfície lisa desse espelho, foi pouco a pouco sendo constituída pelo acréscimo e pela fusão de fragmentos a princípio chamados de antiguidades, depois de monumentos históricos.

Conservar monumentos históricos significa, acima de tudo, preservar a memória de fatos ocorridos no passado, neste caso, “o monumento tem por finalidade fazer reviver um passado mergulhado no tempo. O monumento histórico relaciona-se de forma diferente com a memória viva e com a duração” (CHOAY, 2001, p. 26). De acordo com o catálogo Monumentos Urbanos (1998, p. 10), “todo monumento possui uma função memorista. Ou seja, busca eternizar, através de sucessivas gerações, a relevância de um fato ocorrido na história de determinada comunidade, um herói, ou um conceito ético ou moral aceito consensualmente”.

Como função política, o monumento desempenha um papel importante na preservação da identidade dos povos e grupos sociais, aglutinando significados diferentes e complexos, figuras de linguagem, ambiguidades, assim como um texto.

Ao analisar um monumento, podemos levar em consideração os seguintes elementos: a localização, tamanho, construção e iconografia. Dependendo da importância que o monumento apresenta, será definido tamanho, local, material e a forma de representação.

A representação adquire sentidos diferentes conforme as relações estabelecidas entre os elementos da imagem e de acordo com a pessoa que olha. Para Pietroforte (2004, p. 13), “se o sentido é estabelecido em uma rede de relações, no nível fundamental busca-se

determinar não uma relação fundamental, mas uma rede fundamental de relações”, ou seja, a relação entre a forma e o conteúdo.

Neste sentido, a forma é a materialização de símbolos, representação material de fatos, e o conteúdo presente na representação dos monumentos geralmente está ligado à glória, fama, fatos históricos, políticos, sociais ou culturais.

Em relação à análise ou interpretação das imagens representadas num monumento, é fundamental levar em consideração também o plano de expressão ou a forma e o plano de conteúdo. Desse modo, “quando um conteúdo é atribuído por um intérprete a uma forma visual contextualizada, a imagem deixa de ser entendida como pura forma ou fato social, e passa a funcionar como uma relação de atribuições, ou seja, como um signo” (FREITAS, 2004, p. 13).

Para Goodman (apud SANTAELLA; NÖTH, 1999), a função do signo, além da representação, apresenta a descrição, a expressão e a exemplificação. Para ele, a representação é somente “representação imagética”, enquanto a descrição apresenta um caráter verbal. A diferença entre representação e expressão está, para Goodman, no fato de que “representação é representação de objetos ou acontecimentos, enquanto expressão é expressão de sentimentos ou outras qualidades” (SANTAELLA, NÖTH, 1999, p. 21). Essa compreensão está de acordo com a teoria geral da representação da semiótica, que:

[...] estuda a significação, que é definida no conceito do texto. O texto, por sua vez pode ser definido como uma relação entre um plano de expressão e um plano de conteúdo. O plano de conteúdo refere-se ao significado do texto, ou seja, como se costuma dizer na semiótica, ao que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz. O plano de expressão refere-se à manifestação desse conteúdo em sistema de significação verbal, não-verbal ou sincrético. (PIETROFORTE, 2004, p. 11).

Os monumentos são dotados de inúmeros símbolos que apresentam signos portadores de mensagens e que servem para estimular o imaginário social, formando imagens que remetem a um passado, produzindo reflexões, muitas vezes com significados modificados. Goodman (apud SANTAELLA; NÖTH, 1999, p. 40) acrescenta que “a relação entre uma imagem e o que ela representa é uma relação próxima constituída pelo encontro de um predicado e um fato”.

É a partir da leitura e análise das representações simbólicas presentes na escultura “O Desbravador” e no mural “O Ciclo da Madeira”, da cidade de Chapecó (SC), que buscaremos analisar os sentidos presentes e intrínsecos nos signos das imagens que ali se encontram.

## 1.6 Muralismo

Para melhor compreensão sobre o mural o “Ciclo da Madeira”, faremos uma breve explanação sobre a história do muralismo, principalmente no México, no início do século XX, uma vez que a técnica do esgrafiado<sup>1</sup>, usada na obra analisada, ganha força neste país.

O muralismo ou arte mural é uma técnica que consiste em pintar, realizar relevos ou esgrafiado diretamente sobre uma superfície plana, integrando-se diretamente à arquitetura, tanto interna como externamente, conforme escreve Kurá, “o muralismo, essencialmente, deve ser percebido como forma e ler-se como proposta entre a arquitetura e a arte”<sup>2</sup>.

Com esta técnica, é possível realizar uma arte pública e coletiva, e buscar uma comunicação direta com o espectador, transmitindo mensagens sociais, pois esta técnica auxilia na reflexão e análise constante da representação realizada no mural.

O muralismo permite a visualização, contemplação e reflexão de um maior número possível de pessoas, uma vez que se encontra em espaços públicos. Conforme afirma Otero (1997, p. 9), “o muralismo não se faz para si mesmo, se pinta para os povos, se pinta para os demais, pensando sempre na humanidade; uma obra onde a gente se encontra, se recria e faz parte dela”.

Apesar desta técnica existir desde a antiguidade, é no México que ganha força, principalmente no início do século XX, época que coincide com o movimento revolucionário.

Neste período, os artistas veem nesta arte uma possibilidade de expressar suas ideias referentes a uma arte popular e engajada, construindo o grupo mais atuante e criativo que formava a vanguarda revolucionária do México, com forte sentido de valor da arte.

Apesar do surgimento de muitos muralistas a partir de 1920, Diego Rivera, Davi Alfaro Siqueiros e José Clemente Orozco foram considerados os grandes artistas desta linguagem no México.

De acordo com Ades (1997), mais que a fusão cultural, os muralistas, pelo menos em princípio, exigiam a erradicação da arte burguesa (a pintura de cavalete) e apontavam a tradição indígena como o modelo do ideal socialista de uma arte aberta, para o povo: “uma arte que fosse aguerrida, educativa e para todos” (ADES, 1997, p. 153), uma vez que um dos principais objetivos era transmitir as ideias nacionalistas às pessoas mais humildes, isto pode

<sup>1</sup> Neste contexto, esgrafiado é uma técnica de relevo que consiste na realização de várias camadas de argamassa colorida, onde na sequência se calca com material pontiagudo, na camada exterior, deixando descoberta a camada interior, formando a composição de acordo com projeto pré-definido. Esta técnica deve ser realizada com a argamassa ainda úmida.

<sup>2</sup> Revista *Ñan de Arte*, direção de Cultura Municipal, 1998, p.3.

ser verificado nos inúmeros murais que relatam a história, questões sociais e a vida cotidiana do povo mexicano.

Como existia no México um alto índice de analfabetismo, as imagens eram fundamentais na luta ideológica, pois através das cenas representadas podiam ser feitas leituras dos acontecimentos. A arte pública serviu como principal testemunho da história dos povos.

Para os mexicanos, a arte antes de mais nada deveria ser acessível ao povo e ter alcance social; por isso, produzir obras em locais públicos para que todos a pudessem ver era uma forma de impedir que as obras não acabassem em propriedade de algum abastado colecionador.

José Vasconcelos, filósofo e revolucionário, foi nomeado por Obregón (presidente do México em 1920), presidente da Universidade e Ministro da Educação, com o programa do mural. Segundo ele, a evolução de uma sociedade ocorre através de três estágios, sendo o da estética o mais avançado, “acreditava piamente que os mexicanos somente seriam ganhos para a causa quando tivessem sua sensibilidade estética despertada” (ADES, 1997, p. 152).

Vasconcelos estava convicto de que era através das artes visuais que os mexicanos eram mais sensíveis; desta forma, permitiu a entrega das paredes da Escuela Nacional Preparatoria, recém-construída, para um grupo de artistas realizar a pintura mural (ADES, 1997).

A pintura mural, que ganhou espaço nos diferentes países devido à possibilidade de demonstrar nos muros públicos temas relacionados a problemas sociais, cai em desuso no México nos anos 1960; surge um forte movimento contra o muralismo.

No entanto, nos anos 1970 os muralistas voltam a produzir sua arte. Conforme afirma Soto (apud EL CENTAVO, 1997, p. 4),

[...] Os NOVOS MURALISTAS MEXICANOS têm retomado criativamente a tradição da arte pública, desde uma visão plural que estão suas raízes na plástica regional, nacionalista e universal, reativando as técnicas ancestrais e contemporâneas; e estendendo laços diretos com a sociedade onde se produz, e que estão em função do serviço ou como expressão legítima das coletividades.

Desde então, a arte pública no México continua sendo desenvolvida por diferentes artistas e em diferentes regiões do país. Geralmente, os artistas plásticos interessados nesta técnica são também pessoas interessadas nos acontecimentos do seu povo.

Desta forma, procuram deixar registrados para a posteridade fatos de seu tempo, contribuindo, assim, para o enriquecimento cultural do país.

Foram realizados inúmeros murais em espaços públicos, tanto interna como externamente, como exemplo: no Museu do Palácio de Belas Artes, no Ministério da Educação, Museu da Arte Moderna, Banco Internacional, todos na cidade do México.

De acordo com Ades (1997, p. 151),

Os muralistas mexicanos produziram a mais importante arte revolucionária, de sentido popular, ocorrida neste século, e a influência deles em toda América Latina – mais recentemente, por exemplo, em murais pintados na Nicarágua – têm sido contínua e de longo alcance. Houve tempos, durante a década de 1930, em que ela também se faz sentir na Inglaterra e Estados Unidos, mas depois disso só raramente encontramos as idéias dos muralistas fazendo parte do discurso artístico.

A partir de 1940, o muralismo mexicano influencia os Chilenos, passando estes a produzir obras em lugares dispersos; no entanto, foi a partir da década de 60 que esta técnica se firma no Chile.

De acordo com Dalmas (2006, p. 47),

as brigadas muralistas nasceram na década de 60 baseadas nos seguintes questionamentos: Como apoiar, a partir da arte, o candidato Salvador Allende na campanha presidencial de 1964. A resposta foi a criação de brigadas de jovens militantes voluntários e de esquerda, divididos entre estudantes, artistas plásticos e jovens trabalhadores que durante a campanha eleitoral de 1964 saíram as ruas do país para pintar muros e paredes com imagens e mensagens de apoio aos projetos da FRAP (Frente Revolucionária de Ação Popular).

Com o passar dos anos, esta técnica ganha força, não apenas como campanha política, mas como uma forma de conscientização do povo para questões sociais, assim como acontecia no México.

O crítico de arte chileno, Ernesto Saul, justifica a importância da arte muralista, “a íntima conexão entre arte e sociedade, entre arte e política, entre arte e vida, se reflete, especialmente na arte mural e na gravura. O mural é uma forma de expressão muito mais universal que o quadro de cavalete. O mural se põe em contato com a multidão, dialoga com ela” (DALMAS, 2006, p. 41).

Esta linguagem artística que tomou conta da cultura mexicana ao longo dos tempos, espalhando-se por diferentes países, também se apresenta no Brasil, apesar de pouco significativa a presença desta linguagem no nosso cotidiano. Entre os artistas brasileiros, podemos citar o brasileiro Cândido Portinari, que em 1936 executou os primeiros painéis no monumento rodoviário situado no eixo Rio de Janeiro–São Paulo, atual Via Dutra.

A partir desta data, muitos outros painéis e murais são solicitados ao artista, que ganha reconhecimento internacionalmente. Portinari, “a partir de 1936, recebeu muitas encomendas

oficiais. Até 1938, concluiu os murais do Ministério da Educação e da Saúde, no Rio de Janeiro. Nos afrescos realizados, havia influência de muralistas mexicanos, como Riveira, Orozco e Siqueiros” (Catálogo Pinacoteca Caras, 1998, N. 22).

Com a realização destes murais, acontece uma evolução na arte de Portinari, que opta pela temática social, sendo esta o fio condutor de toda sua obra, assim como a arte dos revolucionários mexicanos.

No início da década de 1940, Portinari é convidado pelo arquiteto Oscar Niemeyer a decorar a igreja de São Francisco da Pampulha, em Belo Horizonte, obra até hoje reconhecida pela sociedade brasileira.

Muitas obras e murais foram realizados pelo artista, assim como podemos apontar outros tantos artistas brasileiros que realizaram pintura mural, entre eles citamos: João Câmara, Clóvis Graciano, Maria Bonomi, Athos Bulcão, Roberto Magalhães, Cláudio Tozzi, Emanuel Araújo, Francisco Brennand, Haroldo Barroso, Lula Cardoso Ayres, João Rossi, Miguel dos Santos e Carybé, entre outros.

Em Santa Catarina, podemos apontar o artista Hiedy de Assis Corrêa, mais conhecido como Hassis; entre suas obras podemos destacar o mural pintado na nave central da igreja da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), considerada a maior obra do artista, com 160 m<sup>2</sup>, a pintura mural foi denominada “humanidade”. Com esta obra, o artista passa a ser identificado com os muralistas latino-americanos, sem deixar de ser local. Em Chapecó, o artista Paulo de Siqueira, reconhecido pelas suas esculturas, deixou algumas pinturas, entre elas a pintura mural, que se encontra na Câmara de Vereadores.

Apesar destas manifestações artísticas se espalharem pelo Brasil e fora, nada se compara ao período do muralismo desenvolvido no México, primeiro pela qualidade técnica e segundo pela temática que se apresenta de uma forma crítica e contestatória, principalmente na época da revolução mexicana.

### **1.7 O movimento muralista em Chapecó**

Diversas esculturas existiam nos espaços públicos na cidade de Chapecó, porém a técnica do muralismo, por meio do esgrafiado, passa a ser conhecida e realizada apenas a partir de 1999. Neste ano foi realizado um minicurso sobre o que é e qual a função do muralismo, para um pequeno número de pessoas interessadas, com o artista plástico José Kurá, natural e residente em Corrientes, na Argentina.

Kurá, que aprendeu a técnica visitando e fazendo cursos no México, passou a desenvolver muitos murais na Argentina, principalmente em sua cidade natal, Corrientes, que ficou conhecida como a cidade dos murais. A partir de seu conhecimento e comprometimento com a função social desempenhada pelo muralismo, passou a difundir esta técnica em diferentes países e cidades, sendo Chapecó uma delas.

Este curso foi promovido pelo Departamento de Cultura de Chapecó, que tinha como objetivo preparar pessoas para realizar esta técnica, difundindo assim a arte e a história cultural, social ou política da cidade e região. O muralismo passa a ser visto como arte pública, servindo como instrumento para a reflexão coletiva e análise do que está sendo representado. De acordo com Delgadillo (1997, p. 4), “a Arte pública não se realiza por geração espontânea, mas sim como um produto da vontade política e criatividade que tornaram possível”.

Com o apoio da prefeitura, por meio do Departamento de Cultura, no final do curso foi realizado o primeiro mural da cidade de Chapecó, com a técnica do esgrafiado, situado na parede externa da rodoviária, denominado “Identidade”. O mural foi desenvolvido com empenho por parte de todos os participantes. Inicialmente, foi discutida a temática que seria trabalhada, pensando não apenas em proposta estética, mas em uma proposta relacionada com a história local. Foi decidido então pelo tema do desmatamento e da extinção dos animais e povos indígenas que habitavam a região.

Definido o tema, cada participante deveria realizar um esboço, uma proposta para a realização de mural. Grupos se formaram para estudar a história de Chapecó e desenvolver desenhos para a realização do mural. Na sequência, foi decidido em conjunto o todo do projeto. Feito isso, cada componente do curso, individual ou em pequenos grupos, assumiu uma função na execução do mural: uns ficaram responsáveis em buscar pedras na margem do rio Uruguai, outros em conseguir pedaços de azulejos, assim por diante. Disponível o material necessário para o desenvolvimento do trabalho, uns ajudaram na realização dos desenhos, outros com a elaboração da argamassa colorida que cobriria toda a parede.

Na sequência, uns componentes ajudaram com o esgrafiado, esculpindo partes das imagens, outros com a colocação do azulejo em forma de mosaico, e outros na colocação das pedras. Os artistas José Kurá e Xiko Bracht faziam os acabamentos necessários para a concretização do mural. Em pouco tempo, o trabalho ficou concluído.

Não nos deteremos em uma análise mais aprofundada deste mural, uma vez que não é o objeto central de pesquisa; no entanto, apontaremos alguns detalhes para melhor compreensão da técnica e do objetivo do mural.



Podemos observar abaixo o mural “Identidade”, concluído, e a história relatada nele. No painel central, um homem com características indígenas abre os braços como alguém que pede socorro diante da ocupação, desmatamento e extinção de espécies animais e humanas, como o indígena e o caboclo, que foram expropriados de suas terras. No fundo, a representação de um ser maior, como alguém que o protege. À esquerda observamos como era a região antes da vinda dos imigrantes, podemos ver uma indígena com um bebê no colo, rodeada de seus acessórios, como o pilão, o cesto de taquara que está sendo construído.



Figura 1: Pormenor do mural “Identidade”  
Fonte: Acervo pessoal.

A imagem abaixo, representada à direita do personagem central, mostra a destruição e o extermínio provocados pelo progresso que chegou em Chapecó no início do século XX. A araucária, que existia em grande quantidade, quase inexistia na atualidade, assim como o tatu, a arara e tantos outros animais. Alguns indígenas ainda permanecem na região, apesar das condições precárias de sobrevivência.



Figura 2: Pormenor do mural “Identidade”  
Fonte: Acervo pessoal.

Podemos também observar o colorido e a textura presentes neste mural realizado com a técnica de esgrafiado e mosaico. No ano seguinte à inauguração deste mural, iniciou uma etapa de conversas e negociações para a realização de um grande mural, com a técnica do esgrafiado e mosaico, na praça central Coronel Ernesto Bertaso, sendo o mural inaugurado em 25 de agosto de 2001. O seu tema é “O Ciclo da Madeira”.

Abaixo podemos observar uma parte deste mural, que será analisado posteriormente, no capítulo 3.



Figura 3: Pormenor do mural “O Ciclo da Madeira”  
Fonte: Acervo pessoal.

Após a conclusão deste trabalho, o artista José Kurá realizou mais três trabalhos na cidade de Chapecó, sendo um nas paredes internas da antiga lanchonete Lambs, no centro da

cidade, um no muro externo do Memphis Motel, situado na Avenida Leopoldo Sander, e outro, composto de três pequenos painéis, no muro externo do Colégio São Francisco, no centro da cidade, todos seguindo a mesma técnica.

Posteriormente (capítulo 3), analisaremos o mural “O Ciclo da Madeira”, um dos objetos de estudo da nossa pesquisa, em que procuraremos identificar elementos históricos, sociais e políticos do município de Chapecó, através da interpretação dos signos presentes no monumento, e verificar as narrativas presentes na obra.

Para melhor compreensão na análise do mural “O Ciclo da Madeira” é importante conhecermos como a história de Chapecó foi se constituindo ao longo dos tempos.

## 2 CHAPECÓ – COMPONENTES DA HISTÓRIA

### 2.1 Panorama sobre a formação de Chapecó

A região na qual hoje se situa Chapecó inicialmente era habitada por índios, principalmente os Kaingang, que de acordo com Renk foram “expulsos de suas terras, quando essas foram ‘conquistadas’ pelos fazendeiros, no século passado, e também com a ação das colonizadoras” (RENK, 1999, p. 11).

Por sua vez, Bellani (1996) relata que a partir da década de 1920 surge na região oestina uma dezena de companhias colonizadoras, que “com a chegada desses pioneiros, houve o encontro com a população indígena. Por outro lado, constata-se que, por mais de um século, esteve a região envolvida em litígios para determinar a quem ela efetivamente pertencia”. (BELLANI, 1996, p.19)

As terras da região oeste catarinense passaram por muitas disputas nos séculos passados, conforme afirma Bellani ( 1996, p.16)

espanhóis e portugueses a disputaram; por extensão argentinos e brasileiros a queriam. Apesar da definição dos embates, a nível internacional, quase que imediatamente passou a ser alvo de disputa territorial, a nível “doméstico”; agora envolvendo os estados de Santa Catarina e Paraná, conhecida como “Questão do Contestado”. Durante um século, paranaenses e catarinenses utilizaram-se de seus respectivos territórios.

Após todas estas disputas, em 25 de agosto de 1917, o então governador do estado de Santa Catarina, Felipe Schmidt, por intervenção do presidente da república Venceslau Braz, sanciona a Lei n. 1.147, criando o município de Chapecó.

Anterior a essa data, habitavam esta região brancos, índios, negros e descendentes da miscigenação destes povos. Os indígenas e caboclos<sup>3</sup> residentes nesta área não apresentavam nenhuma documentação legal das terras em que moravam, o que fez com que perdessem suas terras com a vinda dos migrantes do Rio Grande do Sul e das companhias colonizadoras.

Para os caboclos, a terra era do “Brasil” e não tinha dono, pois não existiam escrituras. A luta pela sua posse se tornou luta pela sobrevivência, envolvendo índios, colonos e colonizadores.

---

<sup>3</sup> De acordo com Poli , 2006 - Caboclo é a população que resultou da miscigenação dos luso-brasileiros com os indígenas.

Já nas primeiras décadas do século XX se intensificou a colonização nesta região, com as companhias colonizadoras que traziam grande quantidade de imigrantes, a maioria agricultores vindos do Rio Grande do Sul.

Com a vinda destes imigrantes, a exploração das riquezas naturais, principalmente a extração da madeira, nesta região vai ganhar força, e com a força se construirá uma nova história. Bellani (1996, p. 80) assim escreve: “a vinda desses contingentes populacionais, atraídos pela política implementada pelas companhias colonizadoras, vai propiciar o aparecimento de uma nova atividade econômica regional: o extrativismo dos recursos naturais, especificamente a madeira”, que eram exportadas, principalmente para a Argentina, por meio de balsas, via rio Uruguai, através do porto de Goio-Ên. Para isso, dependiam das cheias, pois só assim os balseiros conseguiam encaminhar as madeiras para seu destino.

Quanto mais imigrantes as Companhias Colonizadoras traziam maiores eram os conflitos, brigas, mortes, tocaias e traições causadas pela fúria e desejo de enriquecer a partir da exploração dos numerosos pinhais, que passaram a ser cobiçados por madeireiros.

A principal companhia era a empresa Bertaso, Maia & Cia., que em 1921 se instalou em Chapecó, comprando grande quantidade de terras. Esta empresa, que se dissolveu em 1923, ficando o sócio Ernesto Bertaso como único dono, assim como uma dezena de outras, impulsionou o “progresso” e a colonização da região.

De acordo com Alba (2002, p. 19),

A empresa Colonizadora de Ernesto Bertaso, que fez a colonização em Chapecó, construiu estradas e vendeu milhares de propriedades aos imigrantes de diferentes lugares do Rio Grande do Sul. Para uma região tão carente de todas inovações, na época, as estradas eram as maiores e as mais importantes inovações que os colonizadores poderiam produzir, e era através delas que seria escoada a produção procedente do trabalho realizado, e que também seria permitida a circulação de novos colonos compradores da terra, que se transformou em mercadoria, gerando renda aos desbravadores.

Como o mato era fechado nesta região, passando pelo local apenas mulas, os povos que para cá se deslocaram precisaram abrir estradas, derrubando árvores para o povo circular de um povoado a outro. As companhias ofereciam aos colonos pás, picaretas, enxadas e ferramentas para promover a infraestrutura necessária para ocupação e exploração desta localidade.

Muitas companhias colonizadoras se instalaram na região com capital próprio, outras receberam incentivo do governo estadual, que via a região como propulsora do desenvolvimento.

Já em 1854, o governo catarinense, com o objetivo de vencer o “vazio demográfico”, uma vez que os índios e caboclos não eram reconhecidos como população, distribuiu gratuitamente lotes aos colonos e aos demais povoadores nacionais e estrangeiros: “era aberta a possibilidade de empresas que pretendessem povoar as terras devolutas, nas zonas de fronteira, de importarem as suas custas os colonos nacionais e estrangeiros” (RENK, 2007, p. 23). As populações que habitavam estas terras não foram levadas em conta, pouco ou quase nada sobrou para elas, o caboclo começou a se refugiar da colonização, “à medida que os colonos e as cercas chegavam, os caboclos forçosamente avançavam” (RENK, 2007, p. 30).

De acordo com Biavatti (1998, p. 6),

A frente de expansão agrícola, instalada no Noroeste gaúcho foi intensificando seu avanço para o interior de Santa Catarina, era formada em regra por descendentes de imigrantes, na grande maioria de italianos. [...] A colonização ocorreu definitivamente na região. A população indígena foi reduzida a pouco menos de 5 mil pessoas divididas nas reservas de Xanxerê, e no Toldo Chimbanguê. Os caboclos ou sertanejos que precederam aos colonizadores imigrantes também desapareceram destruídos, diluídos ou absorvidos pelo novo sistema que se instalara caracterizado em pioneirismo colonizador, de imigrantes gaúchos que levaram ao Oeste o processo da competição pela ânsia do lucro. A preocupação passou a ser a exploração dos recursos florestais e o cultivo do solo, agressivamente.

Podemos perceber que nem o indígena nem o caboclo serviam para atender aos objetivos das colonizadoras, como a conquista desenfreada da região, em busca da riqueza. Tanto os índios como os caboclos tinham concepções culturais diferentes dos povos que agora exploravam a região. Não existia a preocupação com o acúmulo de bens materiais, de riquezas; um pedaço de chão onde pudessem fazer sua roça, sua horta, criar alguns animais era o suficiente para serem felizes, eles plantavam e colhiam apenas o necessário para a sobrevivência. Por isso, raramente o caboclo conseguiu se manter como proprietário de suas terras, assim como o indígena.

De acordo com Renk (apud GUIZOLPHI RENK, 2007, p. 18),

[...] os caboclos tiveram seu modo de vida abalado. Não tinham título ou escritura da terra, portanto viram-se obrigados a adaptar-se à nova realidade, servindo de mão-de-obra para os imigrantes. Raramente as agroindústrias os contratavam, pois preferiam os descendentes de italianos e alemães, já que os caboclos eram vistos como indolentes, por descenderem dos indígenas.

Não encontrando nos caboclos ou indígenas o perfil desejado, as colonizadoras que pretendiam explorar as riquezas presentes na região, principalmente o que se refere aos recursos naturais, como a madeira, foram as responsáveis por intensificar e propiciar a vinda de centenas de famílias para a região.

Com trabalho árduo, enfrentando as dificuldades presentes no dia-a-dia, os colonos que aqui chegavam iam conquistando seu espaço, desbravando as terras virgens, derrubando indiscriminadamente a mata nativa que aqui existia, como a araucária, cedro, canela, entre outras, provocando com isso a extinção de espécies vegetais e animais.

Abaixo a imagem de pinheiros que existiam em abundância na região.



Figura 4: “O Pinheiro”  
Fonte: Zolet (2006).

Diante estes relatos, podemos perceber que

[...] cada personagem, numa relação de poder, de submissão e de posse, foi estabelecendo seus limites, suas fronteiras, ou seus territórios, numa ação destrutiva e criadora ao mesmo tempo, remodelando não só as relações sociais, mas as próprias funções espaciais, objetivando a reprodução da sociedade capitalista [...] (ALBA, 2002, p. 32).

Na região oeste catarinense, o capitalismo apresenta como base, primeiramente, o comércio do extrativismo da madeira, seguido pela produção e comercialização do excedente das propriedades rurais e, posteriormente, pelas agroindústrias.

De acordo com Bellani (1996), Chapecó, a partir de sua criação, em 1917, teve sua sede no atual distrito de Passo Bormann. No entanto, em 1919, a sede de Chapecó passou a ser o distrito de Xanxerê, em 1923 retorna ao Passo Bormann, em 1929 retorna a Xanxerê. Em 1931, passa definitivamente a pertencer à localidade denominada Passo dos Índios, atual Chapecó.

Na época de sua criação, o município possuía 14.071 km<sup>2</sup>, que, rapidamente, foram desmembrados e retalhados em pequenas áreas. Desta área colonizada surgiram os municípios de Xaxim, Coronel Freitas e São Lourenço d'Oeste, além dos outros 29, que já pertenciam a esta área. Desmembrados estes municípios, Chapecó possui hoje apenas 625,4 km<sup>2</sup>.

Apesar da vinda de milhares de pessoas para esta região, Chapecó até aproximadamente 1950 apresenta como principal atividade econômica a extração e exportação de madeira, tendo em vista a grande quantidade de mata na região, conforme podemos verificar na imagem abaixo, um pequeno povoado rodeado de mata.



Figura 5: Chapecó na década de 1940  
Fonte: Zolet (2006).

Como forma de atrair cada vez mais pessoas para a região, as colonizadoras destacavam o que a região possuía de melhor, conforme podemos perceber a seguir na visão do colonizador Ernesto Francisco Bertaso,

[...] o solo é humoso. As madeiras predominantes são: pinho, cedro, cabriúva, cangerana, angico, louro, etc. sendo que as três primeiras em abundância. Os produtos principais são: milho, uva, fumo, cana, mandioca, amendoim batata, frutas, etc. As indústrias existentes são: engenhos de serra, serrarias de pinho, fábrica de produtos de suínos, um grande moinho de trigo e diversos pequenos, olarias e outras [...] (VOZ de Chapecó apud BELLANI, 1996, p. 64).



Apesar de a indústria madeireira ser a mais representativa em Chapecó, a partir de 1950, começam a ocorrer mudanças significativas, tais como o surgimento da Indústria e Comércio Chapecó (SAIC), instalada em 1952. Desta data em diante, a região, que vinha crescendo de uma forma bastante acelerada, vai cada vez mais evoluindo e se desenvolvendo, continuando a atrair investidores de todas as áreas, assim como pessoal qualificado e mão-de-obra primária para diferentes setores, como frigoríficos, construção, comércio etc.

Na atualidade, Chapecó tem aproximadamente 170 mil habitantes e é considerada um polo comercial e industrial, que serve de referência para todo o estado de Santa Catarina. A maioria dos habitantes desta região é proveniente do Rio Grande do Sul ou descendente destes, formando um grande mosaico étnico.

É importante ressaltar que com este crescimento populacional, cresce também cada vez mais as desigualdades sociais, enquanto muitos têm pouco, poucos têm muito. O custo de vida é um tanto caro para uma cidade do porte de Chapecó. Uma grande parcela da população não consegue atender as necessidades básicas como: alimentação, moradia e vestuário. Apesar de o imobiliário ser um dos setores que mais cresce, o custo de um imóvel na cidade, tanto para a compra como para o aluguel se equipara ao preço de um imóvel na capital.

Para quem transita apenas pelo centro da cidade não percebe a pobreza que se encontra na periferia, conforme podemos verificar na imagem a seguir, que apresenta o centro da cidade de Chapecó hoje, com suas largas avenidas e muitos prédios.



Figura 6: Chapecó na atualidade

Fonte: <http://www.portalchapeco.com.br/~jackson/fundos/chapeco01.jp>,

## 2.2 O ciclo da madeira, balsas e balseiros na história de Chapecó

Com a vinda dos gaúchos e das colonizadoras para Chapecó, no início do século XX, iniciou-se a extração da madeira, sendo “a exploração das matas e a indústria madeireira pilares da economia Oestina” (BELLANI, 1996, p. 80). A grande parte desta madeira era exportada para a Argentina, onde havia negócio certo e garantido. Como os caminhos por terra praticamente inexistiam, era por meio do rio Uruguai, através de balsas, que a madeira era carregada. Conforme afirma Bellani (1996, p. 65),

A falta de comunicação terrestre da região Oeste de Santa Catarina, com os centros principais do país, obrigou sua população a utilizar-se do Rio Uruguai, como meio de transporte. O leito do rio tornou-se assim, o grande ponto de escoamento da produção extrativa madeireira, utilizando-se de ‘balsas’. A balsa tornou-se um meio de transporte, facilitando o comércio da produção madeireira.

As toras de madeira eram carregadas por carroças ou caminhões até as barrancas do rio Uruguai, onde eram transportadas pelo rio até a Argentina. A fartura das matas atraía cada vez mais exploradores para a região; não havia na época uma consciência de preservação, mas, sim, de exploração em favor do lucro. Existia uma densa floresta em toda região do oeste catarinense, principalmente a araucária. Quase toda mata presente nesta região possuía alto valor comercial, em função disso pouco restou da mata, quase tudo foi devastado.

Todas as árvores que possuíam valor lucrativo eram derrubadas. Milhares de pinheiros, madeira-de-lei foram cortadas, e como existiam em excesso, havia o desperdício da madeira, pois selecionavam apenas as partes consideradas nobres. Outras vezes as árvores eram cortadas apenas para tirar a casca, que serviria para fazer ripas para as cercas. A forma da extração da madeira era rudimentar, braçal, apenas o machado e o serrote eram utilizados para derrubar e retalhar as árvores.

Victorino Zolet narra de uma forma poética e com certa melancolia o processo da extração da madeira e a presença da serraria na região, conforme podemos ver:

Do triste eco da queda de um gigantesco pinheiro, do vai e vem da serra manual, do terno de bois, de um arrasto, de um carretão e até longe, muito longe no tempo, do primeiro caminhão, tudo gira em torno da locomóvel. Instalada no centro de uma clareira aberta na mata, com seu monótono matracar, ela parece atrair os enormes toros dos pinheiros, cedros, imbuías, canelas... Movida pela força, a pequena serraria parece engolir, um a um, aqueles troncos que são formados em taboas do progresso. (ZOLET, 2006, p. 59).

Na imagem abaixo, podemos verificar a retirada de uma tora de madeira, sendo transportada por três ternos de bois<sup>4</sup>.



Figura 7: Terno de bois puxando a madeira  
Fonte: Zolet (2006).

Da extração da madeira até a entrega do produto final, podemos distinguir diferentes categorias de pessoas envolvidas no processo: “o empresário madeireiro ou o serrador, e no outro lado aparecem aqueles que realizavam o corte, serravam a madeira no mato ou nas serrarias, os artesãos que construía as balsas, e principalmente, o ‘Piloto-Balseiro’, que as conduzia navegando pelo rio” (BELLANI, 1996, p. 180-181).

A mão-de-obra usada, tanto na extração da madeira como a dos que construía e pilotavam as balsas, era explorada. Quem se embrenhava no mato para derrubar as árvores eram poucas pessoas, e estas não eram valorizadas; para Bellani (1996), a atividade braçal na mata era subdesenvolvida, sempre como subemprego oferecido pelos empresários, proprietários de serrarias ou mesmo particulares, assim também acontecia com os outros profissionais, que muitas vezes corriam risco de vida.

Várias serrarias se instalaram no município de Chapecó, com o objetivo da exploração e exportação da madeira. De acordo com Bellani (1996), no período de 1936 a 1945, existiam 119 empresas legais, sendo elas de pequeno, médio e grande porte; onde havia árvores para derrubar lá se instalavam as serrarias.

---

<sup>4</sup> Cada terno de boi corresponde a três juntas, ou seja, seis bois.

Grande parte da madeira explorada nesta região era exportada por via aquática, tendo como meio de transporte as balsas que desciam o rio Uruguai até São Tomé, na Argentina, onde eram facilmente negociadas.

Até aproximadamente a década de 1940, o transporte das madeiras para as serrarias e até o rio era feito por meio de carroças com duas, três ou até seis juntas de boi, conforme podemos ver na imagem a seguir, que apresenta toras sendo puxadas por seis juntas.



Figura 8: Serraria Operários  
Fonte: Zolet (2006).

A partir dos anos 1940, começam a ser utilizados caminhões, o que vai facilitar a vida dos empresários e serralheiros. Neste período vai haver a intensificação da exploração do pinheiro, pois o cedro começa a ficar escasso.

As balsas eram formadas por madeiras serradas ou vigas de cedro cortadas, amarradas inicialmente com cipó, formando quadrados de vários tamanhos. De acordo com Zolet (2006, p. 65), “a balsa era uma trama de madeira, serrada ou em toras, amarradas sobre a água”, conforme podemos ver a seguir.

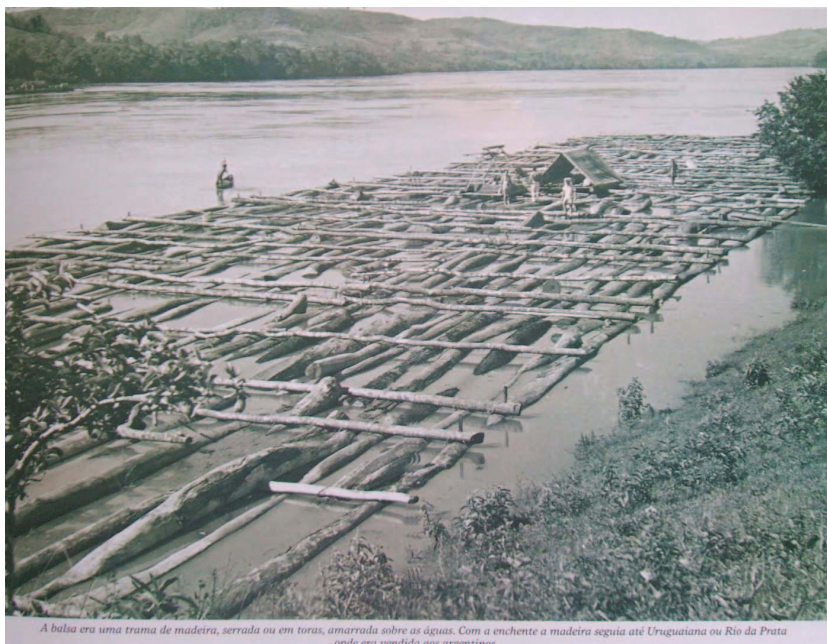


Figura 9: Balsas sobre o rio Uruguai  
 Fonte: Zolet (2006).

Contudo, esta atividade não era tão simples, exigia conhecimento por parte de quem a executava, e isso levava muito tempo, pois havia diversas etapas a serem seguidas na formação de uma balsa, desde a forma rudimentar até a disponibilidade de recursos adequados, conforme relata Bellani (1996, p. 184), “a confecção de uma balsa representava um trabalho elaborado com perfeição, exigindo de seus construtores conhecimentos técnicos a respeito de peso, espessura, tipos de amarras, ação dos ventos e força da água de rio com enchente grande”. Este conhecimento era adquirido com o tempo e com o enfrentamento das dificuldades e desafios impostos pela profissão.

Para o transporte da madeira por via fluvial, era necessário que o rio estivesse cheio, pois por meio da correnteza as madeiras deslizavam mais facilmente. Quando as águas baixavam, corria-se o risco da carga ficar encalhada, e se ficasse parada por muito tempo a madeira poderia apodrecer. Por outro lado, se a correnteza era muito forte, poderia fazer com que a carga fosse levada para as barrancas do rio, e com o impacto poderiam se desprender e afundar ou se desviar do caminho. Com isso, muitas vezes perdiam parte ou toda carga que era levada para a região do Prata.

De acordo com Valentin (1994, p. 85),

Pronta a balsa era só aguardar a enchente, indispensável para a largada e requisito para vencer o itinerário dos obstáculos naturais que se compunham de cachoeiras, remansos, pedras, peraus, ilhas, curvas, corredeiras, neblina, chuva e frio. Tudo dependia das condições climáticas, dos números e da habilidade dos balseiros.

O rio deveria subir no mínimo quatro metros para que os balseiros soltassem as balsas, esse era chamado de “ponto de balsa”; no entanto, quanto mais alto estivesse o rio mais rápido poderiam chegar ao destino almejado.

Os responsáveis por conduzir as balsas eram chamados de balseiros, e, segundo Santos (2005, p. 40), existiam o prático e os peões,

O prático era aquele que, depois de muitas viagens como peão, já conhecendo todos os perigos do caminho, tinha experiência e condições suficientes para orientar e comandar a decida das balsas. Era responsável pela balsa e pelos peões. O extravio de madeira era de responsabilidade do prático que poderia ser destituído, perder a confiança dos empresários e ter seu salário reduzido.

Os peões desempenhavam praticamente todas as funções, auxiliando no comando das balsas, e no preparo da comida. Para se protegerem do frio ou das chuvas eles construíam cabanas sobre as madeiras. De acordo com Santos (2005), para cada 100 dúzias de madeira que compõe uma balsa era necessário um peão para cada remo. Como geralmente transportavam de 500 a 600 dúzias de táboas por vez, ou 150 a 200 peças de madeira roliça, eram necessários de 10 a 12 peões para acompanhar cada viagem.

Cada tora de madeira possuía uma marca, que podia ser as iniciais do dono, que serviam para identificar a quem pertenciam no caso de extravio rio afora. Muitas vezes, os balseiros enfrentavam o ataque de ladrões, que ficavam próximos a regiões de difícil acesso, esperando que as embarcações encalhassem e se desprendessem para poder se apropriar destas madeiras; com a marca registrada era mais fácil o dono identificar sua carga e exigir sua devolução.

De acordo com Belani (1996), passadas todas as dificuldades, chegavam ao lugar desejado, geralmente o patrão ali os esperava, acertava com os peões, que muitas vezes antes de retornar gastavam todo dinheiro com farras e mulheres, precisando assim pedir dinheiro emprestado para o retorno.

O dono, juntamente com um ou dois peões, ficava na região para negociar sua carga, procurava os melhores preços para sua mercadoria, uma vez que havia especulação devido à superprodução de madeira. Realizado o negócio, retornavam para iniciar tudo outra vez.

### 3 HISTÓRIA E ANÁLISE DOS MONUMENTOS

#### 3.1 O monumento “O Desbravador” no contexto de Chapecó

Muitas disputas ocorreram sobre as terras situadas na região oeste catarinense, conforme afirma Rosseto (apud GUI SOLPHI, 2007, p. 16), essas terras foram palco de disputa entre portugueses e espanhóis no século XVIII e entre Brasil e Argentina no século XIX, motivando a criação, em 1859, da Colônia Militar de Xapecó<sup>5</sup>, visando a garantir a posse do território para o Brasil.

No início do século XX, ocorre a disputa entre o estado do Paraná e Santa Catarina pela região oeste. Porém em 1916, foi assinado um acordo definindo os limites entre os dois estados, definindo também que esta região pertenceria a Santa Catarina.

Em 1917, o governo do estado catarinense cria o município de Chapecó, incentivando assim as iniciativas de ocupação desta área, considerada até então como vazia demográfica, uma vez que os indígenas e os caboclos residentes nesta área não serviam ao interesse público para fins de povoamento.

De acordo com Guisolphi (2007, p. 17),

Os indígenas eram desconsiderados, e os caboclos, após a guerra do Contestado, eram vistos como desordeiros. Para o Governo do Estado, a colonização almejada era a do ‘homem branco e católico’, que a entendia como ‘progresso e desenvolvimento’. Dessa forma, os interesses do Governo Estadual se fundiam com os das companhias colonizadoras, ambiciosas por negócios de terras.

As companhias colonizadoras que chegaram e se instalaram na região oeste de Santa Catarina com capital próprio favoreceram a vinda de povos “trabalhadores” na região. Conforme sustenta Bellani (1996, p. 36),

A partir da década de 20, a região Oeste vê desfilar, em seus quadrantes, mais de uma dezena de Companhias Colonizadoras que, através de sua política de povoamento e ocupação das terras, são as responsáveis pela vinda de milhares de famílias. Surgiu o momento da vinda de elementos de forma mais sistematizada, na região do Velho Chapecó.

Muitas foram as dificuldades enfrentadas pelos colonizadores ao chegarem nesta região, tais como a falta de estradas, de escolas, de transporte, entre outras. O governo do

---

<sup>5</sup> Grafia do nome de Chapecó à época.

estado pouco contribuiu para o povoamento, e foram as colonizadoras que até aproximadamente os anos 1940 se encarregaram de auxiliar e promover condições favoráveis às pessoas que chegavam e queriam se estabelecer na região oeste de Santa Catarina. De acordo com Alba (2002, p. 19), “a empresa colonizadora de Ernesto Bertaso, que fez a colonização em Chapecó, construiu estradas e vendeu milhares de propriedades aos imigrantes de diferentes lugares do Rio Grande do Sul”.

Com a possibilidade de conquistar um pedaço de chão, muitos gaúchos, principalmente descendentes de italianos e alemães, se deslocaram para esta região, considerada promissora. Conforme descreve Bellani (1996, p. 41),

Têm chegado, seguidamente caminhões repletos de colonos do Estado do Rio Grande do Sul, nesta cidade e região à procura de compra de colônias. Chapecó dado a fertilidade extraordinária de suas terras, está sendo procurado diariamente e, recebendo em seu seio o impulsionador de seu progresso o colono. (Jornal “A VOZ DE CHAPECÓ” apud BELLANI, 1996, p. 41).

Estes colonos foram considerados os desbravadores, aqueles que chegaram para explorar as terras desconhecidas, enfrentando todas as dificuldades que surgiam no caminho.

É pensando neste povo que, em 1980, Victorino Zolet, por meio do Lions Clube de Chapecó, encaminha ao então prefeito Milton Sander a moção apreciada e aprovada pelo clube para a implantação de um monumento em praça pública, com o objetivo de homenagear os antepassados, “os desbravadores”, ou seja, aqueles que desbravaram o oeste catarinense (cópia da moção encaminhada pode ser vista no anexo 1).

A ideia deste monumento, de acordo com Zolet, surgiu a partir do monumento “O Laçador” presente na entrada da cidade de Porto Alegre e de um troféu realizado pelo artista plástico Paulo de Siqueira entregue às empresas destaque da cidade. Tinha como objetivo, além de homenagear os gaúchos que aqui chegaram, registrar, por meio de um monumento, a história de Chapecó, e também servir de marco para a cidade.

Segundo Zolet,

[...]entre as décadas de 60 e 80 o município estava bem organizado, mas era carente de maior divulgação a fim de atrair novos moradores, empreendimentos, investidores, indústrias, comércio e em especial o ensino superior. Os moradores tinham um espírito comunitário muito forte e aliado as entidades existentes na época trabalharam para divulgar Chapecó e promover o crescimento do município. (LD – 8 em ação, 2007/2008, p. 30).

O monumento serviria de estímulo e orgulho aos “desbravadores” que em Chapecó haviam se instalado e com trabalho árduo construído uma cidade vista agora como um polo de



referência para o estado. Os indígenas e caboclos que aqui se encontravam não são mencionados na história da construção e evolução da cidade, pelo contrário, eles representavam um entrave para os interesses políticos da região.

Podemos perceber estes fatos no relato de Guisolphi (2007, p. 32):

A construção de uma identidade ‘gaúcha’, apresentada como fator de sucesso e progresso, ensinou a discriminação e a divisão entre caboclos, indígenas e colonos. O clima que se instalou nas mentalidades das classes hegemônicas (comerciantes e administradores públicos) de Chapecó em fins da década de 70 e início dos anos 80, foi o da modernização, do progresso a olhos vistos, não só do crescimento urbano, mas também econômico, pois além da instalação das agroindústrias, visivelmente ampliou-se o comércio local e as atividades de prestação de serviços. Grande parte desse ‘progresso’ era atribuída ao imigrante ‘gaúcho’, visto como ‘homem trabalhador’, católico, ‘progressista’. Portanto, os sujeitos étnicos responsáveis por tamanho ‘milagre’ mereceriam ser homenageados.

Em 27 de outubro de 1980, por meio do Decreto Municipal GP/197/80, Milton Sander nomeia uma comissão especial para apresentar sugestões quanto ao local adequado, apresentar custos e demais informações necessárias à construção do monumento. Esta comissão é constituída pelos seguintes componentes: Hilton Rôvere, secretário municipal de Educação, Cultura e Promoção Social, Osny Tolentino de Souza Filho, secretário municipal de Obras e Planejamento, Elvino Bedin, secretário municipal do Meio Ambiente, e Victorino B. Zolet, sob a presidência de Hilton Rôven.

De acordo com inciso I, II e III do art 1 (anexo 2),

Ss I. – A comissão de que trata este artigo, terá prazo de 15 (quinze) dias a contar desta data, para apresentar as providências tomadas.

Ss II. – Cada membro da comissão, fará jus a um “jeton” de Cr\$ 2.000,00 (dois mil cruzeiros).

Ss III. – Este decreto entrará em vigor na data da sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

Menos de um ano após a solicitação e encaminhamento do projeto pelo prefeito, a obra estava pronta para ser inaugurada. O ponto escolhido para sua colocação foi a avenida Getúlio Vargas, no centro da cidade, ao lado da igreja matriz, banco, hotéis, praça, entre outros setores de destaque, conforme podemos verificar na imagem a seguir:

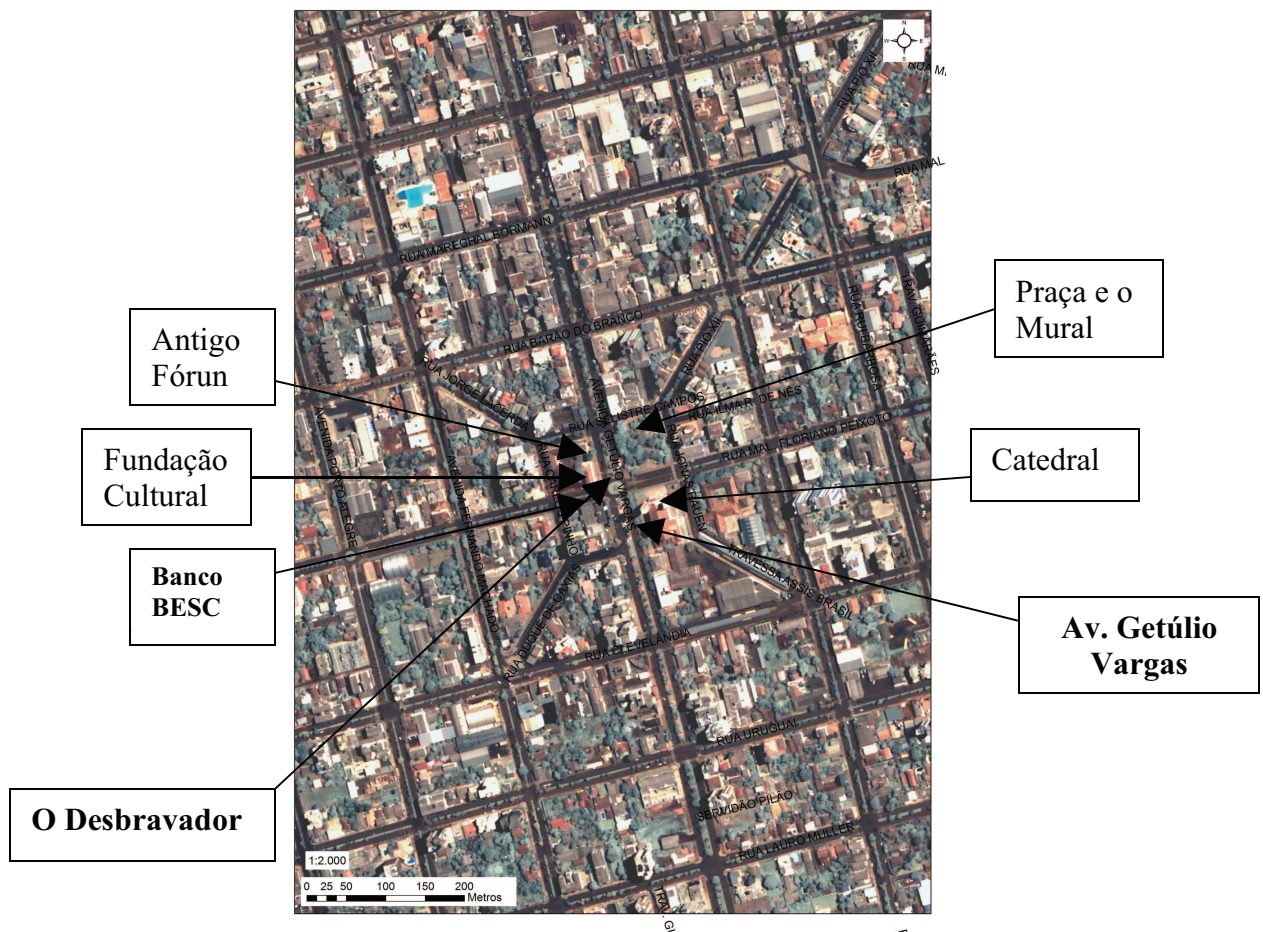


Figura nº 10: Vista de imagem de satélite da geografia urbana de Chapecó.  
 Fonte: Guisolphi, 2007, p.54

A obra, que inicialmente deveria ser de bronze, deu lugar a uma imensa escultura feita de chapas de ferro e materiais recicláveis. O monumento mede 15m de altura e pesa 9.000 Kg, sendo que só a estátua do “Desbravador” mede 12,7m de altura, e o pedestal que sustenta a obra possui 5,70m de largura. A escultura foi inaugurada no 64º aniversário de Chapecó, no dia 25 de agosto de 1981. Porém, apenas em 3 de setembro de 1985 foi instituída a lei municipal N. 2656 que institui a denominação dos monumentos, apontando local e motivo da construção das obras, conforme podemos ver no anexo 3.

O monumento ficou pronto em 90 dias. O artista encarregado de realizar a obra foi Paulo de Siqueira, conhecido e prestigiado pelo prefeito Milton Sander. O artista era um dos membros do Conselho Municipal de Cultura da Prefeitura e desfrutava de reconhecimento pela elite local. Desta forma, em reunião no dia 7 de novembro de 1980, o artista foi designado para efetuar tão almejado monumento em encaminhamento assim definido:

[...] 1. O sr. Paulo de Siqueira deverá se responsabilizar pelo desenho e pela obra de arte do monumento. Fará um desenho exato [...]. 2. A estátua deverá ter 2 metros de

cabeça à base, sendo o braço direito e a coroa de louros sobressairão estas dimensões. 3. A estátua será fundida em bronze [...]. 4. O pedestal será obra do arquiteto Osny de Souza Filho, devendo ter a altura mínima de 4 metros e ser redondo – em forma de tronco – ou triangular com formas suaves. 5. O local escolhido pela comissão foi o canteiro da Avenida Getúlio Vargas, quase em frente ao Hotel Coronel Bertaso. 6. Quanto aos custos, [...] saindo a obra total por volta de Cr\$ 450,000,00<sup>6</sup> (GUISOLPHI, 2007, p. 41).

Mais de um projeto foi realizado pelo artista para o monumento, conforme poderemos ver a seguir. Inicialmente observamos o monumento acabado e restaurado em 2005 na figura abaixo:



Figura 11: “O Desbravador” – (visão frontal)  
Fonte: Arquivo pessoal.

Na sequência, podemos observar alguns croquis realizados pelo artista Paulo de Siqueira para a execução do monumento “O Desbravador”. De acordo com estes estudos, podemos perceber que a ideia do gaúcho se apresenta nas figuras 12 e 13, apesar de forma diferente do atual monumento. Enquanto no “Desbravador” o galho de louro se encontra na mão esquerda, nos esboços abaixo o galho de louro, ou quem sabe da erva-mate, se apresenta na mão direita, em forma de um “V”, ao qual podemos associar a conquista e a vitória. Já o machado troca de mão e posição do monumento “O Desbravador”; para o esboço. No primeiro o cabo esta encostado no chão, enquanto a lâmina fica virada para cima, próximo da

<sup>6</sup> Ata das reuniões do Lions Clube de Chapecó, 7 novembro de 1980.

mão do desbravador, já no esboço, a ferramenta se encontra na mão esquerda, com a lâmina encostada ao chão, o personagem segura firme o cabo do machado.

Também podemos observar na figura abaixo que o pala, lenço no pescoço e as bombachas estão representadas de uma forma mais definida, já no monumento “O Desbravador”, estes elementos da indumentária se apresentam de forma simplificada, estilizada.



Figura 12: Desenho da possível estátua, por Paulo de Siqueira  
Fonte: Acervo da Fundação Cultural Chapecó.

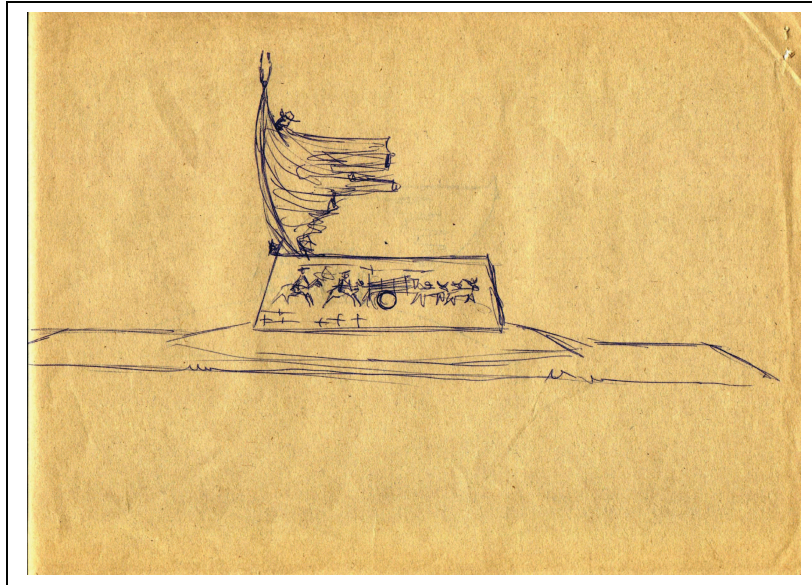


Figura 13: Monumento visto de lado  
 Fonte: Acervo da Fundação Cultural de Chapecó.

Nas figuras 14 e 15 podemos observar outros possíveis estudos para a obra encomendada pela prefeitura. Na figura 14, vemos a representação de um trabalhador, sem camisa, cabelos ao vento, pés descalços, o chapéu erguido na mão direita e uma enxada na mão esquerda. À primeira vista, podemos dizer que esta representação estaria mais adequada para mostrar a história do povo que aqui chegou. Representando assim o trabalhador sofrido e guerreiro.

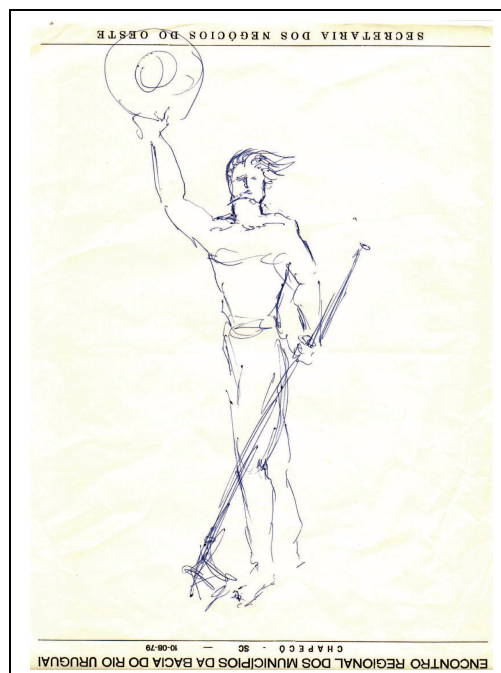


Figura 14: Outra possível versão para o monumento “O Desbravador”  
 Fonte: Acervo da Fundação Cultural de Chapecó.

Já na figura 15 podemos observar um grupo de pessoas, incluindo homens e mulheres, não dá para afirmar que personagens ele queria representar aí, mas a importância está no grupo, uma vez que a história não é construída por uma pessoa apenas, mas por muitas mãos.

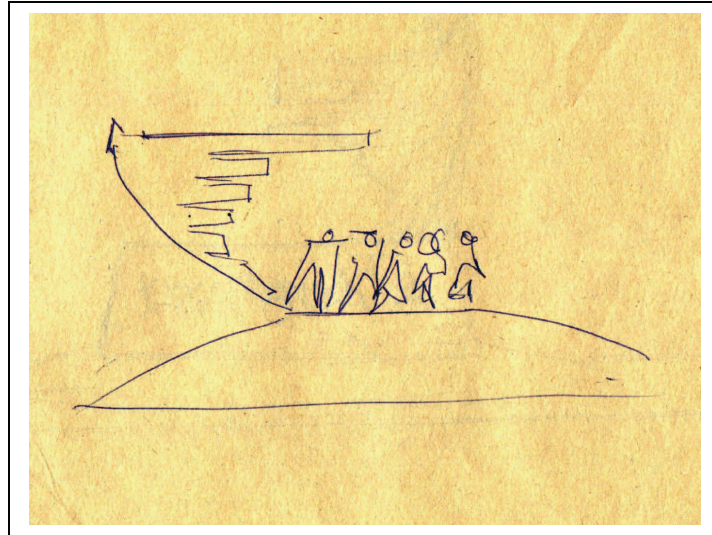


Figura 15: Outras possíveis versões para o monumento “O Desbravador”  
Fonte: Acervo da Fundação Cultural de Chapecó.

Uma curiosidade em relação a este último esboço realizado por Paulo de Siqueira é a semelhança com o “Monumento aos Açorianos”, localizado no Largo dos Açorianos, próximo ao Centro Administrativo do Estado do Rio Grande do Sul em Porto Alegre. O monumento, que possui 17m de altura por 24m de comprimento, foi realizado em aço, em 1973, e é uma obra do escultor Carlos Tenius.

Observemos esboço final da obra e suas semelhanças com o esboço de Siqueira, apresentado anteriormente.

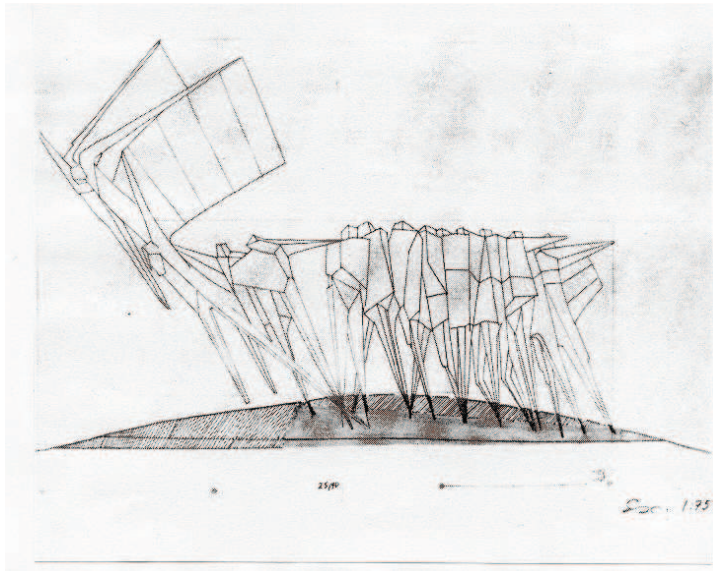


Figura 16: Desenho final que evidencia a construção de uma síntese geométrica de Tenius para o monumento.

Fonte: Dissertação de Virginia Gil Araújo (1975, p. 194).

Abaixo podemos observar o monumento pronto e exposto no Largo dos Açorianos em Porto Alegre:



Figura 17: Monumento aos Açorianos

Fonte: <http://images.google.com.br/images?hl=ptBR&um=1&q=monumento+dos+a%C3%A7orianos>. Acesso em: 3 mar. 2009

Na obra Tenius procura homenagear o grupo de açorianos que desembarcaram na região em 1752. De acordo com Araújo (1995, p. 186),

[...] o significado do monumento é informado pelo artista através da representação do grupo de imigrantes num bloco que vai se desprendendo e exaltando a figura alada. A caminhada imigratória que resulta na ascensão aparece simbolicamente na construção alongada das figuras que através do aço oxidado adquirem um aspecto de desgaste pelo tempo.

O que podemos observar em relação às duas obras é a representação de um grupo de pessoas, sendo que o primeiro personagem de cada esboço apresenta duas asas abertas ao vento, como querendo alçar voo. Esta postura lembra a escultura grega denominada “Vitória

de Samotrácia”, que teria sido usada na proa de um navio como forma de proteção. Na obra de Tenius existe a presença de muitas figuras, figuras alongadas, esguias, estilizadas, ao passo que no esboço de Siqueira vemos um pequeno grupo de pessoas.

No entanto, a intenção na representação dos dois artistas parecem ser semelhantes, enquanto Tenius representa os açorianos que chegaram para desbravar a região do Rio Grande do sul, Siqueira, no esboço, procura representar o grupo de gaúchos que chegaram em Chapecó.

A partir desta análise simplificada, encontramos semelhanças significativas entre o monumento de Tenius e o esboço de Siqueira. Isso remete à ideia de que dificilmente se cria do nada, geralmente o artista busca referências em outros artistas, obras, natureza, etc., para a realização de suas obras.

### 3.2 Análise do monumento “O Desbravador”

“Imponente, majestoso e belo”, assim inicia a manchete escrita no jornal local *Diário do Iguazu* de agosto de 2006 ao se referir ao monumento “O Desbravador”, presente na avenida Getúlio Vargas, em Chapecó.

A escultura, inaugurada em 1981, foi uma reivindicação do Lions Clube Chapecó à Prefeitura Municipal e deveria representar o responsável pelo “progresso”<sup>7</sup> e desbravamento desta região pouco conhecida até meados de 1920.

Como forma de materializar para o futuro a história da cidade, o Lions assim justifica sua solicitação (ver anexo 4)

a) Considerando que um monumento em Praça Pública se destaca como marco da Cultura de um povo. b) Considerando que através de um monumento em Praça Pública poderíamos homenagear Cidadãos de destaque ligando o passado ao presente, projetando para o futuro a história de um povo. (Documento Lions apud GUIOLPHI, 2007, p. 38).<sup>8</sup>

E, na sequência do documento, continua a arguição sobre a importância deste monumento para os “desbravadores”, assim como a cidade e região,

<sup>7</sup> Ideia já discutida no capítulo 1.

<sup>8</sup> DOCUMENTO: Proposição do Lions Clube Chapecó, encaminhada à Prefeitura Municipal, listando roteiros e pretensões da construção do monumento-estátua “O Desbravador”, datada de 4 de setembro de 1980.



[...] tendo como objetivo principal promover a colocação na Praça Pública Coronel Bertaso de nossa cidade, ou num canteiro ajardinado da Avenida Getulio Vargas, um monumento ao estilo “O Desbravador” tendo como finalidade [...] homenagear através deste monumento todos os nossos antepassados e “DESBRAVADORES” que com seu trabalho, sua coragem e persistencia fizeram nascer e desenvolver [sic], nossa Cidade e a região Oeste de Santa Catarina. (Lions apud GUI SOLPHI, 2007, p. 38).

De acordo com solicitação do Lions, apenas os povos que aqui chegaram a partir do início do século foram responsáveis pelo desenvolvimento desta região. Em nenhum momento há referência aos povos que aqui habitavam, como os indígenas e caboclos.

Geralmente as elites procuram construir monumentos que expressam seus valores e seu poder, desconsiderando aqueles que com suor, esforço e muitas vezes com a própria vida se fizeram presentes na história.

A partir da solicitação do Lions Clube Chapecó, a predileção do monumento era, de acordo com Guisolphi (2007, p. 38), “por uma história oficial que enalteça as classes dominantes, através da figura mítica do desbravador idealizado. Em contrapartida, as experiências cotidianas dos demais sujeitos históricos são ignoradas”. Neste sentido, podemos perguntar: qual a referência aos povos indígenas que aqui habitavam? e aos caboclos? não houve nenhuma contribuição destes povos na construção da história de Chapecó? somente os povos vindos do Rio Grande do Sul fizeram a história de Chapecó? Outra questão que pode ser feita é sobre o sentido de se representar um gaúcho: será que os italianos e alemães se viam representados no monumento?

Se o monumento, termo do latim *monumentum*, derivando de *monere* significa “advertir”, “lembrar”, trazendo à lembrança algum fato, servindo para perpetuar para a posteridade memórias, cabe ao observador decifrar os códigos ali presentes. De acordo com Barthes (apud CHOAY, 2001, p. 21), “a história só se constitui quando ela é olhada, e, para olhá-la, é preciso colocar-se fora dela”. A partir de um olhar mais aguçado é possível decifrar códigos presentes nas imagens representadas, que possibilitam novas leituras, e ressuscitar um passado ali representado, trazendo à tona outros sentidos.

Podemos perceber que a história está repleta de representações das classes dominantes, varrendo para baixo do tapete fatos considerados insignificantes, como se a minoria dominante fosse a única responsável pela história. Para a compreensão das configurações históricas específicas de Chapecó, inicialmente analisaremos a representação do monumento “O Desbravador”, a partir de textos selecionados de jornais e revistas.

Um dos jornais da região, ao abordar o monumento, assim se refere: “O desbravador mostra a figura de um gaúcho empunhando um machado, simbolizando o trabalho e a luta

para subjugar o meio hostil. Na mão esquerda está um louro simbolizando a conquista e a vitória” (Diário da manhã, 2004, p. 19) (anexo 5). Nestes termos também foi descrito o monumento, na *Revista do Distrito do Lions Internacional* LD-8, AL2007/2008 (anexo 6): “O monumento retrata o desbravador (gaúcho sul-rio-grandense) em pé, com chapéu e vestes características, empunhando na mão direita um machado apoiado no chão (principal meio para subjugar o meio hostil) e na mão esquerda um louro simbolizando a vitória”.

Na sequência do relato sobre o monumento, Vitorino Zolet<sup>9</sup> afirma: “representa o homem forte, trabalhador, cujo perfil marcou o elemento humano que ocupou e transformou nosso município” (*Revista do Distrito do Lions Internacional* LD-8, AL2007/2008, p. 30).

A falas são repetidas como frases decoradas. Nada além desta simples interpretação é feita pela imprensa<sup>10</sup>. Podemos perceber um olhar viciado, que não passa da superfície, nem sequer para questionar o que significa subjugar o meio hostil, ou a vitória representada pelo louro. A qual vitória se refere a reportagem?

Esta e outras perguntas procuraremos responder, tendo em vista a análise dos signos e dos significados presentes no monumento. De acordo com Almeida (apud LUPPI, 1994, p. 47), “[...] na ausência da palavra, se faz necessário um mergulho no universo simbólico das imagens, onde não está presente a lógica do discurso, onde a intuição é uma luz no horizonte, a ambigüidade, um diálogo interminável de probabilidades e especulação”. Neste sentido, os monumentos podem ser vistos como textos (DUNCAN, 1990), impregnados de figuras de linguagem como metáforas, metonímias, sinédoques e alegorias, que comunicam mensagens em forma simbólica (DUNCAN, 1990; LIVINGSTONE; HARRISON, 1982), associadas a temas como poder, identidade e conflitos gerados por ambos. Os monumentos não servem apenas como objetos estéticos, mas são capazes de condensar significados complexos, podendo variar de acordo com a época e quem olha.

Como forma de análise dos significados presentes no “Desbravador” partiremos da reflexão sobre a palavra “desbravador”.

Segundo o Dicionário Aurélio século XXI (*on-line*), desbravar vem de [des- + bravo 1 + -ar2], neste contexto, o que melhor se encaixa é a definição que se refere a “explorar terras desconhecidas”, uma vez que as pessoas vindas para esta região não conheciam o local que explorariam, nem se quer imaginavam as dificuldades que encontrariam nesta localidade, conforme citado anteriormente, a falta de estradas, escola, e toda infraestrutura necessária, as condições de moradia, saúde, higiene etc.

<sup>9</sup> Victorino Zolet, presidente do Lions Clube Chapecó em 1980, e mentor do projeto “O Desbravador”.

<sup>10</sup> Não é de estranhar estes posicionamentos, uma vez que a imprensa local está vinculada ao mesmo grupo político.

Com a esperança de conseguir um trabalho e conquistar um pedaço de chão, muitos gaúchos se deslocavam para Chapecó, chegando aqui não mediam esforços para atingir seus objetivos. O progresso que chega à região oeste de Santa Catarina, com os povos vindos do Rio Grande do Sul, está diretamente ligado à ideia de desenvolvimento e crescimento econômico, em que tudo é permitido para concretizar os objetivos do capitalismo, que se instala nesta região a partir do início do século. Surge, de acordo com Faceta (2003, p. 68-69), “a certeza de um futuro luminoso, repleto de bens materiais, em que a humanidade conseguirá, em fim, a solução para suas necessidades materiais e a almejada felicidade, e serenidade espiritual”. Em busca desta felicidade, que era possível por meio da conquista de bens materiais, o homem não levava em consideração as consequências do desmatamento das florestas, da eliminação de espécies animais e também das culturas existentes na região.

Esta forma de representação fica evidente na monumentalidade do “Desbravador”, que, com a cabeça erguida e trajes nada comuns para o trabalhador braçal, segura em uma mão o machado, símbolo da destruição e devastação da mata, e na outra um galho de louro, como vitória sobre a região conquistada.

A forma estilizada na representação do gaúcho permite fazer um paralelo entre esta representação e a fotografia de um gaúcho tipicamente pilchado. Observemos as imagens a seguir (figuras 18 e 19), um gaúcho pilchado e “O Desbravador”, onde podemos destacar semelhanças e diferenças:



Figura 18: O Gaúcho

Fonte: : <http://www.pampa.com.br/tradicao>.



Figura 19: “O Desbravador”

Fonte: Arquivo pessoal.

Em relação à representação das duas imagens podemos destacar os seguintes itens: pose, indumentária e características gerais. Em relação à pose, podemos observar que o gaúcho se coloca numa posição firme, com as pernas entreabertas e os pés paralelos ao chão, já na representação do gaúcho no monumento “O Desbravador”, o pé direito está à frente, como alguém que caminha para a frente, para além da fronteira entre o Rio Grande do Sul e

Santa Catarina, representa um passo firme e decidido. Tomada a iniciativa de vinda para Chapecó, não teria mais o retorno; agora é seguir em frente e vencer todos os obstáculos que surgiriam em seu caminho. Será ele, o gaúcho, o responsável pelo progresso desta região, tendo em vista que as pessoas que aqui viviam como os índios e caboclos não atendiam aos requisitos das companhias colonizadoras.

Quanto à indumentária, inicialmente observamos o ponche que veste o gaúcho, geralmente feito de lã, com uma gola alta abotoada, com peitilho na frente. De forma arredondada ou ovalada que serve para proteger da chuva e do frio. Podemos observar que o ponche usado pelo gaúcho serve de inspiração na representação do ponche estilizado do desbravador, apesar deste apresentar manga, o que não ocorre com os ponches gaúchos.

O chapéu feito de palha ou feltro servia para proteger do calor ou da chuva. Apresentava um barbicacho, tiras de couro ou tecido para amarrar sob o queixo. Possuir um chapéu de feltro significava poder, uma vez que custava caro. Também a barba, que ao longo dos tempos e culturas teve diferentes significados; quem tinha barba podia ser considerado uma pessoa importante.

Nas duas imagens podemos observar os detalhes marcantes do chapéu e da barba. A barba chama atenção e realmente remete à ideia de uma pessoa imponente, forte e poderosa.



Figura 20: Detalhe de um gaúcho  
Fonte: <http://www.pampa.com.br/tradicao>.



Figura 21: Pormenor do Desbravador  
Fonte: Arquivo pessoal.

A cabeça do desbravador, em tamanho desproporcional em relação ao corpo, não foi proposital, segundo o artista Xiko Bracht<sup>11</sup>. Após a cabeça estar pronta, o artista percebeu que, seguindo a proporcionalidade, a estátua ficaria num tamanho inferior ao desejado, já que a intenção era um monumento grandioso. Desta forma, mesmo desproporcional, resolveu realizar o monumento no tamanho desejado. Devido a este fato, muitas pessoas analisam a estátua dizendo que o corpo é representado maior que a cabeça para demonstrar que a força braçal era mais importante que a intelectual. Bastava o homem ser forte e corajoso para conquistar a região. De certa forma, esta mentalidade ainda se encontra presente em Chapecó, cidade que ao longo dos anos cresceu muito em tamanho, mas que no campo intelectual e cultural deixa muito a desejar. O que impera nesta região é a política do trabalho.

Podemos também associar a representação do “Desbravador” com os Bandeirantes, movimento que iniciou no século XVII, em São Paulo, com o objetivo de desbravar o Brasil. Os portugueses usavam homens valentes em expedições pelo Brasil para capturar índios e escravizá-los, bem como procurar pedras preciosas e metais. Estes homens que se embrenhavam nas matas eram considerados desbravadores, fortes, valentes e corajosos.

É importante destacar que séculos passados os bandeirantes tiveram passagem pela região da atual Chapecó, conforme descreve Bellani (1996, p.32), “em 1641, constata-se que passou na região do Velho Chapecó o primeiro grupo de bandeirantes paulistas, a caminho do Rio Grande do Sul, onde se depara com a população nativa, pertencente a família caingangue e alguns elementos guaranis”, posteriormente este caminho seria chamado “caminho das tropas”, percurso que serviria para ligar São Paulo ao Rio Grande do Sul, que de acordo com Bellani, o Velho Chapecó era ponto obrigatório desta trilha e passagem, devido a sua localização geográfica.

Estes fatos podem ter contribuído na forma de representação do “Desbravador”, conforme podemos observar: o chapéu, ponche, botas e bombachas usadas pelos bandeirantes, nas imagens abaixo, se assemelham à representação destes elementos no monumento “O Desbravador”, assim como a figura 18 do gaúcho.

A posição, firme e em pé, com os pés levemente afastados, assim como a presença da barba também se faz presente nos personagens citados, veja figuras 18, 19, 22 e 23.

---

<sup>11</sup> Em entrevista realizada em 26 de fevereiro de 2009.



A iconografia busca representar um paulista "heroicizado", bem vestido, com botas de couro e munido de armas de fogo, muito diferente do homem que habitava o planalto de Piratininga, afeito à influência indígena

Figura 22: Bandeirantes

Fonte: [www.multirio.rj.gov.br/.../curar\\_pobreza.html](http://www.multirio.rj.gov.br/.../curar_pobreza.html). Acesso em: 3 fev. 2009

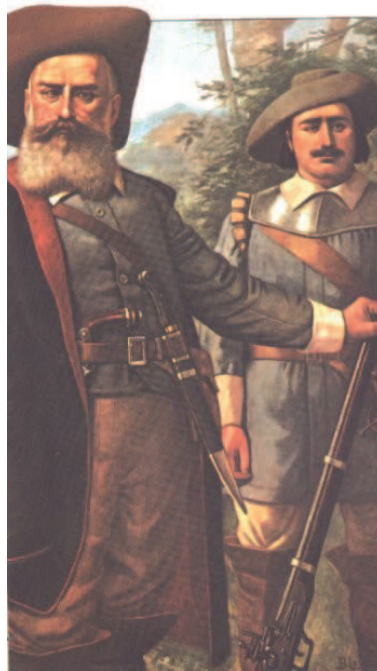


Figura 23: Bandeirantes

Fonte: [www.geocities.com/bandeiras99/velho.html](http://www.geocities.com/bandeiras99/velho.html) . Acesso em: 3 fev. 2009

Não foi apenas em Chapecó que houve “invasão” de migrantes de outras regiões em busca de melhores condições de vida, ignorando a história e os povos que habitavam na região desbravada. No território brasileiro, esta prática foi constante ao longo dos séculos.

O galho de louro desde a Antiguidade representa vitória. Somente os ganhadores das olimpíadas, na Grécia Antiga, eram premiados com uma coroa feita de louro. Podemos observar que, com olhar austero, o desbravador ergue o galho de louro como se fosse um troféu conquistado, assim como os índios erguiam os escalpes para demonstrar a vitória sobre o inimigo.



Figura 24: Detalhe do Desbravador  
Fonte: Arquivo pessoal.

Muitas pessoas até hoje se referem a este galho como sendo um galho de erva-mate, vegetação presente na região, o que para a realidade local seria bem mais coerente. No entanto, tal representação poderia deixar clara a devastação da espécie na região, e o herói poderia ser visto por muitos como destruidor e não como um vitorioso.

O machado é uma ferramenta de ferro, com cabo de madeira, e serve para cortar e derrubar árvores. Na antiguidade foi usado tanto para o corte como para o combate. Nos textos publicados em jornais e revistas, conforme citado acima, sobre o monumento, no momento de referência ao machado, assim é dito: “empunhando na mão direita um machado apoiado no chão (principal meio para subjugar o meio hostil)” (*Revista do Distrito do Lions Internacional* LD-8, AL2007/2008). As palavras aí proferidas, como “subjugar” e “hostil”, podem ser entendidas como dominar, conter, submeter todos os entraves que se apresentavam ao desbravamento.



Juntando os dois termos, podemos perceber que remetem a reprimir o que é adverso. Tudo ou todos que se apresentavam como entrave ou inimigo na conquista da região eram eliminados, tanto os animais como as matas e os índios e caboclos.

De acordo com Guisolphi (2007, p. 45);

A afirmação exclui indígenas e caboclos, pois as características citadas foram atribuídas ao elemento humano que ocupou e transformou a região. O ‘modus-vivendi’ dos indígenas e caboclos estava voltado para a subsistência e não para o progresso. Portanto somente o colonizador seria homem forte, altruísta, corajoso e trabalhador.

De acordo com Renk (2007), nem o governo catarinense nem as colonizadoras comentavam a respeito dos povos indígenas e dos caboclos que ocupavam esta região há décadas:

[...] o processo de colonização representou a expropriação dos bens, do modo de vida dos indígenas e caboclos e da base morfológica dos grupos, [...] a entrada dos colonizadores, de diversos grupos étnicos, geralmente nominados por “de origem”, ou seja descendentes de europeus, opondo-se aos demais sem origem. (RENK, 2007, p. 30).

Esta história se apresenta de forma implícita no monumento na medida em que a leitura feita é a de que o gaúcho é o único responsável pelo “progresso” da região.

No pedestal que sustenta a escultura, encontramos três placas de bronze: a placa 1 destaca o nome do monumento e os seguintes dizeres: “Reconhecimento e homenagem ao povo de Chapecó, aos seus pioneiros, ano 80 da cidade! Administração: Sander/Bertaso, Chapecó, 25 de agosto de 1981”. A placa 2, colocada na Gestão 2005/2008, é uma homenagem ao Lions Clube, ao mentor do projeto, Victorino Zolet, e ao presidente do Lions Clube, Dorneles Davi. Na placa 3 consta a assinatura do artista Paulo de Siqueira, conforme podemos verificar nas figuras 25, 26 e 27.



Figura 25: Placa 1 - inauguração do monumento  
 Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 26: Placa 2 - homenagem ao Lions Clube  
 Fonte: Arquivo Pessoal.



Figura 27: Placa 3 - Assinatura do artista Paulo de Siqueira  
 Fonte: Arquivo pessoal.

Diante análise de “O Desbravador” ficou uma incógnita, um símbolo colocado no joelho direito do desbravador. São duas circunferências em relevo, colocadas lado a lado, e

dois triângulos em posição contrária, encontrando-se no centro das circunferências, em ponta, conforme podemos verificar abaixo.



Figura 28: Pormenor da obra “O Desbravador”  
Fonte: Arquivo pessoal.

Na busca de respostas sobre estas representações, pesquisamos outras imagens do artista para verificar se este símbolo se repetia, assim como entrevistamos pessoas próximas ao artista, pois chegamos a suspeitar de uma possível alusão à maçonaria, uma vez que o triângulo é um dos seus símbolos. No entanto, após conversa com várias pessoas, percebemos que a maioria nem sequer lembrava deste símbolo, e pessoas próximas ao artista chegaram a afirmar que Paulo de Siqueira não tinha nenhuma ligação com a maçonaria e que, provavelmente, a maçonaria nem o aceitaria, pelo seu jeito irreverente e pelo fato de ser homossexual assumido.

Como forma de compreender a simbologia representada nestas formas foi entrevistada a professora Elsa Constansi<sup>12</sup>, amiga do artista e que acompanhou de perto a execução do monumento. Também ela afirma que o artista não pertencia à maçonaria e que os símbolos ali presentes representavam proporção e harmonia, sendo o triângulo com ponta para cima a representação do fogo e do sexo masculino, e o triângulo com ponta virada para baixo, a representação da água e do sexo feminino, representando no conjunto a masculinidade e feminilidade.

Quanto às duas circunferências colocadas lado a lado, seria a perfeição e homogeneidade, ausência de divisão, de distinção entre os povos, representando também etapas de aperfeiçoamento interior.

<sup>12</sup> Entrevista realizada em 12 de novembro de 2008.

Diante desta hipótese surgem alguns questionamentos: com estes símbolos, queria o escultor representar a fragilidade e humanidade que se esconde atrás do desbravador? Seria uma forma implícita de o artista de representar seus valores humanitários? É possível que o artista tenha usado deste trocadilho para mostrar um outro lado do desbravador, além da imponência, bravura, coragem e poder que os mentores do projeto queriam representar?

### **3.3 Mural “O Ciclo da Madeira”: uma história representada**

Refletir sobre a história contada no mural auxiliará na análise do monumento “O Desbravador”, tendo em vista que o mural servirá de contraponto às representações históricas contidas no monumento.

O mural denominado “O Ciclo da Madeira”, presente na praça Coronel Ernesto Bertaso, no centro da cidade de Chapecó (SC), foi um projeto idealizado pelo artista plástico chapecoense, autodidata, Francisco Bracht, mais conhecido como Xiko Bracht, juntamente com o artista residente em Corrientes, Argentina, José Kurá, e com um grupo de artistas e aprendizes voluntários.

O projeto surgiu da proposta de reformulação de toda a praça Coronel Bertaso, por meio da Portaria n. 045 (anexo 7) de 28 de junho de 2000, pela prefeitura eleita para o mandato 1998/2002, tendo José Fritsch do Partido dos Trabalhadores como prefeito. Tal reforma se justificava uma vez que este espaço se encontrava abandonado, em situações precárias, representando perigo para os transeuntes, principalmente no período noturno, pois era usada por delinquentes, desocupados e para fins de encontros, prostituições e uso de drogas. Era um espaço sujo, com muita vegetação e com banheiros infrequêntáveis.

Com esta portaria, ficam designadas as pessoas responsáveis para cada setor da praça, como engenheiro civil, engenheiro eletricista, arquiteta, fiscalização de serviços de paisagismo e fiscalizador dos serviços dos painéis e fonte de água, sendo para este último setor nomeado o artista Francisco Bracht.

O objetivo principal desta reforma era a restauração, modernizando e transformando a praça num ponto de referência e atração da cidade, proporcionando o divertimento, com tranquilidade e segurança ao povo, assim como o descanso na sombra das árvores.

A justificativa para a reforma da praça, conforme o projeto, ver anexo 8, assim se constitui; “a praça central (Coronel Ernesto Bertaso), tornou-se um patrimônio histórico,

cultural e ambiental do município de Chapecó; é uma referência popular do povo Chapecoense, e o maior espaço turístico do centro de nossa cidade”.

Só pelo fato de se situar no centro da cidade e em frente à Igreja Matriz Santo Antonio a praça merecia um tratamento especial, mas principalmente por ser um ponto de referência da população em geral, e além de ser um local de descanso e encontros, é um espaço onde ocorrem muitos shows, concentrações e protestos das diferentes categorias trabalhadoras.

De acordo com o projeto (anexo 8), que define como ocorrerá a reforma, podemos ver no item 2.1.8 a referência ao mural, citado no projeto como “Mural dos Balseiros”, com a seguinte justificativa: “construir mural em concreto com cenas da saga dos balseiros do rio Uruguai. Efeito com água”, conforme projeto (anexo 9).

Inicialmente a ideia era construir um grande mural, contando apenas a história dos balseiros do rio Uruguai, usando a técnica de azulejo pintado, que teria como efeito água que deslizesse sobre o azulejo, porém, a partir de um estudo mais aprofundado, o mentor da ideia achou por bem contar a história de Chapecó desde a vinda dos imigrantes e das colonizadoras para esta região.

Desta forma, após estudos do artista sobre a história da região e diálogos com seu amigo, José Kurá, foi definido um novo projeto (croquis, anexo 10) no desenvolvimento do mural, e a técnica a ser usada seria o esgrafiado<sup>13</sup> juntamente com a técnica do mosaico<sup>14</sup>. O tema desenvolvido foi o ciclo da madeira, considerado o mais importante no desenvolvimento econômico da região oeste catarinense até aproximadamente a década de 1950.

O mural de 200m<sup>2</sup> foi inaugurado no dia 25 de agosto de 2001, no dia em que a cidade completava 84 anos. O mural é composto por várias figuras-chave para a compreensão da história do município, permitindo assim a reflexão coletiva e a análise constante da história representada. Podemos verificar nas imagens uma forte crítica social relacionada à exploração e devastação do meio ambiente e dos povos existentes antes da colonização pelos imigrantes.

De acordo com Aneliese Nacke (2007, p. 89),

A ocupação no Oeste Catarinense por parte de agricultores oriundos de antigas colônias agrícolas do Rio Grande do Sul ocorreu por iniciativa das empresas colonizadoras, que exploraram inicialmente as madeiras de valor comercial, incluindo neste processo a exploração e ocupação das terras indígenas.

---

<sup>13</sup> Técnica que é composta por várias camadas coloridas de argamassa, sendo depois esculpida até chegar à forma e tonalidade desejadas.

<sup>14</sup> Técnica que consiste em colar lado a lado ladrilhos coloridos formando a imagem desejada, geralmente o azulejo é o material mais usado para sua realização.

Procuraremos analisar as imagens presentes no mural “O Ciclo da Madeira”, levando em consideração a história local, uma vez que “o monumento tem por finalidade fazer reviver um passado mergulhado no tempo” (CHOAY, 2001, p. 26).

A seguir, podemos observar a parte central do mural, que também servirá como divisor da história, ou seja, no lado direito a colonização com a vinda de povos e colonizadoras, e no lado esquerdo o progresso em ascensão.



Figura 28: Mural “O Ciclo da Madeira”  
Fonte: Arquivo pessoal.

No período da colonização, a busca pelas melhorias econômicas e a conquista de bens materiais eram os objetivos perseguidos pelos homens, que não se preocupavam com a conservação e preservação do meio ambiente. Não existia uma consciência em relação à exploração dos recursos naturais; tudo o que dava lucro era apropriado.

Podemos observar esta visão na imagem central do painel, que mostra a figura de uma mulher com os braços abertos, saindo de dentro de um tronco de uma árvore, como alguém que está despertando para um pesadelo. Carroças e caminhões carregados de troncos de árvores levam as madeiras para as serrarias ou para a barranca do rio Uruguai, prontas para serem exportadas. Em seu lugar resta apenas um clarão na mata.

No início do painel vemos a representação de uma figura indígena; nesta imagem, podemos ver a representação da mãe Terra antes de ser explorada pelos homens. O corpo forte do índio se assemelha ao tronco do pinheiro representado ao seu lado, o homem e a natureza convivendo lado a lado por milênios, um respeitando o outro.

Antes da colonização pelos migrantes e colonizadoras, a mata nativa era composta por diferentes espécies, como o pinho, cedro, cabriúva, cagerana, canela, grapiapunha, tarumã, louro, entre outras, que eram abundantes nesta região, principalmente o pinho e o cedro. No

entanto, a devastação “desencadeou as primeiras alterações ambientais com o desmatamento de grande parte da região, o que provocou o desaparecimento de espécies nativas da flora e da fauna. Todos estes recursos naturais eram utilizados pelos Kaingang” (NACKE, 2007, p. 89), povos que habitavam a região muito antes de as colonizadoras chegarem e se apropriarem das terras aqui existentes.

Observemos que nesta representação inicial parece haver uma harmonia entre o homem e o meio ambiente, estando ele inserido em seu contexto, respeitando a flora e a fauna, tirando destas apenas o necessário para sua sobrevivência.



Figura 30: Pormenor (1) do mural “O Ciclo da Madeira”  
Fonte: Arquivo pessoal.

Na parte inferior da imagem, podemos observar a alusão às espécies animais, como a onça, representada simbolicamente por pequenas manchas, e a mata cerrada, através da representação de ramos e folhas.

Já na imagem a seguir observamos a destruição das matas pelos peões, usando o machado e o serrote. Com esta exploração desenfreada, houve, segundo Renk (2007), o desaparecimento da fauna e da flora, assim como a poluição dos rios, o que tornou escassos os peixes.

A cultura destes povos que se deslocam no início do século para esta região é diferente da dos povos que aqui existiam, como os índios e caboclos. A cultura destes migrantes estava centrada na exploração dos recursos naturais, em busca de melhorias e riquezas, bem como a acumulação e concentração de capital.

Segundo Alba (2002), a época da vinda das colonizadoras para a região coincidiam com a época do capital, conforme afirma,

O modo de produção capitalista já havia estabelecido relações de dominação e de seccionamento das unidades produtivas em outros locais do país e do mundo. Por isso, o que se observa é que as forças que buscavam Chapecó e região, nesta época, nada mais eram do que o excedente populacional no Rio Grande do sul que, impulsionado pelas empresas Colonizadoras, deslocava-se para a região em busca de novas maneiras de viver e sobreviver, dentro de um modo de produção velho, que já apresentava suas contradições internas de destruição. É por isso que índios e caboclos, devido às suas relações de produção primitivas, nada mais tinham para oferecer, foram expulsos de suas terras, ou gradativamente eliminados do processo (ALBA, 2002, p. 28).

Na parte superior do mural, podemos ver a exploração das árvores. Os homens que cortam as árvores se encontram de cabeça baixa e não apresentam rostos, pois a intenção não é representar uma pessoa específica, mas sim os desbravadores das florestas. Na parte inferior, podemos ver que com o desmatamento houve a extinção de espécies animais, como por exemplo a cobra, a onça e os peixes.



Figura 31: Pormenor (2) do mural “O Ciclo da Madeira”  
Fonte: Arquivo pessoal.

No relato do colonizador Ernesto Bertaso (apud BELLANI, 1996, p. 83), encontramos uma ilustração da fatura das matas existentes nesta região:



[...] o amigo conhece de sobra minhas propriedades aqui em Chapecó e sabe mais ou menos a quantidade de pinheiros, cedros e mais madeiras de lei existentes, dando perfeitamente para uma empresa poderosa trabalhar muitos anos, montando diversos engenhos para a extração do pinhal, cedro e mais madeiras. Além disso tenho os cedros e mais madeiras, existentes não só aqui nas imediações da sede, como também a margem dos Rio Chapecó e Irany que são quase que completamente virgens.

Neste relato, Bertaso comenta sobre a riqueza de matas existentes nesta região antes da vinda dos colonizadores e imigrantes. Nada escapou da fúria do machado e do serrote dos que aqui chegaram, e é isso que o personagem abaixo aponta (figura 32). No lado direito o dedo indicador denuncia o desmatamento, as queimadas, a devastação das espécies com a chegada do progresso, e à esquerda, com a mão aberta, como pedindo para parar, tenta acordar a consciência do homem em relação à preservação do meio ambiente, aponta para a devastação causada por este progresso insaciável.



Figura 32: Pormenor (3) do mural “O Ciclo da Madeira”  
Fonte: Arquivo pessoal.

Aqui também podemos observar a representação do fogo, pois após a retirada da madeira desejada o fogo servia para limpar grandes áreas devastadas, eliminando tudo o que restava, desde pequenas vegetações até animais.

Após a derrubada, limpeza e corte dos troncos, as árvores eram transportadas por carroças puxadas por ternos de bois ou mulas até seu destino. Dependendo da carga, eram usados de dois até seis ternos de bois ou de mulas<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Cada terno corresponde a uma junta, ou seja, dois bois ou mulas.

A partir da década de 1950 apareceram os veículos motorizados, como os caminhões, que muito ajudaram no carregamento da madeira, possibilitando mais agilidade e rapidez no processo de transporte.

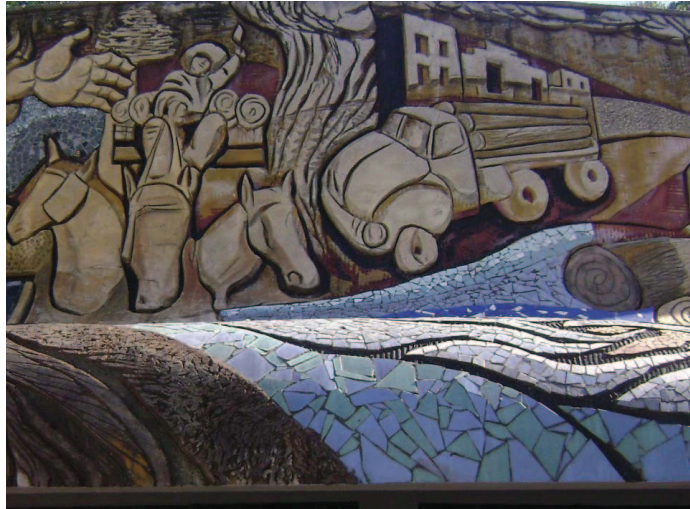


Figura 33: Pormenor (4) do mural “O Ciclo da Madeira”  
Fonte: Arquivo pessoal.

A imagem a seguir (figura 34) mostra as balsas sendo conduzidas rio abaixo, assim como as dificuldades encontradas para conduzi-las, uma vez que o transporte dependia das cheias. Quando chovia e as águas do rio subiam, era uma festa e uma correria na cidade. Começavam os preparativos para a viagem, era o momento de trabalho que resultaria em salário.

Para expressar toda esta euforia na época das enchentes, Barbosa Lessa e Cenair Maicá criaram a música que se chama “Balseiros do Rio Uruguai” (anexo 11) que assim começa:

Oba, viva veio a enchente  
O Uruguai transbordou  
Vai dar serviço pra gente [...].

A pequena estrofe expõe a alegria com a chegada das cheias, principalmente dos peões, pois teriam contrato temporário.

Na imagem dos balseiros também não há a representação de um rosto específico, como vimos anteriormente na representação dos peões na derrubada das matas. Isso reforça a ideia dos artistas de representar as categorias e não um personagem em particular.



Figura 34: Pormenor (5) do mural “O Ciclo da Madeira”  
Fonte: Arquivo pessoal.

Após todo o trabalho para conduzir a madeira via fluvial até o destino, a recompensa: terra firme, salário no bolso, comida boa, muita festa e mulheres oferecendo seus serviços por uns trocados. Muitos gastavam tudo que recebiam com farras e mulheres, precisando pedir emprestado dinheiro para voltar para casa. Tais fatos são relatados por Grandó (apud BELLANI, 1996, p. 196),

[...] tinha peão que o que ganhavam gastavam tudo em festas. Muitos só pensavam em fazer festa, grande parte deles. Devo salientar que tinha gente muito boa e muito responsável, mas tinha muito balseiro que eles começavam a fazer festa e beber. Fazer bebedeira e arrumar encrencas com a polícia, foram para a cadeia e daí os patrões tem que ir lá para tirar... gastavam tudo e ficavam sem dinheiro para voltar, então os patrões tinha que adiantar algum dinheiro para eles pagarem depois em outras viagens ou serviços que prestariam aqui no Brasil.



Figura 35: Pormenor (6) do mural “O Ciclo da Madeira”  
Fonte: Arquivo pessoal.

Com as possibilidades de contrato temporário, seja no desmatamento, nas serrarias, seja como balseiros, Chapecó cresce e modifica sua paisagem, mais intensamente a partir da década de 1930, as matas dão lugar para espaços vazios, que pouco a pouco vão se preenchendo com moradias.

Conforme Alba (2002, p. 134),

[...] nos anos 30, Chapecó nada mais era do que uma simples vila com um pequeno aglomerado de casas simples e com a presença significativa do espaço natural, representado por uma grande quantidade de árvores, que constituíam a mata nativa do lugar e que, aos poucos, foi sendo “desbravada” pelos colonizadores que habitam a região.

O mural intencionalmente provoca uma reflexão sobre este passado ao inserir um personagem encolhido e cabisbaixo, com o chapéu cobrindo a cabeça, como se estivesse envergonhado (ver figura 36). Tal personagem representa, segundo o artista Xiko Bracht, o momento da tomada de consciência sobre os atos realizados.



Figura 36: Pormenor (7) do mural “O Ciclo da Madeira”  
Fonte: Arquivo pessoal.

As imagens representadas no mural apresentam uma concepção crítica da história de Chapecó. Vários personagens da classe trabalhadora se apresentam nas diferentes profissões, como o peão que corta a árvore, aquele que puxa o tronco, o balseiro, entre outros. A história representada no mural é contada a partir de uma reflexão crítica, pelo viés do menos favorecido, ao contrário da maioria das histórias que são relatadas pelo viés do vencedor, como o exemplo do monumento do “Desbravador”.

## **4 ANÁLISE CRÍTICA DE CHAPECÓ E DOS MONUMENTOS**

### **4.1 Breve análise da política nacional e a constituição do poder político em Chapecó**

Para melhor compreensão e análise crítica sobre os monumentos “O Desbravador” e o mural “O Ciclo da Madeira”, é importante conhecer como a política local foi ao longo dos tempos se constituindo, assim como associar o mando e desmando local, regional e estadual com a política nacional. Por conta disso, faremos uma breve análise da política brasileira no século XX, uma vez que nossa pesquisa ocorrerá neste período, relacionando com a política estadual e local.

No século XX, a política brasileira passou por grandes transformações, vigorando até 1930 a República Velha, conhecida como o primeiro período republicano brasileiro, caracterizado por forte centralização no poder entre os partidos políticos e a conhecida aliança política “café com leite”. A partir de 1930, instalou-se a Era Vargas, período em que Getúlio Vargas governou o Brasil por 15 anos consecutivos. Este período pode ser entendido como divisor de águas na história política brasileira, dadas as transformações sociais implantadas pelo governo, sobretudo no que se refere às conquistas trabalhistas implantadas em 1943. Neste ano edita-se a CLT (Consolidação das Leis do Trabalho) que, entre outras vantagens, garantiu ao trabalhador brasileiro o direito à estabilidade no emprego após dez anos de serviço, 8 horas de trabalho diário, descanso semanal, regulamentação do direito ao trabalho dos menores e das mulheres etc.

Em 1945, Getúlio é obrigado a renunciar a presidência, por forças externas que temiam sua permanência no poder. No entanto, em 1950 é eleito pelo povo para assumir novamente a presidência, fato que ocorreu em janeiro de 1951. Em 1954, o então presidente se suicida com um tiro no peito, devido a fortes pressões da oposição à sua política nacionalista.

Em 1955 Juscelino Kubitschek foi eleito presidente da república pela aliança dos partidos PSB – PTB, sendo ele responsável pela mudança da capital federal para Brasília. Começa uma era marcada pelo avanço industrial, particularmente pela indústria automobilística. Esta nova fase sofre também alterações políticas, sobretudo pelo golpe militar instaurado em 1964, que se estendeu até 1985.

Em 1989, aconteceu a primeira eleição direta após o regime militar. Este fato foi um grande marco na história brasileira, pois representava a conquista da democracia na escolha

do presidente da república e demais cargos políticos. Porém, mesmo com a conquista ao voto, as políticas regionalistas continuaram sob a égide do coronelismo em grande parte do território brasileiro. Segundo Hass (2005, p. 137), “o autoritarismo e o clientelismo permeiam a relação entre o Estado e a sociedade civil ao longo da história do Estado brasileiro”. De acordo com Faoro e Schartzman (apud HASS, 2005, p.137), “o padrão cultural do comportamento político brasileiro identifica-se com as práticas coronelistas, com o clientelismo, com o nepotismo, com a corrupção eleitoral”.

No estado de Santa Catarina, mais especificamente em Chapecó, a realidade não foi diferente. Constatou-se que a história política catarinense por muito tempo foi marcada pela dominação de oligarquias que se revezavam no poder, tanto estadual como nacionalmente.

Em Chapecó, desde a criação legal do município (1917), até aproximadamente os anos 1950, foi a política do coronelismo que se manteve no poder, manipulando e dominando a sociedade local. Por muitas décadas, o mando e desmando na política esteve na mão de alguns coronéis, que com violência, mandonismo, intimidação, fraude eleitoral e troca de favores se mantiveram no poder, conforme afirma Hass (2005, p. 140):

O poder político Chapecoense, desde a criação do município, em 1917, até por volta das décadas de 30 e 40, caracteriza-se por um forte mandonismo, que se identifica com aspectos do coronelismo brasileiro. A política do município, durante este período, esteve, na maioria do tempo, nas mãos de coronéis ou de pessoas ligadas a eles. A sua dominação tinha por base a supremacia econômica, as ligações de parentesco e os laços de dependência. Ressalta-se que uma das características principais do mandonismo chapecoense envolvia a “proteção aos amigos e perseguição aos adversários Políticos”.

Estas disputas políticas projetaram negativamente esta região para o restante do estado e fora dele, uma vez que a área era considerada violenta<sup>16</sup>.

Entre 1931 e 1945, época em que Getúlio Vargas se encontrava no poder nacional, Chapecó teve, segundo Hass (2001, p. 95), dez prefeitos nomeados. Estes, segundo a autora, sofriam “nomeações e exonerações com tanta freqüência que as repetidas sucessões tornaram-se fatos corriqueiros”. Tais prefeitos, em sua grande maioria, não apresentavam ligação direta com os interesses locais, mas sim com forças políticas estaduais.

---

<sup>16</sup> Um fato que demonstra claramente esta situação foi o assassinato bárbaro e o linchamento de quatro pessoas que foram acusadas da queima da igreja, apesar de não terem prova contra as mesmas. Após serem atingidas com vários tiros, as mesmas foram cremadas. O crime foi facilitado pelas autoridades locais. Estes fatos estão relatados no livro “Linchamento que muitos querem esquecer: Chapecó – 1950 -1956 de Mônica Hass. Com este acontecimento, Chapecó passa a ser conhecido em todo território nacional, no entanto, o medo impera na região.

Com o surgimento das agroindústrias na década de 50, o poder político e econômico começa a sofrer modificações, passando das mãos dos coronéis para mãos de empresários. No entanto, estas transformações não foram nada pacíficas. Houve, segundo Alba (2002, p. 21), “muita violência, caracterizando-se pela perseguição dos adversários políticos, coação ao eleitorado, corrupção, desmandos administrativos e aprovação de leis visando interesses de determinados grupos”. Estas práticas associadas ao período eleitoral ainda se fazem presentes nas eleições municipais, período em que muitos trabalhadores ligados a setores públicos, empresariais ou agroindustriais, se sentem intimidados de manifestarem sua posição política por receio de represálias, como perda de emprego ou cargos.

Podemos perceber que poucas foram as mudanças ocorridas na forma de conduzir a política local desde a criação do município até a atualidade, se considerarmos as formas de coação e compra de votos, que incluem cestas básicas, vale-combustível, cargos políticos, entre outras.

Conforme Hass (2005, p.142),

[...] a partir de 1950, criam-se formas mais sofisticadas de dominação, via clientelismo partidário, meios de comunicação (rádios, jornais) e organizações corporativas (cooperativa dos madeireiros, associação comercial e industrial e outros), coexistindo assim, entre as lideranças emergentes e os políticos tradicionais, novas e velhas estruturas e métodos de dominação.

É importante realçar que os interesses políticos locais se encontravam ligados com os interesses estaduais, que por sua vez mantinham relações políticas nacionais. Na época do regime militar, 1964 a 1984, o partido de base de sustentação do governo era a antiga ARENA (Aliança Democrática Nacional), e o partido de oposição era o MDB (Movimento Democrático Brasileiro). Pessoas ligadas ao MDB eram vistas com desconfiança e, muitas vezes, sofriam perseguições, como foi o caso do prefeito de Chapecó, Sadi José de Marco, que foi cassado em 1969 por ser considerado uma ameaça à Segurança Nacional. Desta forma, de acordo com Hass (2005, p. 143), “[...] lideranças políticas ligadas à ARENA, estavam interessadas em tirar do cenário político um forte adversário que se projetava na região [...]”.

Com o surgimento de movimentos sindicais e organizações populares, muitas destas encabeçadas pela igreja católica, na década de 70 em Chapecó, a política começa a tomar um novo rumo. Não será mais um pequeno grupo que decidirá as eleições nesta cidade. Forças políticas de resistência à dominação e aos partidos conservadores se constituem. Surgem



novos partidos ligados às causas populares, contribuindo com a redemocratização na década de 80.

Para Hass (2005, p. 144),

Desde os anos 80, surgiram na região oeste, a partir da crise na produção agrícola, movimentos sociais no campo, como o Movimento dos Sem Terra, o Movimento dos Atingidos pelas Barragens, o Movimento das Mulheres Agricultoras, além de um sindicalismo novo, preocupado com a garantia dos direitos dos agricultores e trabalhadores sociais (ROVER, 2003). Acredita-se que a tradição da organização popular potencializa o oeste catarinense no caminho da construção de uma cultura política mais democrática.

Com a introdução de políticas públicas inovadoras, surgem novos grupos políticos disputando cargos, entre eles o PT (Partido dos Trabalhadores), que concorre pela primeira vez as eleições para a prefeitura de Chapecó em 1982. No entanto, apenas em 1996 o PT vence as eleições, rompendo com o conservadorismo e mandonismo presentes em Chapecó até então.

Na realidade, esta vitória só foi possível devido ao apoio e à união dos movimentos sociais que, cansados com o descaso dos governantes em relação às questões sociais, como exploração da mão-de-obra, desemprego, habitação, entre outras, muito contribuíram na formação e conscientização política da população da região e porque o PPB e PFL, partidos fortes na região e estado, disputaram a prefeitura em lados opostos, dividindo assim o eleitorado.

Com o PT no poder, surge uma nova forma de governar, denominada “democrática popular”, em que o povo passa a fazer parte das decisões nos investimentos do dinheiro público e define o que é prioridade em sua comunidade através do “Orçamento Participativo”. Esta prática foi uma grande evolução para a sociedade local, que estava acostumada a receber tudo decidido de acordo com os interesses dos grandes empresários e das elites locais.

De acordo com Signori (2004, p. 20),

O OP (Orçamento Participativo) abre espaço para que os excluídos assumam a condição de sujeitos no processo de elaboração de ações para sua inclusão. Constitui-se num instrumento de radicalização da democracia, que também combate a exclusão social e é uma escola de cidadania, portanto, caminha na construção da justiça social.

No entanto, esta nova forma de governar enfrentou grandes problemas, desde a falta de compreensão da sociedade local, uma vez que a cultura da sociedade era a não participação

nas decisões políticas, e também a resistência daqueles que estavam acostumados com favores em troca do voto, como isenção do pagamento de IPTU, entre outros.

Com o passar do tempo e com a compreensão da necessidade de organização das comunidades, as pessoas começaram a se organizar para reivindicar prioridades. De acordo com Signore (2004, p. 20), “o OP é um instrumento que cada vez mais se consolida como espaço de participação efetiva e democrática dos cidadãos onde eles conseguem avaliar, criticar e apontar soluções para os problemas da administração pública”. Pela primeira vez na história política da cidade o povo faz parte das decisões políticas locais, participando das discussões referentes as prioridades e os investimentos financeiros de sua comunidade.

Nas eleições de 2000, o PT consegue se manter na prefeitura de Chapecó e amplia de sete para treze o número de prefeituras no estado de Santa Catarina, demonstrando desta forma um avanço em relação a períodos anteriores, em que havia apenas alternância de partidos no poder, prática ainda presente nas eleições para governador do estado.

Porém, nas eleições de 2004, elege-se para a prefeitura João Rodrigues do DEM (Partido Democrata, antigo PFL), reelegendo-se em 2008 para o mandato até 2012.

#### **4.2 Análise crítica dos monumentos: “O Desbravador” e o mural “O Ciclo da Madeira”**

A partir desta análise ampla da política local de Chapecó, que vai de sua origem (1917) até a atualidade, pretendemos analisar as representações simbólicas de fatos sociais, políticos, econômicos e culturais, nos monumentos em estudo, levando em consideração que um foi solicitado e construído na Administração de Milton Sander, PDS (Partido Democrático Social), e o outro na administração de José Fritsch, do PT, (Partido dos Trabalhadores). Este contexto político não deve ser ignorado, uma vez que “a realidade do fato histórico não é um núcleo fechado, mas um contexto, um conjunto de relações” (ARGAN, 1999, p. 25).

A intencionalidade na representação das obras em estudo está de acordo com a visão política dos partidos presentes na época da encomenda e construção das obras, “uma vez que a ação política é ação histórica” (ARGAN, 1999, p. 63). Isso fica evidente nas falas dos mentores dos projetos, assim como nas poucas reportagens encontradas na imprensa escrita, local.

Procuraremos também analisar, nas obras estudadas, como os conceitos de “progresso”, “capital simbólico” e “fronteira” se apresentam, tendo em vista que os

monumentos estudados não se limitam apenas ao campo artístico, mas também aludem ao campo histórico e político.

Partindo deste pressuposto, buscamos como referência Giulio Argan (1999), que sustenta que não podemos julgar uma obra de arte, seja ela pintura, escultura ou arquitetura, apenas pela sua representação, interpretando apenas a ação representada, pois isso faz com que se veja apenas a superfície lisa. Precisamos adentrar a imagem representada, vasculhar cada detalhe. Para Argan (1999, p. 17), “[...] é preciso levar em conta apenas aquilo que vemos, e tudo aquilo que vemos. Os pormenores, portanto, mas também os modos de figuração; uma pincelada pode ser tão ou mais significativa do que a descrição de um objeto”. Na seqüência, o autor afirma:

[...] devemos considerar a obra de arte em sua integridade de objeto. Num quadro, não é suficiente analisar a película exterior, que é a “pintura”, em sentido estrito. A superfície é na verdade uma sobreposição de camadas; há uma profundidade inerente a matéria, uma estrutura (assim como os arcos e as colunas correspondem à estruturação estática da arquitetura). (ARGAN, 1999, p. 18).

Assim também na escultura devemos analisar os pormenores e o que se encontra por trás da representação da imagem, mas devemos ter em mente que uma obra não possui um único significado, acabado e fechado em si. É possível se fazer diferentes leituras, diferentes interpretações; por isso, quanto mais subsídios teóricos se tem sobre o assunto a ser analisado mais facilidade encontramos em descrever e interpretar as obras: “a realidade do fato histórico não é um núcleo fechado, mas um contexto, um conjunto de relações” (ARGAN, 1999, p. 25).

A partir da leitura da representação das obras selecionadas para esse estudo, podemos decifrar a história, fatos ocultos, reconhecer o invisível e realizar comparações, uma vez que apresentam importância histórica e valor estético semelhantes. Procuraremos compreender também a concepção do artista, uma vez que “o poder simbólico do monumento deve-se à dimensão crítica do artista obtida pela forma, bem como às disputas políticas” (ARAÚJO, 1995, p. 122).

Podemos iniciar perguntando: como foram construídos estes monumentos históricos na cidade? Houve interferência da sociedade ou simplesmente o desejo de determinado grupo que se encontrava no poder na época de sua execução?

Tanto na elaboração como na execução de um como do outro, não houve concorrência pública, edital ou qualquer outra forma de seleção temática, técnica ou de executores. Os artistas foram escolhidos pelos mentores dos projetos, assim como o tema proposto, e isto ocorreu de acordo com os princípios políticos ideológicos de quem estava no poder.

Ao mudar os partidos políticos no cenário também mudaram as concepções políticas e a visão cultural do domínio público. A representação do desbravador no monumento permite visualizar a representação da vitória e juntamente com ela o poder. Poder que ao longo dos anos se concentrou nas mãos de poucos, conforme apontamos no capítulo 2. Ao passo que no mural há a representação de um manifesto crítico, referente aos desbravadores que aqui chegaram.

Mas o que há de criativo e provocador nas obras estudadas? Ao que tudo indica, a importância das obras se encontra na apreciação estética do espectador, assim como a sua reflexão sobre a obra, uma vez que podemos visualizar nas obras, questões da história local, representações cujos conteúdos expressam as propostas políticas:

[...] no interior da comunidade urbana também são estabelecidas distinções hierárquicas: há os protagonistas – os responsáveis pela política urbana, onde governam e não trabalham e há o povo – que trabalha e não governa. O centro da cidade é a típica cena da ação dos ‘grandes’, o ambiente histórico das pessoas (ARGAN, 1999, p. 64).

De acordo com a visão do autor, o centro da cidade é o local de domínio dos que detêm o poder, enquanto a periferia é ocupada pelas classes menos favorecidas e marginalizadas; neste contexto se inserem as estátuas, monumentos, murais em homenagem às pessoas que representam ou representaram o poder, que “fizeram a história”.

Conforme Dalmas (1995), o imaginário social compõe-se de um sistema de representações constituído por ideologias, imagens, símbolos, mitos e utopias.

É através de seus imaginários sociais que uma coletividade designa sua identidade; elabora uma certa representação de si; estabelece uma distribuição de papéis e das posições sociais; exprime e impõe crenças comuns; constrói uma espécie de código do bom comportamento, designadamente por meio da instalação de modelos formadores, tais como o do ‘chefe’, do ‘bom súdito’, o ‘guerreiro corajoso’, etc. Assim é produzida, em espécie, uma representação global e totalizante da sociedade como uma ‘ordem’ em que cada elemento encontra o seu ‘lugar’, a sua identidade e sua razão de ser. (BACZKO apud DALMAS, 2006, p. 13-14).

É a partir desta visão “dominante” que a sociedade se constitui e se apresenta ao longo de séculos. Podemos verificar estes fatos nos monumentos em estudo. O monumento “O Desbravador” foi solicitado pelo Lions Clube de Chapecó, para o prefeito Milton Sander, do PDS (Partido Democrático Social) em 1980, enquanto o mural “O Ciclo da Madeira” foi construído no mandato de José Fritsch, do PT (Partido dos Trabalhadores) em 2001. Vinte

anos separam a construção de um e de outro, muitas histórias e mudanças políticas aconteceram neste tempo.

Os artistas designados para a execução das obras foram indicados pelos prefeitos que se encontravam na administração: Paulo de Siqueira foi escolhido pelo prefeito Milton Sander, amigo pessoal e padrinho artístico. Conforme Finn (apud GUI SOLPHI, 1997, p. 16), “as datas de confecção da maioria dos monumentos executados por Paulo de Siqueira coincidem com a administração de Milton Sander como Prefeito Municipal. Até mesmo logo após a sua morte, Milton Sander teria adquirido uma obra de arte para cobrir os gastos funerários”. Xiko Bracht foi indicado pelo prefeito José Fritz para realizar o mural na praça central. Xiko convidou seu amigo e artista José Kurá, para ajudar na construção do mural, assim como um grupo de ajudantes.

A partir do tema, cada artista propôs uma ação, que deveria estar em acordo com a proposição, intencionalidade do que queriam representar, uma ação histórica sobre a cidade de Chapecó. Também deveriam definir o tempo desta narrativa. Este tempo deveria proporcionar um relato dos fatos a serem representados.

O “Desbravador”, inaugurado em 25 de agosto de 1981, no centro da cidade de Chapecó, tem como objetivo, segundo Zollet, homenagear os antepassados, os desbravadores, ou seja, aqueles que chegaram à região a partir de 1917. Fica evidente aqui a predileção do Lions Clube em realizar uma obra que enaltescesse as classes dominantes, ignorando assim a participação e presença dos demais sujeitos históricos.

Para Guisolphi (2007, p. 44),

A inserção da estátua “O Desbravador” enquanto cultura materializada no espaço urbano de Chapecó, com altíssima visibilidade, tornou-se determinante para a imposição de uma visão histórica excludente e artificialmente construída. A estátua tornou-se um privilegiado dispositivo para a construção da identidade chapecoense, sendo a construção das identidades entendidas aqui como um processo cultural e social, em cujo interior são travadas diversas disputas pela imposição de significados. A identidade gaúcha calcada no discurso do gauchismo privilegia uma determinada maneira de ser gaúcho, em detrimento de várias outras possibilidades de se exercer essa identidade.

Já o mural “O Ciclo da Madeira”, inaugurado em 25 de agosto de 2001, procura, conforme afirma Bracht (2009, informação oral)<sup>17</sup>,

<sup>17</sup> Francisco Bracht, conhecido como Xiko Bracht. Natural de Chapecó, escultor reconhecido na cidade, região e também nacionalmente. Realizou muitos trabalhos artísticos na cidade e região, assim como troféus. Em função de ele ser o mentor e executor do mural o ciclo da madeira, realizei entrevista sobre o trabalho, uma vez que pouco se encontra na imprensa. A entrevista foi realizada em 18 de fevereiro de 2009.