

ESCOLA DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA  
DOUTORADO

LUCIANA DA COSTA DE OLIVEIRA

**DA IMAGEM NASCENTE À IMAGEM CONSAGRADA: A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DO  
GAÚCHO PELOS PINCÉIS DE CESÁREO BERNALDO DE QUIRÓS, PEDRO FIGARI E  
PEDRO WEINGÄRTNER**

Porto Alegre  
2017

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica  
do Rio Grande do Sul

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
ESCOLA DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA  
DOUTORADO EM HISTÓRIA

LUCIANA DA COSTA DE OLIVEIRA

**DA IMAGEM NASCENTE À IMAGEM CONSAGRADA:  
A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DO GAÚCHO PELOS PINCÉIS DE  
CESÁREO BERNALDO DE QUIRÓS, PEDRO FIGARI E PEDRO  
WEINGÄRTNER**

Porto Alegre  
2017

## Ficha Catalográfica

O48 Oliveira, Luciana da Costa de

Da imagem nascente à imagem consagrada : A construção da imagem do gaúcho pelos pincéis de Cesáreo Bernaldo de Quirós, Pedro Figari e Pedro Weingärtner / Luciana da Costa de Oliveira . – 2017.

635 f.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História, PUCRS.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Lúcia Bastos KERN.

1. História da Arte. 2. Gaúcho. 3. Pintura argentina, uruguaia e brasileira. 4. Quirós, Figari e Weingärtner. 5. Imagem. I. KERN, Maria Lúcia Bastos. II. Título.

LUCIANA DA COSTA DE OLIVEIRA

**DA IMAGEM NASCENTE À IMAGEM CONSAGRADA:  
A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DO GAÚCHO PELOS PINCÉIS DE CESÁREO  
BERNALDO DE QUIRÓS, PEDRO FIGARI E PEDRO WEINGÄRTNER**

Tese apresentada como requisito parcial e final à obtenção do título de Doutor junto ao Programa de Pós-Graduação em História da Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Dr.<sup>a</sup> Maria Lúcia Bastos Kern

Porto Alegre  
2017



LUCIANA DA COSTA DE OLIVEIRA

**DE IMAGEM NASCENTE À IMAGEM CONSAGRADA:  
A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DO GAÚCHO PELOS PINCÉIS DE CESÁREO  
BERNALDO DE QUIRÓS, PEDRO FIGARI E PEDRO WEINGÄRTNER**

Tese apresentada como requisito parcial e final à obtenção do título de Doutor junto ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Tese aprovada com louvor em 22 de agosto de 2017.

BANCA EXAMINADORA:

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Blanca Brites (UFRGS)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elisabete Leal – (UFPel)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Paula Viviane Ramos – (UFRGS)

---

Prof. Dr. Charles Monteiro (PUCRS)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Lúcia Bastos Kern – PUCRS (Orientadora)

Porto Alegre  
2017

Às quatro partes do meu coração:  
Rui e Nara, a base de tudo;  
Tio Nico, que viu essa tese ser feita lá de cima;  
Sérgio, o amor reencontrado.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço inicialmente à CAPES, por proporcionar a bolsa de estudos sem a qual não seria possível a realização desta pesquisa;

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Maria Lúcia Bastos Kern, minha orientadora, agradeço não só pela paciente, criteriosa e por demais competente orientação, mas fundamentalmente por dispor-se a acompanhar e orientar uma trajetória de pesquisa que, após seis anos, finaliza parte de seu ciclo. Agradeço, igualmente, as inúmeras oportunidades e desafios que, no decorrer desses quatro anos, foram fundamentais para a elaboração e amadurecimento da tese.

Ao Prof. Dr. Charles Monteiro por, durante todo esse caminho, estar sempre presente e pronto a colaborar e auxiliar nos problemas de pesquisa.

Às queridas professoras Blanca Brites, Elisabete Leal e Paula Ramos por, tão carinhosamente, terem aceitado o convite para compor a banca.

Ao muito estimado Prof. Dr. Rodrigo Gutiérrez Viñuales que, mesmo de longe, contribuiu enormemente para a feitura desse trabalho, especialmente através de suas precisas e importantes pontuações na banca de qualificação.

Ao Programa de Pós-Graduação em História e aos professores que compõe seu quadro docente, especialmente ao Prof. Dr. Leandro Pereira Gonçalves, pela amizade, pela força e pelas oportunidades junto à Equipe Editorial da Revista Estudos Ibero-Americanos; ao Prof. Dr. Antônio de Ruggiero pela amizade e pelas constantes palavras de estímulo e confiança.

Aos queridos professores Laura Malosetti Costa, por sua disponibilidade, apoio e acolhida em Buenos Aires; Cesar Guazelli, pelas preciosas pontuações acerca de gaúchos e fronteiras; Vinícius Liebel, pela amizade, auxílios e traduções de alemão gótico.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Eliana Ávila Silveira, a quem sempre, com muito carinho e admiração, agradeço por tudo, especialmente por suas tão importantes orientações espirituais e por sempre estar presente em minha trajetória.

Às muito especiais Henrieta Shinohara e Carla Carvalho que, sem sombra de dúvidas, realizaram verdadeiros “milagres” quando nada mais parecia ter solução. Vocês são verdadeiras “santas milagreiras”!

No decorrer desses quatro anos de pesquisa, diversos foram os profissionais que, de forma especialíssima, auxiliaram na produção dessa tese. Aqui de Porto Alegre agradeço imensamente ao Flávio Krawczyk, por possibilitar a pesquisa no acervo das Pinacotecas Ruben Berta e Aldo Locatelli e ser sempre receptivo às dúvidas de pesquisa; ao muito especial e querido amigo José Francisco Alves, que além de exímio pesquisador e

profissional, compartilhou experiências gauchescas e curatoriais ao longo desses anos de trabalho; ao amigo Demétrio de Freitas Xavier, pelas *charlas* e inspiração constante junto ao grande Atahualpa. Das pesquisas realizadas no Rio de Janeiro, devo especial agradecimento à diretora dos Museus Castro Maya, sra. Vera Maria Abreu de Alencar, e aos muito atenciosos e disponíveis Vivian Horta e Virgílio Luiz Gonzaga Junior que, afora a diversidade de material disponibilizado, me apresentaram a coleção de pinturas de Jean-Bpatiste Debret.

Dos museus e arquivos uruguaios, especialmente os de Montevideo, agradeço enormemente à diretora do Museo Blanes, sra. Cristina Bausero, por oportunizar a pesquisa no arquivo e acervo da instituição e a sempre carinhosa e muito especial acolhida de Érika Velázquez Guerrero e Elisa Pérez Buchelli; agradeço, igualmente, aos atenciosos e sempre disponíveis Jorge, Rosa e Lucía, ambos da Biblioteca Pablo Blanco do Museo Histórico Nacional, que incansavelmente me auxiliaram na pesquisa do vasto material de Pedro Figari; da mesma forma, sou muito grata à toda equipe do Muso Figari, especialmente a seu diretor, sr. Pablo Thiago Rocca, que disponibilizou importante material de pesquisa, e às atenciosas Lucía Drapper e Alicia Barreto que compartilharam comigo algumas tardes de pesquisa; à bibliotecária do Museo Nacional de Artes Visuales, Virgínia Lucas, pelo incansável auxílio e busca de materiais; por fim, mas não menos importante, um agradecimento especial ao sr. Fernando Saavedra Faget que, muito gentilmente, me acolheu em sua galeria e disponibilizou seu acervo de pinturas de Pedro Figari para a pesquisa.

No decorrer dos quase três meses de trabalho na Argentina, diversas foram as instituições e pessoas que se mostraram fundamentais para a pesquisa. Dentre elas, gostaria de registrar um especial agradecimento à Cecília García, responsável pelo setor de Arquivo e Documentação do Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires que, desde 2014, se mostrou sempre muito disponível no acesso à documentação sobre as obras de C. B. de Quirós; à Emilce García Chabbert, responsável pela biblioteca da Academia Nacional de Bellas Artes, pelos diversos documentos e materiais sobre os artistas; ao sr. Mário Goloboff, diretor do Museo Casa de Ricardo Rojas, e Soledad Zapiola, pela disponibilização dos preciosos catálogos e fotografias remetidas por C. B. de Quirós a Ricardo Rojas; agradeço muito especialmente, também, ao sr. Ignacio Gutierrez Zaldivar, que conheci em 2014 e que, nesta segunda viagem de pesquisa a Buenos Aires, abriu ser riquíssimo arquivo para que pudesse pesquisar; à Paula Sarachman que, durante muitos dias na Galería Zurbarán, dividiu sua sala e meu ajudou com a documentação.

Além dessas instituições, devo um agradecimento muito especial, também, à toda equipe do Museo Provincial de Bellas Artes Pedro Martínez, muito carinhosamente à sua

diretora, sra. Marcela Canalis, e às muito queridas Zulema e Natalia que, em uma manhã muito fria em Paraná, me apresentaram toda a coleção de pinturas de Quirós. Da mesma forma, e ainda na Província de Entre Ríos, faço um agradecimento muito especial, a todos que, além de me conduzirem na cidade de Gualeguay junto às obras de Quirós, acolheram a mim e a minha pesquisa de maneira muito afetuosa. Assim, sou muito grata ao Vice Presidente Municipal, sr. Mauricio Balbuena; ao Director de Cultura, sr. Nestor Medrano; ao Jefe de Prensa y Difusion Mariano Beresiartu, pela companhia em um dia de muita pesquisa; e ao sr. Arturo Berisso e à sra. Mariano Berisso por abrirem as portas da *Casa Rejas* para que pudesse fotografá-la. Encerrando as incursões para além de Buenos Aires, devo um agradecimento muito especial à toda equipe do Museo Las Lilas de Areco, ao seu diretor, sr. Armando Deferrari, pela recepção e disponibilidade, e à Luciana Falibene, pela atenção e pesquisa junto às fotografias e cartas de Molina Campos e Quirós.

Nesses trânsitos entre Argentina, Uruguai e Brasil, conheci muitos amigos e, alguns deles, se tornaram verdadeiros anjos da guarda. Assim, agradeço muito carinhosamente ao meu *amigo-anjo* Hernán Nóbrega que, para agradecer por tudo que fez nesses meses em Buenos Aires, deveria escrever outra tese! À Williams, amigo muito querido e companheiro especial de viagens e cafés; à Carlos, por compartilhar alegrias no melhor bodegón de Buenos Aires; e, muito especialmente, ao muito especial e querido amigo Carlos Di Fulvio, grande *maestro* que me proporcionou momentos de muita emoção em seus concertos lindos e belos concertos folclóricos.

Com coração bem cheio de amor e alegria, agradeço o apoio, paciência e ajuda infinita dos *melhores amigos do mundo* que, sempre à postos, seja em cafés, áudios infinitos de whatsapp e conversas telefônicas, socorreram naqueles momentos mais tortuosos da pesquisa e da escrita. Uma vez mais, teria de ser escrita outra tese para agradecer às Clios Helen Scorsatto Ortiz, Danielle Viegas, Luísa Brasil, Letícia Marques, Tassiana Saccol, Camila Silva, Lidiane Friedrichs, Simone Derosso, Cris Cougo, Débora Karpowicz; aos queridos do GT Acervos, amigos de uma vida, Marcelo Vianna, Angela Pomatti e Cristiano de Brum; às ninfas bebês Paula Rafaela da Silva e Renata Fratton Noronha; aos amigos que transcenderam aquela categoria de colegas e que, felizmente, levarei pela vida e no coração: Eduardo Knack, José Augusto Miranda, Everton Dalcin, Ione Castilhos, Carolina Etcheverry, Ana Paula Korndörfer Camila Ruskowski, Eduardo Hass, Fernanda Soares da Rosa, Paloma Amaya; às amigas amadas de todos os tempos e momentos, Bibiana Altenbernd, Débora Severo, Carolina Parisotto e Anelise Naujorks; às minhas lindas e maravilhosas irmãs de alma e coração, Roberta Barella e Gláucia Krause; à minha família *Rui Barbosa*, especialmente aos

amados Valdir Dall’Agnol, que acompanhou o final da tese lá de cima, Lídia, Junior, Cath, Kiko e profa. Hera; ao querido amigo e medievalista companheiro de ABREM, Minas Gerais e autor das frases que marcaram o início e o fim do doutorado, Gabriel Castanho; ao querido Matheus Stefanello, que nos finais de semana que vinha para Porto Alegre convivia com a bagunça de livros e papéis; às meus amados e queridos amigos da Biblioteca da PUCRS, Claudinha, Carine, vocês foram fundamentais nessa trajetória; aos amigos de longa data, Adalberto Mocelin e Luciane Ribeiro, por sempre estarem junto nessa caminhada e por sempre me salvarem!

Por fim, mas não menos importante, gostaria de fazer um agradecimento do tamanho do infinito e cheio de amor à minha família que, como sempre, entendeu os longos momentos de ausência e isolamento! Agora, acredito, “saio da tese para entrar na vida”! Obrigada por tudo, sempre! Sem vocês, nada seria possível! Sou muito grata, também, à Elaine, minha *mãe emprestada* que, quando a original estava longe, prontamente me cuidava; e à pitoca Joana que, com sua doçura, encantou minhas tardes de produção fazendo *temas* comigo, me buscando na *escola* e vendo Peppa Pig!

Enfim, a todos aqui não nomeados mas que, de alguma maneira, participaram deste momento, muito obrigada.

*Yo no le canto a la luna  
Porque alumbra y nada mas,  
Le canto porque ella sabe  
De mi largo caminar.*

*Ay lunita tucumana  
Tamborcito calchaquí,  
Compañera de los gauchos  
En las noches de Tafi.*

*Luna Tucumana  
Atahualpa Yupanqui*

## RESUMO

A presente tese de doutorado tem como objetivo central analisar a forma com a qual a imagem do *gaucho* e do gaúcho foi construída e consagrada na pintura argentina, uruguaia e brasileira do século XX, especialmente na pintura de Cesáreo Bernaldo de Quirós (1879-1968), Pedro Figari (1861-1938) e Pedro Weingärtner (1853-1929). Nesse sentido, partindo de questões teórico-metodológicas que percebem não apenas os diálogos que as imagens travam entre si, mas, sobretudo, seus encadeamentos temporais e mnêmicos, objetivou-se, também, estabelecer uma relação entre a obra que celebrou o *gaucho* e o gaúcho no século XX junto das que lhe antecederam. Assim conjugando a *imagem nascente* dos séculos XVIII e XIX junto daquela que foi *consagrada* no XX, pretendeu-se, pois, definir os diversos e múltiplos fios que, entrelaçados, produziram uma ampla e complexa rede de significações no entorno da imagem do *gaucho* e do gaúcho. Esses mesmos fios, tramados por tempos e memórias, por anseios e desejos, afora particularizar a imagem do homem do pampa, igualmente descortina seus usos e suas funções.

**Palavras-chave:** Cesáreo Bernaldo de Quirós, Pedro Figari, Pedro Weingärtner, *gaucho* e gaúcho, imagem, pintura rio-platense, pintura brasileira.



## ABSTRACT

The main objective of this doctoral thesis is to analyze the way in which the image of the *gaucho* and the *gaúcho* was constructed and consecrated in the Argentine, Uruguayan and Brazilian painting of the 20th century, especially in the painting by Cesáreo Bernaldo de Quirós (1879-1968), Pedro Figari (1861-1938) and Pedro Weingärtner (1853-1929). In this perspective, starting from theoretical-methodological issues that include not only the dialogues that the images interlock, but, especially, their temporal and mnemonic links, it was also aimed to establish a relation between the work that celebrated the *gaucho* and the *gaúcho* in the twentieth century with those that preceded it. Thus combining the nascent image of the eighteenth and nineteenth centuries with that which was consecrated in the twentieth century, it was intended to define the diverse and multiple threads that, intertwined, produced a wide and complex network of meanings around the image of the *gaucho* and the *gaúcho*. These same threads, woven by times and memories, by yearnings and desires, besides particularizing the image of the man from the pampa, also reveals their uses and their functions.

**Keywords:** Cesáreo Bernaldo de Quirós, Pedro Figari, Pedro Weingärtner, *gaucho* and *gaúcho*, image, rioplatense's painting, brazilian painting.

## RESUMEN

La presente tesis doctoral, tiene como objetivo principal analizar la forma con lo cual la imagen *gaucha* y del gaúcho fue construida y consagrada en la pintura argentina, uruguaya y brasileña del siglo XX, en especial en la pintura de Cesáreo Bernaldo De Quirós (1879-1968), Pedro Figari (1861-1938) y Pedro Weingärtner (1853-1929). En ese sentido, y partiendo de las cuestiones teórico metodológicos que perciben no solamente los diálogos que las imágenes se traban entre sí, pero, sobre todo, en sus encadenamientos temporales y mnémicos, se ha objetivado, también, establecer una relación entre la obra que ha celebrado el *gaucho* y el gaúcho en el siglo XX junto aquellas que los precedieron. Así, conjugando la imagen de los siglos XVIII y XIX, se pretendió, pues, definir los diversos y múltiples hilos que entrelazados, produjeron una amplia y compleja red de significados acerca de la imagen del *gaucho* y del gaúcho. Esos mismos hilos, tramados por el tiempo y por memorias, por anhelos y deseos, aparte particularizar la imagen del hombre del pampa, igualmente revela sus usos y funciones.

**Palabras clave:** Cesáreo Bernaldo de Quirós, Pedro Figari, Pedro Weingärtner, gaucho y gaúcho, imagen, pintura rioplatense, pintura brasileña.

## **LISTA DE TABELAS**

Tabela 01 – Relação de obras e artistas constantes nos dois primeiros capítulos da tese .....	31
Tabela 02 – Relação de obras e artistas constantes no terceiro capítulo da tese .....	32
Tabela 03 – Relação de obras e artistas constantes na segunda parte da tese .....	34

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 001 – Juan Manuel Blanes, <b>Reprodução de <i>Lancero de la época de Rivera</i></b> , Exposição <i>O dia a dia na Guerra Civil Farroupilha. Sobrevivências</i> , 2016, Memorial do Rio Grande do Sul, Porto Alegre .....	32
Figura 002 – Juan Manuel Blanes, <b>Lancero de la época de Rivera</b> , óleo sobre cartão, [s.d.], 36 X 24 cm, Collección Horácio Porcel, Buenos Aires .....	33
Figura 003 – Sem autor, <b>Usos ilustrativos de <i>Lancero da época de Rivera</i> - Entrevista</b> , Site da internet, último acesso em jul. 2017 .....	35
Figura 004 – Sem autor, <b>Usos ilustrativos de <i>Lancero de la época de Rivera</i> – Capa de publicação</b> , Site da internet, último acesso em jul. 2017.....	35
Figura 005 – Sem autor, <b>Usos ilustrativos de <i>Lancero de la época de Rivera</i> – Site de pesquisa/história</b> , Site da internet, último acesso em jul. 2017 .....	36
Figura 006 – Juan Ravenet, <b>Guazo de Buenos Ayres enlazando un toro</b> , aquarela, 1794, Collección Felipe Bauzá, Col. Carlos Sáez López, Madrid .....	79
Figura 007 – Fernando Brambila, <b>Modo de enlazar ganado en los campos de Buenos Aires</b> , litografia, 1798, Colección Felipe Bauzá, Col. Carlos Sáez López, Madrid.....	80
Figura 008 – Fernando Brambila, <b>Caza de perdices en los campos de Buenos Aires</b> , litografia, 1798, Colección Felipe Bauzá, Col. Carlos Sáez López, Madrid.....	80
Figura 009 – Juan Ravenet, <b>Mestizos de Manilla. Yslas Filipinas</b> , guache sobre papel, 1792, 22,5 X 18,5 cm, Museo de América, Madrid .....	84
Figura 010 – Juan Ravenet, <b>Retrato de negra</b> , aquarela, 1766, 24,5 X 17 cm, Museo de América, Madrid .....	84
Figura 011 – Juan Ravenet, <b>Danza de los Bisayas</b> , aquarela, [s.d.], [s.l.].....	85
Figura 012 – Emeric Essex Vidal, <b>South Matadero (Public Butchery)</b> , aquarela, 1817, Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Monte Video.....	95
Figura 013 – Emeric Essex Vidal, <b>Estantia (farm) on the river San Pedro</b> , aquarela, 1817, Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Monte Video.....	95
Figura 014 – Emeric Essex Vidal, <b>Balling Ostriches</b> , aquarela, 1817, Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Monte Video .....	96

Figura 015 – Emeric Essex Vidal, <b>Horse race</b> , aquarela, 1817, Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Monte Video.....	97
Figura 016 – Emeric Essex Vidal, <b>A country public house and travellers</b> , aquarela, 1817, Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Monte Video.....	99
Figura 017 – Emeric Essex Vidal, <b>Gauchos of Tucumán</b> , aquarela, 1817, Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Monte Video .....	99
Figura 018 – Jean León Pallière, <b>A Virgem de Foligno</b> , óleo sobre tela, 185?, 165 X 108 cm, Museu Dom João VI, Rio de Janeiro.....	107
Figura 019 – Jean León Pallière, <b>El asado</b> , litografía, 1895, Album Pallière.....	114
Figura 020 – Jean León Pallière, <b>El payador</b> , litografía, 1895, Album Pallière .....	114
Figura 021 – Jean León Pallière, <b>La posta</b> , litografía, 1895, Album Pallière .....	115
Figura 022 – Jean León Pallière, <b>Interior de pulpería</b> , litografía, 1895, Album Pallière ....	116
Figura 023 – Jean León Pallière, <b>El corral</b> , litografía, 1895, Album Pallière .....	118
Figura 024 – Jean León Pallière, <b>La esquila</b> , litografía, 1895, Album Pallière.....	118
Figura 025 – Juan Manuel Besnes e Irigoyen, <b>Trabajo con cores y sombras</b> , 1830-1859, Álbum, Biblioteca Nacional de Uruguay, Montevideo .....	126
Figura 026 – Juan Manuel Besnes e Irigoyen, <b>Faena de saladero</b> , aquarela, 1830-1859, 20 X 10 cm, Álbum, Biblioteca Nacional de Uruguay, Montevideo .....	129
Figura 027 – Juan Manuel Besnes e Irigoyen, <b>Enlazando un buey</b> , aquarela, 1830-1859, 20 X 10 cm, Álbum, Biblioteca Nacional de Uruguay, Montevideo .....	129
Figura 028 – Juan Manuel Besnes e Irigoyen, <b>Para pintar en género</b> , 1830-1859, Álbum, Biblioteca Nacional de Uruguay, Montevideo .....	130
Figura 029 – Juan Manuel Besnes e Irigoyen, <b>Perseguendo un potro</b> , aquarela, 1830-1859, 20 X 10 cm, Álbum, Biblioteca Nacional de Uruguay, Montevideo .....	131
Figura 030 – Juan Manuel Besnes e Irigoyen, <b>Sosteniendo el potro</b> , aquarela, 1830-1859, 20 X 10 cm, Álbum, Biblioteca Nacional de Uruguay, Montevideo .....	131
Figura 031 – Juan Manuel Besnes e Irigoyen, <b>Trabajos y costumbres del campo</b> , aquarela, 1830-1859, 20 X 10 cm, Álbum, Biblioteca Nacional de Uruguay, Montevideo .....	132
Figura 032 – Juan Manuel Besnes e Irigoyen, <b>Gaicho</b> , aquarela, 1830-1859, 20 X 10 cm, Álbum, Biblioteca Nacional de Uruguay, Montevideo .....	134

Figura 033 – A. Durand, <b>Echando verijas</b> , desenho a lápis, 1865, [s.r.] .....	138
Figura 034 – Juan Manuel Besnes e Irigoyen, <b>Gauchos y militares</b> , aquarela, 1830-1859, 20 X 10 cm, Álbum, Biblioteca Nacional de Uruguay, Montevideo .....	138
Figura 035 – Adolphe D’Hastrel, <b>Costumbres del país. Usos y trajes</b> , litografia, 1846, Album de la Plata o Colección de las extraordinarias vistas y trajes de esta parte de Sud América. Dibujado por D. Adolphe D’Hastrel. litografiado por Cicery, Sabatier, Hubert-Clercet, Muller y Ad. D’Hastrel. Dedicado a las Bellezas americanas .....	144
Figura 036 – Adolphe D’Hastrel, <b>El matero y el cantor de tristes e yaravís</b> , litografia, 1847, coleção particular.....	146
Figura 037 – Adolphe D’Hastrel, <b>Lancero</b> , litografia, 1847, Galería Real de Trajes .....	150
Figura 038 – Adolphe D’Hastrel, <b>Habitante de la campaña</b> , litografia, 1847, Galería Real de Trajes .....	150
Figura 039 – Adolphe D’Hastrel, <b>Mujer de campaña</b> , litografia, 1847, Galería Real de Traje .....	151
Figura 040 – Jean-Baptiste Debret, <b>Cena da Província do Rio Grande</b> , aquarela, 1828, 24,9 X 40,4 cm, Museu Castro Maya, Rio de Janeiro .....	174
Figura 041 – Jean-Baptiste Debret, <b>Engenho de carne seca brasileira</b> , aquarela, 1829, 11,2 X 34,2 cm, Museu Castro Maya, Rio de Janeiro .....	175
Figura 042 – Jean-Baptiste Debret, <b>Campeiros, proprietários de tropas na Província do Rio Grande</b> , aquarela, 1823, 20 X 24 cm, Museu Castro Maya, Rio de Janeiro.....	177
Figura 043 – Jean-Baptiste Debret, <b>Escravo negro conduzindo tropa na Província do Rio Grande</b> , aquarela, 1823, 15,3 X 22,1 cm, Museu Castro Maya, Rio de Janeiro.....	177
Figura 044 – Jean-Baptiste Debret, <b>Viajantes da Província do Rio Grande</b> , aquarela, 1823, 15,7 X 22,5 cm, Museu Castro Maya, Rio de Janeiro .....	178
Figura 045 – Jean-Baptiste Debret, <b>Homem do Rio Grande do Sul. Gaúcho</b> , aquarela, 1825, 16,5 X 21,5 cm, Museu Castro Maya, Rio de Janeiro .....	178
Figura 046 – Jean-Baptiste Debret, <b>Gaúcho condutor de tropas</b> , aquarela, 1823, 16,5 X 22,8 cm, Museu Castro Maya, Rio de Janeiro .....	179
Figura 047 – Jean-Baptiste Debret, <b>Villa do Estreito</b> , aquarela, 1828, 8,1 X 23 cm, Museu Castro Maya, Rio de Janeiro.....	191

Figura 048 – Jean-Baptiste Debret, <b>Passo do Piraí</b> , aquarela, 1824/1828, 8,3 X 23,5 cm, Museus Castro Maya, Rio de Janeiro .....	191
Figura 049 – Jean-Baptiste Debret, <b>N. S. do Triunpho</b> , aquarela, 1824, 7,3 X 22,6 cm, Museus Castro Maya, Rio de Janeiro .....	192
Figura 050 – Herrman Rudolf Wendroth, <b>No hospital do Rio Grande. 20 de setembro de 1851</b> , aquarela, [s.d.], Álbum, Prancha n. 21, Museu Imperial de Petrópolis, Rio de Janeiro	204
Figura 051 – Herrman Rudolf Wendroth, <b>Baratas (besouros fedorentos) hóspedes do Palácio Cadeia</b> , aquarela, [s.d.], Álbum, Prancha n. 13, Museu Imperial de Petrópolis, Rio de Janeiro.....	207
Figura 052 – Herrman Rudolf Wendroth, <b>A arte brasileira de construção de pontes</b> , aquarela, [s.d.], Álbum, Prancha n. 27, Museu Imperial de Petrópolis, Rio de Janeiro .....	207
Figura 053 – Herrman Rudolf Wendroth, <b>Cena de prisão</b> , aquarela, [s.d.], Álbum, Prancha n. 27, Museu Imperial de Petrópolis, Rio de Janeiro.....	209
Figura 054 – Herrman Rudolf Wendroth, <b>Carta da Província do Rio Grande de São Pedro do Sul</b> , aquarela, [s.d.], Álbum, Museu Imperial de Petrópolis, Rio de Janeiro .....	213
Figura 055 – Herrman Rudolf Wendroth, <b>Cadeia e casa de correção em Pelotas/Transporte de presos em Pelotas</b> , aquarela, [s.d.], Álbum, Prancha n. 13, Museu Imperial de Petrópolis, Rio de Janeiro .....	219
Figura 056 – Herrman Rudolf Wendroth, <b>Costumes e vestimentas</b> , aquarela, [s.d.], Álbum, Prancha n. 17, Museu Imperial de Petrópolis, Rio de Janeiro.....	222
Figura 057 – Herrman Rudolf Wendroth, <b>Um habitante do campo</b> , aquarela, [s.d.], Álbum, Prancha n. 19, Museu Imperial de Petrópolis, Rio de Janeiro.....	224
Figura 058 – Herrman Rudolf Wendroth, <b>Emprego do laço</b> , aquarela, [s.d.], Álbum, Prancha n. 18, Museu Imperial de Petrópolis, Rio de Janeiro.....	229
Figura 059 – Herrman Rudolf Wendroth, <b>Emprego do laço (detalhe)</b> , aquarela, [s.d.], Álbum, Prancha n. 18, Museu Imperial de Petrópolis, Rio de Janeiro.....	230
Figura 060 – Herrman Rudolf Wendroth, <b>Uma caçada de boi</b> , aquarela, [s.d.], Álbum, Prancha n. 24, Museu Imperial de Petrópolis, Rio de Janeiro.....	231
Figura 061 – Herrman Rudolf Wendroth, <b>Uma caçada de boi (detalhe)</b> , aquarela, [s.d.], Álbum, Prancha n. 24, Museu Imperial de Petrópolis, Rio de Janeiro.....	232

Figura 062 – Herrman Rudolf Wendroth, <b>Uso do laço e da bola</b> , aquarela, [s.d.], Álbum, Prancha n. 71, Museu Imperial de Petrópolis, Rio de Janeiro.....	233
Figura 063 - Carlos Morel, <b>Carga de caballería del ejército federal</b> , óleo sobre tela, 1839, 44,5 X 54 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires .....	247
Figura 064 – Carlos Morel, <b>Combate de caballería en la época de Rosas</b> , óleo sobre tela, 1839, 45 X 54 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires .....	247
Figura 065 – Carlos Morel, <b>El gaucha y sus armas</b> , litografía, 1841, 31,6 X 48,5 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.....	251
Figura 066 – Carlos Morel, <b>Gaucha en traje de pueblo</b> , litografía, 1841, 49,3 X 31,5 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.....	251
Figura 067 – Carlos Morel, <b>El lazo</b> , litografía, 1841, 22 X 36,6 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.....	252
Figura 068 – Carlos Morel, <b>La familia del gaucha</b> , litografía, 1841, 20,5 X 25,5 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.....	254
Figura 069 – Carlos Morel, <b>Cielito</b> , litografía, 1844/1845, 25 X 37,7 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.....	255
Figura 070 – Carlos Morel, <b>Media-caña</b> , aquarela, 1844/1845, 49,5 X 31,6 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.....	255
Figura 071 – Carlos Morel, <b>Payada en una pulpería</b> , óleo sobre tela, [s.d.], 46 X 55 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.....	257
Figura 072 – Rodolfo Kratzeinstein, <b>La media-caña porteña</b> , aquarela, [s.d.], coleção particular.....	266
Figura 073 – Prilidiano Pueyrredón, <b>Retrato de Manuelita Rosas</b> , óleo sobre tela, 1851, 199 X 166 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires .....	272
Figura 74 – Prilidiano Pueyrredón, <b>En el corral</b> , aquarela, [s.d.], 17,5 X 25,5 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.....	280
Figura 075 – Prilidiano Pueyrredón, <b>El rodeo</b> , óleo sobre tela, 1851, 76 X 166 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.....	281
Figura 076 – Prilidiano Pueyrredón, <b>Um alto en el campo</b> , óleo sobre tela, 1861, 75,5 X 166,5 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.....	282



Figura 077 – Prilidiano Pueyrredón, <b>Un alto en la pulpería</b> , óleo sobre madeira, [s.d.], 24 X 32,6 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires .....	283
Figura 078 – Prilidiano Pueyrredón, <b>Atardecer pampeano</b> , óleo sobre tela, [s.d.], 22,6 X 66 cm, Museo Historico Nacional de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires .....	287
Figura 079 – Prilidiano Pueyrredón, <b>Costa del Río de la Plata</b> , óleo sobre tela, [s.d.], 18 X 30 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires .....	287
Figura 080 – Prilidiano Pueyrredón, <b>Paisaje (recuerdo de Brasil)</b> , aquarela, [s.d.], 22,6 X 66 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires .....	288
Figura 081 – Juan Manuel Blanes, <b>El juramento de los Treinta y Tres Orientales</b> , óleo sobre tela, 1877, 311 X 546 cm, Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo .	305
Figura 082 – Juan Manuel Blanes, <b>La Revista de 1885</b> , óleo sobre tela, 1886, 400 X 600 cm, Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo .....	306
Figura 083 – Juan Manuel Blanes, <b>Aurora</b> , óleo sobre cartão, [s.d.], 28 X 23 cm, Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo .....	310
Figura 084 – Juan Manuel Blanes, <b>Crepúsculo</b> , óleo sobre cartão, [s.d.], 24,5 X 28 cm, Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo .....	311
Figura 085 – Juan Manuel Blanes, <b>Descanso</b> , óleo sobre cartão, [s.d.], 26,5 X 21,5 cm, Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo .....	312
Figura 086 – Juan Manuel Blanes, <b>Tomando el mate</b> , óleo sobre cartão, [s.d.], 24,5 X 20 cm, Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo .....	313
Figura 087 – Juan Manuel Blanes, <b>El domador</b> , óleo sobre tela, 1855, 37 X 30 cm, Coleção particular, Montevideo.....	315
Figura 088 – Juan Manuel Blanes, <b>El lazo</b> , óleo sobre tela, [s.d.], 45 X 30 cm, Coleção particular, Montevideo.....	315
Figura 089 – Juan Manuel Blanes, <b>La doma</b> , óleo sobre madeira, [s.d.], 55 X 65 cm, Coleção particular, Montevideo.....	316
Figura 090 – Juan Manuel Blanes, <b>Escena campestre</b> , óleo sobre tela, [s.d.], 80 X 118 cm, Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo .....	317
Figura 091 – <i>Frame do filme Netto perde sua alma</i> .....	325

Figura 092 – René-François Moreaux, <b>Gaúcho conduzindo bois</b> , desenho, [s.d.], Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro .....	329
Figura 093 – René-François Moreaux, <b>Gaúcho a cavalo</b> , desenho, [s.d.], Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.....	329
Figura 094 – Louis-Auguste Moreaux, <b>Gaúcho sentado tomando mate</b> , desenho, [s.d.], Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.....	330
Figura 095 – Ângelo Agostini, <b>O gaúcho</b> , óleo sobre tela, [s.d.], Acervo Galeria de Arte, Rio de Janeiro.....	334
Figura 096 – Ângelo Agostini, <b>Gaúchos</b> , óleo sobre tela, [s.d.], 33 X 48 cm, Casa de Cultura Laura Alvin, Rio de Janeiro.....	334
Figura 097 – Cesáreo Bernaldo de Quirós, <b>Los pescadores</b> , óleo sobre tela, 1904, 95 X 145 cm, Coleção Particular.....	354
Figura 098 – Cesáreo Bernaldo de Quirós, <b>Carrera de sortijas en dia pátrio</b> , óleo sobre tela, 1910, 290 X 380 cm, Museo Provincial de Bellas Artes Pedro E. Martínez, Paraná.....	374
Figura 099 – Cesáreo Bernaldo de Quirós, <b>Guerrero de mi pago</b> , óleo sobre tela, 1910, 110 X 100 cm, Coleção Particular.....	374
Figura 100 – Cesáreo Bernaldo de Quirós, <b>El Montaraz</b> , óleo sobre tela, 1919, 108 X 84 cm, Coleção Privada.....	379
Figura 101 – Cesáreo Bernaldo de Quirós, <b>El Embrujador</b> , óleo sobre tela, 1919, 112 X 91, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.....	379
Figura 102 – Sem autor, <b>Quirós em Médanos</b> , fotografia, 1923/1928, Acervo da Galeria Zurbarán.....	385
Figura 103 – Sem autor, <b>Quirós em Médanos</b> , fotografia, 1923/1928, Acervo da Galeria Zurbarán.....	385
Figura 104 – Cesáreo Bernaldo de Quirós, <b>Nocturno/Amanecendo</b> , óleo sobre tela, 1924, 150 X 75 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires .....	390
Figura 105 – Cesáreo Bernaldo de Quirós, <b>En la costa del monte</b> , óleo sobre tela, 1925, 141 X 160 cm, Coleção Benson & Hedges .....	390
Figura 106 – Cesáreo Bernaldo de Quirós, <b>Lancero Colorado</b> , óleo sobre tela, 1923, 138 X 120 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.....	396

Figura 107 – Cesáreo Bernaldo de Quirós, <b>Los Jefes</b> , óleo sobre tela, 1925, 167 X 146 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.....	396
Figura 108 – Sem autor, <b>Octávio Pinto, Octávio Fioravante y Quirós</b> , fotografia, Médanos, maio de 1928, Acervo da Galeria Zurbarán .....	398
Figura 109 – Diego Velázquez, <b>Las meninas</b> , óleo sobre tela, 1656, 318 X 276 cm, Museo del Prado, Madrid .....	400
Figura 110 – Cesáreo Bernaldo de Quirós, <b>Aves de presa</b> , óleo sobre tela, 1925, 176 X 224 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.....	402
Figura 111 – Cesáreo Bernaldo de Quirós, <b>Los Bomberos</b> , óleo sobre tela, 1923, 138 X 120 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.....	402
Figura 112 – Cesáreo Bernaldo de Quirós, <b>El juez federado</b> , óleo sobre tela, 1927, 237 X 217 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.....	403
Figura 113 – Cesáreo Bernaldo de Quirós, <b>Lanzas y Guitarras</b> , óleo sobre tela, 1925, 306 X 357 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.....	407
Figura 114 – Diego Velázquez, <b>La rendición de Breda</b> , óleo sobre tela, c.1635, 307 X 367 cm, Museo del Prado, Madrid .....	411
Figura 115 – Rembrandt von Rijn, <b>Ronda noturna</b> , óleo sobre tela, 1642, 363 X 437 cm, Rijksmuseum, Amsterdã.....	411
Figura 116 – Cesáreo Bernaldo de Quirós, <b>Los degolladores</b> , óleo sobre tela, 1926, 247 X 227 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.....	413
Figura 117 – Francisco de Goya, <b>Los fusilamientos del 3 de mayo</b> , óleo sobre tela, 1814, 268 X 347 cm, Museo del Prado, Madrid.....	417
Figura 118– Cesáreo Bernaldo de Quirós, <b>Las lloronas</b> , óleo sobre tela, 1949, 139 X 167 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.....	417
Figura 119 – Francisco de Goya, <b>La romería de San Isidro</b> , técnica mixta sobre revestimiento mural trasladado a lienzo, 1820/1823, 138,5 X 436, Museo del Prado, Madrid.....	418
Figura 120 – Cesáreo Bernaldo de Quirós, <b>El gavillán</b> , óleo sobre tela, 1924, 204 X 173 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.....	420
Figura 121 – Sem autor, <b>Quirós em seu ateliê em Médanos</b> , fotografia, 1926, Médanos, Acervo da Galeria Zurbarán .....	420

Figura 122 – Jean León Pallière, <b>La pisadora de maíz</b> , aquarela, c.1868, 65,5 X 50,5 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.....	422
Figura 123 – Jean León Pallière, <b>Idílio criollo</b> , óleo sobre tela, c.1861, 100 X 141 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.....	422
Figura 124 – Cesáreo Bernaldo de Quirós, <b>La pareja y el sandiero</b> , óleo sobre tela, 1926, 225 X 208 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.....	425
Figura 125 – Florêncio Molina Campos, <b>La pareja y el sandiero</b> , fotografía, 1928, Museo Las Lilas de Areco, San Antonio de Areco .....	426
Figura 126 – Cesáreo Bernaldo de Quirós, <b>La doma</b> , óleo sobre tela,1925, 279 X 337 cm, Coleção Empresa Nacional de Correos y Telégrafos (ENCOTEL), Buenos Aires.....	431
Figura 127 – Florêncio Molina Campos, <b>La doma</b> , aquarela, 1928, Museo Las Lilas de Areco, San Antonio de Areco.....	431
Figura 128 – Sem autor, <b>Bernaldo de Quirós na residência dos Molina Campos</b> , fotografía, 1947, Acervo da Galería Zurbarán .....	432
Figura 129 – Cesáreo Bernaldo de Quirós, <b>La partida</b> , óleo sobre tela, 1926, 107 X 120 cm, Coleção Privada.....	433
Figura 130 – Cesáreo Bernaldo de Quirós, <b>Tunas y lechiguanas</b> , óleo sobre tela, 1924, 145 X 135 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.....	433
Figura 131 – Cesáreo Bernaldo de Quirós, <b>Fritos y pasteles</b> , óleo sobre tela, 1925, 215 X 272 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.....	434
Figura 132 – Cesáreo Bernaldo de Quirós, <b>El baile</b> , óleo sobre tela, 1924, 140 X 161 cm Coleção Privada.....	434
Figura 133 – Cesáreo Bernaldo de Quirós, <b>El cantor y los troperos</b> , óleo sobre tela, 1924, 226 X 296 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.....	437
Figura 134 – Cesáreo Bernaldo de Quirós, <b>El carnicero</b> , óleo sobre tela, 1924, 146 X 119 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.....	437
Figura 135 – Cesáreo Bernaldo de Quirós, <b>El curandero</b> , óleo sobre tela, 1926, 230 X 168 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.....	440
Figura 136 – Cesáreo Bernaldo de Quirós, <b>Y vamos vieja</b> , óleo sobre tela, 1924, 206 X 225 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.....	440

Figura 137 – Cesáreo Bernaldo de Quirós, <b>El patrón/Don Juan Sandoval</b> , óleo sobre tela, 1923, 210 X 148 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires .....	442
Figura 138 – Cesáreo Bernaldo de Quirós, <b>El patroncito</b> , óleo sobre tela, 1925, 241 X 189 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires .....	443
Figura 139 – Joaquín Sorolla y Bastida, <b>Retrato de José Prudencio Guerrico</b> , óleo sobre tela, 1907, 148,5 X 103 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires .....	445
Figura 140 – Cesáreo Bernaldo de Quirós, <b>Detalle de El patrón/Don Juan Sandoval</b> , óleo sobre tela, 1923, 210 X 148 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.....	446
Figura 141 – Cesáreo Bernaldo de Quirós, <b>El muchacho de los arrees</b> , óleo sobre tela, 1925, 161 X 118 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires .....	448
Figura 142 – Cesáreo Bernaldo de Quirós, <b>El pialador</b> , óleo sobre tela, 1925, 156 X 109 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.....	448
Figura 143 – Cesáreo Bernaldo de Quirós, <b>La ofrenda</b> , óleo sobre tela, 1924, 195 X 155 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.....	450
Figura 144 – Cesáreo Bernaldo de Quirós, <b>Don Anacleto</b> , óleo sobre tela, 1926, 118 X 94 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.....	450
Figura 145 – Cesáreo Bernaldo de Quirós, <b>El carneador</b> , óleo sobre tela, 1925, 171 X 184 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.....	451
Figura 146 – Cesáreo Bernaldo de Quirós, <b>Modelo de El carneador</b> , fotografía, [s.d.], Acervo da Galería Zurbarán .....	451
Figura 147 – Sem autor, <b>El carneador</b> , fotografía, [s.d.], Acervo da Galería Zurbarán .....	453
Figura 148 – Cesáreo Bernaldo de Quirós, <b>La doma</b> , óleo sobre tela, 1925, 279 X 337 cm, Coleção Empresa Nacional de Correos y Telégrafos (ENCOTEL), Buenos Aires.....	453
Figura 149 – Luciana de Oliveira, <b>Os tempos do gaúcho</b> , fotografía, 2017, Museo del Gaucho, Montevideo .....	464
Figura 150 – Luciana de Oliveira, <b>Os tempos do gaúcho</b> , fotografía, 2017, Museo del Gaucho, Montevideo .....	464
Figura 151 – Luciana de Oliveira, <b>Os tempos do gaúcho</b> , fotografía, 2017, Museo del Gaucho, Montevideo .....	465

Figura 152 – Pedro Figari, <b>Caricaturas do caso Almeida</b> ( <i>Oyendo la acusación</i> ), desenho, 1895-1899, Coleção Pedro Figari, Montevideo .....	470
Figura 153 – Pedro Figari, <b>Caricaturas do caso Almeida</b> ( <i>Almeida acusado</i> ), desenho, 1895-1899, Coleção Pedro Figari, Montevideo.....	470
Figura 154 – Pedro Figari, <b>Caricaturas do caso Almeida</b> ( <i>La revisión</i> ), desenho, 1895-1899, Coleção Pedro Figari, Montevideo.....	472
Figura 155 – Pedro Figari, <b>Caricaturas do caso Almeida</b> ( <i>¡Acuso!</i> ), desenho, 1895-1899, Coleção Pedro Figari, Montevideo.....	472
Figura 156 – Pedro Figari, <b>Caricaturas do caso Almeida</b> ( <i>¡Esos son los culpables!</i> ), desenho, 1895-1899, Coleção Pedro Figari, Montevideo .....	473
Figura 157 – Pedro Figari, <b>Desenhos diversos (Capitéis e caricaturas)</b> , desenho, 1915, 17 X 10 cm, Cadernetas de Pedro Figari, Arquivo Museo Histórico Nacional, Montevideo .....	475
Figura 158 – Pedro Figari, <b>Desenhos diversos (Caricaturas)</b> , desenho, 1925-1933, 17 X 10 cm, Cadernetas de Pedro Figari, Arquivo Museo Histórico Nacional, Montevideo .....	475
Figura 159 – Pedro Figari, <b>Desenhos diversos (Caricaturas)</b> , desenho, 1925-1933, 17 X 10 cm, Cadernetas de Pedro Figari, Arquivo Museo Histórico Nacional, Montevideo.....	476
Figura 160 – Pedro Figari, <b>Desenhos diversos (Cenas de interiores/teatro)</b> , desenho, 1932, 20 X 20 cm, Cadernetas de Pedro Figari, Arquivo Museo Histórico Nacional, Montevideo	476
Figura 161 – Pedro Figari, <b>Desenhos diversos (Texto <i>El siglo XXX</i>)</b> , desenho, 1932, 21 X 20 cm, Cadernetas de Pedro Figari, Arquivo Museo Histórico Nacional, Montevideo .....	477
Figura 162 – Pedro Figari, <b>Desenhos diversos (Cabeças)</b> , desenho, 1932, 21 X 20 cm, Cadernetas de Pedro Figari, Arquivo Museo Histórico Nacional, Montevideo.....	477
Figura 163 – Pedro Figari, <b>Desenhos diversos (Texto <i>El siglo XXX</i>)</b> , desenho, 1932, 21 X 20 cm, Cadernetas de Pedro Figari, Arquivo Museo Histórico Nacional, Montevideo.....	478
Figura 164 – Pedro Figari, <b>Desenhos diversos (Cabeças)</b> , desenho, 1932, 21 X 20 cm, Cadernetas de Pedro Figari, Arquivo Museo Histórico Nacional, Montevideo.....	478
Figura 165 – Pedro Figari, <b>Vasos decorativos</b> , cerâmica, fotografia, 2014, Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo.....	491
Figura 166 – Pedro Figari, <b>Vasos decorativos</b> , cerâmica, fotografia, 2014, Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo.....	491

Figura 167 – Pedro Figari, <b>Libreta de bocetos y grupo de dibujos realizados en agosto de 1916, durante viaje de estudios al Museo de La Plata (Argentina) convocada por Pedro Figari como Director de la Escuela de Artes, para docentes y discípulos de esa institución. Detalle dos vasos</b> , fotografía, 2014, Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo.....	492
Figura 168 – Pedro Figari, <b>Libreta de bocetos y grupo de dibujos realizados en agosto de 1916, durante viaje de estudios al Museo de La Plata (Argentina) convocada por Pedro Figari como Director de la Escuela de Artes, para docentes y discípulos de esa institución. Detalle de urnas</b> , fotografía, 2014, Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo.....	492
Figura 169 – Pedro Figari, <b>Libreta de bocetos y grupo de dibujos realizados en agosto de 1916, durante viaje de estudios al Museo de La Plata (Argentina) convocada por Pedro Figari como Director de la Escuela de Artes, para docentes y discípulos de esa institución. Detalle de vasos e urnas</b> , fotografía, 2014, Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo .....	492
Figura 170 – Pedro Figari, <b>A la fiesta</b> , óleo sobre cartão, [s.d.], 60 X 81 cm, Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo.....	504
Figura 171 – Pedro Figari, <b>El pericón entre ombúes</b> , óleo sobre cartão, [s.d.], 70 X 100 cm, Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo .....	506
Figura 172– Pedro Figari, <b>El pericón</b> , óleo sobre cartão, [s.d.], 112 X 131 cm, Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo.....	507
Figura 173 – Pedro Figari, <b>El palito</b> , óleo sobre cartão, [s.d.], 62 X 82 cm, Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo.....	508
Figura 174 – Pedro Figari, <b>Ombú</b> , óleo sobre cartão, [s.d.], 40 X 50 cm, Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes .....	510
Figura 175 – Pedro Figari, <b>Llega la noche</b> , óleo sobre cartão, [s.d.], 60 X 80 cm, Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo.....	511
Figura 176 – Pedro Figari, <b>Cartão de Antonio Lussich</b> , texto/fotografía,1907/ 2014, Museo Histórico Nacional, Montevideo.....	520
Figura 177 – Honoré Daumier, <b>Une cause célèbre</b> , guache sobre papel, c.1862/65 .....	527
Figura 178 – Honoré Daunier, <b>Le défenseur</b> , guache sobre papel, c.1862/65 .....	527



Figura 179– Pedro Figari, <b>El pericón (detalhe)</b> , óleo sobre cartão, [s.d.], 112 X 131 cm, Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo .....	530
Figura 180 – Hermenegildo Anglada Camarasa, <b>Los ópalos</b> , óleo sobre tela, 1906, 85,5 X 151,5 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires .....	531
Figura 181 – Hermenegildo Anglada Camarasa, <b>Baile gitano</b> , óleo sobre tela, 1914, Coleção particular .....	532
Figura 182 – Pedro Figari, <b>Candombe a la luz de un farol</b> , óleo sobre cartão, 1924/1925, 61 X 81 cm, Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo .....	535
Figura 183 – Pedro Figari, <b>La família colonial. Minuet</b> , óleo sobre cartão, [s.d.], 64 X 84 cm, Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo .....	536
Figura 184 – Pedro Figari, <b>Detalhe de <i>Llega la noche</i></b> , óleo sobre cartão, [s.d.], 60 X 80 cm, Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo .....	539
Figura 185 – Pedro Figari, <b>Detalhe de <i>A la fiesta</i></b> , óleo sobre cartão, [s.d.], 60 X 81 cm, Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo .....	539
Figura 186 – Vincent Van Gogh, <b>Noite estrelada</b> , óleo sobre tela, 1889, 73,3 X 92,1 cm, The Museum of Modern Art, New York .....	541
Figura 187 – Pedro Weingärtner, <b>Carta a Joaquim Nabuco</b> , carta, 1905, Fundação Joaquim Nabuco, Recife .....	554
Figura 188 – Joaquim Nabuco, <b>Carta a Pedro Weingärtner</b> , carta, 1905, Fundação Joaquim Nabuco, Recife .....	555
Figura 189 – Pedro Weingärtner, <b>Chegou tarde</b> , óleo sobre tela, 1890, 74,5 X 100 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro .....	567
Figura 190 – Pedro Weingärtner, <b>Fios emaranhados</b> , óleo sobre tela, 1892, 75 X 100 cm, Coleção Sérgio Sahione Fadel, Rio de Janeiro .....	567
Figura 191 – Pedro Weingärtner, <b>Kerb</b> , óleo sobre tela, 1892, 75 X 100 cm, Coleção Sérgio Sahione Fadel, Rio de Janeiro .....	568
Figura 192 – Pedro Weingärtner, <b>Cena de charqueada</b> , óleo sobre madeira, 1893, 23 X 16 cm, Coleção Particular .....	573
Figura 193 – Pedro Weingärtner, <b>Remorso</b> , óleo sobre tela, 1902, 59 X 100 cm, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre .....	573



Figura 194 – Pedro Weingärtner, <b>Revolucionários de 1893</b> , óleo sobre tela, 1893, 48,5 X 74 cm, Coleção Particular, Rio de Janeiro .....	575
Figura 195 – Pedro Weingärtner, <b>Rodeio</b> , óleo sobre tela, 1908, 50 X 100 cm, Coleção Carlos F. de Carvalho, Rio de Janeiro .....	579
Figura 196 – Pedro Weingärtner, <b>Pousada de carreteiros (Barra do Ribeiro)</b> , óleo sobre tela, 1914, 37 X 73 cm, Pinacoteca APLUB de Arte Riograndense, Porto Alegre .....	590
Figura 197 – Pedro Weingärtner, <b>Pousada</b> , óleo sobre tela, 1914, 37 X 73 cm, Pinacoteca APLUB de Arte Riograndense, Porto Alegre.....	590
Figura 198 – Pedro Weingärtner, <b>Pousada de Carreteiros</b> , 1921, 37 X 64 cm, Coleção Particular, Porto Alegre .....	591
Figura 199 – Pedro Weingärtner, <b>Barra do Ribeiro</b> , 1914, 37,2 X 64,4 cm, Coleção José Oswaldo de Paula Santos, São Paulo .....	591
Figura 200 – Pedro Weingärtner, <b>Gaúchos chamarreando</b> , óleo sobre tela, 1911, 101 X 200 cm, Pinacoteca Aldo Locatelli, Prefeitura de Porto Alegre, Porto Alegre .....	594
Figura 201 – Pedro Weingärtner, <b>Tempora mutantur</b> , óleo sobre tela, 1898, 110,3 X 144 cm, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre .....	594
Figura 202 – Pedro Weingärtner, <b>Paisagem derrubada</b> , óleo sobre tela, 1898, 58 X 98 cm, Pinacoteca APLUB de Arte Riograndense, Porto Alegre .....	595
Figura 203 – Luiz Nascimento Ramos (Lunara), <b>Fogão gaúcho no campo da Redenção</b> , fotografia, 13,5 X 18 cm.....	595
Figura 204 – Luciana de Oliveira, <b>Borges e Bioy Casares no café La Biela</b> , fotografia, 2016, Café La Biela, Buenos Aires .....	602
Figura 205 – Hernán Nóbrega, <b>Carlos Di Fulvio e a Cantata Brocheriana</b> , fotografia, 2016, Parque de las Tejas, Córdoba .....	602
Figura 206 – Luciana de Oliveira, <b>Amanhecer no campo</b> , fotografia, 2016, Colônia, Uruguai .....	603
Figura 207 – Luciana de Oliveira, <b>Figueira</b> , fotografia, 2016, Barra do Ribeiro, Rio Grande do Sul.....	603

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>31</b>
<b>PARTE I</b>	
<b><i>A IMAGEM NASCENTE: O GAÚCHO NA PRODUÇÃO IMAGÉTICA DOS SÉCULOS XVIII E XIX.....</i></b>	<b>70</b>
<b>2 DO VELHO MUNDO AO PAMPA PLATINO: A IMAGEM DO <i>GAUCHO</i> PELO PINCEL DOS VIAJANTES .....</b>	<b>73</b>
2.1 Entre ciência e arte: as expedições científicas do século XVIII e os antecedentes da imagem do <i>gaucho</i> na região do Prata .....	74
2.2 <i>Los usos y costumbres</i> : o <i>gaucho</i> argentino na obra de Emeric Essex Vidal e Jean León Pallière .....	88
2.3 <i>Gauchos y la pampa</i> : Juan Manuel Besnes e Irigoyen e Adolphe D’Hastrel na construção da imagem do <i>gaucho oriental</i> .....	123
<b>3 E SAINDO DO VELHO MUNDO, TINTAS E PINCEIS TAMBÉM CHEGARAM NO SUL DO BRASIL: O GAÚCHO NA OBRA DE J. B. DEBRET E HERRMAN. R. WENDROTH.....</b>	<b>156</b>
3.1 Sobre um <i>fantasma viajante</i> : Jean-Baptiste Debret e as imagens do Rio Grande do Sul .....	157
3.2 De <i>Brummer</i> à artista: Herman Rudolf Wendroth e as trajetórias sulinas em imagens .....	199
<b>4 O GAUCHO COMO ELEMENTO DE UMA NAÇÃO: OS PRIMEIROS ARTISTAS NACIONAIS E A TEMÁTICA GAUCHESCA .....</b>	<b>240</b>
4.1 <i>La pampa y el gaucho en colores nacionales</i> : os pinceis de Carlos Morel e Prilidiano Pueyrredón .....	242
4.2 <i>El pintor de la Patria y sus gauchos</i> : percepções acerca da série <i>Gauchitos</i> de Juan Manuel Blanes .....	295
4.3 O gaúcho na arte e na pintura brasileira: entre lapsos e reminiscências .....	324

**IMAGENS E SEUS DIÁLOGOS: SOBRE GAÚCHOS, LAÇOS E BOLEADEIRAS . 340**

**PARTE II**

**A IMAGEM CONSAGRADA: O GAÚCHO NA PINTURA DE C. B. DE QUIRÓS, P. FIGARI E P. WEINGÄRTNER ..... 345**

**5 CESÁREO BERNALDO DE QUIRÓS: *LOS GAUCHOS Y EL PINTOR DE LA NACIÓN* ..... 348**

5.1 C. B. de Quirós: uma vida dedicada à arte e ao *gaucho* ..... 349

5.2 Bernaldo de Quirós e o delineamento do *gaucho*: percorrendo salões e exposições ... 369

5.3 *Los Gauchos*: da pesquisa à consagração nacional..... 382

**6 PEDRO FIGARI: *GAUCHOS, TEMPOS E LEMBRANÇAS* ..... 463**

6.1 *Pedro Figari*: traços de uma vida pública permeada pela arte ..... 466

6.2 Os *gauchos* de Figari: entre tempos e memórias ..... 500

**7 PEDRO WEINGÄRTNER: GAÚCHOS E CARRETEIROS ..... 545**

7.1 Entre América e Europa: Pedro Weingärtner e as artes..... 546

7.2 Fora da Campanha, mas perto do Capital: os gaúchos de Weingärtner ..... 564

**8 CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 598**

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS ..... 609**

# 1 INTRODUÇÃO

## I

Em setembro de 2016, junto às comemorações da Semana Farroupilha, uma exposição que tratava do cotidiano da guerra civil que levou o mesmo nome, foi inaugurada em Porto Alegre. O público que foi visitá-la, formado por interessados no tema e, também, por alunos de escolas da capital, pôde observar os mais diversificados instrumentos que compuseram o dia-a-dia do conflito. No entanto, dentre armamentos antigos, vidros de remédios e ferros de passar roupa à brasa, foi a reprodução de uma pintura, no centro da sala de exposições (Fig. 01), um dos elementos que mais chamou a atenção.

A obra em questão trazia, em seu centro, a imagem de um soldado negro que, em uma das mãos, carregava uma lança. Além disso, envolto em uma paisagem crepuscular, lançava seu olhar para o horizonte de forma a não dialogar com o observador. Sua presença na sala, porém, trazia indagações: quem seria aquele homem? Qual sua função na exposição? Tais perguntas eram atenuadas, ainda, pelo fato de a reprodução da pintura não possuir qualquer dado informativo a seu respeito, como ficha técnica ou legenda, o que a deixava aberta a inúmeras interpretações e apropriações<sup>1</sup>. Assim, dado o contexto e o espaço em que foi inserido, provavelmente tal imagem estaria ali fazendo alusão aos *Lanceiros Negros*, grupamento que lutou na Revolução Farroupilha e que, posteriormente, foi subjugado pelas lideranças.

No entanto, se uma análise a seu respeito for realizada, ou, ainda, se estudos acerca da construção imagética quase inexistente dos *Lanceiros Negros* for empreendida, será percebido que a obra em questão não se refere aos soldados sul-riograndenses. Tampouco aos *Lanceiros Negros*. A pintura, elaborada pelo uruguaio Juan Manuel Blanes (1830-1901) entre os anos de 1860 e 1870, foi intitulada *Lancero de la época de Rivera* (Fig. 02) e, a não ser pela presença do negro e da lança, em nada se assemelha ao grupo de soldados do Rio Grande do Sul. Assim, em função da *proximidade visual* que se estabeleceu entre o lanceiro elaborado por Blanes e os

---

<sup>1</sup> Em contato feito com a instituição, logo da abertura da exposição, foi questionado o uso da imagem bem como a relação e diálogo que ela estabelecia com a proposta da mostra. Infelizmente, não houve resposta aos e-mails enviados. Posteriormente, em visita ao espaço expositivo e junto de um grupo de estudantes, foi argumentado por um dos responsáveis pela exposição que a reprodução da pintura de Blanes estava ali como referência e contraponto à inexistência de imagens acerca dos Lanceiros Negros Farroupilhas.

**Reprodução de Lancero de la época de Rivera**

Exposição *O dia a dia na Guerra Civil Farroupilha. Sobrevivências*  
Memorial do Rio Grande do Sul, Porto Alegre  
2016





Fig. 02

*Lancero de la época de Rivera*

Juan Manuel Blanes

Óleo sobre tela – 36 X 24,5 cm – s.d.

Coleção Horácio Porcel – Buenos Aires



Fonte: HABER, Alicia et. all. **El arte de Juan Manuel Blanes**. Buenos Aires: Fundación Bunge, 1994.

lanceiros sulinos que lutaram no conflito, a apropriação da imagem por seu viés ilustrativo acabou por eclipsar sua significação e sentido.

Essa mesma pintura, vale dizer, não foi utilizada unicamente na exposição citada. Com uma circulação bastante grande no Estado, desde muitos anos ela ocupa capas de publicações e ilustra, ainda hoje, diversos *sites* de internet que tratam da Revolução Farroupilha e dos Lanceiros Negros (Fig. 03, 04, 05). A permanência dessa imagem nos meios digitais, bem como a sua relevante difusão, foi o que proporcionou o questionamento inicial de uma pesquisa que, afora ter ampliado posteriormente o seu objeto de estudo, centrou-se, sobretudo, na investigação da construção da imagem do gaúcho não só no Brasil, mas igualmente na Argentina e no Uruguai.

A constituição e elaboração da problemática da presente tese teve seu início, pois, através de algumas inquietações causadas quando da finalização do Mestrado (2009-2011) que, de forma geral, se propôs a analisar os murais de temática histórica e folclórica realizados por Aldo Locatelli (1915-1962) no interior do Palácio Piratini. Estes, que foram elaborados entre os anos de 1951 a 1955, traziam diversificadas imagens acerca dos gaúchos que, ora eram destacados elementos da economia sulina (*O Estado*), ora aludiam ao amálgama cultural específico e próprio dos sul-riograndenses (*Formação etno-historiográfica do povo rio-grandense*), e ora correspondiam, também, aos estancieiros de idos tempos (*Lenda do Negrinho do Pastoreio*). Muito embora o objetivo do trabalho fosse a análise dos murais e a maneira com a qual o artista ítalo-brasileiro apreendeu a história e folclore do Estado, as suas percepções acerca do gaúcho e a forma com a qual o elaborou em seus murais, geraram alguns questionamentos no entorno da produção dessa imagem.

Assim, mesmo com a finalização da dissertação no ano de 2011, uma indagação ainda parecia estar em aberto: como e quando o gaúcho se fez presente na pintura brasileira e, mais especialmente, na sul-riograndense? Embora os estudos realizados para a dissertação apontassem caminhos a essas questões, particularmente através das produções realizadas a partir dos anos 1950, havia, ainda, a necessidade de se buscar mais elementos. E, possivelmente, retornar no tempo, parecia ser um interessante ponto de partida.

Nesse aspecto, foi no momento em que se deram os primeiros passos em direção ao século XIX, onde obras como a dos irmãos Moreaux e de Ângelo Agostini, no Rio de Janeiro, e de Pedro Weingärtner, no Rio Grande do Sul, apontavam as primeiras e mais antigas pistas, que se entrou em contato, ainda no ano de 2011, com a citada obra

Fig. 03  
*Usos ilustrativos de “Lancero de la época de Rivera” - Entrevista*  
 Site de internet



Fonte: <http://www.afropress.com/post.asp?id=14292>

Fig. 04  
*Usos ilustrativos de “Lancero de la época de Rivera” – Capa de publicação*  
 Site de internet



Fonte: <https://neyjuniordesigner.wordpress.com/2012/10/03/caderno-os-lanceiros-negros-na-guerra-dos-farrapos-ceap-2012/>



Fig. 05

Usos ilustrativos de “Lancero de la época de Rivera” – Site de pesquisa/história  
Site de internet

Os lanceiros negros da f... x

www.historiazine.com/2013/03/os-lanceiros-negros-da-revolucao-farroupilha.html

desempenhou um importante papel durante os 10 anos da **Revolução Farroupilha**.

### Escravos libertos (ou nem tanto) para lutar pelo Rio Grande!



A Revolução Farroupilha teve início principalmente pela revolta dos estancieiros gaúchos, descontentes com a política implantada pelo **Império Brasileiro**, que desfavorecia a produção e comercialização do charque e do couro gaúchos, enquanto favorecia a produção de nossos *hermanos*, pois o Império preferia comprar este produto na região do Prata.

Vários destes estancieiros usavam mão-de-obra escrava em suas fazendas. Ao aderir a revolta, o estancieiro convocava seus escravos para lutar ao seu lado, engrossando as fileiras farroupilhas contra as tropas imperiais. Como motivação para lutar, o escravos recebiam a promessa de que estariam livres após o conflito, com a definitiva implantação da República Rio Grandense.

Além disto, quando uma estância de uma pessoa favorável ao Império era invadida, os escravos que trabalhavam nesta estância eram “libertados” pelos republicanos e convocados para o exército farroupilha. Em pouco tempo, o 1º Corpo dos Lanceiros da

<https://historiazine.com/lanceiros-negros-revolucao-farroupilha-22f4faf1d9df>

de Juan Manuel Blanes e seu uso ilustrativo às ações dos Lanceiros Negros Farrroupilhas. Instante epifânico? Possivelmente, pois for a partir desse encontro anacrônico de imagens que se questionou a maneira com a qual a imagem do gaúcho havia sido percebida e elaborada não só no Brasil, mas, fundamentalmente, nos países vizinhos, como Argentina e Uruguai, que também tinham nessa figura a base de sua história e de suas produções imagéticas.

Desta maneira, se por um lado as indagações iniciais giravam no entorno da produção imagética brasileira e, mais especificamente, das referentes ao Rio Grande do Sul, por outro, pensar a relação destas com a vasta obra realizada nos países rioplatenses, onde Juan Manuel Blanes estava inserido, mostrou-se como um campo profícuo e de grande interesse de análise. A partir disso, então, delineou-se um projeto que visava perceber, afora a questão da *necessidade* do uso da imagem como ilustração, a maneira com que a imagem do gaúcho havia sido construída na ampla produção pictórica argentina, uruguaia e brasileira.

A partir do momento em que a possibilidade de trabalhar com tal objeto se tornou viável, uma ampla busca por fontes e referências foi iniciada. E, em meio à diversidade de artistas e imagens que se apresentavam, chamou a atenção a produção de três pintores que, separados espacialmente, pareciam dialogar temática e temporalmente. Assim, ao mesmo tempo em que o argentino Cesáreo Bernaldo de Quirós (1879-1968) levava sua série *Los Gauchos*, em meados dos anos 1920, para os mais importantes museus e galerias da América e da Europa, o uruguaio Pedro Figari (1861-1938) elaborava o mesmo tipo através de tempos e memórias pessoais, além de levá-los, também, para a França nesse mesmo período. Igualmente no Brasil, Pedro Weingärtner (1853-1929), após dedicar-se por anos na elaboração de temas mitológicos e retratos, voltava seu pincel e suas tintas nessas primeiras décadas dos anos 1900, aos temas de sua terra natal, isto é, o Rio Grande do Sul. Eram os gaúchos carreteiros que, nesse momento, passaram a compor seu rol temático.

Observando os entrecruzamentos desses gaúchos e artistas nas primeiras décadas dos anos 1900, percebeu-se, pois, a repercussão que ambas as obras tiveram nesse momento. Bernaldo de Quirós, por exemplo, afora ter sido considerado *pintor de la Pátria*, teve a série *Los Gauchos* aclamada pela crítica nacional e internacional; Figari, aliando tema e plástica em um momento de grandes transformações no panorama artístico americanos e europeu dos anos 1920 e 1930, igualmente colocou a imagem dos seus *gauchos* no centro do debate; Weingärtner, por fim, já artista de grande

importância no contexto do Velho e do Novo mundo, , por ser considerado o *primeiro* pintor sulino de renome, ao voltar-se aos temas regionais acabou por ser, também, o primeiro a elaborar o gaúcho em tintas, traços e cores. Assim, na medida em que a pesquisa avançava, o que se delineava, aos poucos, era a percepção que ambos os artistas, cada qual à sua maneira e de acordo, também, com sua trajetória, haviam *consagrado* a imagem do gaúcho no século XX.

Pensar e problematizar tais imagens à luz de sua consagração, no entanto, proporcionou uma nova e desafiadora interrogação: se a produção de tais artistas havia consagrado a imagem do homem do pampa no alvorecer do novo século, que caminhos teriam percorrido as imagens até esse momento consagratório e de pioneirismo? Lançar essa questão era o mesmo que se perguntar de que maneira tais elaborações imagéticas haviam sido constituídas até esse momento. A resposta a tal questão, no entanto, não se constituiu em uma simples referência a outros artistas e obras. Ela encaminhou a pesquisa a um trabalho quase arqueológico. Cada artista que era trabalhado e cada imagem que era encontrada desnudava-se como sedimentos temporais que, ao mesmo tempo em que estavam precisamente localizados, transgrediam essa tipificação linear e abriam-se em múltiplas faces. Eram, por certo, imagens carregadas de anacronismos e memórias. Cada qual, a partir de suas particularidades, constituía-se como um dos fios que, delicada e cuidadosamente tramado, dava forma a uma grande rede de relações. Cada fio, tal qual as grandes cordas desfiadas que prendem os navios aos portos, que denunciam não só seu tempo mas, sobretudo, suas reminiscências, evidentemente atentava ao tempo. Ou aos múltiplos tempos que as constituíam e as perenizavam. Eram, para falar como Benjamin, constelações.

Assim, no momento em que se iniciou a tessitura desses fios, observou-se um profícuo diálogo entre imagens que haviam sido elaboradas ainda no século XVIII, pelos artistas que integraram as expedições científicas do período junto daquelas que foram consagradas no século XX. Elementos precisos, como laços e boleadeiras, que perpassaram tempos e fronteiras, foram constantes nessas produções. Sendo, por certo, objetos de identificação do gaúcho com seu meio e com suas lidas, elas se deram a ver ao artista viajante do início do século XIX, aos primeiros pintores nacionais e aos que a tomaram como tema – e problema – no início dos anos 1900. Eram, de fato, imagens fantasmáticas. E o assombro causado por elas vinha, por certo, da sua repetição, da forma com a qual artistas que estavam separados não só espacialmente, como o caso dos viajantes, mas também temporalmente, se utilizaram do tema não apenas para descrever

o gaúcho, mas, sobretudo, para construí-lo. Elementos pitorescos ou de grande representatividade do pampa, o fato é que elas ressurgem, ressignificam e perenizam essa imagem.

Assim, para investigar a maneira com a qual tais elementos se articulam e dialogam, isto é, como, no entremear dos fios, a imagem do gaúcho foi construída no perpassar de tempos, memórias e fronteiras, organizou-se o presente trabalho em duas partes. A primeira delas, intitulada *A imagem nascente: o gaúcho na produção imagética dos séculos XVIII e XIX*, traz, precisamente, a produção dos primeiros artistas que aportaram em terras argentinas, uruguaias e brasileiras, especialmente na figura do *artista viajante*. Além deles, o trabalho desempenhado pelos primeiros artistas nacionais que, afora outras temáticas, voltaram-se às da sua terra, igualmente foi estudada. Já a segunda parte, intitulada *A imagem consagrada: o gaúcho na pintura de Cesáreo Bernaldo de Quirós, Pedro Figari e Pedro Weingärtner*, problematiza, pois, a forma com que tais imagens, que já haviam circulado não apenas no Brasil, mas, também, na Argentina e no Uruguai, conectam-se e consagram-se através dos pincéis de Quirós, Figari e Weingärtner.

## II

Definida, assim, a problemática do estudo, onde o fio condutor estava pautado, pois, na maneira com a qual a imagem do gaúcho argentino, uruguaio e brasileiro havia sido construída na pintura desses países, voltou-se a atenção à duas questões essenciais para o seu desenvolvimento: a definição específica e organização das fontes e, igualmente, a coleta de dados. Partindo dessas questões, então, inicialmente selecionaram-se as imagens para a pesquisa e, a partir disso, realizou-se a serialização das mesmas. Tal procedimento foi necessário porque muitos dos artistas contemplados no estudo haviam elaborado um grande número de pinturas. Assim, criadas categorias específicas, o número de obras foi reduzido e possibilitou a análise mais específica acerca de determinados temas e detalhes.

Outra questão de extrema relevância que foi observada no momento da organização das fontes foi, pois, a tipologia de imagens que seriam utilizadas no estudo. Muito embora as produções pictóricas acerca do gaúcho tenham sido elaboradas a partir de diferentes técnicas e, igualmente, sobre diferentes suportes, contemplar a sua totalidade resultaria em uma pesquisa extensa e abrangente por demais. Por tal motivo, o recorte feito no que se refere ao tipo de técnica empregada na construção de imagens

centrou-se, pois, nas pinturas. No entanto, mesmo que o foco tenha sido direcionado a elas, não se ignorou a importância de obras elaboradas a partir de outros meios. Dessa forma, o diálogo das pinturas junto às litografias, gravuras e desenhos, por exemplo, se mostrou extremamente importante e profícuo para o estabelecimento de relações e levantamento de questões.

Já o segundo ponto, relacionado ao mapeamento e levantamento das fontes, esteve voltado, fundamentalmente, à pesquisa *in loco* nos espaços de salvaguarda tanto das pinturas quanto dos demais documentos necessários e fundamentais ao trabalho que se propõe analisar imagens. Dada, porém, a complexidade do trabalho que foi proposto, especialmente pelo fato de abranger três realidades espaciais distintas entre si, a pesquisa estendeu-se por praticamente três anos, onde muitas instituições foram visitadas e larga documentação foi coletada<sup>2</sup>. Durante esse tempo, então, se estruturou um banco de dados que, além de comportar os espaços de memória visitados e trabalhados no decorrer da pesquisa, igualmente se colocou e especificou a documentação que havia sido recolhida. Nesse sentido, imagens, catálogos, periódicos, álbuns de viagens e fotografias, por exemplo, passaram a compor a citada catalogação documental.

No citado banco de dados, que foi organizado a partir dos espaços onde a pesquisa foi realizada, discriminou-se toda a documentação existente bem como suas referências e localização. Apenas com sentido ilustrativo, abaixo se apresentam esses locais bem como o material que comportam em seus acervos e arquivos. Por uma questão de organização, apresentar-se-á, primeiro, os arquivos mais relevantes que se pesquisou no Brasil para, posteriormente, referenciar os da Argentina e Uruguai.

#### **a) Brasil: Porto Alegre, Rio de Janeiro, Petrópolis**

##### 01) Museu de Arte do Rio Grande Sul Ado Malagoli (Porto Alegre – 2013, 2014, 2015)

No acervo do museu, afora a possibilidade de fotografar parte das obras de autoria de Pedro Weingärtner (algumas em exposição e outras na reserva técnica), igualmente foi

---

<sup>2</sup> A respeito do levantamento de dados realizados no exterior, especialmente na Argentina e Uruguai, cabe mencionar que duas viagens, ao longo do doutorado, foram realizadas para ambos destinos. A primeira, realizada em 2014 e que durou apenas uma semana, foi importante na medida em que se pôde mapear os principais locais de pesquisa e, também, fotografar alguns dos documentos mais relevantes. Já a segunda viagem, empreendida no ano de 2016 e que estendeu-se por dois meses, afora ter proporcionado o retorno a muitas das instituições visitadas em 2014, oportunizou a ampliação da pesquisa não apenas em Buenos Aires e Montevideo, mas, igualmente, pelo interior da Argentina. Vale mencionar que esta última viagem, programada para ser parte do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE) não foi ratificada em função do corte das bolsas por parte do Governo Federal precisamente no momento em que já se havia organizado a saída para pesquisas.

analisado importante material jornalístico sobre o artista que, junto a outros documentos, está disponível no arquivo da instituição. Além disso, catálogos de exposição também puderam ser manuseados.

02) *Pinacoteca Aldo Locatelli e Prefeitura Municipal de Porto Alegre (Porto Alegre – 2013, 2015)*

Apesar dos dois espaços estarem localizados no mesmo prédio, importa destacar a particularidade de cada um deles. Na Pinacoteca Aldo Locatelli, que está vinculada à Secretaria de Cultura do Município, encontra-se não apenas algumas obras de Pedro Weingärtner como, também, as fichas e documentação técnica referente as mesmas. Já na prefeitura propriamente dita, foi possível fotografar uma das telas do artista (*Gauchos chimarreando*) que, de propriedade do município, encontra-se exposta no segundo andar do prédio.

03) *Arquivo do Instituto de Arte da UFRGS e Pinacoteca Barão de Santo Ângelo (Porto Alegre – 2014, 2015)*

Em ambas as instituições, vinculadas à Universidade Federal do Rio Grande do Sul, um importante material jornalístico e imagético foi fotografado. Do Arquivo do Instituto de Artes, por exemplo, reportagens e documentos acerca de Pedro Weingärtner foram analisados. Já da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, onde o seu acervo foi visto, pela primeira vez, em uma exposição realizada na Reitoria da mesma universidade, algumas das pinturas do artista foram, igualmente, registradas.

04) *Acervo do Museu Chácara do Céu – Museus Castro Maya (Rio de Janeiro - 2015)*

A primeira parte da pesquisa foi realizada a partir de dois catálogos da instituição: o bibliográfico e o iconográfico. Após trabalhar com ambos os bancos de dados, foi possível elaborar uma tabela com as aquarelas alusivas ao Rio Grande do Sul, onde se destacaram tanto as paisagens da região quanto os tipos sociais característicos, como o gaúcho, os tropeiros e os escravos. Após as primeiras observações e, ainda, de posse da tabela realizada para mapear as obras do artista que tinham por temática o Rio Grande do Sul, foram acessadas as fichas técnicas das obras propriamente ditas. Além disso, o acervo de imagens digitalizadas da instituição foi colocado à disposição. Do estudo desse material se elaborou um documento acerca de obra geral de Jean-Baptiste Debret sobre o Rio Grande do Sul. A respeito dos Museus Castro Maya, importa mencionar



que ele é o que possui a maior coleção de aquarelas de Debret<sup>3</sup>, especialmente as referentes à possível viagem do artista ao sul do Brasil.

05) Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro – 2014, 2015)

O arquivo consultado no MNBA, da mesma forma que os demais, possuía, apenas, material jornalístico e alguns catálogos de exposição de Pedro Weingärtner. Além disso, e de grande valia, foi o contato e registro de algumas obras do artista que se encontram sob a salvaguarda da instituição, especialmente a intitulada *Chegou tarde*.

06) Museu Imperial de Petrópolis (Petrópolis/Rio de Janeiro – 2015)

Apesar de ter sido realizada uma visita à instituição, grande parte da pesquisa foi facilitada por trocas de *e-mail* com a responsável pelo arquivo. Neste local as buscas centraram-se nos documentos alusivos à Herrman Rudolf Wendroth, especialmente a sua pasta de aquarelas que, até o presente momento, está registrada com outro nome, o que dificultou sua localização. O material, que infelizmente não está acessível ao público, pois é constante do acervo da Família Imperial, foi mapeado, apenas, através de documentação secundária e disponibilizada pelo museu.

07) Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro – 2015, 2016)

Nesta instituição foram realizados dois momentos da pesquisa. O primeiro deles referente ao acervo de periódicos e, o segundo, ao iconográfico. A respeito deste último, as imagens relativas às obras dos Irmãos Moreaux foram digitalizadas e disponibilizadas pela instituição.

**b) Argentina: Buenos Aires, San Antonio de Areco, Parana, Gualeguay**

01) Arquivo do Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires – 2014 e 2016)

Pesquisa realizada em material conservado pelo setor de *Archivo, Documentación y Registro* e que são referentes às obras que compõe o acervo do museu ou que a ele pertenceram em algum momento. Foram analisadas 48 pastas alusivas às obras de Cesáreo Bernaldo de Quirós, onde cada uma comportava informações específicas sobre suas pinturas. Destas, 15 eram referentes às obras de diferentes períodos e temáticas. As outras 33 eram alusivas, especificamente, ao que se catalogou como pertencente à série *Los Gauchos*. O conteúdo das pastas analisadas pôde ser dividido em: a) ficha técnica da obra (título, dimensões, local onde se encontra atualmente, empréstimos realizados e processos de reparação e restauro); b) Fotografia; c) Ficha de conteúdo da pasta, onde constam todos os documentos referentes à obra.

---

<sup>3</sup> O acervo do museu conta, atualmente, com 451 aquarelas, 58 desenhos e 29 gravuras de Jean-Baptiste Debret.

Dando prosseguimento a essa pesquisa em 2016, foi possível acessar novamente as pastas de documentos e fotografá-las, o que não havia sido feito em 2014. Além disso, foi possível registrar, também, algumas das obras do artista que estavam em exposição. As demais, que compõe a série *Los Gauchos*, não puderam ser registradas por estarem na reserva técnica e, ainda, por ter sua mobilidade dificultada em virtude das grandes dimensões das mesmas. A documentação constante no acervo da instituição pode ser dividida, também, em três partes. A primeira, alusiva à catalogação, já comentada acima; a segunda, relacionada à doação das pinturas e os trâmites burocráticos envolvidos no processo; e, por fim, as pinturas propriamente ditas, onde foram fotografadas *Don Juan de Sandoval* e *El muchacho de los arreos*, constituintes da série *Los Gauchos*, e que estavam na exposição permanente do MNBA. Além disso, outras duas, de temática religiosa (*Tierra de fe*) e gauchesca (*El embrujador*), igualmente constam nos registros fotográficos. Na mesma oportunidade, as obras de Ignacio Zuloaga y Zabaleta e Joaquín Sorolla y Bastide, artistas que tiveram forte importância para Cesáreo Bernaldo de Quirós, foram registradas. As de Hermenegildo Anglada Camarasa, de grande importância na análise das pinturas de Pedro Figari, igualmente foram registradas.

02) *Biblioteca Raquel Edelman – Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires - 2014)*

Foram consultados livros, catálogos de exposições e publicações em periódicos sobre Cesáreo Bernaldo de Quirós. Além deste artista, material acerca de pintores viajantes, especialmente Emeric Essex Vidal e Jean Pallière igualmente foram consultados.

03) *Galería Zurbarán (Buenos Aires – 2014, 2016)*

Pesquisa realizada no arquivo da galeria. Afora o grande número de catálogos de exposições realizadas pela própria Zurbarán, Ignacio Gutierrez Zaldívar, fundador da galeria, possui um grande número de reportagens acerca de Cesáreo Bernaldo de Quirós. Destacam-se, nesse conjunto, as que circularam em jornais franceses, norteamericanos, alemães, espanhóis e argentinos e que eram alusivas à consagração da série *Los Gauchos*. Afora a pesquisa no arquivo pessoal, foi possível conhecer a reserva técnica da instituição onde, dentre muitas outras obras, puderam ser observadas algumas de autoria de Cesáreo Bernaldo de Quirós e de Pedro Figari.

A realização de nova pesquisa na Galeria Zurbarán, no ano de 2016, deu-se em função de a mesma ser a depositária de um dos maiores acervos a respeito de Cesáreo Bernaldo de Quirós. Pelo fato de, em 2014, apenas parte dos periódicos terem sido registrados, o



retorno foi necessário. Nesse caso, Ignacio Gutierrez Zaldívar, abriu novamente o seu arquivo para a realização da pesquisa onde, durante uma semana, foram fotografadas diversas caixas de documentos, dentre as quais se destacam as com periódicos (de 1899 a 1960); as com catálogos de exposições e a que continham fotografias pessoais do artista.

04) Museo Casa de Ricardo Rojas (Buenos Aires - 2016)

Em função da proximidade intelectual e amizade entre Cesáreo Bernaldo de Quirós, julgou-se importante realizar o levantamento de fontes e posterior coleta de material no citado museu. Dentre os documentos, destacam-se a coleção de cartas, os artigos de periódicos e a documentação imagética (fotografias) alusiva às exposições de Bernaldo de Quirós.

05) Biblioteca Nacional (Buenos Aires - 2016)

A pesquisa realizada na Biblioteca Nacional pode ser dividida em duas partes: a primeira, referente ao levantamento prévio da bibliografia existente no acervo e, a segunda, que foi mais específica, voltada ao artista. O levantamento bibliográfico realizado encontrou um conjunto de aproximadamente 30 obras relacionadas tanto à arte argentina quanto aos artistas que compunham o corpo do estudo. Na audioteca da instituição, áudios de entrevistas dos artistas foram disponibilizadas.

06) Academia Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires - 2016)

Pelo fato de Cesáreo Bernaldo de Quirós ter feito parte da *Academia Nacional de Bellas Artes*, julgou-se de fundamental importância realizar o levantamento do material que constava em seu acervo. Foram localizadas duas pastas, onde uma continha diversos recortes de jornais e, a outra, a documentação alusiva à participação do artista na ANBA.

07) Museo Las Lilas (San Antonio de Areco - 2016)

Localizado na cidade de San Antonio de Areco, o Museo Las Lilas é o que comporta a maior coleção de obras do artista Florencio Molina Campos. Na biblioteca e acervo do museu, por sua vez, foram localizados documentos de grande relevância, uma vez que Cesáreo Bernaldo de Quirós e Molina Campos tinham fortes laços de amizade. Dos que foram localizados, cita-se a documentação epistolar, as relacionadas à crítica de arte e, por fim, as obras de ambos os artistas.

07) Museo Provincial de Bellas Artes Dr. Pedro Martínez (Paraná/Entre Ríos - 2016)

O citado museu localiza-se na cidade de Paraná, província de Entre Ríos. Por ser a terra natal de Cesáreo Bernaldo de Quirós, a instituição criou, em 2004, a *Sala Cesareo Bernaldo de Quirós*, hoje considerada a que mais possui obras em exposição permanente

do artista. Dentre o material coletado no *Museo Provincial*, destaca-se a documentação imagética, os catálogos de exposição e algumas reportagens de periódicos.

08) *Casa de Cultura Bernaldo de Quirós (Gualeguay/Entre Rios - 2016)*

Na cidade natal de Cesáreo Bernaldo de Quirós, onde está localizada a Casa de Cultura que leva o mesmo nome, pouco material foi fotografado. No entanto, uma visitação pela cidade, guiada pelo vice-prefeito da cidade e pelo secretário de imprensa, oportunizou o conhecimento de obras do artista que estavam em coleções particulares ou que se encontravam em repartições públicas. Todas elas foram fotografadas, onde tem destaque a localizada na Prefeitura (*Los pescadores - Amalfi*) e a que está no *Club Social de Gualeguay (Hombres de lazo)*. Além disso, em conversa com o secretário de cultura do município, sr. Nestor Medrano, foi possibilitado um diálogo a respeito da importância, na atualidade, da obra de Quirós. A entrevista foi transcrita.

**c) Uruguai: Montevideo**

01) *Escuela de Artes y Artesanias Dr. Pedro Figari (Montevideo - 2014)*

Nesta instituição pesquisou-se, em sua biblioteca, obras escritas por Figari, especialmente as que tinham relação com as reformulações educacionais que ele propôs na segunda década dos anos 1900.

02) *Galeria de Fernando Saavedra Faget (Montevideo - 2014)*

O Sr. Fernando Faget, bisneto de Pedro Figari, possui uma importante galeria de arte que comporta um grande número de obras do artista. Provenientes do espólio da família, as pinturas ali expostas puderam ser observadas e fotografadas.

03) *Museo Historico Nacional – Casa Lavalleja (Montevideo – 2014, 2016)*

A instituição guarda, em seu acervo, um grande número de documentos acerca de Pedro Figari, destacando-se os recortes de imprensa e as anotações pessoais do artista. O período de pesquisa no Museo Histórico Nacional deve ser somado, por certo, aos dias de levantamento documental realizado no ano de 2016 que, além de Pedro Figari, foram estudados documentos acerca de Juan Manuel Blanes e Juan Manuel Besnes e Irigoyen. Da vasta e diversificada coleção, foram fotografadas algumas cartas pessoais e um conjunto de documentação diversa.

04) *Museo Juan Manuel Blanes (Montevideo – 2014, 2016)*

A primeira parte da pesquisa foi no acervo do próprio museu, onde todas as pinturas de Pedro Figari (maior acervo no Uruguai) puderam ser visitadas e fotografadas. A segunda parte se deu na *Biblioteca Blanes*, importante espaço de referências bibliográficas acerca do pintor e demais artistas uruguaios. Já no ano de 2016, além das

obras propriamente ditas, foi feita uma importante pesquisa no arquivo da instituição. Neste, uma diversidade documental foi encontrada tanto no que se refere a Blanes quanto no que tange a Figari. São acervos distintos, por certo, onde constam desde objetos pessoais até cartas e esboços de pinturas. Durante os cinco dias de trabalho na instituição, foram consultados e fotografados a documentação epistolar, a imagética, periódicos diversos e a bibliografia específica sobre Blanes e Figari.

05) Museo Figari (Montevideo – 2016)

O Museo Figari, um dos mais recentes no palco das artes plásticas uruguaias, possui um rico acervo de pinturas do artista e, igualmente, um importante arquivo a respeito do mesmo. Muitos documentos pertencem a instituição, mas, no entanto, alguns ainda estão em comodato pois foram entregues recentemente à direção do museu. Dentre a documentação fotografada, constam algumas cartas e obras do artista.

06) Museo Nacional de Artes Visuales (Montevideo - 2016)

Importante espaço de pesquisa, o Museo Nacional de Artes Visuales possui, em sua biblioteca, importantes obras e referências para pesquisa. Mesmo que não possua uma documentação específica a respeito dos artistas – material que foi encontrado nos museus citados anteriormente – os livros e catálogos consultados foram de grande valia.

07) Museo del Gaucho (Montevideo – 2016)

Última instituição onde foi feito levantamento documental, tal museu foi de grande importância no que se refere às questões específicas da imagem do *gaucho* bem como de sua cultura e hábitos. Afora a coleção de objetos, puderam ser fotografadas as miniaturas de esculturas de importantes artistas uruguaios, dentre eles Federico Reilly, Ramon Bauza e Federico Escalada. Além disso, foi feito contato com Cecília Assunção, atual diretora da instituição e filha de Fernando Assunção, idealizador do museu e um dos maiores estudiosos sobre o *gaucho*.

Conforme pôde ser percebido, houveram fases diferenciadas na coleta de dados da pesquisa, sendo os anos de 2014, 2015 e 2016 os mais profícuos nesse sentido. No entanto, foi no retorno da viagem à Argentina e ao Uruguai no ano de 2014 e, também, após as incursões aos museus cariocas e rio-grandenses que, então, se estabeleceram, com maior precisão, os conjuntos de imagens que seriam analisados ao longo da tese. Com tais elementos já definidos, a segunda viagem realizada em 2016 foi muito mais precisa em suas buscas e materiais.

Nesse sentido, conjugando documentos e imagens, artistas e memórias, tempos e espaços, se pôde, então, esboçar o grande e complexo quadro de artistas e obras que

comporiam a tese. Assim, para os capítulos integrantes da primeira parte da tese, isto é, os referentes à *imagem nascente*, foram elaborados diversas séries imagéticas e temáticas que tinham no gaúcho o seu tema central. Dessa forma, nos dois primeiros capítulos, onde se tratou da produção dos artistas viajantes, tal foi a definição de pintores e obras:

Artistas	Obras
Juan Ravenet (1766-1821) Fernando Brambilla (1763-1834)	- Guazo de Buenos Ayres enlazando toro (1794); - Modo de enlazar ganado en los campos de Buenos Aires (1798) - Caza de Perdices en los campos de Buenos Ayres (1798)
Emeric Essex Vidal (1791-1861)	- South Matadero (Public butchery) (1817) - Estantia (farm) on the river San Pedro (1817) - Balling Ostriches (1817) - The horse race (1817) - A country public house and travellers (1817) - Gauchos os Tucumán (1817)
Jean Leon Pallière (1823-1887)	- El asado (1895) - El payador (1865) - La posta (1858) - Interior de pulpería (1865) - El corral (1858) - La esquila (1864)
Juan Manuel Besnes e Irigoyen (1788-1865)	- Faena de saladero (s.d.) - Enlazando un buey (s.d.) - Perseguiendo un potro (s.d.) - Sosteniendo el potro (s.d.) - Trabajos y costumbres del campo (s.d.) - Gaucho (s.d.)
Adolphe D'Hastrel (1804-1875)	- Costumbres del país (1846) - El matero y el cantor de tristes e yaravís (1847) - Lancero (1847) - Habitante de la campaña (1847) - Mujer de campaña (1847)
Jean-Baptiste Debret (1768-184)	- Cenas da Província do Rio Grande (1828) - Engenho de carne seca brasileira ( 1829) - Campeiros, proprietários de tropas (1823) - Escravo negro conduzindo tropas (1823) - Viajantes da Província do Rio Grande (1823) - Homem do Rio Grande do Sul. Gaúcho (1825) - Gaúcho condutor de tropas (1823)

Herrman Rudolf Wendroth (? – 1861)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Costumes e vestimentas (s.d.)</li> <li>- Um habitante do campo (s.d.)</li> <li>- Emprego do laço (s.d.)</li> <li>- Uma caçada de boi (s.d.)</li> <li>- Uso do laço e da bola (s.d.)</li> </ul>
--	---

Tabela 1 – Relação de obras e artistas dos dois primeiros capítulos da tese

Definido, assim esse primeiro grupo de obras e pintores, o mesmo procedimento metodológico foi empregado com as imagens do terceiro capítulo. Visando não apenas o diálogo com a dos artistas viajantes, mas, sobretudo, estabelecer uma conexão com as que seriam elaboradas posteriormente por Bernaldo de Quirós, Pedro Figari e Pedro Weingärtner, foram selecionados os seguintes artistas:

Carlos Morel (1813-1894)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- El gaucho y sus armas (1841)</li> <li>- Gaucho en traje de pueblo (1841)</li> <li>- El lazo (1841)</li> <li>- La familia del gaucho (1841)</li> <li>- Cielito (1844-1845)</li> <li>- Media-caña (1844-1845)</li> <li>- Payada en una pulpería (s.d.)</li> </ul>
Prilidiano Pueyrredón (1823-1870)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- En el corral (s.d.)</li> <li>- El rodeo (1861)</li> <li>- Un alto en el campo (1861)</li> <li>- Un alto en la pulpería (s.d.)</li> <li>- Atardecer pampeano (s.d.)</li> <li>- Costa del Río de la Plata (s.d.)</li> </ul>
Juan Manuel Blanes (1830-1901)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Aurora (s.d.)</li> <li>- Crepúsculo (s.d.)</li> <li>- Descanso (s.d.)</li> <li>- Tomando el mate (s.d.)</li> <li>- El domador (s.d.)</li> <li>- El lazo (s.d.)</li> <li>- La doma (s.d.)</li> <li>- Escena campestre (s.d.)</li> </ul>
René-François Moreaux (1807-1860)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Gaúcho conduzindo bois (s.d.)</li> <li>- Gaúcho a cavalo (s.d.)</li> </ul>
Louis-Auguste Moreaux (1817-1877)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Gaúcho sentado tomando mate (s.d.)</li> </ul>
Ângelo Agostini (1843-1910)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- O gaúcho (s.d.)</li> <li>- Gaúchos (s.d.)</li> </ul>

Tabela 2 – Relação de obras e artistas do terceiro capítulo da tese

Por fim, estabelecidas as *imagens nascentes*, e já com parte da documentação disponível, organizaram-se, então, as séries temáticas das *imagens consagradas*. Estas, como já se colocou, eram as alusivas à produção de Cesáreo Bernaldo de Quirós, Pedro Figari e Pedro Weingärtner. Mesmo que a pesquisa tenha focado o trabalho desses três artistas, foi importante, igualmente, o estabelecimento de um recorte em suas produções, uma vez que elas se apresentavam em grande número. Nesse sentido, em virtude dos temas gauchescos por eles trabalhado, assim elaboraram-se os conjuntos imagéticos:

Cesáreo Bernaldo de Quirós	- Série <i>Los Gauchos</i>
Pedro Figari	- El pericón (s.d.) - El pericón entre ombúes (s.d.) - El palito (s.d.) - Ombú (s.d.) - Llega la noche (s.d.)
Pedro Weingärtner	- Rodeio (1908) - Pousada de carreteiros (Barra do Ribeiro) (1914) - Pousada (1914) - Pousada de carreteiros (1921) - Barra do Ribeiro (1914) - Gaúchos chimarreando (1911)

Tabela 3 – Relação de obras e artistas da segunda parte da tese

Por fim, foi através de tais conjuntos de imagens e, igualmente, da relação que estabeleceram entre si, que se problematizou e se construiu o objeto de pesquisa da presente tese. Com o objetivo de observar não só a forma com a qual elas se apresentaram no século XX, a sua construção e ligação com as que foram produzidas no século XIX oportunizaram novos entendimentos não só acerca de questões voltadas ao gaúcho, à identidade e aos ideários de nação, mas, sobretudo, à forma como se articulam no tempo e à memória.

### III

Jorge Luís Borges, no poema que intitulou *Cambridge*, onde poetiza uma manhã fria da Nova Inglaterra e a temporalidade da existência humana, assim o finaliza: “(...) somos nuestra memoria, somos ese quimerico museo de formas inconstantes, esse montón de espejos rotos”. Perceber, como Borges, que os homens possuem formas

inconstantes e que, inseridos em um museu quimérico, constituem-se, igualmente, a partir de estilhaços e reflexos de espelhos quebrados, é também observar a confluência de tempos e de memórias diferentes na compleição de cada indivíduo. Ou perceber, ainda, como cada um junta, monta e reflete seu passado – e memórias - na experiência do presente.

Quando, porém, se problematizam as produções pictóricas dentro dessa perspectiva de memórias estilhaçadas – e também refletidas – percebe-se que tal qual um grande leque, esse objeto abre-se em muitas possibilidades e instiga novos conhecimentos. Das memórias estilhaçadas, os inúmeros elementos que compõem a imagem. De seu reflexo, as inquietações do artista e do pesquisador. Ambos buscando, refletidos em suas memórias, respostas a problemas e perturbações que lhes são próprias. Que são de seu tempo e, também, de outros tempos.

Nesse sentido, a presente tese, igualmente, parte dos pressupostos da memória, especialmente de seus fragmentos refletidos, para pensar e analisar o conjunto de imagens que ora são propostos. Problematizando tais objetos a partir dessas bases, que comportam, também, as categorias anacrônicas do tempo, vislumbra-se um trabalho que tem seu aporte metodológico e teórico em intelectuais que, especialmente desde Aby Warburg, pensam as produções imagéticas a partir de seu viés cultural. Assim, da mesma forma que o intelectual alemão, compreende-se aqui a imagem, bem como sua produção, como um fenômeno antropológico. Pelo fato dos elementos culturais serem, igualmente, cristalizados pelas imagens, não são apenas os seus aspectos formais que se conjugam em sua análise, mas sim, e fundamentalmente, os que estão atrelados à memória individual e coletiva. Para o intelectual,

Tanto a memória da personalidade coletiva como a do indivíduo vêm socorrer de um modo todo peculiar o homem artístico, que oscila entre a visão de mundo matemática e a religiosa: ela não o faz criando prontamente o espaço de reflexão, e sim atuando junto aos polos limítrofes do comportamento psíquico, de modo a reforçar a tendência à contemplação serena ou à entrega orgiástica.<sup>4</sup>

Esse referencial de Warburg evidencia, no entanto, outro elemento de grande relevância para a percepção da forma com que se operam as relações entre memória e

---

<sup>4</sup> WARBURG, Aby. Introdução à Mnemosine. In: WAINZBORT, Leopoldo (Org.). **Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências/Aby Warburg**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p.363.



imagem: o seu *irromper* no tempo como *sintoma*. Para Warburg, observar essa particularidade da imagem era, igualmente, percebê-la como elemento *sobrevivente*, isto é, aquele que *reaparece* e *ressurge* em diferentes momentos da história. Imbuído de tais pressupostos e observações, o intelectual os coloca em prática a partir de um grande projeto que deu início em 1924: o *Atlas Mnemosyne*.

Definido pelo próprio Warburg como uma “(...) história da arte sem palavras, uma história de fantasmas para pessoas adultas”, tal atlas era composto por cerca de 79 painéis de fundo preto onde foram dispostas fotografias, em preto e branco, de pinturas, esculturas, gravuras, pessoas, entre outros elementos, com o objetivo de perceber “(...) a migração das formas desde a Antiguidade até o Renascimento e também até o presente”.<sup>5</sup> A maneira com a qual o *Atlas* foi organizado por Warburg, que alterou o suporte alguns anos depois, trocando os painéis por quadros forrados com tecido preto facilitando, assim, a mobilidade das imagens, foi compreendido por Georges Didi-Huberman como a base de seu pensamento acerca da imagem e da forma como ela se relaciona a partir dos diversos elementos que as compõem. Segundo o intelectual francês,

Tratava-se, pois, estritamente falando, de *formar quadros com fotografias*, no duplo sentido abarcado pela palavra “quadro”. No sentido *pictórico*, pois os tecidos estendidos sobre armações tornavam-se o suporte de um material imagético extraordinariamente diversificado, tanto em seus temas quanto em sua cronologia, porém reunido numa mesma escolha cromática branca e preta, na espécie de claro-escuro (...). O atlas warburgiano forma um “quadro” sobretudo no sentido *combinatório* – uma “série de séries” (...), pois cria conjuntos de imagens, os quais, em seguida, relaciona entre si.<sup>6</sup>

A relevância em se apontar a forma com que o *Atlas Mnemosyne* foi concebido evidencia, ainda, outra particularidade do pensamento de Warburg que, de certa forma, permearam a análise das imagens aqui apresentadas. No momento em que Didi-Huberman se refere à *série das séries* e, igualmente, à criação de um conjunto de imagens que se relaciona entre si, o intelectual aponta para o fato de a imagem ser detentora de *pensamento*. Isso significa dizer que é a partir das suas singularidades como objeto de pesquisa e, ainda, das relações que estabelecem com os demais

<sup>5</sup>BREDEKAMP, Horst, DIERS, Michael. Introdução à edição de estudos, 1998. In: WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã**. Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

<sup>6</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p.383-385.



elementos de seu entorno, tais fontes não reportariam, apenas, um “(...) resumo em imagens, mas um *pensamento por imagens*. Não apenas um ‘lembrete’, mas uma *memória no trabalho*. Em outras palavras, a memória como tal, a memória ‘viva’”.<sup>7</sup>

Assim, considerando o fato de as imagens pensarem e estabelecerem diálogos entre si, é que se percebe a relevância de se empreender um estudo que contemple e problematize as produções pictóricas que foram elaboradas em diferentes tempos. Nesse sentido, propor uma possível arqueologia da imagem do gaúcho nas regiões onde ele foi elemento essencial é, por assim dizer, dispor-se a penetrar em um universo pictural que viabiliza inúmeras relações entre produções imagéticas iniciadas em fins do século XVIII, que irrompem durante o XIX e consagram-se no XX.

Durante esse longo percurso, onde as imagens foram muitas vezes observadas pelas lentes do formalismo e da linearidade temporal, os pensamentos e memórias das quais elas são portadoras foram negligenciados e, por conseguinte, não questionados. Se, como diz Etienne Samain, “toda a imagem é uma memória de memórias, um grande jardim de arquivos declaradamente vivos”<sup>8</sup>, por certo o gaúcho elaborado pelas cores e traços de diferentes artistas sedimentam, em si, essa multiplicidade de pensamentos. Conforme coloca Didi-Huberman,

(...) não ficamos diante da imagem como diante de algo cujas fronteiras exatas não podemos traçar. O conjunto das coordenadas positivas – autor, data, técnica, iconografia, etc. – não basta, evidentemente. Uma imagem, toda imagem, resulta dos movimentos provisoriamente sedimentados ou cristalizados nela.<sup>9</sup>

Precisamente esse arcabouço memorialístico que as imagens possuem e que as tornam, nas palavras de Samain, “arquivos vivos”, é que vão engendrar um estudo anacrônico voltado, essencialmente, às sobrevivências, ao pós-vida das produções imagéticas. Conceito estruturante dos estudos e pesquisas de Aby Warburg, este está relacionado às imagens que, em determinados momentos, se calam e, em outros, ressurgem. Reaparecem ressignificadas. Perturbam e inquietam quem as observa. São, para o intelectual alemão, sintomas anunciados pelas imagens e pelo tempo *fantasmal*:

---

<sup>7</sup> Ibidem, p.383.

<sup>8</sup> SAMAIN, Etienne (Org.). **Como pensam as imagens**. Campinas: Unicamp, 2012, p. 23.

<sup>9</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Op.cit., p.33.

Warburg substituiu o modelo ideal das “renascenças”, das “boas imitações”, e das “serenas belezas” antigas por um *modelo fantasmal* da história, no qual os tempos já não se calcavam na transmissão acadêmica dos saberes, mas se exprimiam por obsessões, “sobrevivências”, remanências, reaparições das formas. Ou seja, por não-saberes, por irreflexões, por inconscientes do tempo.<sup>10</sup>

As imagens perpassam o tempo, desorientam e atravessam a história. São, em última instância, anacrônicas. Constituem-se, nas palavras de Didi-Huberman, por uma montagem de tempos heterogêneos.<sup>11</sup>

Nesse sentido, como pensar a imagem do gaúcho no tempo? Seriam as imagens dos viajantes um primeiro indício do estabelecimento de uma memória? Ou seriam justamente essas imagens o arcabouço, a base de memórias que, em tempos e momentos diferentes, abrem-se e aparecem aos artistas como problema artístico? São os movimentos sobre o cavalo, o manejo do laço e da boleadeira, ou a maneira como são interligados junto à paisagem que abrem a possibilidade de pensar o gaúcho e sua elaboração de forma sintomática? Assim, são esses questionamentos também, que norteiam o presente estudo.

Destarte, conjugar tais imagens a as fazer dialogar no tempo é, pois, vê-las e percebê-las como os fios de uma grande e complexa teia de significações. Na medida em que tal estrutura é elaborada, são os seus diversificados encadeamentos que lhe conferem especificidades. São eles, como que tecidos por diferentes tempos, anseios e desejos, que não só a colocam como centro do debate, mas, igualmente, como elemento central e basilar para a compreensão da maneira com a qual a imagem do gaúcho foi pensada e construída. Nesse caso, muito embora se tenha seguido um caminho linear no que diz respeito às imagens aqui propostas, é precisamente o que elas comportam de memória e reminiscências que as tornam os elementos centrais – e mais importantes – na construção dessa grande teia.

Conforme se apontou no início do subitem, as bases teórico-metodológicas do presente trabalho estão amparadas, pois, em estudos que desde Aby Warburg vêm se estruturando no campo da história e da arte. Muito embora o intelectual alemão não tenha deixado registrado, explicitamente, uma metodologia de análise de imagens,

---

<sup>10</sup> Ibidem, p. 25.

<sup>11</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008, p. 39.

percorrer seus escritos e, sobretudo, a sua tese acerca de Botticelli é, pois, encontrar os principais elementos norteadores de suas propostas.

Nesse sentido, ao trabalhar com duas obras do pintor florentino, especialmente *O nascimento de Vênus* e *A Primavera*, Warburg fundamentou “(...) a iconografia, a iconologia, a história da recepção, a psicologia histórica e a sociologia da arte (...)”.<sup>12</sup> Conforme se percebe, o intelectual se utilizou de aportes conceituais de diferentes disciplinas para, então, tecer seu objeto de trabalho que, dentre outras coisas, objetivava “(...) uma tentativa de comparação das obras de Sandro Botticelli com as representações correspondentes nas literaturas poéticas e na teoria da arte, com o fim de expor o que interessava aos artistas do Quattrocento na Antiguidade (...)”.<sup>13</sup>

Questionando sobretudo a maneira com que os diversos elementos da literatura, da antiguidade, da teoria da arte e da própria contemporaneidade de Botticelli se entremeavam para produzir significados nas obras do artista, Warburg teceu uma imensa – e arqueológica - rede de relações onde todos eles estabeleciam contato. Assim, é justamente a partir dessa forma abrangente de trabalhar e analisar as imagens que se pode perceber uma das maiores contribuições do intelectual para o campo da história da arte: a interdisciplinaridade e o modelo de história da cultura - como uma ciência da cultura - que não se deixa inibir pela *parcialidade de uma polícia de fronteira*.<sup>14</sup> Sobre tal questão, as pontuações do historiador da arte inglês Edgar Wind parecem ser bastante elucidativas: “Uma das convicções fundamentais de Warburg é que qualquer tentativa de separar a imagem de sua relação com a religião e a poesia, com o ato cultural e o drama equivale à constrição de seus fluídos vitais”.<sup>15</sup>

Contudo, temendo o isolamento da obra de arte em prol de seus aspectos estético-formais, Warburg amplia, ainda, o *corpus documental* utilizado na análise evidenciando, justamente, o rompimento das barreiras disciplinares. Nesse sentido, ele investiga não apenas a obra de arte em si, mas, como aponta Gertrude Bing, pondera

(...) a complementação recíproca de documentos pictóricos e literários, a relação entre artista e comitente, o entrelaçamento entre a

<sup>12</sup> BREDEKAMP, Horst, DIERS, Michael. Introdução à edição de estudos, 1998. In: WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã**. Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p.xviii.

<sup>13</sup> WARBURG, Aby. O nascimento de Vênus e A primavera de Sandro Botticelli. Uma investigação sobre as concepções de Antiguidade no início do Renascimento italiano. In: WAINZBORT, Leopoldo (Org.). **Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências/Aby Warburg**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p.27-28.

<sup>14</sup> BREDEKAMP, Horst, DIERS, Michael. Op,cit., p.xviii.

<sup>15</sup> Idem.

obra de arte e o ambiente social e sua finalidade prática como objeto individual. Ele já não inclui mais em sua análise somente os produtos da grande arte, mas também documentos pictóricos mais remotos e esteticamente irrelevantes, e não foca sua atenção exclusivamente nos artistas, mas também nos membros do círculo dos Medici.<sup>16</sup>

A análise imagética que se realizou ao longo da tese, portanto, esteve muito próxima de tais aportes metodológicos. Em primeiro lugar, o estudo se mostrou interdisciplinar. Na realidade, não considerar os elementos das demais disciplinas e que, por certo, estão vinculadas ao estudo da arte e do gaúcho seria, pois, produzir um trabalho por demais restrito. Nesse caso, analisar as imagens a partir de elementos históricos, artísticos, sociológicos e outros, se mostrou extremamente fértil para, em um primeiro momento, não tomar a imagem como simples reprodução do contexto do artista e, num segundo, não se ater, apenas, às especificidades formais da pintura. É, por assim dizer, a partir da compreensão do objeto e de suas múltiplas relações que se pensou e se problematizou o gaúcho e a maneira com a qual foi elaborado em tintas e cores.

Além disso, vale dizer, o estudo sempre primou pela abrangência documental. Muito embora as pinturas dos artistas sejam as fontes basilares, todos os demais materiais que estiveram no seu entorno foram essenciais para desencadear não só as relações entre ambos, mas, principalmente, evidenciar todos os elementos que sempre estiveram às voltas de sua produção. Nesse caso, utilizar-se das cartas dos artistas, de suas produções textuais, de seus apontamentos e de seus referências formativos oportunizam pensar a imagem para além de seu suporte. É, pois, envolvê-la, como tantas vezes já se comentou, nas citadas redes de relação. É construí-la, também, a partir desses inúmeros e variados documentos que dialogam proficuamente com elas.

É, também, a partir do contato com esse grande número de documentos que se pode perceber a maneira com a qual os artistas, em teu tempo, interagiram não apenas com seu meio, mas, fundamentalmente, com os círculos intelectuais. Por certo, as redes de contatos criadas nesse momento foram de extrema relevância para se pensar a própria produção do artista e, da mesma forma, a proximidade que, algumas vezes, estabelecia junto a outras produções e a temas em voga no período. Nesse caso, pensar a relação da literatura gauchesca em um contexto onde a imagem do gaúcho estava sendo

---

<sup>16</sup> BING, Gertrude. Prefácio à edição de 1932. In: BREDEKAMP, Horst, DIERS, Michael. Op.cit., p.xli.

elaborada é, pois, perceber contatos, diálogos e memórias que se aproximam – e que, as vezes, também se afastam.

Além disso, importa mencionar, também, que os aportes temporais que serão utilizados no decorrer do trabalho estabelecem uma relação bastante próxima com os postulados definidos por Georges Didi-Huberman, especialmente aos relativos ao *anacronismo*. Por certo, analisar a imagem a partir dos múltiplos tempos que a constituem tornam o objeto muito mais complexo e, por sua vez, muito mais apto a contribuir com novos conhecimentos acerca dele próprio. Nesse sentido, compreender que a imagem, tal qual outras fontes de pesquisa, se constitui a partir de sua complexidade temporal, abri-la e observa-la justamente nesses rasgos e aberturas é, portando, compreender seu anacronismo.

Didi-Huberman, quando comenta acerca dos questionamentos que lhe surgiram quando da observação da parede pintada por Fra Angelico no Convento de San Marco, em Florença, não só atenta estar diante do tempo como, igualmente, ratifica a impureza desse tempo que se dá a ver ao pesquisador. Para ele, estar diante da parede de Fran Angelico é estar, pois,

(...) frente a un objeto de tiempo complejo, de tiempo impuro; un extraordinário *montaje de tiempos heterogéneos que forman anacronismos*. En la dinámica y en la complejidad de este montaje, las nociones históricas tan fundamentales como la de “estilo” o la de “época” alcanzan de pronto una peligrosa plasticidad. (...). Plantear la cuestión del anacronismo, es pues interrogar esta plasticidad fundamental y, con ella, la mezcla tan difícil de analizar, de los diferenciales de tiempo que operan en cada imagen.<sup>17</sup>

A complexidade temporal a que se refere Didi-Huberman, nesse caso, também diz respeito às formas com as quais as imagens eram observadas e estudadas, uma vez que, analisá-las e pensá-las a partir de tempos diferentes era, pois, incorrer em um dos maiores e mais irremissíveis pecados historiográficos: o anacronismo.<sup>18</sup> No entanto, quando o passado não mais dá suporte a questionamentos que vão além de uma questão de *estilo* ou *época*, tais categorias temporais são as que oferecem maior suporte de análise e interpretação das imagens. Nesse caso, considerar o tempo complexo e anacrônico como aquele que percebe o momento da realização da imagem, o de seus

<sup>17</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Op.cit., p.40.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p.53.

referenciais e elementos constituintes e, ainda, o da apreciação da obra, é, pois, transgredir a linearidade do tempo e as tipificações formais. É, pois, compreender o objeto *imagem* a partir de suas especificidades e complexidades.

No caso da imagem do gaúcho, a questão temporal se mostrou extremamente relevante, pois, quando colocadas lado a lado, elas não só dialogaram tematicamente como, também, fizeram emergir diversos elementos que as conectaram em tempos e à memórias diferentes. Apenas para exemplificar, quando Cesáreo Bernaldo de Quirós executa sua série *Los Gauchos*, não apenas suas memórias de infância estavam sendo conjugadas em suas pinturas. Mais que isso, eram os seus referenciais formativos, eram as imagens que já haviam circulado pela Argentina e que havia observado, eram seus contatos com a intelectualidade do período, eram, por fim, seus anseios e reflexões acerca do *gaucho* que se articularam, também, em sua produção imagética. Além disso, a forma com que tais obras foram recebidas, naquele momento, já não foi a mesma em anos posteriores, o que fica um pouco claro quando se analisam os documentos referentes à doação das obras para o *Museo Nacional de Bellas Artes* de Buenos Aires.

Por fim, e justificando, inclusive, a maneira com a qual se estabeleceu a seleção das pinturas a serem trabalhadas, atenta-se ao fato da realização e elaboração de séries. Estas são fundamentais para um trabalho que se propõe analisar imagens, uma vez que seu isolamento, conforme aponta Jean-Claude Schmitt, produz compreensões arbitrárias e incorretas.<sup>19</sup> Outro elemento de grande importância na elaboração desses conjuntos é, pois, a percepção dos encadeamentos de *pensamentos* que se articulam e que se tornam visíveis ao pesquisador. Sobre tal questão, Jérôme Baschet parece ser bastante pontual: “S’il est vrai que l’on pense en image, cela signifie d’abord que cette forme de pensée se joue *entre les images*”.<sup>20</sup>

Diversos foram os artistas que, ao produzirem suas obras, as elaboraram como elementos de uma série, como foi o caso de Bernaldo de Quirós, por exemplo, em seu *Los Gauchos*. No entanto, quando não há, no conjunto da obra de um pintor, um conjunto elaborado previamente, tanto Schmitt quanto Baschet apontam para a importância do próprio pesquisador em realizar tal montagem. Para Schmitt, por exemplo, as possibilidades que se abrem ao pesquisador são praticamente infinitas, uma vez que ele pode orientar a construção de sua série a partir de modelos iconográficos,

---

<sup>19</sup> SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens. Ensaio sobre cultura visual na Idade Média.** Bauru: EDUSC, 2007, p.41.

<sup>20</sup> BASCHET, Jérôme. **L’iconographie médiévale.** Paris: Galimard, 2008, p.260.

formais, estruturais, temáticos, cronológicos, dentre outros.<sup>21</sup> Por sua vez, Jérôme Baschet aponta para três tipos de serialização imagética: a que pode ser constituída por obras, isto é, por uma sequência narrativa elaborada; a que pode ser efetuada pelo pesquisador, onde ele aproxima obras que são diferentes entre si e, igualmente, referencia outras obras e autores; e, por fim, o medievalista atenta à elaboração de *hipertemas*, ou seja, uma rede de relações e associações entre imagens que engloba múltiplos temas e motivos.<sup>22</sup>

Nas séries elaboradas para o presente trabalho, por exemplo, diversos dos elementos apontados pelos dois autores confluíram nessa construção. Em primeiro lugar, após uma criteriosa análise acerca da obra dos artistas, elaborou-se um grande conjunto temático alusivo à imagem do gaúcho. Após, de posse de um número menor de pinturas, buscou-se organizar séries mais compactas onde diversos aspectos culturais do gaúcho estivessem em destaque, tais como a paisagem, os instrumentos da lida campeira, danças e manifestações culturais.

Por fim, importa, ainda, referenciar a questão alusiva a alguns conceitos utilizados no decorrer da tese. O primeiro deles diz respeito, por certo, ao uso dos termos *gaucho* e gaúcho, que serão frequentes ao longo do texto. A utilização diferenciada diz respeito, pois, às especificidades que esse tipo social possui em terras argentinas, uruguaias e brasileiras. Muito embora o pampa platino tenha sido o seu espaço de confluências, importa definir que, dadas as particularidades regionais, muitos elementos de sua cultura acabaram por ter, também, determinadas particularidades. Nesse sentido, as definições para ambos foram colocadas no corpo do texto, uma vez que, em diferentes momentos, a palavra *gaucho* e gaúcho passaram a representar coisas diferentes.

Assim, no campo das referências teóricas e metodológicas, são tais elementos que não só estruturaram a presente tese como, também, fundamentaram seus argumentos. Nesse aspecto, objetivando, sobretudo, a tessitura de redes e teias de novas significações acerca da imagem do gaúcho é que se pensou a sua construção pictórica a partir de suas especificidades bem como se problematizou a mesma com base em suas inúmeras possibilidades.

#### IV

---

<sup>21</sup> SCHIMITT, Jean-Claude. Op.cit., p.41.

<sup>22</sup> BASCHET, Jérôme. Op.cit., p.260-280.



Quando, por volta do ano de 2011, o projeto da presente tese estava começando a ser esboçado, uma busca acerca de referências bibliográficas sobre o tema que viria ser trabalhado foi iniciada. Apesar de muitas publicações tratarem da questão imagética alusiva ao gaúcho do Brasil e ao *gaucho* da Argentina e do Uruguai, não foi localizada nenhuma que tivesse como objetivo central a análise e a relação da produção desses três países. Sendo assim, a leitura de obras alusivas às especificidades nacionais e regionais – ou, ainda, as que comparavam duas delas - se tornaram indispensáveis para a construção do objeto de pesquisa.

A respeito dessas obras, se destacam, em primeiro lugar, as de autoria de Bonifácio del Carril. De sua autoria importa citar, em primeiro lugar, um artigo que foi publicado na década de 1950, nos Anais do Instituto de Arte Americano de Buenos Aires, intitulado *Acerca de las primeras pinturas sobre la Argentina*. Este estudo, como o próprio título anuncia, refere-se, pois, às primeiras produções imagéticas acerca da Argentina e, por certo, do *gaucho*. Diferentemente de outros autores que iniciam suas pesquisas na produção dos viajantes do século XIX, Del Carril atenta-se aos anos finais do século XVIII e faz um rigoroso e importante estudo acerca da coleção de Felipe de Bauzá. Este material, que foi elaborado durante a conhecida *Expedición Malaspina* (1789-1791) e constituiu-se em um dos primeiros materiais a conter registros imagéticos acerca da região platina, foi o foco de análise do historiador.

Após esse estudo pioneiro, Del Carril publicou outras duas importantes obras que estiveram centradas na análise do *gaucho* e das imagens que sobre ele foram elaboradas. A primeira delas, *El gaucho*, lançada em 1978, problematiza não só a própria história do *gaucho* como, também, apresenta uma relevante catalogação de imagens acerca desse tipo social. Apesar de seu foco não estar direcionado à análise imagética, a base que oferece nesse trabalho é de fundamental importância para acercar-se do tema. Seguindo proposta semelhante, mas voltado mais precisamente aos elementos iconográficos, Del Carril publicou, em 1995, *El gaucho. Su origen. Su personalidad. Su vida. Iconografía de la época*. Diferentemente da anterior, onde à investigação histórica foi dado maior destaque, nesta publicação, em especial, o interesse recaiu, pois, sobre as imagens.

A respeito das publicações brasileiras, poucas referências foram encontradas acerca da temática. Como no caso argentino e uruguaio, por exemplo, a relação entre gaúchos, artistas e pinturas é referenciada, apenas, quando explicitado algo a respeito de um pintor específico. Porém, mesmo que seja de cunho ilustrativo, importa mencionar a

obra publicada por Véra Stedille Záttera nos anos 1990. Intitulado *Gaúcho. Iconografia (séculos XIX e XX)*, o livro apresenta uma grande diversidade de imagens alusivas aos gaúchos, mas, no entanto, atém-se aos elementos constitutivos da pintura, sem, no entanto, analisá-las.

Como a pesquisa nesse campo bibliográfico mostrou-se um tanto exígua, a busca voltou-se, então, não apenas às publicações relacionadas à história da arte dos países em questão, mas, igualmente, às que também eram específicas dos artistas destacados. Nesse sentido, buscando particularidades em suas obras e, igualmente, referências às pinturas e ao envolvimento com a temática gauchesca, diversos livros e artigos se mostraram de grande relevância.

No que se refere à Argentina, importante trabalho foi organizado, em 1999, por José Emílio Burucúa. No segundo tomo de *Nueva historia argentina: arte, sociedade y política*, os autores preocuparam-se em delinear a formação e o desenvolvimento do panorama artístico portenho, destacando, sobretudo, seus contextos, artistas e problemáticas. Interessa, nesta obra, sinalizar os artigos de Maria Lía Munilla Lacasa, Laura Malosetti Costa e Diana Wescheler. A primeira autora, focando o estudo no século XIX, apresenta importantes questões acerca da formação do panorama das artes em Buenos Aires ao mesmo tempo em que atenta à importância da obra dos artistas viajantes. Já Malosetti Costa, voltando-se ao momento do desenvolvimento artístico argentino, já nos anos finais do século XIX e início do XX, problematiza a questão da formação dos artistas desse contexto bem como evidencia a forma com a qual o estatuto da arte formalizou-se com as comemorações do Centenário. Por fim, no trabalho de Diana Wescheler, que se centra mais na produção artística do século XX, são apresentados importantes artistas que compuseram o quadro das artes em Buenos Aires. Além disso, a autora explora, também, a oficialização deste campo e o desenvolvimento do trabalho de artistas que se voltavam aos pressupostos lançados pela arte modernista europeia.

Cabe destacar, ainda, desta última autora – e em conjunto com Marta Penhos -, a organização da obra *Tras los pasos de la norma: Salones Nacionales de Bellas Artes*, também de 1999. Esta, como as próprias autoras colocam, veio preencher uma lacuna importante na história da arte argentina, pois focaram o estudo a respeito dos Salões de Belas Artes que, a partir das comemorações do Centenário de Independência em 1910, tiveram lugar em Buenos Aires. Dos vários artigos que compõe a obra, salienta-se, pois, o elaborado por Miguel Angel Muñoz, que aborda o surgimento dos Salões após a

primeira exposição oficial de Belas Artes onde, dentre outros aspectos, o autor evidencia a formalização de um espaço artístico oficial.

Além deste, e seguindo a mesma linha de Muñoz, Diana Wescheler trabalha a formação de Salões que incluíam as obras de artistas que não estavam de acordo com os postulados da arte oficial. Seu estudo, pois, evidencia o surgimento dos chamados *Salões dos Excluídos* onde grande parte dos artistas que tinham um viés modernista expuseram seus trabalhos. Já Marta Penhos, por sua vez, promove o debate acerca das obras de cunho nacionalista que, de certa maneira, estavam integradas nos propósitos que pautaram os ditames oficiais da arte argentina do fim do século XIX e do século XX.

Importante apontar nesta revisão bibliográfica tanto a obra de Laura Malosetti Costa quanto às de Rodrigo Gutiérrez Viñuales. Sobre a primeira, seu livro *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX* é uma referência de extrema relevância acerca da arte argentina. Afora apresentar o contexto de transformações pelo qual passava a produção artística desse momento, a análise que ela realiza acerca da obra dos artistas e de extrema importância para a compreensão da forma com a qual eles problematizavam e elaboravam seus temas.

Já Rodrigo Gutiérrez Viñuales, importante autor que se debruçou sobre artistas e problemas da arte portenha, elaborou diversos textos e livros sobre a questão. Afora a obra *Síntesis histórica del arte en la Argentina*, obra em que realiza um traçado geral do desenvolvimento artístico da região, artigos como *El paisaje y las costumbres en la pintura Iberoamericana. Artistas viajeros y costumbristas americanos del XIX*. São basilares no estudo acerca das primeiras manifestações imagéticas na América platina.

Igualmente importante nesse contexto argentino é, pois, a obra de Maria Lúcia Bastos Kern. Em *Arte argentina: tradición e modernidade*, a autora expõe, inicialmente, os pressupostos que fundamentaram o desenvolvimento da arte argentina para, a seguir, problematizar a sua vinculação e a dos artistas com o movimento do modernista. Sua análise, pautada fundamentalmente nos textos e nas obras de artistas ligados a revista *Martín Fierro*, apresenta uma visão profunda acerca das questões alusivas à moderna na Argentina e, igualmente, da nova plástica que passou a ser o ponto chave nesse contexto.

No que se refere aos estudos da arte uruguaia, importa apresentar a obra de Gabriel Peluffo Linari. Este, com *Historia de la pintura uruguaia*, dividida em dois tomos, apresenta um minucioso estudo acerca da produção artística uruguaia, desde seus

esboços iniciais até as mais contemporâneas. Igualmente desse autor, o livro *Pintura Uruguaya* traz a tona a obra dos artistas que tiveram relevante participação no meio artístico do período (1840-1980) e analisa, também, algumas pinturas e sua relação com a trajetória dos artistas e seu contexto.

A obra do crítico de arte Angel Kallenberg, igualmente, se revela importante para a compreensão da arte uruguaia. Seu livro *Arte uruguayo y otros*, de 1990, é uma coletânea dos textos que produziu sobre o tema e que, além de mostrar alguns dos artistas que mais destaque tiveram nesse panorama, evidencia os contornos nacionalistas que as obras tiveram em períodos específicos da história da arte do Uruguai. Deste mesmo autor é a obra *El paisaje en el arte uruguayo: entre realidad y memoria*, publicada no ano de 1991. Nesta, o autor analisa na obra de pintores consagrados, a presença da paisagem e a forma com a qual a mesma é elaborada. Neste estudo, a plástica dos pintores bem como a relação deles com o meio, são consideradas como de fundamental importância.

No Brasil, por sua vez, diversas obras foram escritas não só a respeito do panorama artístico do período, mas, também, acerca de seus artistas. Pelo fato da pesquisa estar centrada nos elementos pictóricos alusivos ao gaúcho, deu-se maior prioridade às obras que estivessem próximas dele. Esse é o caso, por exemplo, da dissertação de mestrado de Susana Gastal, defendida em 1995, intitulada *Imagens e identidade visual: a pintura em Porto Alegre, 1891-1930* e o artigo publicado em 2007 no livro *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*, intitulado *A arte no século XIX*. A importância desses trabalhos reside, justamente, na apresentação de um panorama artístico em desenvolvimento e, igualmente, de artistas envolvidos nesse processo. Da mesma forma que Gastal, a tese de Neiva Maria Fonseca Bohns, intitulada *Continente improvável: artes visuais no Rio Grande do Sul do final do século XIX a meados do século XX* também se refere a esses momentos iniciais da arte sulina.

No que tange às mudanças observadas no contexto artístico do Estado, tem fundamental importância os trabalhos de Maria Lúcia Bastos Kern. Em sua tese, intitulada *Les origines de la peinture moderniste au Rio Grande do Sul*, é apresentada a forma como a pintura modernista reformulou o panorama artístico sul-rio-grandense. Além desta, é importante citar, ainda, o artigo *Artes visuais: tradição e modernidade*, onde é analisado não apenas a produção artística do período, mas igualmente, todo o debate que envolveu a afirmação da arte moderna no Rio Grande do Sul.

Por fim, no que tange aos estudiosos que pautaram sua produção a respeito de Pedro Figari, Cesáreo Bernaldo de Quirós e Pedro Weingärtner, apresentar-se-á as mais elucidativas para a presente proposta de trabalho, uma vez que abranger toda a bibliografia tornaria extensa por demais essa revisão de literatura.

Sobre Cesáreo Bernaldo de Quirós, um extenso material foi produzido a seu respeito ao longo dos anos. Cabe ressaltar, inicialmente, as biografias escritas sobre o artista: a de Carlos Foglia e a de Guitérrez Zaldivar. A primeira delas, intitulada *Cesáreo Bernaldo de Quirós*, apresenta dados de extrema relevância ao pesquisador, sobretudo por trazer fragmentos de entrevistas com o artista e, igualmente, pontuações dele próprio acerca de sua pintura e produção. Já a segunda, de autora de Ignacio Gutierrez Zaldivar, idealizador da *Galeria Zurbarán*, o autor não só apresenta em minúcias a trajetória e a formação do artista, como contempla, também, sua vasta obra e exposições realizadas ao longo da vida. O conjunto de imagens disponibilizadas no catálogo detalhado que o autor coloca ao fim foi fundamental para o seu estudo e análise.

Outras obras que se mostram, ainda, relevantes, mesmo que não tratem especificamente do artista. Dentre as que tecem considerações a respeito de sua obra estão as elaboradas por Júlio Rinaldini e Patricia Artundo. O primeiro, em *Críticas extemporâneas* (2004), detém-se mais nos textos da crítica de arte do período, onde obras de artistas como Quirós, Fernando Fader e Jorge Bermúdez haviam sido expostas no quarto Salão de Belas Artes de Buenos Aires. Tal trabalho é relevante na medida em que, ao apresentar textos da época, atentam, também, para o processo de recepção da obra desses artistas.

Já Patricia Artundo, em *Amigos del Arte. 1924-1942* (2008) evidencia a formação e desenvolvimento da Associação Amigos da Arte na cidade de Buenos Aires, analisando sua importância para o contexto artístico da capital argentina. Além disso, a autora destaca as exposições que passaram pela associação, levando em consideração a realizada por Quirós quando, pela primeira vez, mostrava a série *Los Gauchos* ao público.

As demais referências a Cesáreo Bernaldo de Quirós centram-se, pois, nos seus catálogos de exposição. Nestes, afóra a apresentação propriamente dita do artista e das obras em questão, alguns intelectuais que lhe foram próximos, pontuam elementos importantes não apenas acerca de sua pintura, mas, sobretudo, de sua temática. Esse é o caso dos textos de Victor Andrés e Antonio Dellepiane. O primeiro, em *Cesáreo*

*Bernaldo de Quirós, nuestros pintores* (1918), apresenta a obra e notas biográficas do artista, ao passo que o segundo, em *La pintura gauchesca y la obra de Quirós* (1926), oferece maior subsídio ao analisar especificamente a temática do gaúcho e da campanha e sua pintura.

Outras publicações, editadas pelo Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, e que tem como objeto central as exposições realizadas por Quirós, também contribuem para a visualização e entendimento da obra do artista. Esse é o exemplo dos livros *Quirós: discursos y conferencias pronunciadas con motivo de la exposición homenaje de la obra del pintor*, de 1941, *Bernaldo de Quirós: exposición homenaje*, de 1944 e *O campo argentino a través de seis grandes pintores argentinos: Prilidiano Pueyrredón, Angel del Valle, Juan León Pallière, Fernando Fader, Jorge Bermúdez, Cesáreo B. de Quirós* (1960). Ambas as obras constituem-se de grande importância pois, através delas, se pode observar a forma com a qual a obra de Quirós não apenas foi compreendida, mas sobretudo, entremeada junto à história nacional.

A respeito da obra de Pedro Figari, salienta-se o trabalho do já citado Gabriel Peluffo Linari. No texto que acompanha o catálogo *Pedro Figari: mito e memoria rioplatense*, elaborado no ano 2000, o autor busca apresentar não só a trajetória do pintor no contexto uruguaio, argentino e europeu, mas também visa estudá-lo a partir de suas vivências e reflexões acerca da história e da cultura de seu país. Gerardo Caetano, importante historiador uruguaio, também tece comentários e analisa a obra de Figari a partir das questões relacionadas à identidade. Nos textos que compõe essa publicação, o autor aponta, dentre outros elementos, a importância da confluência das experiências da vida pública do pintor junto a seus ideais políticos na elaboração das obras de cunho folclórico.

Afora tais publicações, é importante citar alguns artigos veiculados, também, nos catálogos realizados acerca de suas exposições. Esse é o caso do texto de Jorge Luis Borges, *Figari*, incluído na publicação *Nuevos valores plásticos de América*, de 1930. Ao apresentar o artista, Borges analisa aspectos biográficos do pintor e, ainda, elementos basilares que construíram a sua obra. É, pois, nesse texto que Borges afirma, dentre outras coisas, que Figari pinta a memória da região platina. Os textos do crítico de arte Alfredo Chiabra Acosta, especialmente o intitulado *Exposiciones. Pedro Figari* (1930) auxiliam na visualidade do artista a partir da projeção, circulação e recepção de sua obra no meio argentino. Por meio deste, pode-se perceber a transição da obra de Figari que, segundo o crítico, estabeleceu-se após seu retorno de Paris.



Outros três artigos que primam por analisar tanto a temática regional de Figari quanto a sua trajetória, circularam no periódico *Marcha* entre as décadas de 1940 e 1960. Destes, destacam-se apenas três: o de autoria de Herrera Mc Lean, o de Angel Rama e o de Celina Rolleri López. O primeiro autor, que faz a apresentação de inúmeros catálogos de Figari, mostra no artigo *Pedro Figari: la dignificación del tema* (1945) a forma com a qual o artista elaborou sua temática e consagrou suas figuras de tipo regional na pintura uruguaia. Já o segundo referenciado, no texto *Pedro Figari: un constructor del Uruguay*, igualmente aborda os elementos culturais na obra do artista, sinalizando, no entanto a importante presença do gaúcho. E, por fim, o artigo de López que analisa a pintura e a imagem dos *criollos* e *candomberos* na vasta obra de Figari.

Da mesma forma que as demais, as obras que tem como centro de suas análises a figura e a obra de Pedro Weingärtner são inúmeras. Inicialmente, vale destacar a monografia elaborada por Ângelo Guido, em 1956, que tinha o artista como centro de sua análise. Ao empreender tal trabalho, Guido não se prende apenas aos transcurso biográficos do artista, sua formação europeia e freqüentes retornos ao Brasil. Ele prima, igualmente, em apontar as temáticas que permearam a obra de Weingärtner bem como sinaliza os momentos de transição pela qual elas passaram no transcorrer de sua produção artística.

Não apenas essa obra pioneira e de fôlego de Ângelo Guido evidencia os trabalhos que o intelectual elaborou acerca de Weingärtner. Cabe destacar o texto que realizou para a Enciclopédia Rio-Grandense intitulado *Um século de pintura no Rio Grande do Sul*. Neste, além de trazer precisas informações sobre Manoel de Araújo Porto Alegre, sua análise centra-se mais na trajetória e na obra de Pedro Weingärtner que, para ele, é considerado o primeiro artista sul-rio-grandense. Outros autores também se dedicaram à análise tanto da obra quanto da própria personalidade do artista, como foi o caso de Athos Damasceno. No livro *Artes plásticas no Rio Grande do Sul (1755-1900)*, o autor pontua, com bastante precisão, aspectos importantes da vida de Weingärtner, especialmente os alusivos à sua formação na Alemanha, França e Itália. Além disso, dispõem importantes referências acerca das obras realizadas pelo artista bem como a transição de sua temática.

Mais recentemente, e propondo uma renovação no que se refere à produção artística de Weingärtner, estão os trabalhos de pesquisa empreendidos por Paulo Gomes. Em *Pedro Weingärtner: obra gráfica* (2008), o autor deslinda, com bastante precisão e documentação, a carreira do pintor e as obras que foram realizadas tanto no Brasil



quanto na Europa. Além disso, é considerada, ainda, a obra gráfica que Weingärtner também realizou. Sobre esse tema, tanto Gomes quanto Herskovits elaboram uma análise bastante acurada dos métodos de produção e a problemática de inúmeras delas não terem datação e local de elaboração.

Além destes, importa referenciar os artigos que elaborou acerca do artista. Dentre eles, se destaca *A carreira e a obra de Pedro Weingärtner*, *A formação e a obra de Pedro Weingärtner no século XIX* e, também, *Cronologia da vida, carreira e obra de Pedro Weingärtner*. Ambas fundamentais para a compreensão acerca do artista, igualmente oferecem importantes subsídios para o acercamento da temática do gaúcho.

Por fim, o catálogo organizado por Ruth Sprung Tarasantchi, realizado em virtude de uma grande exposição da obra de Weingärtner, contém textos e reproduções de imagens de grande valia para o estudo, especialmente as de temática gauchesca que hoje se encontram em coleções particulares.

## V

Tendo todas essas questões em vista, a presente tese está estruturada, como já foi comentado, em duas partes. A primeira, intitulada *A imagem nascente: o gaúcho na produção imagética dos séculos XVIII e XIX*, está composta por três capítulos e objetiva analisar de que forma a imagem do gaúcho foi elaborada nos anos finais do século XVIII e no decorrer do XIX. Contemplando inicialmente as produções dos artistas viajantes que aportaram tanto na região do Prata quanto no sul do Brasil, essa primeira parte problematiza, ainda, a produção dos primeiros artistas nacionais ou que, de alguma forma, atuaram em âmbito nacional. Partindo disso, esboçaram-se os capítulos que integram *A imagem nascente*:

No primeiro capítulo, intitulado *Do Velho Mundo ao Pampa Platino: a imagem do gaúcho pelo pincel dos viajantes*, objetivou-se analisar as imagens produzidas pelos artistas viajantes acerca do *gaucho* que, em diferentes momentos e por motivos diversos, aportaram em terras argentinas e uruguaias. Para uma melhor visualização e compreensão do estudo, dividiu-se o capítulo em três partes, dentre elas: *Entre ciência e arte: as expedições científicas do século XVIII e os antecedentes da imagem do gaucho na região platina*; *Los usos y costumbres: o gaucho argentino na obra de Emeric Essex Vidal e Jean León Pallière*; *Gaucho y la pampa: Juan Manuel Besnes e Irigoyen e Adolphe D'Hastrel na construção da imagem do gaucho oriental*.

O segundo capítulo, intitulado *E saindo do Velho Mundo, tintas e pinceis também chegaram ao sul do Brasil: o gaúcho na pintura de Jean-Baptiste Debret e Herrman Rudolf Wendroth*, tem por fundamento perceber a produção pictórica de ambos artistas acerca do Rio Grande do Sul. Mesmo com formações completamente diferentes, interessa, nesse capítulo, problematizar a maneira com a qual ambos os artistas perceberam o gaúcho no sul do Brasil e o elaboraram em suas aquarelas. Nesse aspecto, dois subitens serão apresentados: *Sobre um fantasma viajante: Jean-Baptiste Debret e as imagens do Rio Grande do Sul* e *De Brummer à artista: Herrman Rudolf Wendroth e as trajetórias sulinas em imagens*.

O terceiro capítulo, que finaliza essa primeira parte, intitula-se *O gaúcho como elemento de uma nação: os primeiros artistas nacionais e a temática gauchesca*. Neste objetivou-se observar a questão da imagem do gaúcho tanto no contexto argentino quanto no uruguaio e brasileiro. Com isso, a primeira parte visa analisar as obras dos primeiros artistas da Argentina e Uruguai que detiveram seu pincel na elaboração da imagem do *gaúcho*. Estabelecendo, também, contato com esses homens do pampa, artistas como Prilidiano Pueyrredón, Carlos Morel e Juan Manuel Blanes executaram importantes pinturas que colocavam o *gaúcho* no âmbito intelectual nacional. Tais pinturas, que também vão se configurar em imagens da própria nação, oferecem uma base de grande importância para a percepção da consagração desse tipo social no século XX.

Além disso, a discussão centra-se, também, nas produções artísticas brasileiras que tiveram o gaúcho por tema. Mesmo que a proposta temática se apresente, ainda, com muitos lapsos referenciais, sobretudo no que se refere às imagens, foram localizados três artistas que, mesmo não sendo brasileiros, tomaram o gaúcho por tema e o colocaram em suas telas. Tendo essa questão em vista, será feito um estudo das obras de François-René Moreaux e Louis-Auguste Moreaux, ambos franceses e que tiveram destacado papel no cenário das artes plásticas brasileiras. Suas obras, especialmente as com a temática de interesse para a tese, foram expostas no II Exposição Geral de Belas Artes, no ano de 1841, no Rio de Janeiro. O outro artista de destaque nesse capítulo é Ângelo Agostini. Por mais que tenha se notabilizado com suas caricaturas nos periódicos da época, o artista estabeleceu contato com o Rio Grande do Sul e, possivelmente em função disso, elaborou duas telas referentes ao gaúcho e suas atividades no campo.

Assim, dividido em três partes, o presente capítulo apresenta, ainda, três subitens, nomeadamente *La pampa y el gaucho en colores nacionales*: os pinceis de Carlos Morel e Prilidiano Pueyrredón, *El pintor de la Patria y sus gauchos*: percepções acerca da série *Gauchitos* de Juan Manuel Blanes e *O gaúcho na arte e na pintura brasileira*: entre lapsos e reminiscências.

A segunda parte da tese, sob o título de *A imagem consagrada: o gaúcho na pintura de C. B. de Quirós, P. Figari e P. Weingärtner*, tem como foco central a análise da obra de tema gauchesco desses três artistas. Além disso, objetiva-se, igualmente, perceber a forma com a qual suas pinturas e gaúchos ganharam destaque e se consagraram na Argentina, Uruguai e Brasil do século XX. Da mesma forma, tenciona-se tramar e problematizar o conjunto dessas obras na ampla e complexa rede de significações que foram tecidas em seu entorno. Tendo essas questões em vista, apresentam-se, abaixo, os capítulos que formam *A imagem consagrada*.

O primeiro capítulo da segunda parte da tese está centrado, especificamente, na obra do artista argentino Cesáreo Bernaldo de Quirós (1879-1968). Afora evidenciar elementos precisos de sua formação e trajetória no mundo das artes, o estudo centra-se, sobretudo, na elaboração da série *Los Gauchos*. Esta, composta por cerca de trinta telas e que atualmente encontram-se no Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, não apenas consagrou Quirós como *pintor de la patria* como, também, colocou a figura do *gaucho* novamente no centro do debate da arte, da história e da própria política do período. Nesse sentido, partindo dessas questões, busca-se problematizar a maneira com a qual tal temática apresentou-se ao artista bem como foi por ele trabalhada. Para tanto, referenciais artísticos e que estiveram na base de sua formação serão fundamentais para a análise das pinturas. Além disso, suas vivências e a própria proximidade com o *gaucho* trazem elementos de grande significações para o estudo. Com isso, dividiu-se o capítulo nas seguintes partes: *C. B. de Quirós: uma vida dedicada à arte e ao gaucho*, *Bernaldo de Quirós e o delineamento do gaucho: percorrendo salões e exposições* e *Los Gauchos: da pesquisa à consagração nacional*.

Dando sequência ao estudo que visa perceber a consagração da imagem do gaúcho no século XX, busca-se, nesse segundo capítulo, analisar a produção pictórica do uruguaio Pedro Figari (1861-1938). Diferente dos demais artistas aqui contemplados, Figari dedicou-se à pintura tardiamente quando já contava, então, com sessenta anos de idade. Mesmo que sua formação não tenha se dado em grandes centros artísticos, as questões que o levaram a pintar e, além disso, tomar o *gaucho* como um dos elementos

centrais de sua obra, o tornaram um pintor de grande relevância no século XX. Diferente de Juan Manuel Blanes, por exemplo, que com sua pincelada acadêmica elaborou umas das primeiras séries de *gauchos* uruguaios no século XIX, Figari, dono de uma técnica própria, voltou-se – e problematizou – os temas culturais do Uruguai onde a temática do americanismo e da própria identidade uruguaia foram sua base. A série de *gauchos* que aparece em sua vasta obra, e que atualmente encontram-se, em sua maioria, no Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes e no Museo Figari, ambos em Montevideo, não só trazem à tona esse tipo específico do pampa uruguaio como também discute toda uma série de questões acerca do próprio *gaucho*.

Nesse sentido, a partir da forma com a qual Pedro Figari percebeu o *gaucho* e o evidenciou não só em tintas, mas igualmente em diversos textos, é que se objetiva analisar sua produção voltada a esse tema. Além disso, a relação com outros artistas de seu tempo, referenciais e memórias serão levadas em consideração. Assim, dividiu-se o capítulo da seguinte forma: *Pedro Figari: traços de uma vida pública que permeada pelas artes, Os gauchos de Figari: entre tempos e memórias*.

O último a artista a ser trabalhado em *A imagem consagrada* é, pois, o brasileiro Pedro Weingärtner (1853-1929). Considerado por estudiosos como Ângelo Guido como o primeiro artista de vulto do Rio Grande do Sul, Weingärtner foi o primeiro a trabalhar, também, a temática do gaúcho em suas pinturas. Mesmo que uma de suas primeiras obras a esse respeito tenha sido alvo de grandes críticas, como foi o caso de *Rodeio* (1909), importa observar que, em sua trajetória, mesmo que outros temas tenham sido apresentados ao público, o gaúcho sempre esteve presente. Se, por um lado, o artista o apresentou em cenas da lida campeira e, igualmente, como parte do cotidiano da zona de imigração alemã, por outro, durante a segunda década do século XX, dedicou-se à elaboração da série dos gaúchos carreteiros.

Assim, tendo essas questões em vista, o presente capítulo objetiva analisar a maneira com a qual o gaúcho foi trabalhado por Pedro Weingärtner. Na realidade, busca-se estabelecer, também, o elo entre as memórias do artista e as imagens que produziu. Para tanto, o capítulo foi dividido da seguinte maneira: *Entre América e Europa: Pedro Weingärtner e as artes e Fora da Campanha, mas perto do Capital: os gaúchos de Weingärtner*.



PARTE I

A IMAGEM NASCENTE:  
O GAÚCHO NA PRODUÇÃO IMAGÉTICA DO SÉCULO XVIII E  
XIX

## PARTE I

### A IMAGEM NASCENTE:

#### O GAÚCHO NA PRODUÇÃO IMAGÉTICA DO SÉCULO XVIII E XIX

Ao se propor um trabalho que tenha como tema central a análise da imagem do gaúcho na pintura platina e brasileira do século XX, especialmente na obra dos pintores Cesáreo Bernaldo de Quirós, Pedro Figari e Pedro Weingärtner, uma ampla gama de elementos abre-se ao pesquisador. Por tal motivo, e em função dessa profusão de questões, é que a presente tese, em sua organização, está dividida em duas partes, sendo esta primeira a que objetiva apresentar, de forma sistemática e sintomática, a maneira com a qual tais imagens foram construídas e elaboradas no século XVIII e, principalmente, no XIX.

Perceber tais elaborações durante esse período é, pois, imergir em um mundo onde diversas vozes e olhares confluem no tempo e no espaço. Observados e descritos não só por artistas, mas, igualmente, por marinheiros, militares, naturalistas e demais homens que se dedicavam às tintas e pinceis como amadores, esses *homens do pampa* foram adquirindo diferentes contornos e cores ao logo do tempo. No entanto, mesmo que essa diversidade seja percebida nos álbuns de litografias elaborados pelos viajantes e, também, nas telas costumbristas pintadas pelos primeiros artistas nacionais, há elementos que se condensam quando, postas lado a lado, essas imagens dialogam entre si.

O encontro dessas produções pictóricas, elaboradas *em e por* tempos diferentes, possibilita, dentre outras coisas, a tessitura de uma complexa e profícua rede de relações e significações. Nesta, conforme será percebido, não só o *gaucho* e o gaúcho se tornam o centro problematizador da análise. É, sobretudo, a maneira com a qual eles, seus usos e seus costumes foram trabalhados de forma semelhante e, ainda, por diferentes artistas, que possibilita o estreitamento de relações entre essas imagens.

Com base nisso, sublinha-se a relevância da construção dessas teias de significados que relacionam a produção imagética dos séculos XVIII e XIX com as de Quirós, Figari e Weingärtner. Percebidas sintomalmente e a partir de um viés anacrônico, relacioná-las possibilita o entendimento e o estabelecimento de um conjunto de memórias concernentes à região platina. Desdobrá-las em suas múltiplas temporalidades é, por assim dizer, compreendê-las a partir de suas inúmeras especificidades.

Os distanciamentos e proximidades que são percebidos nessas imagens, que perpassam tempos e ultrapassam fronteiras, relacionam-se, fundamentalmente, com as temáticas encontradas em ambas as obras. Nesse sentido, atenta-se, em especial, a três temas – ou assuntos: o *gaucho* e o gaúcho, em movimento, manejando tanto o laço quanto as *boleadeiras*; o *gaucho* e o gaúcho, estático, junto aos instrumentos da lida campeira; o *gaucho* e o gaúcho, estático, evidenciando detalhes de sua indumentária. Ambas as produções, como dito anteriormente, foram recorrentes – e sintomáticas – de períodos onde a figura do homem do campo ora se apresentava como *diferente e pitoresca*, ora como elemento de salvaguarda da memória nacional.

Nesse sentido, tendo essas questões vista, especialmente as que abrem a possibilidade de diálogos entre imagens, um questionamento surgiu: como pensar a imagem do gaúcho no tempo? Seriam as elaboradas primeiramente pelos viajantes um primeiro indício do estabelecimento de uma *memória do pampa*? Ou seriam justamente essas imagens o arcabouço, a base de memórias que, em tempos e momentos diferentes, abrem-se e aparecem aos artistas como problema artístico? São os movimentos sobre o cavalo, o manejo do laço e da boleadeira, ou a forma como são colocados junto à paisagem e objetos, que abrem a possibilidade de pensar o gaúcho e elaboração de forma sintomática? Assim, foram esses questionamentos iniciais que nortearam o desenvolvimento dos capítulos apresentados nesta primeira parte da tese.

É, então, a partir disso, que se justifica essa primeira parte, denominada *A imagem nascente*, pelo fato de ser percebido que, em nenhum outro momento da história da arte platina ou brasileira, se tem notícias – e vestígios – do gaúcho como elemento constitutivo de imagens. Nesse caso, são os viajantes que aportaram nessas regiões em fins do século XVIII e durante grande parte do XIX, os primeiros que, com penas e pincéis, narraram e elaboraram as atividades, os usos e os costumes dos homens do pampa platino e brasileiro.

Além das obras dos viajantes, importa analisar, igualmente, a produção pictórica dos primeiros artistas considerados “nacionais” – ou nativos – durante o mesmo século XIX, especialmente na Argentina e no Uruguai. Estes, diferentemente dos estrangeiros que construíram a imagem do *gaucho* a partir de percepções e olhares europeus, na maioria das vezes estabeleceram uma relação bastante próxima com os homens do campo e com suas vivências. Não apenas isso, mas o vínculo com correntes intelectuais que dissertavam a respeito dos *gauchos* e, ainda, a proximidade com o pensamento



político do período, fizeram desses artistas, muitas vezes, representantes e porta-vozes de uma nação.

No Brasil, por outro lado, apesar de um importante conjunto imagético elaborado por artistas viajantes, o século XIX não contou com nenhum artista que problematizasse a figura do gaúcho como elemento nacional ou regional. Seu aparecimento no contexto artístico nacional se deu, apenas, em função da obra de um artista que, possivelmente por questões políticas, o colocou como tema de suas pinturas. No Rio Grande do Sul, ao contrário, nenhuma produção focou o gaúcho. Elemento que serviu de tema para artistas como Pedro Weingärtner, Danúbio Gonçalves, José Lutzemberger, dentre outros durante o século XX, ele não obteve, assim como nos países platinos, uma grande repercussão visual no decorrer do XIX. Mesmo que tenha sido tema de obras literárias, como *O Vaqueano*, de Apolinário Porto Alegre, por exemplo, e de discussões no entorno do então Partenon Literário, sua *imagem*, todavia, não havia sido uma preocupação no ainda incipiente panorama artístico do Rio Grande do Sul.

Partindo dessas problemáticas, que foram brevemente explicitadas, justifica-se a divisão da tese tanto no que se refere aos temas quanto aos capítulos que as compõem. Objetiva-se, assim, estabelecer e conjugar os múltiplos fios que formam a complexa rede da elaboração da imagem do gaúcho, especialmente nas pintadas por Cesáreo Bernaldo de Quirós, Pedro Figari e Pedro Weingärtner.

## 2 DO VELHO MUNDO AO PAMPA PLATINO: A IMAGEM DO GAÚCHO PELO PINCEL DOS VIAJANTES

Pensar e problematizar a imagem do gaúcho nos países da região platina é, pois, imergir em uma complexa e importante rede de significações. Isso porque, a partir do momento em que são analisadas pinturas onde esse tipo social é destacado e faz de seus pintores quase porta-vozes de uma nacionalidade e identidade no século XX, se percebem intrínsecas relações com imagens, gestos, movimentos e cores que se configuraram, inicialmente, a partir das tintas e pincéis dos artistas viajantes.

Tendo essas questões em vista, o presente capítulo objetiva analisar a maneira com a qual os viajantes que aportaram em terras sul-americanas em fins do século XVIII e início do XIX elaboraram, a partir de seus referenciais e das experiências vividas no Novo Mundo, a imagem do *gaucho*. O estudo destes trabalhos torna-se bastante fecundo quando pode, de alguma forma, estabelecer diálogos com outras imagens e com outros tempos. Seja através de movimentos executados por homens a cavalo, seja pela recorrência de temáticas, objetos e tramas, o fato é que muitas delas tornar-se-ão frequente na obra dos primeiros artistas nacionais do século XIX e, especialmente, na dos artistas do XX. Por tal razão é que se apresenta, em um primeiro momento, a obra dos viajantes europeus.

Por mais que essas imagens não portem, talvez, a mesma significação de quando foram elaboradas pelos viajantes, o fato é que existe, no amplo repertório imagético rioplatense muitas permanências e recorrências ou, para utilizar o termo warburgiano, muitas sobrevivências. Assim, é visando compreender, ao longo da tese, a forma com a qual a imagem do gaúcho é desenvolvida para, posteriormente, ser consagrada, é que o estudo da obra dos viajantes torna-se de grande valia. É a partir deles, então, que serão estabelecidas as linhas iniciais da grande teia que envolve a elaboração pictórica do gaúcho.

Apenas por uma questão de organização textual, o presente capítulo apresentará, inicialmente e de forma introdutória, as primeiras produções elaboradas a respeito da paisagem e tipos do Rio da Prata. Posteriormente, então, serão analisados os casos específicos da Argentina e Uruguai. Além disso, e atentando ao fato de tais imagens possuírem vínculos entre si, optou-se por estabelecer, no estudo da obra de cada viajante, séries temáticas. Estas foram fundamentais para se perceber tanto a recorrência de temas que perpassaram fronteiras quanto na sistematização do estudo pois, como

bem lembra Jean-Claude Schmitt, “(...) nenhuma imagem se encontra completamente isolada. Em geral, integra-se numa série”.<sup>1</sup> Nesse sentido, o que se tentará observar ao final do capítulo é a maneira com a qual tais representações podem estabelecer um diálogo entre elas e com as demais imagens que vão ser elaboradas nos anos seguintes.

## 2.1 Entre ciência e arte: as expedições científicas do século XVIII e os antecedentes da imagem do *gaucho* na região platina

Em estudo de grande relevância para a iconografia do *gaucho* nos países platinos, Bonifácio del Carril, importante estudioso e intelectual argentino, tece relevantes comentários acerca das primeiras imagens que circularam sobre a região, suas paisagens e tipos:

En una publicación reciente, me he referido a los originales de la expedición Malaspina hallados en la colección que fué de Don Felipe de Bauzá. Entre esos originales se encuentra una serie de aguadas y acuarelas sobre la Argentina, que, conjuntamente con las que están en el Museo Naval de Madrid, constituyen, sino el único, el primer conjunto de pinturas de vistas y paisajes sobre nuestro país, conocido hasta hoy.<sup>2</sup>

Da assertiva de Del Carril duas questões podem ser sublinhadas: em primeiro lugar, a expedição propriamente dita, idealizada e realizada por Alejandro Malaspina e José de Bustamante y Guerra entre os anos de 1789 e 1794<sup>3</sup>. Em segundo lugar, e de grande relevância para o presente estudo, a referência feita à coleção de Felipe de Bauzá, cartógrafo e professor de desenho da Academia de Guardiamarinas de Cádiz que acompanhou a expedição e, posteriormente, realizou “(...) la publicación de la relación de la viaje Malaspina, malograda por la caída en desgracia de su ilustre jefe”.<sup>4</sup>

A coleção de Felipe Bauzá foi organizada, a partir de 1863, em dois grandes álbuns. O primeiro deles, intitulado *Álbum de vistas planos y mapas del viaje alrededor del Mundo de las corbetas Descubierta y Atrevida de 1789-1794 por el Capitán de Navío D. Felipe de Bauzá*, continha, em sua maior parte, imagens referentes às paisagens e, igualmente, aos mapas que o cartógrafo havia elaborado durante a

<sup>1</sup> SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens**. Ensaio sobre a cultura visual na Idade Média. Bauru: EDUSC, 2007, p. 39.

<sup>2</sup> DEL CARRIL, Bonifácio. **Acerca de las primeras pinturas sobre la Argentina**. In: ANALES del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1955, p. 11.

<sup>3</sup> GÓMEZ, Andrés Galera. **Las corbetas del Rey**. El viaje alrededor del mundo de Alejandro Malaspina (1789-1794). Bilbao: Fundación BBVA, 2010, p. 18.

<sup>4</sup> DEL CARRIL, Bonifácio. Op.cit., p. 12.

expedição. Já o segundo, que Bonifácio del Carril afirma ser menor, foi intitulado *Album de vistas retratos cuadros de costumbres del viaje alrededor del Mundo de las corbetas Descubierta y Atrevida de 1789-1794 por el Capitán de Navío D. Felipe de Bauzá*. Neste, como o próprio título indica, estavam as imagens alusivas aos tipos e costumes observados e registrados durante a viagem e que foram realizados não só por Bauzá mas, igualmente, pelos demais artistas que integraram a expedição.

No entanto, para melhor compreender a função dessas imagens, bem como para analisá-las, torna-se necessário, mesmo que brevemente, conhecer os objetivos da citada expedição, como também perceber os elementos que estiveram em seu entorno. Nesse sentido, a chamada Expedição Malaspina-Bustamante, realizada em fins do século XVIII, foi mais uma das viagens que objetivaram conhecer e catalogar conhecimentos acerca de regiões que, apesar de já ocupadas pelos reinos europeus, ainda não haviam sido exploradas em sua totalidade.

Em verdade, tal qual as expedições levadas a cabo pelo inglês James Cook e pelo francês La Pérouse, Alejandro Malaspina vislumbrou uma viagem que, além ser científica, igualmente serviria aos auspícios políticos da coroa espanhola. De acordo com Sotos Serrano,

El día 10 de septiembre de 1788 el capitán de fragata Don Alejandro Malaspina, presenta al ministro de Marina (...) el plan de un viaje científico y político alrededor del mundo, a la vista de los organizados por Francia e Inglaterra, en donde los conocimientos de navegación, geografía, ciencias naturales y etnológicas habian hecho progresos muy rápidos. En la parte científica propone seguir fielmente las trazas de kis realizados anteriormente por Cook y La Pérouse. Como principales objetivos señala: (...) la investigación del estado político de este continente en relación a España y a las naciones extranjeras (...).<sup>5</sup>

O fato dessa viagem ser considerada *científica* implica, igualmente, na percepção e no entendimento no que, de fato, elas consistiam. Para os autores que se debruçam sobre a temática, elas estão diretamente relacionadas ao contexto iluminista europeu, de onde se “(...) propaga [la] fie ciega en el progreso y la técnica, en el hombre y en la razón. No se trata solo de descubrir la Naturaleza, es importante también comprenderla y estudiarla hasta lo más profundo”.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> SOTOS SERRANO, Carmen. **Los pintores de la expedición de Alejandro Malaspina**. Madrid: Real Academia de la Historia, 1982, p. 24.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 23.

A natureza, neste caso, passa a ser o elemento que o homem almeja dominar. Mais do que isso, no afã de expandir e apreender seu conhecimento fundamentado na razão, eram as longínquas paragens que se tornavam, igualmente, objetos de estudo. A cultura de tais povos bem como os diferentes tipos de ali eram encontrados, igualmente entravam no rol de objetivos dessas expedições. Os contatos com o *outro* e a maneira com a qual as relações de alteridade e identidade foram estabelecidas, também desvelam importantes elementos para a apreensão de tais particularidades.

É por esse motivo que as expedições científicas, afora toda a tripulação necessária à viagem, traziam à bordo, ainda, naturalistas, botânicos e, por certo, artistas e desenhistas. Importa mencionar, também, que é neste mesmo momento que as academias europeias colocam o desenho como disciplina comum tanto para as aulas voltadas às artes quanto às que eram especificamente centradas na ciência. Para Santiago Prieto Pérez,

En el siglo XVIII las Academias establecieron el dibujo como la única disciplina común de las artes y de las ciencias. Las nuevas especialidades que hasta ese siglo conformaban el gran cuerpo de las Ciencias Naturales (Botánica, Zoología, Mineralogía e, incluso, la Antropología, la Etnografía o la Arqueología) tenían el dibujo entre sus asignaturas, y así el Real Jardín Botánico (fundado en 1755) incluía la asistencia de los alumnos a las clases que impartía la Real Academia de San Fernando (fundada en 1752) como parte esencial de su formación.<sup>7</sup>

Assim, tendo em vista o contexto intelectual europeu à época dessas viagens, bem como os objetivos que as revestiam, compreende-se a razão de os pintores serem imprescindíveis a bordo. Especificamente na expedição organizada por Malaspina e Bustamante, afora os naturalistas e botânicos, estiveram presentes, em diferentes momentos, aproximadamente nove artistas. De acordo com o Prieto Pérez,

Entre sus 204 integrantes figuraban el cartógrafo y profesor de dibujo de la Academia de Guardiamarinas de Cádiz Felipe Bauzá, el “disecador” y pintor José Guío, el “profesor de pintura” José del Pozo y los pintores Francisco Lindo, José Cardero y Francisco del Pulgar. A ellos se incorporarin en Mejico el botánico Luis Née, el naturalista checo Tadeu Haenke, los pintores italianos Fernando Brambila y Juan Ravenet, y el pintor español Tomás Suria (...).<sup>8</sup>

<sup>7</sup> PRIETO PÉREZ, Santiago. Pintores en las grandes expediciones científicas españolas del siglo XVIII. *Ars Medica. Revista de Humanidades*, Madrid, 2006, v.2, p. 166-179, p. 170.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p.174.

Dos artistas citados pelo autor, importa mencionar Fernando Brambila e, mais particularmente, Juan Ravenet, ambos italianos e que, como comentado acima, incorporaram a frota após a saída de José Guío e José del Pozo. Segundo Sotos Serrano, a troca dos artistas espanhóis pelos italianos foi solicitada pelo próprio Alejandro Malaspina que, em carta remetida à Corte, pede a contratação de Juan Ravenet e Fernando Brambila, sendo este último em função da desistência do artista Martini, o segundo cotado para integrar o grupo<sup>9</sup>. Ainda segundo a autora, “(...) descontento Malaspina por los resultados de los pintores [Guío e Pozo], decide comunicárselo a la Corte, solicitando la sustitución de Guío por otro (...). Insiste de nuevo en que se contrate a un pintor italiano y para ello propone Martini y Ravenet”.<sup>10</sup>

Juan Ravenet e Fernando Brambila, ao integrarem a expedição, elaboraram seus trabalhos a partir dos aspectos mais particulares de sua plástica e formação. Enquanto o primeiro “(...) tenía a su cargo reunir la documentación iconográfica de las costumbres y tipos humanos que foran conociendo (...)”<sup>11</sup>, o segundo “(...) estaba especialmente dedicado a la tarea de reproducir lugares y paisajes”. E foi justamente pautados nisso que realizaram diversas imagens da região do Rio da Prata, especialmente de Montevideo e Buenos Aires.<sup>12</sup>

Afora as paisagens e panoramas executados por Brambila, em especial a *Vista de Montevideo* e a *Vista de Buenos Aires*, cabe destacar três imagens elaboradas por Ravenet neste mesmo momento. Ambas possuem como tema central as atividades desempenhas pelos chamados *guazos*, especialmente a caça de animais. A primeira delas, intitulada *Guazo de Buenos Aires enlazando un toro* (fig. 01), é uma aquarela datada de 1794 e que apresenta dois homens sobre seus cavalos, dominando o laço e caçando uma rês. Em atitude de caça, movimentam intensamente o laço sobre sua cabeça.

<sup>9</sup> O convite havia sido feito a Martini, segundo aponta Carmen Sotos Serrano. Pelo fato de este não aceitar o convite para integrar a expedição de Malaspina e Bustamente e, igualmente, por ter relações de amizade com os intermediários da contratação, esta é feita com Fernando Brambila. Para maiores informações a respeito dos artistas e da forma com a qual são contratados pela Coroa espanhola, ver: SOTOS SERRANO, Carmen. Op.cit., p.85-124, especialmente capítulo referente aos pintores oficiais da expedição e seus trabalhos.

<sup>10</sup> SOTOS SERRANO, Carmen. Op.cit., p. 85-86.

<sup>11</sup> DEL CARRIL, Bonifácio. *El gaucho*. Su origen. Su personalidad. Su vida. Iconografía de la época. Buenos Aires: Emecé, 1993, p.21.

<sup>12</sup> Apesar de a Expedição partir do porto de Cádiz em 1789, tanto Fernando Brambila quanto Juan Ravenet passam a integrar a mesma somente em 1791. Os trabalhos a respeito da paisagem e tipos da região do Rio da Prata são apenas do ano de 1794, ano este que marca a volta da Expedição para a Europa.

No segundo plano, outro homem também sobre o cavalo que, diferentemente do primeiro, segura o laço com o boi já dominado.

As duas outras imagens, que são gravuras realizadas por Fernando Brambila em Madrid a partir dos desenhos de Juan Ravenet, dizem respeito às fainas diárias dos *gauzos* que observaram quando de sua estada em terras platinas. Na primeira delas, *Modo de enlazar ganado en los campos de Buenos Ayres* (fig. 02), realizada aproximadamente em 1798, há uma permanência no que se refere ao tema trabalhado na aquarela anterior. A gravura apresenta dois homens sobre seus cavalos e que, com diferentes instrumentos – *desjarretadera*<sup>13</sup> e o laço – dominam o animal que praticamente centraliza a cena. Ao fundo se pode ver, também, em um tom mais claro, outro ginete<sup>14</sup> laçando um boi.

Na segunda gravura, intitulada *Caza de perdices en los campos de Buenos Ayres* (fig. 03) e datada do mesmo ano da anterior, novamente a temática da caça é colocada. No entanto, diferente das demais, esta apresenta mais personagens. Ao centro está o ginete sobre o cavalo caçando a perdiz e, em sua volta, encontram-se homens e mulheres que, executando movimentos diversos, observam a cena. Ao fundo, igualmente, outros homens passam com lanças e demais armas de caça.

Tais imagens, segundo Del Carril, correspondem às primeiras elaboradas acerca de tipos, usos e costumes da região platina, em especial da Argentina<sup>15</sup>. Por terem a particularidade de primazia da representação, ambas revestem-se de relativa importância para o presente estudo. Elas serão, por assim dizer, o início da trama de uma complexa e extensa rede de relações que, em última instância, se almeja construir entre as imagens dos *gauchos* platinos e brasileiros. Por mais que as imagens elaboradas por Ravenet – e gravadas por Brambila – apresentem o tom descritivo próprio das expedições científicas, o fato é que elas possuem suas particularidades e especificidades.

Com isso, partindo da observação dessas três imagens, duas questões são passíveis de serem levantadas: em sentido amplo, pode-se pensar a função que essas imagens exerceram, ou seja, que papel cumpriram nesse momento. Por outro lado, em um aspecto mais específico, pode-se relacionar essas imagens com seus entornos de

<sup>13</sup> A *desjarretadera* era um instrumento de caça muito utilizado nas *vaquerías*. Ela consistia em uma lança com uma *media luna* na ponta que, durante a caça, cortava o jarrete da rês fazendo-a cair no chão. Para maiores detalhamentos, ver: NUNES, Zeno Cardoso, NUNES, Rui, Cardoso. Dicionário de regionalismos do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1990.

<sup>14</sup> Ginete: pessoa que monta bem, com firmeza. Bom cavaleiro, domador. Vulto de um homem a cavalo. NUNES, Zeno Cardoso, NUNES, Rui, Cardoso. Dicionário de regionalismos do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1990.

<sup>15</sup> DEL CARRIL, Bonifácio. Sobre las primeras imagenes de Argentina. Op.cit., p. 01.



Fig. 01

*Guazo de Buenos Ayres enlazando un toro*

Juan Ravenet

Aquarela – 1794

Collección Felipe Bauzá . Col. Carlos Alberto Sáez/ / Madrid



Fonte: DEL CARRIL, Bonifácio. **El Gaucho**. Buenos Aires: Emecé, 1993.

Fig. 02

***Modo de enlazar ganado en los campos de Buenos Aires***

Fernando Brambila a partir de Juan Ravenet

Litografía - 1798

Colección Felipe Bauzá. Colección Felipe Bauzá . Col. Carlos Alberto Sáez / Madrid

Fonte: DEL CARRIL, Bonifácio. **El Gaucho**. Buenos Aires: Emecé, 1993.

Fig. 03

***Caza de perdices en los campos de Buenos Aires***

Fernando Brambila a partir de Juan Ravenet

Litografía - 1798

Colección Felipe Bauzá - Colección Felipe Bauzá . Col. Carlos Alberto Sáez / Madrid

Fonte: DEL CARRIL, Bonifácio. **El Gaucho**. Buenos Aires: Emecé, 1993.

produção bem como problematizar o próprio personagem que é destacado nas três: o *guazo*.

Pensar a imagem a partir de suas funções é, igualmente, compreendê-la a partir de suas múltiplas possibilidades. Mesmo que, durante algum tempo, as análises imagéticas fossem pautadas apenas em questões formais e, também, na vinculação restrita da imagem ao contexto de sua produção, o estudo de suas funções abre um leque de novas possibilidades. Jean-Claude Schmitt, que analisa o estudo da função da obra e ressalta a sua importância, pontua:

(...) a imagem não é a expressão de um significado cultural, religioso ou ideológico, como se este lhe fosse anterior e pudesse existir independentemente dessa expressão. Pelo contrário, é a imagem que lhe faz ser como o percebemos, conferindo-lhe sua estrutura, sua forma e sua eficácia social. Dito de outro modo, a análise da obra, de sua forma e de sua estrutura é indissociável do estudo de suas funções.<sup>16</sup>

Nesse sentido, as imagens elaboradas por Juan Ravenet, afora estarem vinculadas ao programa da expedição de Malaspina e Bustamante, igualmente cumprem papel importante na área do conhecimento do *outro*. Elaborar uma imagem descritiva, onde fica subentendida a forma com a qual a faina diária dos *guazos* era desempenhada, insere-se em um campo maior quando vinculada aos propósitos da viagem que o artista participava e das bases intelectuais que estavam presentes naquele momento.

Pensando essa questão, retoma-se o objetivo da grande empresa de Alejandro Malaspina: ser uma expedição científica e conhecer a América espanhola a partir de suas especificidades, sejam elas culturais, políticas ou fundamentadas nos pressupostos científicos. Por mais múltipla e extensa que ela tenha sido, o fato de o artista de sua expedição apresentar o homem do campo platino a partir de suas atividades cotidianas era, igualmente, uma forma de apreendê-lo. De conhecê-lo. Mas tudo sob o jugo, ainda, do olhar europeu.

Por outro lado, a partir dos entornos mais específicos da produção dessas imagens, se pode perceber a preocupação do artista com o desenho e a construção do espaço. Como já comentado, Ravenet era filho de um professor de desenho e, seguindo os passos da família, iniciou seus estudos na Real Academia de Belas Artes de Parma<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> SCHMITT, Jean-Claude. Op.cit., p. 42.

<sup>17</sup> SOTOS SERRANO, Carmen. Op.cit., p. 80.

O que se percebe na observação das três imagens por ele elaboradas é, em primeiro lugar, a preocupação com a disposição de seus personagens no espaço.

Ao trabalhar com uma sobreposição de planos, o artista consegue apresentar ao observador não apenas a cena principal, mas igualmente todas as demais atividades que aconteciam naquele mesmo ambiente. Além disso, por menos trabalhada que tenha sido, a forma como apresenta a paisagem do pampa, especialmente na aquarela de 1794, evidencia outro elemento que vai ser frequente nas produções posteriores: a linha divisória entre o céu e a terra, onde o primeiro sempre terá espaço – e destaque – maior em uma clara alusão à imensidão dos campos.

A questão da paisagem, especialmente no que se refere à linha divisória entre os dois planos, onde o céu possui destaque e dimensões maiores na tela, pode ser relacionada, ainda, com a maneira com a qual os artistas holandeses do século XVII elaboraram as suas paisagens. Svetlana Alpers, por exemplo, relaciona a produção das paisagens elaboradas pelos artistas holandeses com a cartografia do período, o que a faz destacar o caráter descritivo de tais obras. Nesse caso, buscando um maior realismo das cenas retratadas, a descrição do espaço e do ambiente seriam os fatores de maior importância.<sup>18</sup>

Pensar a paisagem platina na produção dos artistas viajantes pode abrir um interessante diálogo com as paisagens holandesas, especialmente se estas forem pensadas e inseridas no contexto cientificista que perpassava o entorno de tais expedições. Nesse caso, não apenas a descrição do ambiente em si interessam à análise, mas sobretudo a maneira como foi trabalhada pelos artistas, uma vez que esse tipo de elaboração da paisagem do pampa será uma frequente na obra dos artistas viajantes que aportaram na região platina.

Ainda no que se refere ao artista e sua plástica, cabe destacar, também, como ele trabalhou a expressão e o movimento em suas imagens. Carmen Sotos Serrano, uma das poucas intelectuais a apresentar análises acerca da obra de Juan Ravenet, afirma que o pintor, também em função de sua formação italiana, tinha predileção pelo retrato e pela acuidade com o desenho. Segundo a estudiosa, “(...) su técnica es cuidada, limpia y con bastante detalle en el dibujo. Lo mismo que ocurría en aquellos retratos, dota a los

---

<sup>18</sup> ALPERS, Svetlana. **A arte de descrever. A arte holandesa no século XVII**. São Paulo: Edusp, 1999, p. 280.



personajes de gran viveza y expresividad, siendo quizá la mirada lo más significativo del dibujo”.<sup>19</sup>

Essas questões podem ser vistas, especialmente, nos retratos que elabora dos indígenas e dos negros no momento em que esteve, respectivamente, nas Filipinas e em Manila (figs. 04 e 05). Nessas obras, podem ser percebidas, afora o desenho preciso, o trabalho cuidadoso com o olhar. No entanto, nas imagens referentes à região platina, parece ser outro elemento de sua plástica que é destacado, pois, afora o desenho, o olhar das personagens não foi uma preocupação do artista.

O movimento intenso com que Ravenet dota os homens e animais que elabora nas imagens apresenta, igualmente, um aspecto bastante peculiar de sua plástica. Para Sotos Serrano, que analisou pormenorizadamente as imagens referentes às Filipinas, o movimento seria uma de suas grandes características e, igualmente, um elemento bastante comum em seu trabalho. Ao observar o desenho intitulado *Danza de los Bisayas* (fig. 06), afirma: “(...) La escena que se desarrolla con gran movimiento, refleja su formación académica en el estudio que hace de las anatomías y en las transparencias de los paños”.<sup>20</sup>

Nas três imagens trabalhadas, são os cavalos que desempenham o movimento maior, seguidos pelos homens que os montam e, depois, pelos demais personagens que compõem os desenhos. Interessante pontuar que, especialmente o movimento que o *guazo* desempenha na aquarela, será um tema – e um modelo – bastante recorrente no século XIX. Não só os viajantes que estiveram na Argentina vão buscar a temática do *gaucho* de demonstrar maestria na montaria e no uso do laço e das boleadeiras<sup>21</sup>, como também os que aportaram na Banda Oriental e no sul do Brasil. A partir dessa observação e, ao final do capítulo, pretende-se, então, mostrar os nexos e relações entre tais imagens.

Para finalizar a análise acerca da produção de Juan Ravenet, atenta-se ao nome de sua aquarela: *Guazo de Buenos Ayres enlazando un toro*. Ao observar tal imagem pela primeira vez e, ainda, relacioná-la ao local onde foi produzida, infere-se que a personagem central seja um *gaucho*. Tanto por suas vestimentas quanto pela atividade

<sup>19</sup> SOTOS SERRANO, Carmen. Op.cit., p. 89.

<sup>20</sup> Idem.

<sup>21</sup> Instrumento de que se servem os campeiros para apreender os animais e também para, nas guerras, abater o inimigo. Consta de três pedras redondas rotovadas com couro e ligadas entre si por cordas trançadas ou torcidas que tem o nome de *sogas*. NUNES, Zeno Cardoso, NUNES, Rui Cardoso. Op.cit.

Fig. 04

***Mestizos de Manila. Yslas Filipinas***

Juan Ravenet

Guache sobre papel – 22,5 X 18,5 cm – 1792

Museo de America - Madrid

Fonte: [www.fineartamerica.com](http://www.fineartamerica.com)

Fig. 05

***Retrato de negra***

Juan Ravenet

Aquarela – 24,5 X 17 cm – 1766

Museo de America - Madrid

Fonte: [www.fineartamerica.com](http://www.fineartamerica.com)

Fig. 06  
*Danza de los Bisayas*  
Juan Ravenet



Fonte: [www.fineartamerica.com](http://www.fineartamerica.com)



que desempenha, a ideia que se tem a respeito desse tipo da campanha platina faz com que tal relação seja estabelecida.

Nesse sentido, levanta-se a questão de quem seria o *guazo* ao qual o artista se refere. Se for levado em consideração o uso do termo *gaucho* na região platina durante o século XVIII, pode-se pensar no termo *guazo* como um antecessor, uma forma de se referir, nesse período, ao homem do campo. Segundo Bonifácio del Carril:

Hacia el final del siglo XVIII, en el año 1794, cuando la Expedición Malaspina estuvo en Montevideo la palabra gaucho no fue pronunciada siquiera. Los marinos José Espinosa y Felipe Bauzá la ignoraran por completo. Sin embargo (...) el siglo XIX la voz gauderio y la palabra camilucho desaparecieron del vocabulário. Fueron remplazadas por el vocábulo gaucho, que se utilizo a lo largo de todo este ultimo siglo para denominar no sólo el antiguo gauderio y al camilucho, sino a todos los peones rurales.<sup>22</sup>

O mesmo autor, ao apresentar as imagens gravadas por Fernando Brambila, que tinham por base os desenhos de Juan Ravenet, especialmente a intitulada *Modo de cazar perdices*, afirma: “(...) Los jinetes no se llamaban todavia gauchos”<sup>23</sup>. Partido, então, de tais imagens, problematiza-se, também, a forma com a qual esses homens do campo eram chamados e qual a relação existente entre eles e o *gaucho*.

Conforme se pontuou acima, o termo *gaucho*, no século XVIII, ainda não era utilizado. No caso dos artistas – e demais participantes da expedição de Malaspina e Bustamante – tal vocábulo não lhes foi próximo. E isso pode ser percebido a partir do relato que faz o naturalista Antonio de Pineda y Ramírez<sup>24</sup> que, assim como Ravenet e

<sup>22</sup> DEL CARRIL. Bonifácio. Op.cit., p. 20.

<sup>23</sup> Idem.

<sup>24</sup> O citado relato, durante muito tempo considerado do oficial da marinha José Espinosa y Tello, e que consta no *La vuelta al mundo por las corbetas Descubierta y Atrevida al mando del capitán de navio D. Alejandro Malaspina* como sendo seu, passou a ser atribuído ao naturalista Pineda y Ramírez a partir dos estudos de Fernando O. Assunção. Segundo o intelectual, dos fatos que mais dão credibilidade à sua hipótese, destacam-se dois: o primeiro refere-se ao fato de José Espinosa y Tello ter integrado a expedição de Malaspina e Bustamante apenas no México, momento este em que já haviam passado pela região do Prata. O segundo ponto está alicerçado na documentação pesquisada pelo autor, no Museo y Archivo Naval de Madrid, onde localiza os textos de Pineda y Ramírez e, inclusive, o que ele se refere aos *guazos* e *gauderios*. Segundo o autor, “No me caben dudas de que el autor de esas observaciones fue el ‘encargado del ramo de historia natural’ de la expedición, Don Antonio de Pineda y Ramirez (...). parte de sus apuntes fueron utilizados en la muy tardía version da la expedición publicada por Pedro de Novo y Colson en 1885, con grandes errores de interpretación. Hemos tenido la oportunidad de leer dichos apuntes originales en el Museo y Archivo Naval de Madrid (...)”. Para maiores detalhamentos, ver: ASSUNÇÃO, Fernando O. **Historia del Gaucho**. El Gaucho: ser y quehacer. Buenos Aires: Claridad, 2007, p. 178.

Brambila, era parte integrante da viagem de Alejandro Malaspina. Ao se referir a esses homens, coloca:

(...) La siguiente es una pintura que me franqueó un Europeo, excelente observador de lo que en esse país llaman Guazo y que es lo mismo que hombre de campo: Un caballo, un lazo, unas bolas, una carona, un lomillo, un pellón hecho de un pellejo de carnero, es todo su ajuar de campo. Una bota de medio pie, unas espuelas de latón del peso dedos á tres libras, que llaman nazarenas, un calzoncillo con fleco suelto, un calzón de tripé azul o colorado, abierto hasta más arriba de medio muslo, que deje luzi el calzoncillo, de cuya cinta está preso el cuchillo flamenco, un armador, una chaqueta, un sombrero redondo, de ala muy corta con un barbiquejo, un pañuelo de seda de color y un poncho ordinário, es la gala del más galán de los gauderios.<sup>25</sup>

O importante da descrição de Pineda y Ramirez, afora a precisa descrição que faz a respeito dos *guazos*, é identificá-los, igualmente, aos *gauderios*. Importante para compreender a inserção da palavra *gaucho* no contexto do século XIX, pois “(...) es indiscutible hoy día la precedência en el uso y documental de *gauderio* sobre *gaucho* (...)”<sup>26</sup>, este foi considerado, por diversos estudiosos, igualmente como peão de campo. Voltado especificamente à lida com o gado chimarrão, o *gauderio*, em linhas gerais, correspondia àquela parcela da população rural que sobrevivía às custas do roubo do gado e do tráfico de couro.<sup>27</sup> Em última instância, e pela proximidade com que tais palavras eram utilizadas, percebe-se não só que os *guazos* e *gauderios* eram homens ligados ao campo e que possuíam características específicas – como indumentária, fala e certos modos de sociabilidade e comportamento – como também se observa que são eles os antecessores do que, no século XIX, seria chamado de *gaucho*.

\*

Analisar, mesmo que de forma breve e introdutória, o trabalho desenvolvido por Juan Ravenet e Fernando Brambila na região platina é, pois, iniciar a tessitura da rede de significações onde a imagem do gaúcho é, ao mesmo tempo, centro e periferia. No caso específico dos artistas italianos, o que se percebe é que a primazia de suas obras, elaborando os tipos rurais e suas atividades, servem como base e ponto de partida para se analisar e problematizar as imagens que os viajantes do século XIX irão elaborar. Por mais que tenham objetivos diferentes, o fato é que o estabelecimento de relações e

<sup>25</sup> PINEDA Y RAMÍREZ, Antonio apud ASSUNÇÃO, Fernando O. Ibidem, p, 179.

<sup>26</sup> Ibidem, p. 175.

<sup>27</sup> ASSUNÇÃO, Fernando O. **Historia del Gaucho**. El Gaucho: ser y quehacer. Buenos Aires: Claridad, 2007, p. 177-180.

diálogos entre elas proporciona, por certo, novos entendimentos não só a respeito do gaúcho mas, igualmente, das permanências que elas portam.

## **2.2 *Los usos y costumbres: o gaúcho argentino na obra de Emeric Essex Vidal e León Pallière***

O século XIX viu chegar, na maioria dos portos da América do Sul, um grande número de viajantes. Estes, movidos pelos mais diversos interesses e objetivos, aportavam em terras do Novo Mundo munidos, na maior parte das vezes, de papel, pena, tintas e pinceis. Por mais que alguns tenham deixado apenas relatos escritos em seus diários de viagem, outros, portando cores e técnicas oriundas do Velho Mundo, observavam e elaboravam imagens de novas paisagens, tipos e costumes.

Na região platina, por certo, esse panorama não foi diferente. No caso específico da Argentina, por exemplo, muitos foram os artistas viajantes que chegaram e passaram a dar novas orientações para suas pinturas. Outros, também, sem nenhuma formação artística, mas aficionados pelo desenho e pelos pinceis, igualmente debruçaram-se sobre as mais diversas possibilidades temáticas que as novas terras ofereciam aos olhares e cadernos.

O fato desses homens dirigirem-se à América nas primeiras décadas do século XIX, momento em que as guerras de independência chegavam ao fim e era estabelecida uma nova ordem política e social,<sup>28</sup> está relacionado, também, com as novas possibilidades vislumbradas não só pelos viajantes mas pelos novos artistas. Segundo aponta María Lía Munilla Lacasa,

Durante las primeras décadas del siglo XIX el Río de la Plata en su conjunto ofreció perspectivas interesantes para los pintores viajeros. El proceso revolucionario y las guerras por la independencia habían abierto para los artistas europeos de menor renombre nuevos horizontes, nuevos mercados y nuevas posibilidades laborales.<sup>29</sup>

No entanto, mesmo percebendo essas perspectivas positivas, é importante sinalizar que muitos desses viajantes chegavam ao destino de sua viagem, cumpriam com seus objetivos, fossem eles de cunho artístico ou não, e retornavam ao seu país

---

<sup>28</sup> PRADO, Maria Lúcia, PELLEGRINO, Gabriela. **História da América Latina**. São Paulo: Contexto, 2014, p. 30-35.

<sup>29</sup> MUNILLA LACASA, María Lía. Siglo XIX: 1810-1870. Despuntar de un nuevo orden. In: BURUCÚA. José Emilio (Org.). **Nueva historia argentina**. Arte, sociedad y política. Buenos Aires: Sudamericana, p. 110.

natal. Disso, duas questões podem ser pontuadas: a primeira, com relação ao tempo em que ficavam em terras portenhas, e a segunda, relativa ao campo artístico argentino que, mesmo com a presença desses estrangeiros, ainda se mostrava incipiente. Para Rodrigo Viñuales, “(...) la mayoría de estos viajeros no poseía fama como artista, por lo cual no puede decirse que vinieran con la específica intención ni de instalarse en un país determinado ni de dirigir los gustos estéticos de los mismos”.<sup>30</sup>

Ainda sobre a primeira questão, é interessante fazer uma pequena referência ao retratista francês Jean-Philippe Goulu. Para María Lacasa, ele foi o único artista viajante que chegou em Buenos Aires e lá se estabeleceu. Motivado pelos novos hábitos que se configuravam entre a burguesia portenha<sup>31</sup>, especialmente os referentes à encomenda de retratos da família, Goulu se destacou na elaboração de miniaturas e de algumas pinturas à óleo. Para a autora,

(...) Las damas de la alta sociedad porteña y los diversos protagonistas de la política, la milicia y el clero vieron representadas sus efigies en pequeñas dimensiones por aquellos pintores extranjeros. Uno de los más destacados miniaturistas (...) fué el francés Jean-Philippe Goulu quien, contrariamente a lo que sucedía con frecuencia, se instaló definitivamente en Buenos Aires desde su arribo en 1816 hasta su muerte.<sup>32</sup>

Antes, mesmo, de os retratos ganharem espaço – e destaque – na produção artística de alguns viajantes, foram as novas e diferentes paisagens, tipos e costumes que observaram em Buenos Aires que os fizeram elaborar importantes imagens voltadas às particularidades argentinas. Nesse caso, importa perceber essas imagens a partir do viés *pitoresco* que, segundo Cláudia Valladão, está intrinsecamente relacionado ao conceito, fazeres e elaborações dos *artistas-viajantes*. É perscrutando as definições tanto dos artistas quanto das imagens que elaboravam nas novas terras que chegavam, que a autora traz a obra de Willian Gilpin, em especial *On picturesque travel*, onde o mesmo evidencia as principais motivações do que ele chamou *viajante-pitoresco*. Para ele,

---

<sup>30</sup> GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. El paisaje y las costumbres en la pintura Iberoamericana. Artistas viajeros y costumbristas americanos del XIX. In: **Pintura, escultura y fotografía en Iberoamerica, siglos XIX y XX**. Madrid: Catedra, 1997, p. 153.

<sup>31</sup> Dentre esses novos hábitos da burguesia portenha, grande parte provinda da Europa, está o costume das encomendas de retratos da família. Não só isso, mas o fato de se substituírem, progressivamente, os quadros religiosos dos cômodos mais importantes da casa, como o salão ou sala de receber convidados, indica, igualmente, uma mudança no próprio gosto artístico dessa burguesia. Para maiores detalhamentos acerca de tais questões, ver: MUNILLA LACASA, María Lía. Op,cit., p. 110-114.

<sup>32</sup> MUNILLA LACASA, María Lía. Op,cit., p. 112.

A principal fonte de entretenimento do viajante pitoresco é a *perseguição* de seu objetivo – a expectativa de novas cenas se abrindo e revelando-se à sua visão. Pressupomos que a região seja inexplorada. Sob tais circunstâncias, a mente é mantida num estado constante de agradável suspense. O amor pela novidade é o fundamento desse prazer. Todo horizonte distante promete algo de novo, e com essa agradável expectativa nós seguimos a natureza através e todas as suas andanças. A seguimos dos morros aos vales, e caçamos aquelas belezas variadas que abundam nela em toda parte.<sup>33</sup>

Dos muitos que aportaram na cidade e que, de certa forma, podem ser considerados *viajantes pitorescos*, importa destacar, para o presente estudo, o trabalho do inglês Emeric Essex Vidal (1791-1761) e do franco-brasileiro Juan León Pallière (1823-1887).

A relevância de trabalhar a obra de ambos os viajantes está no fato de, primeiramente, os dois terem centrado seus temas na figura do *gaucho* e em seus usos e costumes. Embora outros artistas também tenham se voltado à mesma temática, como é o caso de Raymond Auguste Quinsac Monvoisin, Johann Maurício Rugendas e Charles Henri Pellegrini<sup>34</sup>, por exemplo, o fato é que os primeiros elaboraram um significativo número de obras voltadas ao tema de estudo aqui esboçado e, além disso, produziram álbuns de litografias onde essas mesmas imagens circularam na Europa.

A respeito desses álbuns litográficos, afora sua circulação pelo continente europeu, importa considerar a difusão das imagens produzidas pelos artistas viajantes para um público maior, seja este local ou estrangeiro. Ao analisar o desenvolvimento da litografia no Rio da Prata, Ernesto Beretta García coloca que:

<sup>33</sup> GILPIN, Willian apud MATTOS, Cláudia Valladão de. Artistas viajantes nas fronteiras da História da Arte. **III Encontro de História da Arte – IFCH/UNICAMP**, Campinas, 2007, p. 409-417, p. 410.

<sup>34</sup> A respeito dos artistas citados, importa mencionar as razões pelas quais suas obras não foram incluídas o presente estudo. Mesmo que tenham elaborado importantes imagens acerca do gaúcho, de suas particularidades e paisagens, o fato é que tal temática não foi a preocupação central. Raymond Auguste Quinsac Monvoisin (1790-1870), aportou em Buenos Aires no ano de 1842 apenas para fazer uma escala, pois seu objetivo era seguir até o Chile (onde fundaria a *Escuela de Artes*). Mesmo nesse curto período, elaborou importantes obras onde o *gaucho* era o foco, onde se destaca *Gaucho Federal* e *Soldado de Rosas*. Já Johann Maurício Rugendas (1802-1858), importante artista alemão que circulou não só pela Argentina, mas pelo Brasil e Chile, produziu algumas imagens a respeito do *gaucho* e seus costumes, como se percebe em *Caballo ensilado*, *Carretero* e *Gaucho mateando e comendo el asado*, todas de 1845. No entanto, enquanto esteve na América, explorou sobretudo as paisagens e a figura do índio. Outro artista destacado nesse momento é Charles Henrique Pellegrini (1800-1875), engenheiro francês que chegou em Buenos Aires no ano de 1828. Pellegrini elaborou um importante álbum denominado *Recuerdos del Río de la Plata*, onde constam imagens bastante específicas dos modos de sociabilidade no pampa. Dentre elas, tem destaque *Bailando la media caña*, *El cielito*, *Interior de rancho*, dentre outras. Além disso, o artista empenha-se com grande afinco na elaboração de retratos. Nesse sentido, pode-se perceber que, mesmo que tenham elaborado tais imagens e, igualmente, assumido importância nesse contexto de artistas viajantes, o objetivo de ambos não estava, pois, especificamente na figura do *gaucho*.

La litografía combinó las posibilidades artísticas y técnicas como forma de impresión económica seriada, contribuyendo a la difusión de las imágenes más allá de los círculos pudientes, para los cuales era más fácil la adquisición de pinturas, empapelados con escenas y paisajes, libros y grabados.<sup>35</sup>

Nesse sentido, o *corpus documental* selecionado para análise centra-se, pois, nas imagens que tanto Vidal quanto Pallière disponibilizaram em seus álbuns. A partir disso, foi possível estabelecer séries temáticas onde, além do *gaucho* ser o foco central, a similitude de temas bem como as diferenças se fizeram presentes. Ambos vão elaborar, por exemplo, imagens referentes à faina diária do homem do campo. No entanto, ao mesmo tempo em que Vidal dá preferência para as cenas onde os *gauchos* estão em movimento, Pallière os elabora como modelos posando para o artista. Assim, igualmente pensando essa relação de proximidade e distanciamento, problematiza-se o conjunto de obras elaboradas pelos dois viajantes.

Emeric Essex Vidal, nascido na Inglaterra no ano de 1791, não era um artista consagrado e, tampouco, com formação nas artes. Proveniente de uma família de marinheiros, desde muito cedo integrou o serviço naval inglês<sup>36</sup>. E justamente por estar a serviço da armada real britânica nas primeiras décadas do século XIX é que chega, a bordo do navio *His British Majesty Hyacinth* no ano de 1816, no porto de Buenos Aires.<sup>37</sup> Apesar de ter chegado apenas esse ano, importa mencionar que Emeric Essex Vidal já encontrava-se na América, mais especificamente no Brasil, desde o ano de 1808.<sup>38</sup> Foi só anos mais tarde que, em função do “(...) ataque português à Banda Oriental, que a esquadra inglesa foi enviada ao Prata, com Vidal em seu posto”.<sup>39</sup>

Como falado inicialmente, Vidal não era artista de formação<sup>40</sup>. Era um marinheiro. Nesse ponto, questiona-se: qual a importância de seu trabalho? Para iniciar a resposta, cabe pontuar o que a grande maioria dos estudiosos coloca quando analisam sua obra: “(...) foi o primeiro pintor estrangeiro que se destaca, no começo do século

<sup>35</sup> BERETTA GARCÍA, Ernesto. La litografía, la difusión de la imagen y su papel como herramienta propagandística en Montevideo durante el siglo XIX. In: MORONNA, Mónica (Org.). **Cuadernos de Historia. Historia, cultura y medios de comunicación. Enfoques y perspectivas**. Montevideo: Biblioteca Nacional de Uruguay, 2012, p.18.

<sup>36</sup> GONZALEZ GARAÑO, Alejo. **Iconografía argentina anterior a 1820 con una noticia de la vida y obra de Emeric Essex Vidal**. Buenos Aires: Emecé, 1943, p. 48.

<sup>37</sup> MUNILLA LACASA, María Lía. Op.cit., p. 112.

<sup>38</sup> PRADO, Maria Lúcia Coelho. **América Latina no século XIX: tramas, telas e textos**. São Paulo: EDUSP, 1999, p. 208.

<sup>39</sup> Ibidem, p. 211.

<sup>40</sup> Alejo González Garaño, ao comentar acerca da formação de Vidal, coloca: “(...) ignoramos si su habilidad de acuarelista se manifestó como consecuencia de estudios que en su niñez seguiera o si sólo fue un autodidacta”. GONZALEZ GARAÑO, Alejo. Op.cit., p. 41.



XIX, no Prata”.<sup>41</sup> Além disso, como comenta Gozález Garaño, “(...) fué el primero que se digno asomarse a la realidad de nuestra vida con entusiasmo de artista”.<sup>42</sup>

Seus temas, que iniciaram com as vistas da cidade e passaram pela vida cotidiana de Buenos Aires, tomaram uma proporção interessante quando chegaram no pampa. Para Maria Lígia Prado,

(...) O gaúcho, homem dos pampas, interessou vivamente o pintor, que desenhou suas vestimentas típicas, seus jogos, seus cavalos, suas tarefas no campo. Para um crítico argentino [González Garaño], o pintor escolheu Buenos Aires porque a paisagem era “monótona, sem cor e a planície imensa se perdia no horizonte”. Segundo o mesmo autor, a arquitetura da cidade era pobre, só lhe restando, além das “vistas” da cidade, pintar os habitantes urbanos e rurais.<sup>43</sup>

De posse de um grande número de imagens, Emeric Essex Vidal retorna, em 1818, para a Inglaterra. Nesse momento, interessado em publicá-las em um álbum, um dos mais renomados editores londrinos, R. Ackermann, solicita ao artista uma seleção de vinte e cinco de suas aquarelas. Escolhidas e, ainda, coloridas à mão por Vidal, em 1820 é publicado o álbum *Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Monte Video*. O interessante desse material é que, conjuntamente com as imagens elaboradas durante o tempo em que ficou em Buenos Aires e Montevideo, havia textos que explicavam cada situação, cena ou elemento por ele pintado.

A respeito da publicação, importa mencionar que, quando ela estava sendo finalizada por Ackermann, Emeric Essex Vidal não se encontrava em Londres. O editor, por sua conta, modificou algumas imagens e inseriu textos que não eram do autor. Por certo, tal atitude gerou desgosto em Vidal que, enquanto pode, sinalizou na obra o que não havia sido feito por ele. Bonifácio del Carril explica a situação da seguinte forma:

[la publicación] no satisfizo del todo a Vidal. El editor había echo modificar en los grabados definitivos algunas de las ilustraciones, y agrego al texto largos párrafos tomados de Azara, con lo cual Vidal no estuve en forma alguna de acuerdo. En un ejemplar del libro que se conserva en el Museo de la Ciudad de Buenos Aires, Vidal anoto todas las partes que nos le pertenecen y que no acepta, entre ellas, especialmente, las paginas 76 a 82, descriptivas de la vida del gaucho. Vidal distinguió claramente entre el gaucho del siglo XIX, que él

<sup>41</sup> PRADO, Maria Lígia Coelho. Op.cit., p. 211.

<sup>42</sup> GONZALEZ GARAÑO, Alejo. Op.cit., p. 37.

<sup>43</sup> PRADO, Maria Lígia Coelho. Op.cit., p. 211.



conoció y trato, y el gauderio oriental del siglo XVIII, descrito por Azara.<sup>44</sup>

Ainda sobre o álbum e a forma como foi organizado, é relevante salientar a maneira com a qual texto e imagem dialogam. Por mais próximos que sejam as aquarelas e os textos que as acompanham, tratam-se ambas as expressões a partir de suas especificidades. Não levando em consideração as particularidades que portam, tais imagens seriam, apenas, meras ilustrações das anotações de Vidal e não suscitariam novos questionamentos e problemáticas. Esta, na realidade, é uma advertência elaborada por Peter Burke quando argumenta acerca do uso de imagens pelos historiadores:

Quando utilizam imagens, os historiadores tendem a tratá-las como meras ilustrações, reproduzindo-as nos livros sem comentários. Nos casos em que as imagens são discutidas no texto, essa evidência é frequentemente utilizada para ilustrar conclusões a que o autor já havia chegado por outros meios, em vez de oferecer novas respostas ou suscitar novas questões.<sup>45</sup>

No caso específico de Emeric Essex Vidal, a questão levantada por Burke direciona-se às análises que são feitas da obra do artista, ou seja, a maneira com a qual as imagens são percebidas. Por se tratar de um álbum com conteúdo imagético descritivo, alguns autores colocam as pinturas como simples apêndices e ilustrações do texto por ele escrito. Sem dúvida, muitos elementos se perdem nesse tipo de trabalho. Por isso busca-se, neste estudo, pensar a imagem, junto ao texto, mas problematizando suas questões internas e específicas.

Tendo, assim, essas questões em vista, são as pinturas elaboradas para esse álbum e, mais precisamente, as que tratam do *gaucho* e de sua faina diária, que formam o *corpus* de análise. Das vinte e cinco imagens publicadas, selecionaram-se apenas seis que, por apresentarem elementos próximos e específicos do *gaucho*, suscitaram um diálogo bastante profícuo. Nesse sentido, para que essa rede possa ser estabelecida, serão apresentadas, num primeiro momento, as imagens onde o movimento do *gaucho* e do cavalo são centrais na obra para, num segundo, perceber e aproximar as que o artista elabora com os *gauchos* que, desempenhando atividades comuns, parecem posar para o artista.

<sup>44</sup> DEL CARRIL, Bonifácio. *Gaucho iconografia*. Op,cit., p. 64.

<sup>45</sup> BURKE, Peter. **Testemunha ocular**. História e imagem. Bauru: EDUSC, 2004, p. 12.

A primeira aquarela desse conjunto intitula-se *South Matadero (Public Buchery)* (fig. 07), e é datada de 1817. A obra, que foi elaborada em três planos, apresenta uma cena bastante específica dos arredores de Buenos Aires: um matadouro. No primeiro plano, à direita do observador, um homem recostado à uma cerca que, possivelmente demarcava os limites do curral, observa o que passa: sobre o cavalo e, movimentando o laço, um *gaucho* desloca-se em direção a outro que, também com o laço na mão, domina a rês caída ao chão. Ao fundo, enquanto outros homens tentam laçar a rês, outros cortam a carne do animal que fora abatido. No terceiro e último plano, o delineado dos prédios de Buenos Aires.

A segunda imagem que compõe a série, com elementos mais específicos da região do pampa, é a chamada *Estantia (farm) on the river San Pedro* (fig. 08), realizada no mesmo ano que a anterior. Nesta, igualmente dividida em planos, o artista elaborou uma cena onde as principais atividades desempenhadas pelos *gauchos* nas estâncias são percebidas: no primeiro plano, uma vez mais, aparece o *gaucho* sobre o cavalo, em movimento, possivelmente segurando na mão direita um rebenque; no segundo, ao lado esquerdo da cena, vê-se dois homens que, próximo a um palanque que seca o charque, esticam, ao sol, o couro dos animais abatidos. Por fim, no terceiro plano e à direita da cena, mais uma vez a imagem dos laçadores de gado. Ao longo da imagem são vistas, ainda, as propriedades da estância.

Na aquarela *Balling Ostriches* (fig. 09), seguindo a mesma proposta temática das anteriores, Vidal apresenta uma cena de caça. No entanto, diferenciando-se das demais no que tange à forma com a qual foi elaborada, esta tem em destaque e no primeiro plano um *gaucho* sobre o cavalo que, com domínio pleno das boleadeiras, segue uma avestruz.

Estabelecendo um diálogo entre as imagens que trazem o *gaucho* em movimento e as que, afora trazer elementos da sociabilidade na zona da campanha, não o mostram executando uma atividade intensa, encontra-se a aquarela *The horse race* (fig. 10). Ambientada no campo e trazendo uma das mais importantes atividades de divertimento do *gaucho*, esta corrida de cavalos, afora mostrar os competidores propriamente ditos, traz uma série de homens que, em diferentes posições e desempenhando diversas atividades, organizam-se no entorno da cena.

Finalizando a série, duas cenas bastante específicas dos usos e costumes dos *gauchos*. A primeira, *A contry public house and travellers* (fig. 11), apresenta ao observador três personagens distintos e, também, parte de uma estrutura arquitetônica

Fig. 07

***South Matadero (Public Butchery)***

Emeric Essex Vidal

Aquarela - 1817

Fonte: [www.celag.org](http://www.celag.org)

Fig. 08

***Estantia (farm) on the river San Pedro***

Emeric Essex Vidal

Aquarela - 1817

Fonte: [www.celag.org](http://www.celag.org)

Fig. 09  
*Ballig Ostriches*  
Emeric Essex Vidal  
Aquarela – 1817



Fonte: DEL CARRIL, Bonifácio. **El Gaucho**. Buenos Aires: Emecé, 1993.



Fig. 10  
*The horse race*  
Emeric Essex Vidal  
Aquarela – 1817



Fonte: DEL CARRIL, Bonifácio. **El Gaucho**. Buenos Aires: Emecé, 1993.

bastante rudimentar. Na percepção – e observação - de Vidal, esta seria uma das casas de pouso – ou *pulperías* – locais que eram bastante comuns no interior platino. A última imagem, bastante significativa para o estudo, é intitulada *Gauchos of Tucumán* (fig. 12). Diferentemente dos outros *gauchos* apresentados até então pelo artista, estes estão sentados em uma estrada, cercados por suas carretas e comendo o *asado*.

Ao serem dispostas em uma série, tais imagens suscitam diversas problematizações. Estas, que não estão centradas apenas nas questões de ordem plástica, mas igualmente nos entornos que cercaram a produção, correspondem a mais um fio da trama de significações que envolvem a imagem do gaúcho. Em primeiro lugar, importa perceber a relevância dos textos que Vidal elaborou acerca de cada uma dessas imagens. Tendo em vista as pontuações feitas acima, imagem e texto, neste momento, são vistos como elementos que, ao mesmo tempo em que se mostram complementares, possuem particularidades.

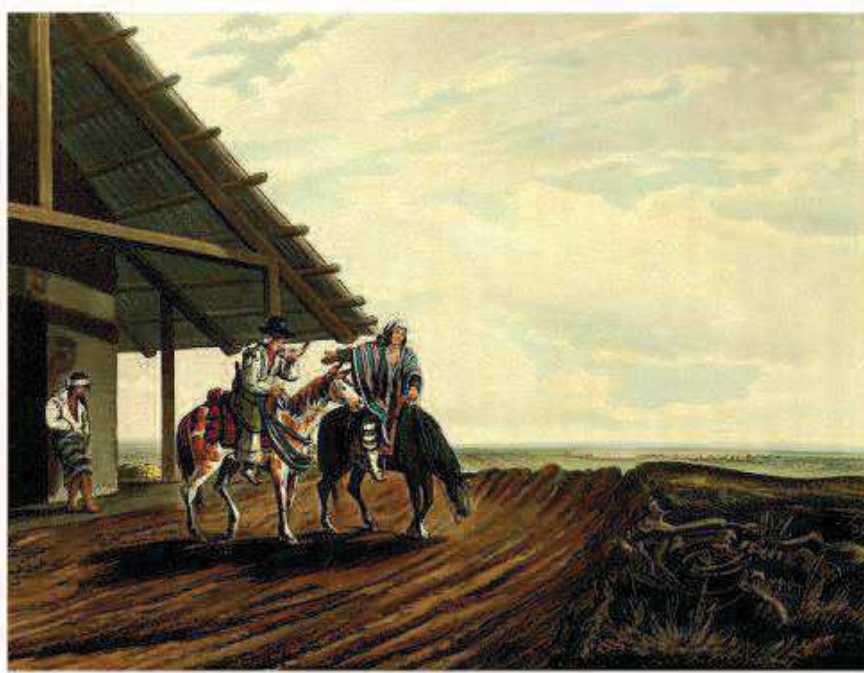
Em linhas gerais, a narrativa de Emeric Essex Vidal centra-se no que poderia ser pontuado como *olhar eurocêntrico* a respeito dos usos e costumes dos *gauchos* argentinos. Tal questão, que não aparece de forma aparente em suas aquarelas, torna-se elemento basilar em suas descrições. O olhar eurocêntrico está fundamentado na superioridade da cultura europeia sobre as demais, especialmente às que foram colonizadas nos séculos XV e XVI e, igualmente, exploradas nos séculos XVIII e XIX, período áureo da política imperialista. É pensando justamente esse último caso que Regina Horta Duarte coloca que

(...) o decorrer do século XIX parece ter assistido a um crescente otimismo dos europeus com relação a si próprios e à cultura da qual participavam. Evolução, progresso, produção e civilização são motivos de orgulho a ponto da incompreensão e intolerância de qualquer outra sociedade em que os homens pudessem viver diferentemente.<sup>46</sup>

Os textos elaborados por Vidal revestem-se, por certo, de um caráter descritivo. No entanto, ao pontuar as situações que vivenciou ou observou enquanto de sua viagem pela Argentina, seus relatos apontam cenários que, na sua percepção, seriam por demais impactantes ao estrangeiro. Apresentando, com minúcia, a forma com a qual funcionava um matadouro e, igualmente, como os *gauchos* carregavam suas provisões em viagens,

<sup>46</sup> DUARTE, Regina Horta. Olhares estrangeiros. Viajantes no vale do rio Mucuri. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 22, n. 44, p. 267-288, 2002, p. 278.

Fig. 11  
*A country public house and travellers*  
Emeric Essex Vidal  
Aquarela - 1817



Fonte: [www.celag.org](http://www.celag.org)

Fig. 12  
*Gauchos of Tucumán*  
Emeric Essex Vidal  
Aquarela - 1817



Fonte: [www.celag.org](http://www.celag.org)



é que o artista-viajante deixa suas impressões a respeito dos usos e costumes da região pampeana.

Ao referir-se, por exemplo, aos matadouros nos arredores de Buenos Aires, Vidal muitas vezes comenta nunca ter visto coisas tão repugnantes. Não apenas isso, mas frisa que, para o estrangeiro, era uma visão por demais impactante: “To a foreigner nothing can be more disgusting than the mode of supplying this place with beef. The animals are all killed in these Mataderos on the open ground, wet or dry, in summer covered with dust, and in winter with mud”.<sup>47</sup> Além disso, sua visão sobre os *gauchos*, mesmo que não a tenha elaborado em imagens, não era muito positiva. Ao comentar sobre a vida quase nômade dos homens da região, especialmente os que viu em pulperías do interior, assim comenta:

(...) and between it and the saddle, he carries a stock of raw beef for his journey, parts of which Project from beneath the crupper. We should imagine that in the hot months, after a hard day's ride, it can require but little cooking. Filthy as this custom may appear to us, it is universal among the *gauchos* [sic] (contry-people) of these provinces. The same practice is known to prevail also among some of the Tartar tribes in the interior of Asia (...).<sup>48</sup>

Tais detalhamentos, conforme pode ser observado, não foram elaborados nas aquarelas do artista. Especialmente em *South Matadero* e *Travellers at a pulperia*, a cena criada por Vidal evidencia, apenas, elementos característicos do ambiente. No entanto, dando destaque maior a determinados objetos, os que foram alvo de sua observação crítica não estão presentes. Nesse sentido, uma vez mais, sublinha-se a importância da análise de ambas produções a partir de suas particularidades.

Uma questão, no entanto, que perpassa toda a produção imagética do álbum elaborado por Vidal e da série constituída é, sem dúvida, a forma com a qual elabora a paisagem do campo. Não só nas imagens selecionadas e aqui apresentadas, mas nas demais que compõem o álbum, a paisagem do pampa é construída a partir da divisão da tela em dois planos, sendo o superior sempre maior que o inferior, ou seja, o céu sempre maior que o chão. Tal construção pictórica leva ao entendimento – e apreensão – do pampa como campo vasto e imenso, o que pode ser percebido, inclusive, quando o

---

<sup>47</sup> ESSEX VIDAL, Emeric. **Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Monte Video**. Buenos Aires: Mitchell's English Book-Store, 1944, p. 35.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 69.

próprio artista se refere a essa paisagem: “(...) before we reach this place the limits of cultivations are passed, and as far the eye can reach, nothing but plain is to be seen”.<sup>49</sup>

Mesmo que a paisagem tenha sido trabalhada e explorada no século XIX, especialmente em uma época onde as viagens de cunho científico tiveram grande destaque<sup>50</sup>, Emeric Essex Vidal a utilizou tanto como cenário para suas composições como para trabalhar a imensidão do pampa. A sua problemática, no que se refere à plástica, não está voltada ao detalhamento da natureza e, tampouco em suas particularidades. Para o artista, tal elemento estava relacionado, também, à dimensão espacial do lugar que era pintado. Para Gallipolli, “(...) Vidal tiende a maximizar los elementos del cielo y el río para transmitir un sentido de espacio pero que realiza los personajes con una mayor dimensión (...)”.<sup>51</sup>

Junto a questão da paisagem, importa articular, também, o tipo de *gaucho* observado por Vidal. Ao construir a imagem da população argentina, o viajante inglês centra sua observação no homem do campo, apontando os mais diferentes tipos de atividades desempenhadas naquele ambiente. Ao serem percebidos os temas específicos que Vidal trabalha em suas imagens, que vão desde o funcionamento de uma estância até a maneira como se caçam avestruzes no campo, é interessante perceber a relação com o tipo *gaucho* do período.

Diferentemente de Ravenet e Brambila, que haviam elaborado em seus desenhos e litografias o tipo do *gauderio*, Vidal apreende, em suas especificidades, o *gaucho* do século XIX. Tal questão é perceptível a partir do momento em que elabora imagens com homens caçando avestruzes com boleadeiras, laçando bois e, igualmente, centrando suas atividades em locais específicos, como a pulperia e a estância. Nesse sentido, relacionar tais imagens com a descrição do *gaucho* é, pois, perceber a forma com a qual a sua imagem foi sendo trabalhada ao longo do(s) tempo(s).

Para Fernando Assunção, o tipo *gaucho* argentino porta algumas especificidades, dentre elas:

(...) el chiripá cruzado entre las piernas, mucho más cómodo para montar que el de mantilla al modo de los “camiluchos” misioneros  
(...). También los gruesos y hermosos ponchos, llamados justamente

<sup>49</sup> Ibidem, p. 67.

<sup>50</sup> GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. Itinerarios de la pintura de paisaje en Latinoamérica. Siglos XIX y XX. In: BULHÕES, Maria Amélia, KERN, Maria Lúcia Bastos (Orgs.). **Paisagem: desdobramentos e perspectivas contemporâneas**. Porto Alegre: UFRGS, 2010, p. 38-41.

<sup>51</sup> GALLIPOLLI, Milena. Viajero, pintor o contador? Clasificación y estilo en la obra de Emeric Essex Vidal. Universidad de Buenos Aires, Historia del Arte Argentino, 2013, p. 06.

“pampas”; la mencionada habilidade en el uso de las boleadoras, (...).<sup>52</sup>

Os elementos descritos por Assunção, nesse estudo específico sobre a origem do *gaucho*, estabelece uma relação estreita com as imagens de Vidal. Ao tratar da indumentária, não só o poncho se faz presente como, igualmente, o chiripá cruzado entre as pernas. Além disso, o único conjunto que destoa dessa descrição é a aquarela *Gauchos of Tucuman*, onde o próprio Vidal sinaliza a diferença da indumentária em função do local de proveniência do grupo.<sup>53</sup>

No que tange às atividades desempenhadas por esses homens, chama a atenção que a maioria delas apresenta o *gaucho* em movimento. Em *South Matadero* observa-se, por exemplo, o *gaucho* à esquerda manejando o laço. Percebe-se que, no conjunto da cena, ela aparece apenas como elemento compositivo e que, de certa forma, ilustra uma importante atividade desempenhada por esses homens no matadouro. Ao passo que todos os demais personagens desempenham algum tipo de atividade, o que porta e maneja o laço possivelmente demonstra como tal atividade se dava.

Cena semelhante será observada em *The estantia of San Pedro*. Mesmo que tal aquarela aponte para inúmeros elementos característicos da lida campeira – e que é explorada em maior escala no texto que a acompanha – uma vez mais se percebe os personagens em atividades diversas e, no segundo plano, o *gaucho* manejando o laço ao lado de outro que tem a rês, objeto da caça, já completamente dominada. Além disso, no primeiro plano, junto à uma carcaça de animal, um varal de charque e diversas peças de couro estendidas no chão e sob o sol, destaca-se o *gaucho* que, na mesma posição do que porta o laço, maneja um rebenque.

Da mesma forma que as demais, o *gaucho* que caça uma avestruz com as boleadeiras em *Balling Ostriches* executa, por certo, o mesmo movimento. No entanto, por estar a personagem no primeiro plano, a ideia do movimento corporal torna-se mais intenso na medida em que seu corpo encurva-se para frente. Tal expressão encontra-se, também, em *The horse race*. Apesar de não se ter nenhum instrumento nas mãos dos *parheiros*, que centralizam a cena, o primeiro deles tem o braço levantado assim como

<sup>52</sup> ASSUNÇÃO, Fernando O. Op.cit., p. 147.

<sup>53</sup> Segundo Vidal: “They are all clad in a stuff of a particular pattern, the manufacture on their own province; have a pointed round fur hat, of a faen colour; and wear their hair long and lank”. ESSEX VIDAL, Emeric. Op.cit., p. 89.

os personagens do laço, do rebenque e das boleadeiras. O outro, porém, possui o corpo completamente encurvado sobre o cavalo, dominando-o e segurando-se em suas crinas.

A maneira com a qual Emeric Essex Vidal trabalhou esses movimentos em quatro aquarelas diferentes aponta, ao que tudo indica, ao que lhe pareceu *pitoresco* no ambiente pampeano argentino, ou seja, ao que lhe saltou como diferente. Mesmo que o conjunto de suas aquarelas possua o tom da *diferença* entre o *eu* e o *outro*, são esses movimentos de *gauchos* e cavalos que se repetem em sua obra. Na realidade, o objetivo de apresentá-los centra-se, fundamentalmente, na questão de serem uma frequente nas imagens alusivas ao *gaucho*. Se, por um lado, na pintura dos artistas viajantes, esse movimento corresponde aos elementos de diferença, da relação de alteridade, por outro, nas imagens elaboradas no século XX, o mesmo motivo estará presente mas, no entanto, com uma gama de outras questões envolvidas.

Para finalizar, duas aquarelas que trazem elementos da sociabilidade dos *gauchos* e que, diferente das demais, tendem mais a um imobilismo das figuras. Em *Travellers at a pulpería*, o personagem que parece ser o nativo da região, pois porta o mesmo lenço, poncho e chiripá que os demais encontrados no álbum, apresenta uma *pulpería* para o possível viajante que se encontra ao seu lado.

O que é interessante de se perceber nessa imagem é a falta de elementos que ela apresenta para se falar em uma *pulpería*. Mesmo que todos os eles estejam descritos no texto que a acompanha no álbum, Vidal optou por, mais uma vez, evidenciar a questão da paisagem no pampa. Chama sua atenção que a *pulpería*, por ser um local que se divide entre divertimento e descanso e por ser um entreposto na campanha, ela igualmente estabelece o limite do que o olho consegue perceber na imensidão da paisagem. Ao dividir a aquarela em dois planos, percebe-se que, ao fundo, elaborado já em tons mais claros e sutis, delineiam-se elementos que, conforme mais afastados, dão a extensão – e vastidão - daquela paisagem.<sup>54</sup>

Em *Gauchos of Tucumán*, por outro lado, a questão da paisagem campeira não é tão explorada quanto são os elementos típicos dos *gauchos* da região de Tucumán. Mesmo que tenha objetivado mostrar ao leitor de seu álbum a prática do *asado* e, igualmente, do transporte de carga em carretas, Vidal elabora seus personagens quase que posando para a cena em questão. Não apenas o homem localizado à esquerda da

---

<sup>54</sup> ESSEX VIDAL, Emeric. Op.cit., p. 35.

aquarela, que segura o *asado* e parece apresentá-lo ao observador, mas sobretudo o que está a sua frente, deitado no chão.

Muitas particularidades podem ser observadas na obra de Emeric Essex Vidal, especialmente quando se objetiva perceber a forma com a qual a imagem do *gaucho* foi elaborada na Argentina do século XIX. Inicialmente, por ser um dos primeiros artistas viajante a debruçar-se sobre a temática, Vidal não só apreendeu elementos particulares da faina diária dos gauchos mas, igualmente, os problematizou em suas aquarelas.

Embora o artista tenha feito longas descrições do que viu, sentiu e vivenciou durante sua estada em terras portenhas, importa mencionar que a forma com a qual elaborou tais percepções torna-se de grande valia para o trabalho do pesquisador. Se, por um lado, o artista apresenta o homem do campo a partir de suas atividades diárias de forma descritiva, por outro, o elabora a partir de questões que, na sua visão de estrangeiro, era diferentes e pitorescas.

A partir da série de imagens selecionadas, onde a temática centrou-se no *gaucho* e no espaço do pampa, algumas questões puderam ser levantadas. Afóra a questão do *gaucho* e da paisagem propriamente dita, a função exercida por essas imagens tem grande importância nessa análise. Conforme explicitado, as aquarelas elaboradas por Vidal formaram o álbum de litografias produzidos, posteriormente, em Londres. Estas, que não tiveram grande circulação na América e, mais especificamente, na Argentina, alcançavam, por outro lado, um significativo número de edições e vendagem na Europa.

Assim, a partir disso, percebe-se que tal publicação está inserida no circuito do mercado editorial europeu. As imagens neles contidas não só circularam, mas igualmente cumpriram um importante papel: o de levar o “desconhecido” para o Velho Mundo. Mariana Gallipoli, ao falar especificamente da publicação de Emeric Essex Vidal, pontua: “(...) hay que pensar este tipo de imágenes desde una lógica de mercado editorial completado por un público que demanda estas obras y que tiene ciertas expectativas sobre las mismas”.<sup>55</sup>

A importância, por fim, em apresentar a obra de Emeric Essex Vidal para a construção da imagem do *gaucho* na Argentina reside, pois, no fato de ser um dos primeiros a elaborar tal figura em imagens e, além disso, fazê-las circular na Europa. Ao apontar, com seu olhar europeu, elementos bastante específicos dos usos e costumes dos

---

<sup>55</sup> GALLIPOLI, Mariana. Op.cit., p. 06.

gauchos do início do século XIX, o artista teceu os primeiros fios que constituíram a teia no qual o gaúcho foi tramado.

\*

No ano 1856, alguns anos depois da estada de Emeric Essex Vidal entre os argentinos, chegava aos portos de Buenos Aires o artista franco-brasileiro Jean Pierre León Pallière Grandjean Ferreira (1823-1887)<sup>56</sup>. Nascido no Rio de Janeiro em 1823 e naturalizado francês, Pallière teve papel de destaque na elaboração da imagem do *gaúcho* na segunda metade do século XIX na Argentina. Tendo sua formação artística na Europa e, ainda, proveniente de uma família de artistas, onde tem destaque seu pai, Armand Julien Pallière<sup>57</sup>, e seu avô materno, Grandjean de Montigny, León Pallière afastou-se do tom descritivo e naturalista de Emeric Essex Vidal. O artista elaborou as imagens do interior argentino a partir de elementos que entremearam não só sua plástica e desenhos precisos, mas igualmente, suas vivências e referências intelectuais.

Mesmo nascido no Brasil, Jean Pallière tem sua primeira formação artística na França, junto ao atelier de François-Edouard Picot (1786-1868). Importante artista neoclássico, Picot consagrou-se no campo da arte francês quando, em 1813, ganhou o “Prêmio Roma” da École de Beaux Arts, que lhe deu o direito de estudar na Itália. Além disso, no Salão de Paris de 1819, ganha grande destaque sua obra *L’amour et Psyché* que hoje encontra-se no Museu do Louvre. Dono de uma precisa técnica, Picot se distingue, também, “(...) por la corrección del dibujo y la sobriedad del colorido (...)”.<sup>58</sup>

Ao finalizar essa primeira etapa de estudos, Pallière retorna ao Brasil em 1846 e, de pronto, ingressa na Academia Imperial de Belas Artes. Três anos depois, ganha uma bolsa de estudos para a Europa<sup>59</sup> onde, segundo González Garaño, “(...) al abrirse el

---

<sup>56</sup> León Pallière, importa mencionar, não foi o segundo artista viajante que chegou em Buenos Aires, subsequente a Emeric Essex Vidal. Como foi comentado no início do capítulo, Pallière tem uma produção significativa e de grande relevância acerca do gaúcho e das imagens que vai produzir acerca dele. Entre a chegada de Vidal e a de Pallière, diversos artistas viajantes estiveram na Argentina, dentre eles: Raymond Quinsac Monvoisin, Maurício Rugendas e Carlos Pellegrini.

<sup>57</sup> Artista contratado pela corte portuguesa, Armand Julien Pallière chega ao Brasil em 1817 e reside no país durante muitos anos. Dentre outras coisas, “(...) fué pintor de la corte, profesor de la Academia Militar y capitán graduado del cuerpo imperial de ingenieros. Ejecutó, allí, retratos de los monarcas y de los componentes de la alta sociedad carioca. (...). Su nombre permanecerá ligado a la historia del arte brasileiro por su condición de litógrafo, uno de los primeros a emplear esse nuevo procedimiento en Rio de Janeiro”. GONZALEZ GARAÑO, Alejo B. **El pintor Juan Leon Pallière**. Ilustrador de la vida argentina del 1860. Buenos Aires: Sociedad de Historia Argentina, 1943, p. 07.

<sup>58</sup> GUTIERREZ, Ricardo, SOLA, Miguel. Leon Pallière: su vida, su obra. In: PALLIÈRE, León. **Diario de viaje por la America del Sud**. Buenos Aires: Peuser, 1945, p. 20.

<sup>59</sup> A respeito da bolsa de estudos, importa ressaltar as pontuações elaboradas por Quirino Campofiorito na obra *História da pintura brasileira no século XIX*. Para o crítico, Jean Pallière ganhou a bolsa de estudos por ser neto de Grandjean de Montigny e, por conseguinte, ter a proteção de Félix Émile Taunay, à época diretor da Academia Imperial de Belas Artes. Para Campofiorito, “(...) Já pintor, (...), volta ao Rio de

quinto concurso annual para el premio ‘Viaje a Europa’, logra triunfar sobre siete opositores”.<sup>60</sup> Em 1850, ao chegar na Itália, estuda na Academia da França, em Roma, na época sob a direção de Jean Baptiste Schnelz. Durante dois anos Pallière dedica-se aos estudos e, igualmente, empreende viagens não só pela Itália, mas igualmente pela França, Espanha e Marrocos.<sup>61</sup>

Nos quatro anos em que reside na Europa, Pallière elabora obras que, em sua maioria, possuem temática religiosa ou mitológica. Tal questão pode ser observada, por exemplo, no trabalho que envia para a Exposição Geral de Belas Artes, no Rio de Janeiro, no ano de 1859: *A virgem de Foligno* (fig. 13)<sup>62</sup>. Mesmo sendo uma cópia e um fragmento da obra de Rafael Sanzio, a pintura elaborada por Pallière apresentava, tal qual o original, o acurado trabalho com as formas e as cores. Essas características serão frequentes nas pinturas, aquarelas e desenhos produzidos por ele na Argentina.

Antes de referenciar sua chegada à região platina bem como sua produção em terras portenhas, importa mencionar sua relação com o Brasil, uma vez que, findada a sua bolsa de estudos, o artista, ao retornar à América do Sul, escolhe Buenos Aires como destino e não mais o Rio de Janeiro. O motivo dessa escolha funda-se em alguns acontecimentos. Quirino Campofiorito alude ao mal estar criado entre o artista e seus colegas na Academia Imperial de Belas Artes quando da seleção para a bolsa “Viagem a Europa”. Junto a isso, a própria historiografia da arte brasileira tece poucos comentários acerca do artista e seu trabalho no Brasil, possivelmente em função de sua ida para o país vizinho. Dentre alguns estudiosos, destaca-se Gonzaga Duque Estrada que, além de comentar seu percurso na Europa, elabora comentários críticos sobre algumas obras realizadas pelo artista no Brasil, em especial as feitas na Europa e mandadas para o Rio de Janeiro. Mas, além disso, ao tratar do artista em si, afirma o crítico que

---

Janeiro visando disputar o Prêmio de Viagem e assim retornar a Paris, o que lhe seria garantido pela proteção do arquiteto Grandjean de Montigny, seu avô, e do diretor da Academia de Belas Artes, Félix Émile Taunay, filho e sobrinho de dois mestres que integravam a Missão Francesa”. Além disso, aponta o autor que, por já ter estudado no exterior, Pallière teoricamente não poderia concorrer ao prêmio: “(...) Apesar do Prêmio de Viagem exigir que os candidatos não tivessem estudado no exterior, Jean Leon Pallière Grandjean Ferreira levou vantagem sobre os jovens estudantes da Academia, que positivamente ressentiam-se da formação local. (...) Preponderou a proteção dos mestres franceses, Montigny e Taunay; porém, sobre Pallière recaiu o rancor de seus colegas brasileiros”. CAMPOFIORITO, Quirino. **História da pintura brasileira no século XIX**. São Paulo: Pinakothek, 1983 p. 97.

<sup>60</sup> GONZALEZ GARAÑO, Alejo B. Op,cit., p. 08.

<sup>61</sup> PENHOS, Marta. Idílio criollo, **Museo Nacional de Bellas Artes**. Disponível em: <http://mnba.gob.ar>. Acesso em: 25 ago. 2015.

<sup>62</sup> LEITE, Reginaldo da Rocha. As Exposições Gerais de Belas Artes como propagadoras da relação ensino-aprendizagem: os casos de Francisco Antonio Nery e Jean Pallière Ferreira na Exposição de 1859, **19&20**, Rio de Janeiro, v. IV, n. 04, out. 2009, p. 05. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/ensino\\_artistico/copias\\_exposicoes.htm](http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/copias_exposicoes.htm)



Fig. 13

*A Virgem de Foligno*

Jean León Pallière

Óleo sobre tela – 165 X 108 cm – 185?

Museu Dom João VI – Rio de Janeiro

Fonte: [www.dezenovevinte.net](http://www.dezenovevinte.net)

Em 1850 e tantos Grandjean retirou-se do Brasil, desgostoso e desiludido, segundo afirma-se. Conta-se, também, que, há poucos anos, vindo da Europa para o Rio da Prata, o vapor em que viajava entrou no Porto do Rio de Janeiro e que ele negara-se a desembarcar. Devia ser bem funda e doída a chaga que, na terra de seu nascimento, abriram-lhe na alma.<sup>63</sup>

Afora as questões que envolvem o artista e suas relações com o Brasil, Roberto Amigo, importante historiador da arte argentino, aponta uma outra proposição para Jean Pallière optar pelo estabelecimento em Buenos Aires. Mesmo que não trate desses possíveis *maus entendidos*, o historiador o insere no contexto artístico argentino que, como já foi comentado, ainda mostrava-se incipiente. Amigo afirma, então, que possivelmente o artista foi para a citada região em função das possibilidades de trabalho que, justamente pelo pouco desenvolvimento do campo, oferecia um ambiente sem grande concorrência e com possibilidade de crescimento. Para o autor:

(...) Pallière llegó a Buenos Aires en diciembre de 1855 (...); elección curioso cuando su formación había sido financiada por Brasil (por ella había remitido sus copias académicas y pinturas de estudio a Rio de Janeiro). Sin duda, además del encuentro con su condiscípulo Gauthier, debe haber pesado la idea de una menor competencia en una ciudad posrosista que se modernizaba.<sup>64</sup>

Conforme já colocado, Jean Pallière chega a Buenos Aires em 1855. Desde então, e diferente da maioria dos artistas viajantes que chegavam a esse destino e dedicavam-se à produção de retratos, ele volta-se à elaboração de imagens alusivas aos tipos sociais argentinos, elementos de sua sociabilidade e, muito particularmente, cenas do *gaucho* e do pampa. Analisando essa produção, Gonzalez Garaño coloca que é possível percebê-la a partir de dois vieses: o primeiro, que centra-se nas imagens referentes à cidade, seus habitantes e costumes; o segundo, mais destacado e importante na produção de Pallière, que trata, justamente, das cenas do pampa, do *gaucho* e aspectos de sua sociabilidade. Para o autor,

Podemos distribuir la obra total que Pallière efectuó en la Argentina dentro de dos grupos complementários: las producciones que integran

<sup>63</sup> ESTRADA, Luis Gonzaga Duque. **Arte brasileira**. Campinas: Mercado das Letras, 1995, p. 127.

<sup>64</sup> AMIGO, Roberto. Beduinos en la pampa. Apuntes sobre la imagen del gaucho y el orientalismo de los pintores franceses, **Jornadas de Teoría e Historia del Arte**, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2007. Disponível em: <http://www.bdigital.unal.edu.co/23502/1/20436-68971-1-PB.pdf>. Acesso em: 10 fev 2014.

el primero, se refieren a los aspectos de la ciudad y a modalidades sociales y urbanas que les interesaron durante su prolongada residencia en ella; las que constituyen el segundo y más importante de ambos, se relacionan con la campaña y las costumbres rurales: el motivo humano; el paisaje; el rancho; las indumentarias típicas; los distintos aperos; (...).<sup>65</sup>

Nesse sentido, é válido concordar com os autores que sobre a obra de Pallière se debruçam, especialmente quando afirmam que o artista foi de grande relevância para a pintura de cunho costumbrista. Ao mesmo tempo em que inaugura uma nova temática em sua obra, favorecida, também, pelas inúmeras viagens que havia realizado pelo interior da Argentina, o artista vai abandonando os temas que pautaram suas primeiras obras, em especial as religiosas e mitológicas. A partir desse momento, o *gaucho*, seus hábitos e sua paisagem se transformam no centro de sua obra. Ainda segundo Garaño, “(...) desde su llegada al Plata, inaugura otra etapa dentro de su producción: destierra, en efecto, los temas alegóricos, mitológicos y religiosos que le habían ocupado y se dedica a extraer asuntos de la realidad inmediata, trocándose en un auténtico pintor costumbrista”.<sup>66</sup> Pelo fato de se notabilizar com essas imagens, pois elas adquirem grande notoriedade e circulação<sup>67</sup> não apenas na Argentina, mas igualmente através da imprensa europeia, Pallière destaca, mais uma vez, o gênero costumbrista rural na Argentina dos anos 1850 e 1860.<sup>68</sup>

Independente de ser um artista viajante, Jean León Pallière morou na Argentina durante onze anos. Suas vivências e, principalmente, sua inserção no círculo intelectual argentino foram elementos que, ao mesmo tempo em que o apresentavam uma nova realidade, agregavam novos conhecimentos que foram fundamentais, também, para sua produção artística. Um exemplo disso são as referências que estudiosos como Bonifácio del Carril fazem a respeito da relação de sua pintura com obras literárias argentinas, tais como o poema de Ricardo Gutiérrez e o de Estanislao del Campo.

A produção pictórica de Pallière, importa dizer, foi bastante extensa. Das aquarelas, pinturas à óleo e desenhos que foram elaborados a partir de suas vivências e viagens, 52 delas foram selecionadas para serem litografadas e compõem o que o

<sup>65</sup> GONZALEZ GARAÑO, Alejo B. Op.cit., p 20.

<sup>66</sup> Ibidem, p. 10.

<sup>67</sup> Gonzalez Garaño aponta, a partir de notas da imprensa londrina e parisiense, a repercussão das imagens elaboradas por Pallière na Europa. As imagens que lá chegavam, segundo o autor, eram adquiridas tanto pelos nativos quanto pelos estrangeiros que circulavam pelas cercanias da casa do artista pois, para vendê-las, as colocava em suas janelas. GONZALES GARAÑO, Alejo B. Ibidem, p. 14.

<sup>68</sup> AMIGO, Roberto. Op.cit., p. 10.

artista chamou de *Album Pallière. Escenas Americanas. Reproducción de cuadros, acuarellas y bosquejos*. Embora outros álbuns semelhantes já circulassem por Buenos Aires<sup>69</sup>, tendo como carro chefe o álbum de Emeric Essex Vidal - *Pinturesque Illustration of Buenos Aires e Monte Video* – o fato é que a publicação de Pallière terá ampla divulgação pela imprensa bonarense. Citando a notícia veiculada por *La Tribuna* no dia 14 de abril de 1864,

El señor Pallière, que se ha conquistado ya un nombre entre nosotros por los dotes artísticos que lo distinguen, por la fidelidad con que reproduce las escenas de nuestra vida íntima del campo, el tipo y las costumbres especiales de sus moradores, nos anuncia, en el aviso que va en outro lugar, la próxima aparición de un periódico ilustrado que se llamará *Album Pallière*.<sup>70</sup>

Inicialmente, em 1864, foram publicadas, em pares, as litografias que comporiam o álbum. No ano seguinte, nos meses de março e maio foram veiculados dois quartetos distintos das imagens. Estes foram os últimos publicados em *La Tribuna* pois, no mesmo mês, era anunciado que “(...) el *Album Pallière*, compuesto de 52 láminas, se hallaba en venta en lo de Fussoni”.<sup>71</sup>

Destarte, as imagens selecionadas para o presente estudos foram, todas, publicadas no *Album Pallière*. Não obstante elas terem os costumes, usos e tipos humanos como temática central, organizou-se uma série onde o *gaucho* e os elementos mais específicos de sua sociabilidade foram trabalhados pelo artista. Partindo disso, serão consideradas e analisadas as litografias *El asador, El payador, La posta, La pulpería, El corral e La esquila*.

Observando tais imagens e partindo de questões abrangentes, percebe-se a precisão do traço e a organização compositiva própria de sua formação acadêmica. Esse

---

<sup>69</sup> De acordo com Ricardo Gutierrez e Miguel Sola, entre 1820, com a publicação do álbum de Emeric Essex Vidal, e 1864, com a edição do de Pallière, muitos outros já haviam aparecido ao público. Para os autores, “Nuestra iconografía histórica costumbrista cuenta con una serie de publicaciones litográficas (...). Esa vision del siglo XIX la ofrecen, casi por lustros, artistas nacionales y extranjeros, encabezados por el pintor inglés Vidal, quien en 1820 publica en Londres *Pinturesque Illustration os Buenos Aires and Montevideo*. Sigue a Vidal el litógrafo francés César Hipólito Bacle, que en 1835 publica su álbum de *Trages y costumbres de la provincia de Buenos Aires*. En 1841, Carlos Enrique Pellegrini edita sus *Recuerdos de la Plata*. Adolfo D’Hastrel, oficial de la marina francesa, publica cuatro años después su *Album del Plata*. En esse mismo año, Carlos Morel, emulada por la obra de Bacle, publica su álbum *Usos y Costumbres del Río de la Plata*. Gregorio Ibarra publica em 1839 sus *Trages y Costumbres; Trages y Costumbres*; y Albérico Isola, en su *Album Argentino* en 145. En 1864 aparece el *Album Pallière*.” GUTIERREZ, Ricardo, SOLA, Miguel. Op.cit., p. 42.

<sup>70</sup> Ibidem, p. 42.

<sup>71</sup> Ibidem, p.52.

trabalho acurado é visto não apenas nas imagens que trazem o pampa e a paisagem campeira como foco, mas igualmente naquelas que tem o interior de ranchos e pulperías como centro.

Elementar para a análise da obra de Pallière é, pois, perceber a maneira com a qual estabelece a relação entre plástica e paisagem, elemento este tão específico do interior argentino. Da mesma forma que Emeric Essex Vidal, que marcava com traço bastante preciso os limites entre a terra e o céu, imprimido às paisagens a ideia de imensidão, Pallière também a elabora dessa maneira. Todavia, afastando-se do inglês, sua paisagem estabelece profunda ligação com os personagens que compõe a pintura. Para Marta Penhos,

En varias litografías del *Album Pallière* la mostro [la pampa] como una línea horizontal que parte la lámina en dos, un molde compositivo que se repite con escasas variantes: por debajo se ubica la escena, por encima una amplia porción de cielo. La horizontalidad del planteo apenas se rompe con un rancho a la sombra de un ombú en la lejanía, o el tronco y la floración de un manguely, que se recortan contra el cielo.<sup>72</sup>

À exceção de *Interior de pulpería*, tal questão pode ser observada em todas as outras imagens da série.

Além disso, importa perceber a maneira como o artista elabora o *gaucho* em suas pinturas. Sem dúvidas, sua obra apresenta semelhanças com as de Emeric Essex Vidal, especialmente no que tange à temática escolhida para ser trabalhada. No entanto, são as diferenças entre ambos que mais destacam. Não só por Pallière possuir formação artística ou, igualmente, por circularem por uma Argentina em contextos diferentes, o fato é que o artista franco-brasileiro partirá de outras inquietações para elaborar os homens do pampa. Se, por um lado, Vidal os via com olhos de um europeu, Pallière, ao mesmo tempo que empregava seu olhar estrangeiro, igualmente revestia o que via com as lentes do romantismo.<sup>73</sup>

Essa questão pode ser percebida nas diversas imagens que o artista elabora onde, em sua maioria, há um grande destaque ao emocional e sentimental. Sendo essas características essenciais ao movimento romântico do século XIX, pois afirma Baumer que os intelectuais a ele ligados “(...) tinham tendência ao misterioso e davam

<sup>72</sup> PENHOS, Marta. Op.cit., p. 02.

<sup>73</sup> AMIGO, Roberto. Op.cit., p. 10.

importância ao sentimento e expressões individuais”<sup>74</sup>, Pallière os deixa bastante evidente em seus trabalhos. Mesmo que suas cenas sejam descrições dos hábitos dos *gauchos*, a maneira como os apresenta são revestidos de grande emocionalidade que, em muitos casos, provém da própria forma idílica com a qual o artista percebia a nova realidade em que estava inserido.

O primeiro grupo de imagens, focado nas questões alusivas aos usos e costumes, compreende quatro imagens, sendo as duas últimas uma variação da mesma temática. A primeira delas, *El asado* (fig. 14), afora ter como título uma das principais iguarias da culinária do *gaucha*, evidencia uma gama de questões. A cena se desenrola no interior de um rancho onde, no plano central, então cinco homens executando atividades diversas que, seu dúvida, aludem a sua sociabilidade e costumes.

Observando a narrativa que o artista elabora e, ainda, partindo do personagem da esquerda, pode-se ver que enquanto este ceva o mate, o que está imediatamente ao seu lado o observa; na sequência, o *gaucha* que corta o *asado* tem, a sua direita, outro que degusta a carne. É, em suma, um conjunto de olhares e gestos que estabelecem um diálogo. Em destaque no grupo está o único homem posicionado em pé que, com a mão na cintura e dirigindo seu olhar para o *asado*, sorve o mate que tem na mão esquerda. Elementos bastante característicos dos *gauchos* e da lida campeira são destacados por Pallière de maneira aleatória: o *cuchillo*, ou faca, aparece preso à guaiaca do personagem que está de costas para o observador. Sobre o chão estão o rebenque e o chapéu e, ainda, na parte superior da imagem, preso ao teto, pedaços de couro e peles de animais.

Embora a obra tenha por foco o *asado* e, ainda, destaque o conjunto dos cinco *gauchos* que estão no centro, Pallière amplia a narrativa colocando, em segundo plano e ao lado esquerdo, parte do corpo de uma mulher que, deitada sobre um catre, tem acima de seu leito uma criança que dorme em seu berço suspenso. Ademais, a forma como o artista trabalhou a paisagem nessa pintura chama a atenção. A cena toda se passa no interior do rancho e, mesmo assim, a imagem do campo não foi desprezada. Pelo contrário, foi elaborada com acuidade não só pelo traçado mas, igualmente, pelas cores que contrastam e evidenciam um espaço fechado e de pequenas proporções com outro que é claro e sugestivo de amplitude.

---

<sup>74</sup> BAUMER, Franklin L. **O pensamento europeu moderno. Volum II. Séculos XIX e XX.** Rio de Janeiro: Edições 70, 1977, p. 24.

Propondo um diálogo entre imagens, a intitulada *El payador* (fig. 15) apresenta outro elemento cultural bastante representativo: o *gaucho payador*. Este, que centraliza a imagem e possivelmente está declamando, dada a posição de sua mão direita, tem a seu lado uma mulher que, deixando cair de seu colo um novelo de linha, observa com atenção o cantor. No lado oposto, outro homem, aparentando mais idade que o casal, está sentado no chão ao lado de um cachorro. A cena se passa na frente de um rancho onde, além dos personagens, visualizam-se aperos de encilha que foram pendurados na frente da casa e, ainda, um laço no chão. A paisagem segue o modelo das demais pinturas.

Dando sequência a mesma temática, especialmente no que se refere aos espaços externos, a litografia *La posta* (fig. 16) apresenta o entorno de uma pulpería. Nesta pode-se observar um número maior de personagens, dentre eles mulheres, crianças e homens e, também, uma quantidade considerável de cavalos e diligências. Ao centralizar o *gaucho* cantor nesta imagem, Pallière faz com que a cena se desenvolva à sua volta. Não apenas o *gaucho* que está sobre o cavalo, à esquerda da pintura, mas o outro que está logo a sua frente, dirigem seu olhar ao cantor. Além deles, a mulher que está às suas costas também o observa. A outra que aparece na imagem, próxima a criança, parece trocar olhares com o *gaucho* que está montado em seu cavalo, à direita da pintura, enquanto o outro, que está abaixado, realiza algum reparo em seu cavalo.

Em *Interior de pulpería*<sup>75</sup> (fig. 17), da mesma forma que *El asado*, o artista apresenta um ambiente interno. Neste, afora a precisa construção da cena a partir da distribuição das personagens na tela, onde o *pulpero* centralizado ganha destaque, podem ser observados os mais diversos produtos que ali estavam à venda: tabaco, vinho, gim, vassouras, bacalhau, linguiças entre outros. Ao lado esquerdo da pintura, três *gauchos* vestindo seus ponchos e com rebenques na mão fazem uma contraposição aos que estão do lado direito, onde tem destaque os que estão em mangas de camisa (pois o terceiro, que igualmente veste um *poncho*, não tem tanta ênfase). Além disso, o menino que chega carregando uma garrafa e arrastando um galho, completa a cena junto ao *gaucho* sentado sobre uma caixa de madeira.

A respeito dessa pintura, há uma questão bastante pertinente de ser colocada e que, de certa forma, relaciona-se com a integração e circulação de Jean León Pallière na

---

<sup>75</sup> A litografia que está no *Album Pallière* e que está sendo aqui apresentada corresponde, segundo Bonifácio del Carril, a reprodução fiel do óleo pintado pelo artista em Buenos Aires. DEL CARRIL, Bonifácio. Op.cit., p. 196.



Fig. 14  
*El asado*  
 Jean León Pallière  
 Óleo sobre tela - 1895



Fonte: DEL CARRIL, Bonifácio. **El Gaucho**. Buenos Aires: Emecé, 1993

Fig. 15  
*El Payador*  
 Jean León Pallière  
 Litografía - 1865



Fonte: [www.tradiciongaucha.ar](http://www.tradiciongaucha.ar)

Fig. 16  
*La posta*  
Jean León Pallière  
Litografía - 1858



Fonte: DEL CARRIL, Bonifácio. **El Gaucho**. Buenos Aires: Emecé, 1993.



Fig. 17  
*Interior de pulpería*  
Jean León Pallière  
Litografía - 1865



Fonte: DEL CARRIL, Bonifácio. **El Gaucho**. Buenos Aires: Emecé, 1993.

sociedade portenha do período. Para alguns estudiosos, como Alejo Gonzalez Garaño, Bonifácio del Carril e, mais recentemente, Roberto Amigo e Diego Jarak, *Interior de pulpería* estabelece um profícuo debate com o literato Estanislao del Campo (1834-1880), uma vez que ele próprio é o *gaucho* sentado sobre o balcão da pulpería. Para Del Carril, “(...) sentado sobre el mostrador, con el pie apoyado sobre un tercio de yerba, [Pallière] retrato al mismo del Campo, vestido de gaucho”.<sup>76</sup>

Não só del Campo aparecia na pintura de Pallière, como também a referência à sua poesia se fazia presente. O pulpero, que centraliza a cena e possui os olhares dos dois gauchos das extremidades da pintura atraídos para si, lê, ao que parece, o jornal *La Tribuna*, em voz alta. Foi justamente essa *leitura* que fez com que os intelectuais acima citados percebessem a relação entre Pallière, del Campo e sua poesia. Ao colocarem que, em 1859, del Campo havia publicado uma série de décimas em *La Tribuna*<sup>77</sup>, onde o tema era, justamente, os *gauchos* em pulperías, a ligação com a obra de Pallière parece bastante possível. Assim, de acordo com del Carril

Estanislao del Campo, futuro autor del *Fausto*, publicó en 1859 en *La Tribuna*, unas décimas referidas a los gauchos en la pulpería. Ni corto ni perezoso, Pallière pintó un cuadro al óleo representando un interior de pulpería en el que aparece el pulpero leyendo en *La Tribuna* las décimas de del Campo.<sup>78</sup>

As imagens que finalizam a série elaborada a partir das litografias de Pallière referem-se, pois, a duas atividades bastante específicas da faina campeira: a lida com cavalos e o processo da esquila. A primeira delas, *El corral* (fig. 18), apresenta um grupo de gauchos no entorno de um curral. Dois deles, em plena atividade, laçam e dominam os cavalos que, em pleno movimento, agitam-se dentro desse espaço. Os dois que portam ponchos observam a cena, enquanto que os que estão recostados na entrada do curral, em mangas de camisa e segurando laços, parecem esperar para realizar a mesma atividade. Atrás destes, um homem prende o cavalo ao palanque afim de, possivelmente, levá-lo para o interior do cercado.

Já em *La esquila* (fig. 19), uma das mais tradicionais atividades campeiras é apresentada por Pallière. A cena, que se passa dentro de um espaço fechado, evidencia a profusão de pessoas envolvidas na atividade, com destaque à participação das mulheres.

<sup>76</sup> Idem.

<sup>77</sup> JARAK, Diego. Iconografía pampeana del siglo XIX #1: Amigo pulpero, *Cahiers des Amériques. Figure de l'entre*, Paris, v. 3, 20013, p. 35-64, p. 55.

<sup>78</sup> DEL CARRIL, Bonifácio. Op.cit., p. 196.

Fig. 18  
*El corral*  
Jean León Pallière  
Litografía- 1858



Fonte: DEL CARRIL, Bonifácio. **El Gaucho**. Buenos Aires: Emecé, 1993

Fig. 19  
*La esquila*  
Jean León Pallière  
Litografía - 1864



Fonte: DEL CARRIL, Bonifácio. **El Gaucho**. Buenos Aires: Emecé, 1993



Destas, chama a atenção a que está sentada, ao fundo, amamentando uma criança e tendo outra pequena ao seu lado. Pela tesoura que tem na mão direita e, também, observando a ovelha deitada a sua frente, percebe-se que, apesar dos cuidados maternos, o trabalho mostrava-se essencial. Além disso, diferente da imagem anterior, onde homens estão à frente da lida com cavalos, na esquila são jovens meninos que carregam e *maneiam*<sup>79</sup> o animal.

A respeito desse conjunto de imagens, algumas questões podem ser levantadas e problematizadas. Em primeiro lugar, a maneira com a qual Pallière elaborou a imagem do *gaucho*. Afastando-se bastante dos traços de Emeric Essex Vidal, que compôs os seus a partir de uma visão naturalista descritiva<sup>80</sup>, Pallière já parte de outro viés. Por mais que o artista também realize cenas descritivas, a forma com a qual apresenta esses homens do pampa ao público, seja ele nativo ou estrangeiro, parece ser, muitas vezes, idealizado. Parte disso, sem dúvida, está em seu olhar de viajante. No entanto, por outro, a própria formação do artista e sua relação com a intelectualidade europeia e portenha dialogaram na construção dessas imagens.

Posto isso, dois pontos podem servir como base para a análise. O primeiro deles, por certo, o público a quem eram dirigidas tais imagens. Como já foi mencionado, Pallière vendia suas obras em Buenos Aires mas, igualmente, aos estrangeiros que por ali circulavam. Nesse aspecto, uma visão negativa acerca dos homens do campo não seria, de fato, interessante ao artista. Se, por um lado, eram nativos que ele tinha como objeto de suas pinturas e, de igual modo, compradores em potencial de suas obras, por outro, assumia “(...) la mirada conservadora francesa sobre el mundo rural, como território incontaminado por los males de la civilización”<sup>81</sup>.

O segundo ponto está relacionado, pois, à formação intelectual do artista e os indícios que ele deixa em seu diário de viagem. Neste, impressões, visões, referências e motivações entram em consonância com elementos de sua memória literária e artística. São, portanto, textos e imagens de temporalidades diversas que, em um diálogo bastante complexo, permeiam os entornos da produção de imagens de Pallière. Sobre tal ponto, afirma Amigo que “(...) la percepción del entorno también puede ser comprendida

---

<sup>79</sup> Prender com mania ou com qualquer corda um animal. NUNES, Zeno Cardoso, NUNES, Rui Cardoso. Op,cit.

<sup>80</sup> AMIGO, Roberto, Op,cit., p. 12.

<sup>81</sup> Idem.

mediante la memória visual y literária (...). Pallière puede comprender el paisaje no como la haría un viajero naturalista sino también a partir de la memória artística”.<sup>82</sup>

O que se apreende, também, é que as vivências de Pallière durante a sua viagem pela América e, especialmente, ao interior argentino, engendram referências que possibilitam o diálogo entre sua memória e acontecimentos de seu presente. Em tempos, espaços e circunstâncias diferentes e igualmente distantes entre si, é que o artista vai construir tanto a imagem do *gaucho* quanto a sua paisagem.

Diversos momentos e situações podem ser citados para exemplificar tal questão. Uma delas diz respeito a um acidente que sofreu o vapor em que estava à bordo quando passou por problemas técnicos. Ao descrever a situação, de forma pontual, coloca: “El palo de mesana no tiene vela y se improvisa una con tiendas de campaña y otras lonas. En fin, un verdadero naufragio de *La Medusa*”.<sup>83</sup> A comparação do acidente com a obra de Théodore Géricault é, por certo, uma referência à sua formação intelectual. Não apenas a imagem da tragédia em si, mas sobretudo o destaque – e a comparação – aos seus substratos românticos fundamentados no elemento sentimental.<sup>84</sup>

Além da referência à obra de Géricault, muitas outras de cunho literário são esboçadas, com destaque aos escritos de Laurence Sterne. Se, por um lado, este faz de sua *Viagem interior* uma viagem por si mesmo<sup>85</sup>, Pallière faria de sua incursão pelo interior argentino uma viagem sentimental. Nesse sentido,

Cuando hablamos de la influencia literária en la obra de Pallière nos referimos a una mirada que pierde la intención descriptiva, documentalista, para construir una imagen del gaucho y de lo rural sostenida en aspectos narrativos y sentimentales para producir emoción al espectador.<sup>86</sup>

Especificamente sobre o *gaucho*, afora mencionar em seu diário a compleição física deles, seus hábitos e, inclusive, referenciar outros autores para falar de seus costumes como é o caso de Felix de Azara<sup>87</sup>, Pallière muitas vezes o compara com

---

<sup>82</sup> Idem.

<sup>83</sup> PALLIÈRE, León. Op.cit., p. 95.

<sup>84</sup> ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 53.

<sup>85</sup> FREITAS, Luana F., COSTA, Waler C.. Introdução. In: STERNE, Laurence. **Viagem sentimental**. São Paulo: Hedra, 2008, p. 13.

<sup>86</sup> AMIGO, Roberto. Op.cit., p. 13.

<sup>87</sup> A respeito da menção a Felix de Azara e sua obra, que sem dúvida foram lidas por Jean Pallière, destaca-se a referência feita pelo artista à maneira com a qual o gaucho identificava-se com o cavalo em todos os momentos de seu cotidiano. Segundo o artista, que citou parte da obra de Azara: “La vida del gaucho está completamente unida a la del caballo. He aqui lo que dice Azara, no quedando nada a agregar: ‘El gaucho a pie es indolente y apático; pero a caballo el hombre y el animal parecen formar un



outros povos, especialmente os do oriente. Essa questão, inclusive, o aproxima de Domingos Faustino Sarmiento, de quem era amigo<sup>88</sup> e que, na obra *Facundo*, além de mostrar a semelhança desses homens com argelinos e árabes, traça elementos bem importantes da forma com a qual viviam no campo<sup>89</sup>.

A comparação realizada pelo artista, por certo, tem por base as experiências e observações realizadas em suas viagens à Espanha e ao Marrocos. Junto a isso, a proximidade com Sarmiento e sua obra, possibilitaram a Pallière aproximar os homens do pampa argentino aos que habitavam nas longínquas terras marroquinas. Nesse sentido, por mais que em seu diário existam notas a respeito da historicidade do *gaucho*, não era seu objetivo a análise aprofundada acerca da formação étnica da Argentina.

No entanto, mesmo que uma gama de elementos esteja no entorno da construção da imagem do *gaucho* de Pallière, ao serem observadas e analisadas as suas pinturas, é o tom sentimental e romântico que perpassa, como num *continuum*, a sua produção. Em *El asado*, por exemplo, ao ser apresentada uma profusão de personagens, dentre eles os *gauchos*, a mulher e uma criança, não oferece ao observador, como atentou Bonifácio del Carril, a intenção de uma cena promíscua. Quando o autor coloca, a respeito dessa litografia, que “todo ocurría dentro del rancho en la mayor promiscuidad”<sup>90</sup>, e refere-se, especialmente, ao que, de fato, ocorria dentro dos ranchos, a imagem que Pallière elabora dela não evidencia tal questão. Pelo contrário, a integração das personagens, seja o grupo de *gauchos*, seja a mulher que dorme junto da criança, são frutos dessa sua percepção acerca dos homens do campo e das concepções que marcaram sua produção costumbrista.

Semelhante a esta se pode citar *La esquila*. Embora a cena faça uma clara alusão aos trabalhos campeiros, a mulher em destaque e que amamenta a criança parece, igualmente, integrar-se à cena com naturalidade. Nesse sentido, mesmo que o papel da mulher tenha, em algum momento, causado estranhamento ao artista, este não se

solo ser; (...). En fin, todo lo realliza montado; y apenas nacido, ocho dias despues, el padre, llevándolo en brazos, lo pasea a caballo hasta que el niño llora, devolviéndolo entonces a la madre para que lo amamante. Cuando un gaucho muere, lo llevan a la garupa, sentado como de costumbre y sostenido con palos”’. PALLIÈRE, Jean. Op.cit., p. 102.

<sup>88</sup> GONZALEZ GARAÑO, Alejo. Op.cit., p. 20.

<sup>89</sup> Apenas como forma de evidenciar essa aproximação, quando refere-se ao gaucho e ao cavalo, assim comenta Sarmiento: “Reaparece aqui a vida árabe, tártara. As seguintes palavras de Vitor Hugo parecem escritas no pampa: ‘não poderia combater a pé; não faz senão uma só pessoa com seu cavalo. Vive a cavalo; trata, compra e vende a cavalo; bebe, come, dorme e sonha a cavalo”’. SARMIENTO, Domingos Faustino. **Facundo: civilização e barbárie no pampa argentino**. Trad. Aldyr Garcia Schlee. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1996, p. 61.

<sup>90</sup> DEL CARRIL, Bonifácio. Op.cit., p. 169.

configurou em suas imagens. Interessante, também, é ver a relação que estabelece entre o homem e a mulher em *El payador*. A maneira com a qual os corpos foram dispostos nessa imagem, afastados, mas com a mão da mulher que os aproxima, indica a intimidade velada do casal. A temática, que será frequente na obra de Pallière, denota uma vez mais a forma sentimental com que trata do assunto.

Sobre a presença da mulher nas obras costumbristas de Pallière, importa fazer uma pequena menção. Por mais que o trabalho não tenha esse foco, a maneira sempre elogiosa com que se refere e descreve as mulheres com a qual se depara em sua viagem é bastante numerosa em seu diário. Além disso, na elaboração das imagens do campo, não só a presença feminina se faz presente em inúmeras imagens, mas igualmente nas cenas onde a tônica incide nos relacionamentos amorosos. Exemplo disso são as obras *Idilio criollo*, que ilustrou inclusive o poema “*No te vayas luz nacida*” de Ricardo Gutiérrez, *La pisadora de maíz* e *Un nido en la pampa*.

No que se refere aos usos e costumes do *gaucho* no pampa argentino, Pallière os trabalhou de formas diferenciadas em suas litografias. Primeiramente, ao ser analisada *Interior de pulpería*, percebe-se a clara harmonia que há entre as personagens, especialmente pelo fato de, segundo já foi comentado, o *pulpero* estar lendo as *décimas* de Estanislao del Campo que encontra-se ao seu lado. Igualmente em *La posta*, o ambiente calmo, amigável e harmônico que se estabelece em seu exterior, acentuado com a presença de um músico à porta, eleva esse ambiente a um espaço privilegiado de sociabilidade. Em função do que foi apresentado a respeito do artista, bem como suas vivências na Argentina – que levaram, indubitavelmente, o artista às *pulperías* - depreende-se que esse local igualmente foi visto com um olhar menos descritivo, porém mais sentimental. Além disso, suas referências também o fazem perceber isso pois, segundo Sarmiento, nas *pulperías*

(...) se encontram vários fregueses dos arredores; ali se dão e se recebem as notícias sobre os animais extraviados; traçam-se no solo as marcas do gado; sabe-se onde se caça o tigre; onde foram vistos os rastros do leão; ali se armam as carreiras, se reconhecem os melhores cavalos, ali, enfim, está o cantor; ali se confraterniza no passar do copo e com as prodigalidades dos que possuem.<sup>91</sup>

Por certo, não se trata de uma mera reprodução das palavras de Sarmiento. Tampouco, uma descrição baseada especificamente no que vivenciou durante sua

<sup>91</sup> SARMIENTO, Domingos Faustino. Op.cit., p. 61.

viagem pelo interior argentino. Tais imagens, por fim, circunscrevem-se no amplo rol de referências que Pallière possuía. Não só àquelas relacionadas à sua formação, mas as que foram sendo adquiridas na América quando de seu retorno. Mais que paisagens, homens e costumes, o artista apresentava em suas litografias todo um espaço que, apesar de ainda considerado um grande deserto, possuía sua especificidade. Possuía, por certo, os elementos mais representativos e originais de um país em formação. E serão justamente estes que, alguns anos depois, serão símbolos, por excelência, do discurso nacionalista do século XX.

### **2.3 *Gauchos y la pampa*: Juan Manuel Besnes e Irigoyen e Adolphe D'Hastrel na construção da imagem do *gaucho* oriental**

A chegada de artistas estrangeiros em terras uruguaias, assim como na Argentina, ocorreu nos anos finais do século XVIII e, especialmente, no decorrer do XIX. Conforme exposto no início do presente texto, a expedição de Alejandro Malaspina também aportou em Montevideo, de onde se tem vistas da cidade registradas, em sua maior parte, por Fernando Brambila. Embora se tenham essas primeiras imagens sobre a região, datadas do final do século XIX, importa mencionar que a respeito do interior e, mais precisamente, do *gaucho* oriental, tanto Brambila quanto Ravenet não se debruçaram sobre o tema.

Antes, porém, de adentrar nas especificidades relativas ao Uruguai, é interessante pontuar que muitos dos artistas que possuíram uma destacada produção em Buenos Aires, igualmente transitaram por Montevideo e deixaram suas impressões a respeito da cidade e de sua gente. Esse é o caso, por exemplo, do inglês Emeric Essex Vidal que, por causa de suas funções na marinha, esteve no porto de Montevideo. Nesse mesmo patamar se pode destacar a presença de Jean León Pallière que, afora produzir um óleo acerca do exército do General Flores, elabora uma aquarela onde a porta da cidadela, hoje *Ciudad Vieja*, tem destaque.<sup>92</sup>

Apesar do número considerável de viajantes que aportaram em Montevideo no século XIX, a grande maioria dos que eram artistas de formação dedicavam-se, em grande parte, à elaboração de retratos. A respeito deles, informa Gabriel Peluffo Linari, há poucos vestígios e informações:

---

<sup>92</sup> PELUFFO LINARI, Gabriel. **História de la pintura en el Uruguay**. El imaginário nacional-regional. 1830-1930. Montevideo: Banda Oriental, 2009, p. 13.

Los retratistas llegados a Montevideo desde 1800, han dejado escasos testimonios. Se sabe acerca de la existencia y parcialmente de la obra, del sueco José Guth que hacia 1820 realizara vários retratos de conocidas figuras del patriciado, así como de la llegada del francés Amadeo Gras y del italiano Cayetano Gallino, a mediados de la década del treinta. Posteriormente, otros retratistas extranjeros se suman a la misma actividad, contándose entre los de mayor resonancia los pintores Baltasar Verazzi y Pedro Valenzani.<sup>93</sup>

Dentre os estrangeiros que se dedicaram à temática do pampa e do *gaucho*, ganha destaque a obra do espanhol Juan Manuel Besnes e Irigoyen (1788-1865) e do francês Adolphe D'Hastrel de Rivedoux (1804-1875). Ambos, que não eram artistas com formação acadêmica, mas que destacaram-se com suas imagens, dedicavam-se em seus momentos livres às aquarelas. Suas obras, bastante diferenciadas entre si, são importantes na medida em que, justamente por apresentarem traços dissonantes, ampliam o leque de possibilidades de investigação e observação do *gaucho* oriental. Enquanto Besnes e Irigoyen se dedicou muito mais às atividades da lida campeira, D'Hastrel priorizou muito mais a indumentária e os costumes.

Juan Manuel Besnes e Irigoyen, nascido na cidade basca de San Sebastián no ano de 1788, muito cedo aportou em terras orientais. Mesmo que ainda hoje alguns dados sejam dissonantes, parece certo afirmar que o ano de 1809 foi o de sua chegada na cidade de Montevideo. Embora tenha se notabilizado a partir de suas atividades públicas e artísticas no Uruguai, poucas informações a respeito de suas vivências e formação na Espanha chegaram até o presente. Uma de suas biografias, disponível no site da Biblioteca Nacional do Uruguai, tampouco oferece indícios dessa fase primeva de sua vida.

Diferentemente dos demais artistas e viajantes que chegaram na região, Juan Manuel Besnes e Irigoyen fixou residência na cidade de Montevideo onde viveu até sua morte, em 1875. Apesar de rapidamente incorporar-se à sociedade uruguaia, a maneira com a qual o artista vai pintar a imagem do *gaucho*, de sua lida e de sua paisagem, evidencia particularidades de um olhar tipicamente europeu que, não apenas elabora a nova realidade a partir de imagens, mas igualmente percebe-a a partir de seu exotismo. Nesse caso, o fato de trasladar-se para o Uruguai e lá ficar não invalida suas percepções como artista viajante. A respeito dessa questão, pontua Peluffo Linari que

---

<sup>93</sup> Ibidem, p. 11.

Vinculada a la tradición de los cronistas gráficos extranjeros en Montevideo, pero con la diferencia de que se trataba de un extranjero afincado y arraigado espiritualmente desde 1809 (fecha aproximada en que llega de España) a la vida social y política de nuestro país, se destaca la presencia de Juan Manuel Besnes e Irigoyen.<sup>94</sup>

Afora sua relação com a arte, que será tratada posteriormente, importa sublinhar algumas das atividades que realizou em Montevideo. Desde que chegou e durante quase quarenta anos, ocupou importantes cargos públicos, onde se destaca, afora o cargo de calígrafo,

“(...) la actividad de escribiente en oficinas publicas; se dedicou a la enseñanza; (...) [y fué] designado director de la Escuela Normal del Estado. [Años después], Rivera lo nombra Vocal de la Comisión Topográfica, a la que pertenecía en caracter de oficial delineador; participa en algunas acciones militares y asume el cargo de litógrafo del Estado en 1843”.<sup>95</sup>

A função de *Litógrafo de Estado* que lhe foi dada pelo então presidente Fructuoso Rivera, o coloca como um dos primeiros a exercer tal ofício em Montevideo. Seguindo os ensinamentos do belga José Gielis, pioneiro e precursor da litografia no Uruguai,<sup>96</sup> Besnes e Irigoyen iniciou suas atividades elaborando, sobretudo, retratos, paisagens e cenas históricas. Esta última, por exemplo, tinham grande circulação no meio intelectual e político uruguaio, fato este evidenciado nos estudos de Beretta García quando toma por base alguns recibos do arquivo do escritor Andrés Lamas indicando a aquisição de litografias do artista como, por exemplo, *Combate del 25 de mayo*.<sup>97</sup>

É precisamente a temática histórica trabalhada por Besnes e Irigoyen, como a citada acima, que, de certa forma, estabelece o elo para a análise das aquarelas onde aparece a temática do *gaucho* e suas lidas. Estas se encontram, em sua grande maioria, em três grandes álbuns que o artista elaborou ao longo de sua vida e que, além de aquarelas e desenhos, possuem anotações que o mesmo fez a respeito de técnicas de desenho e pintura como, por exemplo, a forma de trabalho com cores e sombras (fig. 20).

<sup>94</sup> Ibidem, p. 14.

<sup>95</sup> DI MAGGIO, Nelson. Literatura y artes plásticas. **Capítulo Oriental 41. La historia de la literatura uruguaya**. Montevideo: Impresora Rex, 1969, p. 643.

<sup>96</sup> BERETTA GARCÍA, Ernesto. La litografía, la difusión de la imagen y su papel como herramienta propagandística en Montevideo durante el siglo XIX. In: MARONNA, Mónica (Org.). **Cuaderno de Historia 9. Historia, cultura y medios de comunicación. Enfoques y perspectivas**. Montevideo: Biblioteca Nacional Uruguay, 2012, p. 18.

<sup>97</sup> Ibidem, p. 22.

Fig. 20

**Trabalho com cores e sombras**

Juan Manuel Besnes e Irigoyen

Álbum 1830-1859

Biblioteca Nacional de Uruguay - Montevideo



Fonte: Biblioteca Nacional de Uruguay



O álbum que possui o maior número de imagens relacionadas ao tema aqui proposto foi elaborado entre os anos de 1834 e 1859, sendo este uma espécie de reunião de obras – aquarelas, desenhos e esboços. Intitulado, apenas, *Album*, atualmente encontra-se sob a salvaguarda da Biblioteca Nacional do Uruguai, tombado como Patrimônio Regional pela UNESCO.<sup>98</sup> É relevante pontuar que, junto a esse álbum de aquarelas e anotações variadas, se encontram outros dois: *Viaje a la Villa del Durazno, 1832*, elaborado no ano de 1839 e composto por 20 aquarelas e 06 planos. Este material foi elaborado quando Besnes e Irigoyen, na época em que trabalhava para o poder público, realizou uma viagem para a cidade de San Pedro del Durazno afim de presenciar o juramento constitucional do presidente Fructuoso Rivera.<sup>99</sup> Segundo Irigoyen Artexa,

En este viaje Besnes dibujaría su famoso cuaderno de acuarelas intitulado “Viaje a la Villa del Durazno”, en donde recoge meticulosamente lo que sería el primer registro gráfico de la ciudad San Pedro del Durazno, así como interesantes detalles de construcciones rurales y costumbres de sus habitantes (...).<sup>100</sup>

O outro álbum, denominado *Prontuario de paisajes de 1852*, composto por 96 aquarelas e 26 desenhos<sup>101</sup>, volta-se mais às paisagens rurais e urbanas uruguaias, onde tem destaque, também, elementos arquitetônicos.

Foi, então, a partir da observação e estudo do *Álbum* de Besnes e Irigoyen que algumas imagens foram selecionadas e analisadas. Pelo fato deste material possuir uma diversidade temática bastante grande, a série elaborada centrou-se, especialmente, nas aquarelas relacionadas ao *gaucho* e à lida campeira. Nesse sentido, incorporam o conjunto *Faena de saladero, Enlazando un buey, Perseguiendo un potro, Sosteniendo un potro, Trabajos y costumbres del campo* e, por fim, *Gaucho*.

A primeira aquarela, *Faena de saladero* (fig. 21), bastante simples em sua composição, apresenta, no primeiro plano e em cores, o trabalho de dois *gauchos* no abate de uma rês. Enquanto um, sobre o cavalo, a enlaça e domina, o segundo, possivelmente portando uma faca na mão direita, parte para o corte do tendão da mesma

<sup>98</sup> A respeito do tombamento da documentação e demais referências acerca do processo, ver: [http://www.bibna.gub.uy/innovaportal/v/38220/4/mecweb/besnes\\_e\\_irigoyen](http://www.bibna.gub.uy/innovaportal/v/38220/4/mecweb/besnes_e_irigoyen). Acesso em 04 jun 2015.

<sup>99</sup> IRIGOYEN ARTEXE, Alberto Marcelo. **Biografía de Besnes e Irigoyen**, p. 19. Disponível em: [http://www.bibna.gub.uy/innovaportal/v/38220/4/mecweb/besnes\\_e\\_irigoyen](http://www.bibna.gub.uy/innovaportal/v/38220/4/mecweb/besnes_e_irigoyen). Acesso em: 26 mai 2015.

<sup>100</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>101</sup> Segundo referências da Biblioteca Nacional do Uruguai, este álbum possui “dibujos a lápiz, litografias y acuarelas originales”.

afim de que, sem possibilidade de mover-se, facilite sua própria morte. Já no segundo plano, e trabalhado apenas com lápis e, portanto, sem cores, outro *gaucho* parte para laçar uma rês.

*Enlazando un buey* (fig. 22), temática bastante frequente na obra dos viajantes, parece estar especificando com mais acuidade o que foi elaborado na aquarela anterior. Sobre o cavalo e manejando o laço, o *gaucho* vai ao encontro da rês que está à sua frente com o fim único de enlaçá-la. Ao fundo, e quase imperceptível, está o desenho de um umbu e o delineamento de uma casa de campanha, ambos feitos apenas à lápis e sem cores. Um elemento que chama a atenção nesta imagem é a referência escrita que o artista faz a respeito da técnica utilizada. Logo abaixo da imagem e, também, na lâmina subsequente do álbum, se pode ler *Para pintar en género para la intempérie con hiel de buey ù con leche* (fig. 23), aludindo especialmente a maneira com a qual se trabalham – e diluem – as tintas na elaboração de aquarelas.

As imagens posteriores, *Perseguendo un potro* (fig. 24) e *Sosteniendo el potro* (fig. 25) podem ser consideradas complementares, pois apresentam a sequência da lida com o cavalo. Na primeira Besnes e Irigoyen elabora a imagem de um *gaucho* que, sobre o cavalo e manejando as *boleadoras*, tenta capturar o potro que corre a sua frente. No lado direito da aquarela pode ser percebido, também, um homem lidando com outro cavalo, já domando, e os traços de uma construção. Em *Sosteniendo el potro*, centralizado na aquarela, um *gaucho* enlaça o potro e o segura com força. Ao seu lado, ainda, o esboço à lápis de outro homem, de costas, montado à cavalo.

A pintura *Trabajos y costumbres del campo* (fig. 26), comporta todos os elementos estudados pelo artista nas demais imagens. Esta, a única que possui um conjunto e uma ambiência no campo, apresenta ao observador diversos elementos da faina diária dos *gauchos*. A cena que centraliza a aquarela é, justamente, a da captura da rês. Sendo ela própria o centro, observa-se tanto do lado esquerdo quando do direito os *gauchos* enlaçando suas *guampas* e uma de suas patas. À sua frente, da mesma forma que em *Faena de saladero*, um terceiro homem, de faca em punhos, apronta-se para cortar-lhe o tendão e imobilizá-la para o abate. No entorno dessa cena, outras atividades são desempenhadas e algumas casas são esboçadas. Chama a atenção, de igual modo, as carcaças bovinas destacadas logo no primeiro plano.

Por fim, e finalizando a série aqui proposta, apresenta-se a aquarela *Gaucho* (fig. 27). Da mesma forma que as demais, esta traz a figura do *gaucho* em seu centro, vestindo a indumentária típica da época em que foi elaborado. Segura, ainda, com

Fig. 21

**Faena de Saladero**

Juan Manuel Besnes e Irigoyen

Aquarela – 20X10 cm – s.d.

Album – Biblioteca Nacional de Uruguay - Montevideo



Fonte: Biblioteca Nacional de Uruguay

Fig. 22

**Enlazando un buey**

Juan Manoel Besnes e Irigoyen

Aquarela – 20X10 cm – s.d.

Album – Biblioteca Nacional de Uruguay - Montevideo



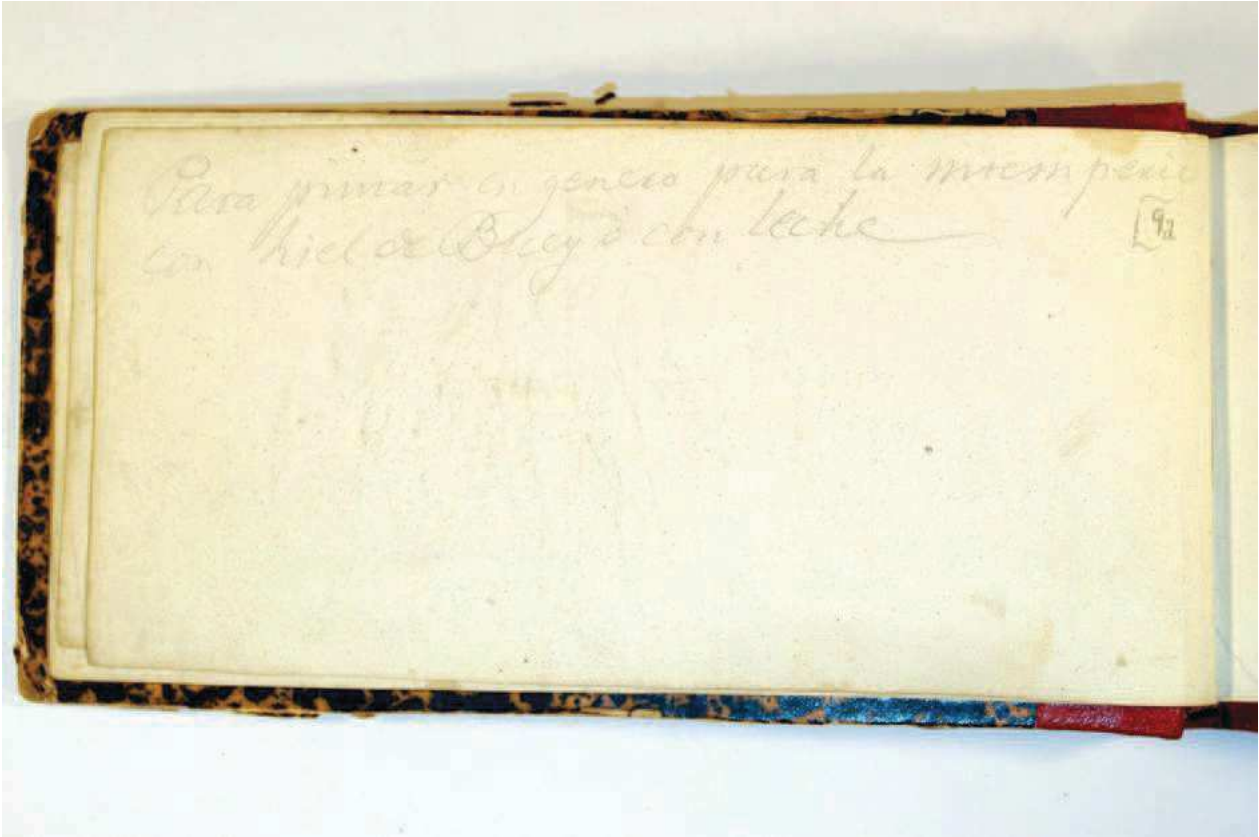
Fonte: Biblioteca Nacional de Uruguay

Fig. 23

*Para pintar en género*

Juan Manuel Besnes e Irigoyen

Album – Biblioteca Nacional de Uruguay - Montevideo



Fonte: Biblioteca Nacional de Uruguay



Fig. 24

***Perseguendo un potro***

Juan Manuel Besnes e Irigoyen

Aquarela – 20X10 cm – s.d.

Album – Biblioteca Nacional de Uruguay - Montevideo



Fonte: Biblioteca Nacional de Uruguay

Fig. 25

***Sosteniendo el potro***

Juan Manoel Besnes e Irigoyen

Aquarela – 20X10 cm – s.d.

Album – Biblioteca Nacional de Uruguay - Montevideo



Fonte: Biblioteca Nacional de Uruguay

Fig. 26  
*Trabajos y costumbres del campo*  
Juan Manuel Besnes e Irigoyen  
Aquarela – 20X10 cm – s.d.  
Album – Biblioteca Nacional de Uruguay - Montevideo



Fonte: Biblioteca Nacional de Uruguay



ambas as mãos, um laço. Afora isso, ao fundo, pode-se ver um umbu e mais duas figuras montadas em cavalos.

Inicialmente, o que pode ser percebido quando se visualiza a série apresentada é, sem dúvidas, o tom descritivo e testemunhal que Besnes e Irigoyen imprimiu às suas cenas e figuras. Tanto nas alusivas às fainas diárias quanto nas que o *gaucho* é o elemento principal, o artista parece descrever o que presenciou ou, em momentos diversos, observou nas cercanias de Montevideo. Tal questão, de grande importância para a análise de suas pinturas, encontra ressonância no estudo que Peluffo Linari faz de sua obra. Para o autor, “Sus dibujos y acuarelas (...) son pequeños y exquisitos comentarios gráficos de paisajes, retratos (a veces también caricaturas) y costumbres que traducen una verdadera preocupación testimonial”.<sup>102</sup>

Outro ponto de grande significação é, pois, a plástica do artista. Conforme pôde ser observado, e bem diferente dos viajantes que elaboraram imagens acerca do pampa argentino, tanto a acuidade com o desenho e, também, a inserção das imagens em uma paisagem, não foram elementos explorados por ele. E mesmo em seu *Album*, onde escreveu diversos procedimentos acerca da mistura de tintas e técnicas de sombreamento, não há referências específicas acerca do desenho.

Essa problemática, igualmente explorada por Peluffo Linari, está relacionada, de certa forma, ao fato de o artista não estar vinculado a nenhum centro artístico europeu. Diferentemente de Jean Pallière, por exemplo, que teve toda uma formação baseada nos preceitos acadêmicos, Besnes e Irigoyen, que se desconhece a base de sua formação, não submete seus homens e animais à regras clássicas de perspectivação do espaço. As imagens aqui apresentadas são, em sua grande maioria, desenhos e aquarelas onde não só a forma de trabalho com as tintas foi uma preocupação, mas igualmente o registro descritivo de *gauchos* e atividades do campo. Ao referir-se sobre os álbuns que o artista elaborou, mas sobretudo ao *Album*, salienta Nelson Di Maggio que estes “(...) son obras de enorme valor testimonial y expresivo que aun conservan la fresca investiva de los colores iniciales, el exquisito tratamiento de la mancha y la espontaneidad del dibujo”.<sup>103</sup>

---

<sup>102</sup> PELUFFO LINARI, Gabriel. Op.cit., p. 14.

<sup>103</sup> DI MAGGIO, Nelson. Al rescate de Besnes e Irigoyen. **Diario de la Republica**. Montevideo, outubro 2012. Disponível em: <http://www.republica.com.uy/al-rescate/209718/>. Acesso em: 08 set. 2015.

Fig. 27

**Gaicho**

Juan Manuel Besnes e Irigoyen

Aquarela – 20X10 cm – s.d.

Album – Biblioteca Nacional de Uruguay - Montevideo



Fonte: Biblioteca Nacional de Uruguay

Embora o artista tenha sido considerado por grande parte dos estudiosos que se debruçam sobre sua obra como o primeiro pintor nacional<sup>104</sup>, o fato é que ele experimentou, em um contexto artístico bastante incipiente, “(...) la tradición ‘primitivista’ de hondo sentido popular”.<sup>105</sup> Em suma, e de acordo com Peluffo Linari, Besnes e Irigoyen foi um relator gráfico:

Su creación está eximida de todo compromiso con doctrinas estéticas consagradas en los centros europeos; (...). Su obra, de inspiración esencialmente artesanal (...) aparece dirigida a testimoniar la realidad ambiente, tanto como contribuir a la creación de los primeros símbolos alegóricos de la nacionalidad. (...). Besnes e Irigoyen representa con la máxima dignidad y solvencia la tradición ‘a-docta’ gráfico artesanal de nuestra iconografía: la del diseñador de símbolos, distintivos y ‘divisas’, la del calígrafo y decorador, la del relator gráfico profundamente compenetrado con la vida y la idiosincrasia de su medio”.<sup>106</sup>

Essa preocupação de Besnes e Irigoyen para com o registro testemunhal de sua época<sup>107</sup> transparece nas imagens apontadas anteriormente. Ao documentar aspectos peculiares do campo e dos homens que lá habitavam, o artista materializou uma realidade que, até então, não havia sido transposta em minúcias e cores para os álbuns de pinturas e litografias do período. Além disso, ao observar as imagens elaboradas por ele e dispostas no *Album*, uma sequência narrativa parece possível quando as mesmas são observadas a partir de séries. Isoladas, poucas são as que possuem tal característica.

---

<sup>104</sup> É interessante pontuar que a obra histórica de Besnes e Irigoyen será, anos depois, uma das bases de Juan Manuel Blanes, o chamado *Pintor de la Pátria*. Para Nelson Di Maggio, “Besnes e Irigoyen y Gallino son precisamente los que permitirán el surgimiento del primer pintor nacional, Juan Manuel Blanes (1830-1901). Desde su infancia humilde, ‘sus ojos de carancho, inquietos y vigilantes’ se familiarizaron con las siluetas de Besnes e Irigoyen con las pobres estampas que llegaban a la librería Hernández y a la imprenta del periódico ‘El Defensor de la Independencia’, donde trabajava”. DI MAGGIO, Nelson. **Literatura y artes plásticas**. Op.cit., p. 647. Afora Di Maggio, também Alberto Marcelo Irigoyen Artexe, autor da biografia de Besnes e Irigoyen, afirma que o artista foi, de fato, “(...) precursor de la pintura costumbrista uruguaya y se le reconoce su influencia en Juan Manuel Blanes, proclamado como el mejor expoente de la pintura nacional”. IRIGOYEN ARTEXE, Alberto Marcelo. Op.cit., p. 24.

<sup>105</sup> PELUFFO LINARI, Gabriel. Op.cit., p. 14.

<sup>106</sup> Ibidem, p. 15.

<sup>107</sup> Vale mencionar que o artista, no tempo que viveu no país, presenciou todas as grandes transformações políticas do século XIX que, por fim, estruturaram a Banda Oriental como a nova República Oriental do Uruguai. De acordo com Di Maggio, a partir do momento em que chega à Banda Oriental, possivelmente em 1809 “(...) registrará, como protagonista, las transformaciones de una sociedade en acelerados cambios pasando del virreinato y el colonialismo hispano, a las gurras independentistas de los patriotas orientales, el federalismo artiguense truncado por la invasión lusitana y la instauración de la Provincia Cisplatina, la Cruzada Libertadora de Lavalleja y la proclamación de Uruguay como nación Independiente em 1830”. DI MAGGIO, Nelson. Op.cit., p. 02.

Partindo desse pressuposto, ao serem colocadas as aquarelas *Enlazando un buey*, *Faena de saladero* e *Trabajos y costumbres del campo* em sequência, estas parecem indicar, cada qual com sua especificidade, o destino da rês desde sua captura até seus últimos momentos. Se na primeira o boi está sendo laçado e, na segunda, seu abate mostra-se próximo, a terceira apresenta a grande síntese desse tipo de trabalho na campanha. No entanto, não só a indicação do trabalho rural propriamente dito revela-se importante em tais imagens. A escolha do tema bem como a forma como foi trabalhado pelo artista tornam-se, também, importantes referenciais para compreender tais pinturas.

Em *Faena de saladero*, por exemplo, o destaque recai sobre os dois *gauchos* que estão lidando com a rês. O conjunto é o único que o artista coloriu, o que faz deles personagens destacados. Se observado o outro grupo, elaborado à lápis e sem cores, vê-se um *gaucho* manejando um laço e indo em direção à uma rês. Se este for comparado com *Enlazando un buey*, afora a mesma ação realizada pelo *gaucho*, o que chama a atenção do observador é, pois, a maneira com a qual o movimento é trabalhado pelo artista.

As duas aquarelas estão separadas no *Album* de Besnes e Irigoyen. Mas, se percebida essa semelhança entre ambas, uma aproximação é possível. Observando-as, pode-se inferir que o *gaucho* que está laçando em *Faena de saladero* constitui-se quase como um estudo para *Enlazando un buey*. Afora o manejo com o laço, ambos os cavalos estão na mesma posição e levantam as mesmas patas dianteiras para imprimir maior velocidade e intensidade à atividade que desempenham.

A síntese de ambas as imagens recairia, justamente, em *Trabajo y costumbres del campo*. Nesta, o movimento intenso do laço não está presente, uma vez que é o resultado desse *enlazamento* que é trabalhado. Aliás, não só isso, mas todo o entorno da atividade que estava sendo realizada. O que é percebido, por fim, é a confluência de elementos e a sequência narrativa que, por vezes, o artista emprega nas aquarelas. Conquanto elas sejam imagens descritivas, observá-las em conjunto possibilita novas percepções não só acerca da obra em si mais, igualmente, da forma como o artista elaborava suas imagens.

Essa mesma sequência narrativa pode ser visualizada em *Perseguindo un potro* e *Sosteniendo el potro*. A primeira, que de certa forma relaciona-se com as comentadas acima, mais uma vez traz o movimento do *gaucho* sobre o cavalo. Ao deslocar-se atrás de um potro, este maneja habilmente as *boleadoras* sobre a cabeça tal qual o *gaucho* que

maneava o laço que prenderia o boi. Ambos os cavalos estão em movimento e na mesma posição: somente as patas dianteiras estão suspensas.

Diferente das demais, em *Sosteniendo el potro* já não aparece tal movimento. No entanto, pela lógica da sequência narrativa, tem-se o animal apreendido. A respeito de tal imagem e da cena que é apresentada, isto é, o gaúcho puxando para trás, com o laço, o cavalo, é interessante recorrer a uma prática bastante comum no pampa platino: o ato de *echar verijas*. Segundo María de Villarino, “*echar a verija o echar verija es un movimiento de fuerza hacia atrás con el lazo cuando se tiene en la armada al animal*”.<sup>108</sup> Na vasta produção dos viajantes que aportaram na região platina, poucos foram os que se dedicaram a executar imagens a respeito de tal atividade. Por tal motivo, ao ser observada a aquarela de Besnes e Irigoyen, a relação com a que foi feita por A. Durand anos depois, por volta de 1865, e intitulada *Echando verijas* (fig. 28), não passa despercebida ao pesquisador<sup>109</sup>.

Finalizando a sequência narrativa de Besnes e Irigoyen, a imagem do próprio *gaúcho*. Este, que se destaca na imagem por ser, junto aos umbus que estão às suas costas, o único elemento colorido da imagem, além de segurar um laço, porta indumentária típica dos *gaúchos* orientais do século XIX, onde se destacam o *calzoncillo*, o chiripá e o chapéu. Pelo fato de não trabalhar a especificidade dos detalhes, infere-se que a preocupação do artista, ao elaborar esse *gaúcho*, não estava relacionada aos detalhes de sua roupa e de suas atividades. Possivelmente ela seja, assim como *Trabajo y costumbres del campo*, a grande síntese do homem do campo.

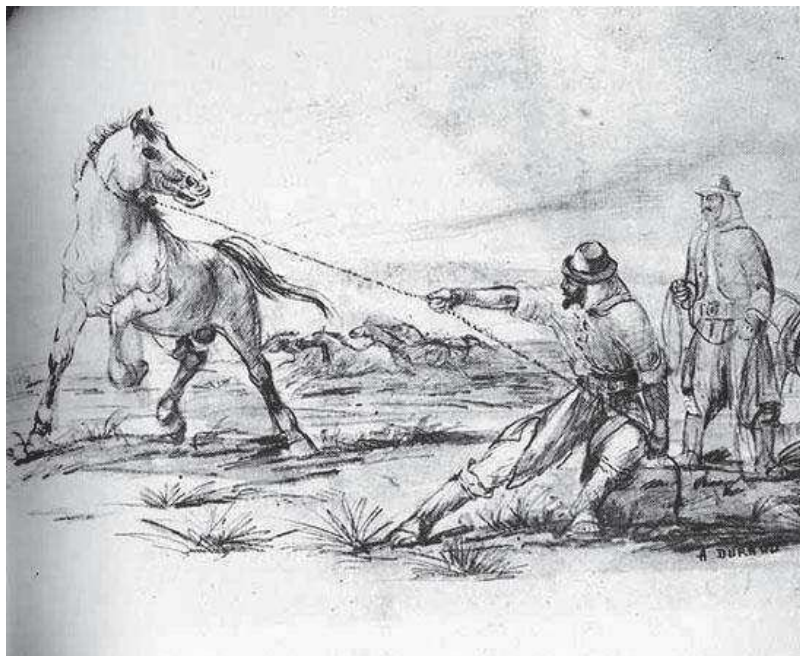
Ao elaborá-lo segurando o laço – o que relaciona de imediato às demais apresentadas – e dispondo do seu lado direito dois homens montados à cavalo, percebe-se o gaúcho não só como um exímio trabalhador na lida com animais mas, igualmente, o homem que está diretamente relacionado com a paisagem do campo. Esta, vale dizer, não aparece como nas pinturas realizadas por Vidal ou Pallière, por exemplo, onde a imensidão dos campos é apresentada a partir da divisão da tela entre o céu e a terra. Pelo contrário, Besnes e Irigoyen oferece ao seu observador apenas uma referência a essa paisagem na figura dos umbus que dispõe atrás do *gaúcho*.

<sup>108</sup> VILLARINO, María de. **Nuevas coplas de Martín Fierro**. Buenos Aires: Editorial Guillermo Kraft, 1957, p. 295.

<sup>109</sup> A referência e comparação da obra de Besnes e Irigoyen com a de A. Durand tem como objetivo salientar a confluência temática das imagens que circularam na região do Prata. O estabelecimento de uma relação entre ambas é, por certo, tema para um estudo mais aprofundado.



Fig. 28  
*Echando verijas*  
A, Durand  
Desenho a lápis - 1865



Fonte: DEL CARRIL, Bonifácio. **El Gaucho**. Buenos Aires: Emecé, 1993.

Fig. 29  
*Gauchos y militares*  
Juan Manoel Besnes e Irigoyen  
Aquarela - 20X10 cm - s.d.  
Album - Biblioteca Nacional de Uruguay - Montevideo



Fonte: Biblioteca Nacional de Uruguay



A construção da imagem do *gaucho* através da obra de Juan Manuel Besnes e Irigoyen é bastante significativa no contexto dos artistas viajantes. Aquarelista que possuiu uma ligação bastante forte com a sociedade e com a organização política uruguaia, os *gauchos* por ele elaborados, especialmente na série apresentada, ainda estão relacionados aos homens trabalhadores da campanha.

Mesmo que não tenha sido o foco da análise proposta, mas apenas para endossar a discussão, no *Album* que serviu de fonte para o estudo, há uma aquarela intitulada *Gauchos y militares* (fig. 29). Desta, duas questões podem ser discutidas. A primeira, a respeito da relação do *gaucho* oriental com as sucessivas guerras e conflitos deflagrados no território uruguaio onde, por certo, tomou parte como soldado<sup>110</sup>. Sem dúvidas, Besnes e Irigoyen acompanhou esses momentos decisivos na política do país e, mesmo assim, elaborou e descreveu seus *gauchos* como homens relacionados à lida campeira e ambientados no espaço rural. Essa questão, que leva ao segundo ponto, pode ser discutida, inclusive, quando se observam as imagens que o artista elabora na citada aquarela: dois militares, à frente e de uniformes azuis, contrastam com os *gauchos* sobre seus cavalos. São tipos distintos e que ocupam diferentes lugares não só na descrição que faz dessa sociedade que escolheu para morar como, igualmente, na plástica desenvolvida para a criação da obra em si.

Nesse sentido, ao elaborar o *gaucho* desempenhando diversas atividades, em um primeiro momento apreende-se apenas o viés descritivo e testemunhal de suas imagens. No entanto, a partir do momento em que há possibilidade de se estabelecer uma série temática com elas, novas significações podem surgir, especialmente quando se vislumbra a possibilidade do estabelecimento de um diálogo entre ambas. Não só elementos imagéticos sobressaem, mas, igualmente, os que são próprios da plástica do artista. Se, por um lado, Besnes e Irigoyen descreve o que observa, por outro, e de maneira mais sutil, evidencia elementos que estiveram no seu entorno e no da produção de suas imagens.

\*

No mesmo ano em que Juan Manuel Besnes e Irigoyen se dirigia para a cidade de San Pedro del Durazno, em 1839, chegava na região do Rio da Prata, a bordo do bergantim *Le Cerf*, o oficial de artilharia da marinha francesa Adolphe D'Hastrel de Rivedoux. Artista de grande importância no contexto dos viajantes europeus, D'Hastrel

---

<sup>110</sup> RELA, Walter. El gaucho en el contexto sócio-político rioplatense (desde la época colonial hasta fin del siglo XIX). *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 24, n. 3, p. 9-22, Nov. 1989, p. 14-15.

foi um homem ligado ao exército francês e que fez da pintura uma de suas principais atividades.

Embora tenha sido um dos mais proeminentes artistas do período, a formação de Adolphe D'Hastrel não está ligada às artes. Ao seguir na mesma direção – e quiçá os desejos - de seu pai, general do exército francês, seu caminho foi direcionado à marinha<sup>111</sup>. Iniciando como oficial da artilharia francesa, logo se destacou como especialista em fortificações, tarefa esta que o levaria, anos mais tarde, a Montevideo. A sua chegada ao Rio da Prata esteve intrinsecamente relacionada com a atividade militar. Em função da intervenção anglo-francesa no Rio da Prata, que obrigava Juan Manuel de Rosas a retirar suas tropas do Uruguai<sup>112</sup>, Adolphe D'Hastrel foi designado a compor o grupo de navios que fazia o bloqueio do rio. Pouco menos de um ano, foi nomeado comandante da ilha Martín García que, nesse contexto de conflito, era ponto estratégico para a execução do bloqueio.<sup>113</sup>

Não obstante ter ficado alguns meses na Argentina, Adolphe D'Hastrel é designado por seu superior, ainda em 1839, para Montevideo “(...) debido a la invasión del territorio uruguayo por parte de las tropas del General Echagüe”.<sup>114</sup> Nesta região, após elaborar a fortificação da cidade a mando do general Fructuoso Rivera e, ainda, presenciar o fim do conflito, o artista passa por um período de trégua em suas atividades militares. Desde então, dedica-se à pintura.

Voltando inicialmente o seu pincel às vistas e paisagens, passados alguns meses e integrando, sobretudo, a sociedade uruguaia do período, D'Hastrel passa a elaborar imagens onde os tipos e, principalmente, seus trajes passaram a ser a tônica de sua produção. De acordo com Gutierrez Garaño, “durante los años que vivió en nuestro medio, ocupo todos sus momentos libres en pintar, especialmente acuarelas de escenas de Montevideo, cuya culta sociedad lo recibió gustosamente”.<sup>115</sup> A respeito de tal questão, importa mencionar que, além de circular entre esses grupos montevidéanos, igualmente suas pinturas ganharam notoriedade no período.

Adolphe D'Hastrel, apesar de ter chegado em terras platinas como membro da marinha francesa, notabilizou-se muito mais por sua arte do que por sua atuação militar.

---

<sup>111</sup> GONZÁLEZ GARAÑO, Alejo. **El pintor y litógrafo francés Capitán Adolphe D'Hastrel**. Buenos Aires: Museo Roca, 2011, p. 08.

<sup>112</sup> DORATIOTO, Francisco. O Império do Brasil e a Argentina (1822-1889). **Textos de História**, Brasília, v. 16, n. 2, 2008, p. 217-247, p. 225.

<sup>113</sup> GUTIERREZ VIÑUALES, Rodrigo. El paisagen y las costumbres. Op.cit., p. 11.

<sup>114</sup> GONZALEZ GARAÑO, Alejo. Op.cit., p. 08.

<sup>115</sup> Idem.

Mesmo que não tenha ficado muitos anos no Uruguai, pois parte para o Rio de Janeiro e, depois, para Paris, em 1840, seu trabalho foi de grande importância para a imagética uruguaia, bem como para a construção da imagem do *gaucho*. Através dos álbuns que publicou na Europa no final da década de 40, fez suas imagens circularem não apenas no Velho Mundo mas, igualmente, nos países que serviram como tema para suas obras.

Dos três álbuns que o artista produziu, vale destacar dois: o *Álbum de la Plata, colección de vistas y notables costumbres en esse lugar de Sudamérica... dedicado a las bellezas americanas* e *Galería Real de Trajes*. O primeiro, elaborado entre os anos de 1847 e 1850 e o mais conhecido do artista, é “(...) una singular colección que reproduce doce de sus más hermosas acuarelas de estas tierras, especialmente referidas a Montevideo”.<sup>116</sup>

A maior parte das imagens que compõe o citado material correspondem, em última instância, às paisagens e vistas da cidade uruguaia, onde se destacam: *Vista de la ciudad, Ciudad tomada desde la Rada, Vista general tomada desde el Cementerio Nuevo, La Iglesia Matriz tomada desde las Azoteas, Vista de las Azoteas y de la Rada, El mercado, Vista de la Aguada y de sus alrededores, Vista de la Colonia tomada del Fundeadero, Martín García (la isla tomada del Fundeadero; desembarcadero de la isla), Puerto de Caramelo (Sobre el Arroyo de las vacas), Buenos Aires (vista general desde la Rada exterior)* e, por fim, *Provinces du Rio de la Plata (costumbres del país)*.

De todas as doze litografias, onde o artista explora sobremodo os elementos naturais de Montevideo e seus arredores, apenas na última citada, *Provinces du Rio de la Plata (Costumbres del país)*, é que os tipos característicos uruguaio aparecem no álbum. As demais, como pode ser percebido pelos títulos dados por D’Hastrel, correspondem aos momentos em que esteve envolvido com suas funções militares, especialmente após sua transferência para Martín García e, depois, para a região uruguaia.

Por sua vez, e ao contrário do *Álbum de la Plata*, o álbum *Galerie Royale de Costumes*, afora trazer uma grande variedade de vestimentas de diferentes países da América por onde o artista havia passado, igualmente centra-se na apresentação dos tipos sociais encontrados nas regiões visitadas. Nesse sentido,

La Galerie Royale de Costumes dedicada a las vestimentas utilizadas en diversas regiones del mundo, la cual contiene once tipos

---

<sup>116</sup> Ibidem, p. 14.

característicos rioplatenses dibujados por el marino, litografiados en color: “Estanciero”, “Porteña”, “Carabiniere de la escolta de Rosas”, “Gaucho de los alrededores de Buenos Aires”, “Soldado de infantería de Montevideo”, dentre otras.<sup>117</sup>

Conforme pôde ser percebido, a maioria das imagens produzidas por Adolphe D’Hastrel estão intimamente relacionadas ao seu deslocamento militar pela região do Prata. Tanto as vistas da cidade de Montevideo quanto as de Buenos Aires e da ilha Martín García foram realizadas a partir de pontos de observação estratégicos. O mesmo se pode perceber dos tipos e indumentárias que ele apresenta no segundo álbum, onde grande parte porta vestimentas e uniformes alusivos aos destacamentos militares do período. Tal observação é bastante relevante no contexto de análise pois, afora apreender elementos específicos de seus traços e cores, igualmente se percebem os entrelaçamentos de sua vida militar e de artista e como ambas fundiram-se na região platina.

Ainda a respeito de seus álbuns, importa colocar que, quando da publicação de ambos na Europa, entre os anos de 1847 e 1850, Adolphe D’Hastrel destacou-se não apenas como litógrafo mas, também, como conhecedor e especialista dos diferentes tipos de vestimentas dos povos sul-americanos. De acordo com González Garaño,

Durante la época de oro de las litografías y los grabados, los editores solicitaban la valiosa ayuda de D’Hastrel cada vez que necesitaban datos vinculados al Río de la Plata, especialmente sobre modas y vestuários pintorescos o característicos de trajes y avios, por considerarlo una autoridade en dichos temas.<sup>118</sup>

Quando o artista retorna à Europa, ele pouco se envolveu com atividades militares. Seu novo métier, iniciado na América Platina e aprimorado posteriormente em Paris, foi de grande importância para a imagética do Rio da Prata. Seus pinceis, que não se detiveram apenas nas paisagens montevidéanas, teve o *gaucho* como elemento central de sua obra.

Tendo em vista essas questões, que envolvem tanto o artista quanto sua obra, foram selecionadas cinco imagens para análise que, de certa forma, integram o amplo rol de questões que estão no entorno da construção da imagem do *gaucho* no século

<sup>117</sup> COLECCIÓN Digital del Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori. Siglo XIX. Disponível em: [http://issuu.com/museosivoriinvestigacion/docs/coleccion\\_digital\\_del\\_museo\\_de\\_art](http://issuu.com/museosivoriinvestigacion/docs/coleccion_digital_del_museo_de_art). Acesso em: 13 nov. 2014.

<sup>118</sup> GONZÁLEZ GARAÑO, Alejo. Op.cit., p. 14.

XIX pelos viajantes. Diferentemente do que foi realizado com os artistas anteriores, onde a série temática foi tomada de apenas um álbum, as elaboradas por Adolphe D'Hastrel foram extraídas dos dois álbuns citados anteriormente e, apenas uma, de uma coleção particular. Assim, do *Album de la Plata* tomou-se a litografia *Costumbres del país* por ser significativa tanto nos elementos compositivos quanto nos alusivos à paisagem e sua construção. Da coleção particular, a litografia *La matera y el cantor de tristes e yaravís* conjuga, com a anterior, elementos pontuais acerca dos usos e costumes pampeanos. E, por fim, da *Galeria Real de Trajes*, tipos específicos e diferentes de Montevideo incorporam a série, como *Lancero de Montevideo*, *Habitante de la campaña* e *Mujer de la campaña*.

Diversas questões podem ser problematizadas a partir da observação e análise da litografia *Costumbres del país* (fig. 30). Esta, que é uma das poucas que apresenta a paisagem pampeana, evidencia, mais uma vez, o recorte do suporte em duas partes precisas, aludindo ao céu e à vastidão do pampa. A cena elaborada pelo artista, em função das personagens e elementos que compõe o todo da obra, refere-se claramente ao momento de uma parada de viagem. Os elementos dispostos no segundo plano da obra parecem dar base para tal assertiva: entre as carroças paradas e a árvore rodeada por alguns cactos, há uma tenda de couro montada; além disso, os bois em repouso, na extremidade esquerda da obra, aludem a esse momento.

No primeiro plano, como em uma sequência narrativa, homens e mulheres desempenham atividades diversas – e características – do pampa platino. O primeiro grupo, por exemplo, volta sua atenção ao trato com o cavalo além de estar às voltas com o mate. O grupo central, focado na dupla de dançarinos, está relacionada, também, aos músicos que estão sentados e os observando. Finalizando a cena, veem-se duas mulheres e dois homens no entorno de um fogo de chão onde está disposto o *asado*. Ao fundo, algumas peças de roupa e um pedaço de couro estão estendidos em uma corda.

A cena elaborada por Adolphe D'Hastrel poderia indicar, também, as tão frequentes *paradas en pulperías* que figuraram no conjunto de obras de outros artistas viajantes, como nos de Emeric Essex Vidal e Jean Pallière. Analisando essa obra de D'Hastrel e comparando-a com as do marinheiro inglês e a do artista francês, algumas questões podem ser levantadas. A respeito de Vidal, observa-se que sua *pulpería*<sup>119</sup> não possui tantos elementos descritivos, uma vez que o artista apenas indica se tratar do

---

<sup>119</sup> Ver imagem número 11, *A country public*.



Fig. 30  
*Costumbres del país – Usos y trajess*  
Adolphe D'Hastrel  
Litografía colorida – 1846  
Album de la Plata



Fonte: DEL CARRIL, Bonifácio. **El Gaucho**. Buenos Aires: Emecé, 1993.



local de pouso e paradas durante as viagens pelo pampa (os detalhamentos estão no texto que, junto com a imagem, integram o álbum que o artista realizou). Já Pallière, em ambas as imagens que evidencia esse local<sup>120</sup>, o apresenta como um ambiente festivo e que congrega muitas pessoas, sejam elas viajantes ou nativos da região.

Comparar esses três artistas a partir da forma de percepção e construção do ambiente rural platino indica, de certa forma, elementos que lhes eram próprios e, a partir disso, como apreenderam uma realidade bastante diferente da que eram provenientes. A respeito disso, coloca Nelson Di Maggio que “Si Vidal representa la objetividad inglesa (...), el aristocrático militar Adolphe D’Hastrel de Rivedoux encarna la refinada sensibilidad francesa”.<sup>121</sup> Nesse sentido, percebe-se que a forma com a qual D’Hastrel elabora tal cena está, de certa forma, ligada à sensibilidade que também Pallière empregou em suas imagens, tanto nas *pulperías* quanto nas de outros temas.

Por certo, Jean Pallière e Adolphe D’Hastrel tiveram formações diferentes e experiências de viagem igualmente diversas, especialmente quando se observa que o primeiro fica em terras portenhas durante onze anos e o segundo, apenas um. Embora tais diferenciações sejam sublinhadas, a forma como elaboram as cenas cotidianas dos *gauchos* pode ser aproximada. Diferente das imagens que estão centradas na indumentária dos montevideanos, onde o elemento descritivo é a tônica da produção, em *Costumbres del país* é a maneira com a qual as personagens estão dispostas e interagindo na imagem que a diferencia das demais. Seu tom, muito mais sensível do que descritivo, faz com que os costumes observados por D’Hastrel, sejam eles a indumentária, a dança, a música ou a culinária, integrem um diálogo conciso e harmônico.

A questão das manifestações culturais populares na obra do artista francês pode ser percebida, uma vez mais, em *La matera y el cantor de tristes e yaravís* (fig. 31). Nesta, apenas o cantor, sua *guitarra* e a *matera* que o acompanham constituem a obra. Não há paisagem e, tampouco, outras personagens. Sobre o chão, próximo ao cantor, está seu chapéu e, no lado oposto, uma chaleira ao fogo.

O fato de D’Hastrel elaborar uma pintura com temática alusiva ao *gaucho cantor* não apresenta nenhuma novidade, uma vez que outros artistas igualmente o fizeram<sup>122</sup>.

<sup>120</sup> Ver imagens número 16, *La posta*, e número 17, *Interior de pulperia*.

<sup>121</sup> DI MAGGIO, Nelson. *Literatura y artes plásticas*. Op.cit., p. 643.

<sup>122</sup> Dentre os artistas viajantes que elaboraram imagens alusivas ao *gaucho* no Rio da Prata, alguns deles inseriram em seu rol pictórico o tema do músico. Dentre eles, por exemplo, destacam-se: Jean Pallière que, ao trabalhar o tema da dança e do folclore, integra, também, os músicos e cantores (*Bailando el gato*,

Fig. 31

*La matera y el cantor de tristes e yaravís*

Adolphe D'Hastrel

Litografia -1847

Coleção particular



Fonte: DEL CARRIL, Bonifácio. **El Gaucho**. Buenos Aires: Emecé, 1993.

---

1864); o mesmo artista, ao elaborar cenas do cotidiano pampeano, igualmente traz a temática do *gaucho* cantor como aparece *En la posta*, de 1864 e, igualmente, em *Idilio criollo*, de 1864. Carlos Pellegrini, da mesma forma que Pallière, alia dança e música (*Bailando la media caña*, 1841) e, também, o integra nas cenas cotidianas (*Interior de rancho*, 1841). Posteriormente, as imagens de Carlos Morel igualmente apresentarão a mesma temática, como pode ser observado em *Media caña porteña*, de 1860.

No entanto, o que chama a atenção nesta obra é, pois, a especificidade de ser um cantor de *tristes* e *yaravíes*. Este cancionero, de origem indígena peruana, evocava notas e letras melancólicas<sup>123</sup> que, segundo Francisco García Calderón, jurista e político peruano que apresentou a obra de Mariano Melgar, era “(...) el ¡ay! Que emite el alma”.<sup>124</sup>

As referências do *yaraví* na região platina, através do relato dos próprios viajantes, remonta ao século XVIII, sendo de grande importância os do espanhol Félix de Azara e, também, do francês Alcide d’Orbigny. Ambos, que viajaram ao interior platino, fizeram referências bastante específicas à música e poesia que presenciaram nas *pulperías*. Para Azara, “(...) en cada pulpería hay una guitarra (...) y cantan yarabís o tristes, que son cantares inventados en el Perú, los más monótonos y siempre tristes, tratando de ingratitudes de amor y de gentes que lloran desdichas por los desiertos”.<sup>125</sup> Não muito diferente do viajante espanhol, o francês d’Orbigny igualmente percebia a tristeza e monotonia no canto desses homens:

(...) ces braves se délassaient de leurs fatigue en buvant, avec leur maté, l'eau de vie que le maître leur distribuait à la ronde et dont je fus obligé a prendre ma part sous peine d'être censé de ne savoir pas vivre. Pour qu'il ne manquat rien aux plaisirs de la station, l'un d'eux, saisissant une guitarre, meuble qu'on est toujours sur de trouver dans une pulperia quelque pauvre qu'elle puisse être, se mit à chanter de ses espèces de romances si tristes et si monotones que j'ai plus tard entendu chanter par les péruvians, qui les appellent yaravís.<sup>126</sup>

O fato de Adolphe D’Hastrel ter elaborado esta imagem, com foco especial ao canto de *tristes* e *yaravís*, está relacionada, também, ao seu trânsito nos círculos sociais e intelectuais do período. Assíduo frequentador de tertúlias e saraus, tais ambientes e eventos lhe oportunizaram não só o conhecimento de manifestações culturais do folclore platino, mas tornaram-se fontes para o seu trabalho como artista. De acordo com Juan Antonio Varese, “en sus ratos libres, su condición de joven y apuesto marino le permitió el acceso a los ambientes sociales de la alta clase montevideana, además de

<sup>123</sup> PORRAS, Raúl. Notas para una biografía del yaraví. **El Comercio**, Lima, 28 jul. 1946. Disponível em: [http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/libros/linguistica/legado\\_quechua/notas\\_para.htm](http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/libros/linguistica/legado_quechua/notas_para.htm). Acesso em: 06 set. 2015.

<sup>124</sup> MIRÓ QUESADA, Aurélio. **Historia y leyenda de Mariano Melgar (1790-1815)**. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM, 1998, p. 106.

<sup>125</sup> AZARA, Felix de apud FURT, Jorge M. **Cancionero popular rioplatense**. Lírica gauchesca. Tomo II. Disponível em: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/132351.pdf>. Acesso em 20 set. 2015.

<sup>126</sup> D’ORBIGNY, Alcide apud FURT, Jorge M. Idem.

que sus conocimientos de música y galantería le abrieron el camino a bailes y tertulias”.<sup>127</sup> Quando González Garaño afirma que D’Hastrel era “amante de la música, su espíritu inquieto, anota los cantos, las danzas y las frases peculiares del lugar”<sup>128</sup>, é possível perceber mais um fio que compõe a imensa trama que envolve a produção da imagem do *gaucho* e que está diretamente relacionada às vivências do artista.

Além disso, conforme exposto acima, é importante perceber D’Hastrel não apenas como militar e artista amador, mas, de igual modo, como um intelectual. As imagens elaboradas a partir de suas observações, de suas vivências europeias bem como de sua proximidade com correntes eruditas da época, em especial o romantismo, se fazem presentes e criam um amálgama entre o que trouxe da Europa e o que viveu na América. Por tal razão, segundo Di Maggio, o artista transcende o caráter estritamente documental que caracterizam a produção dos viajantes, pois ele “(...) pertenencia [a una] estirpe aristocrática y viajera, romántica y ávida de aventuras (...) transcendiendo la simple instancia documental”.<sup>129</sup>

Contudo, *La matera y el cantor de tristes e yaravís* não pode ser vista apenas sob o prisma descritivo e documental que, até certo ponto, caracterizam a obra de D’Hastrel. Ao conjugar a lírica do *yaraví*, como composição romântica, triste e melancólica, junto aos pressupostos do romantismo, o artista acaba por dar forma a um *gaucho lírico*. Nesse caso, entre a erudição do artista e suas novas vivências, a percepção que tem do homem do campo bem como a maneira com que este manifesta seu cancionero, é amalgamada nessa litografia. Assim,

Ni siquiera cuando explicita su devoción musical, al anotar danzas y ritmos folklóricos, llega a predominar el erudito. Las imágenes convocadas en el papel asumen la corporeidad de los elegantes arabescos, del color sutil y la composición sintética; son los soportes formales para lograr una atmósfera de envolvente lirismo y sugestión.

Diferente da proposta de *Costumbres del país e La matera y el cantor de tristes e yaravís*, estão as imagens dos *gauchos* que foram elaborados para integrar o álbum de trajes de Adolphe D’Hastrel. Justamente por terem sido pintados para esse propósito, tais litografias não apresentam as personagens interagindo com a paisagem do pampa ou

<sup>127</sup> VARESE, Juan Antonio. Valor para nuestra iconografía de los pintores viajeros franceses del siglo XIX. Disponível em: [www.histarmar.com.ar/AcademiaUruguayMyFI/2011/Pintoresviajerosfranceses](http://www.histarmar.com.ar/AcademiaUruguayMyFI/2011/Pintoresviajerosfranceses). Acesso em 10 jan. 2015.

<sup>128</sup> GONZÁLEZ GARAÑO, Alejo. Op.cit., p. 12.

<sup>129</sup> DI MAGGIO, Nelson. Op.cit., p. 646.

com outros objetos e pessoas. Nas que constam no álbum e, em especial, nas selecionadas para o estudo, o foco do artista centrou-se nos detalhamentos da indumentária e de alguns aspectos físicos.

A forma com a qual o artista trabalha e executa tais imagens, voltadas essencialmente aos trajes típicos, se relaciona, de certa forma, aos álbuns de trajes de circularam na Europa, especialmene na França e na Espanha. Sobre esse último, é interessante pontuar que, alguns anos antes, em 1838, era lançado o *Album Sevillano*, de Y. M. Casajús, que tinha por subtítulo *Collección de vistas y trajes de costumbres andaluzas*.<sup>130</sup> Tais álbuns, de certa maneira, estavam na esteira dos postulados costumbristas do período.

Nas três imagens selecionadas do álbum de trajes, *Lancero* (fig. 32), *Habitante de la campaña* (fig. 33) e *Mujer de la campaña* (fig. 34) percebe-se claramente o destaque dado às vestimentas e caracterizações dos tipos. De todas as apresentadas, *Lancero* é a única onde o *gaucho* militar está de costas para o observador. Mesmo nessa posição, suas armas – como a lança e a espada – são visíveis, assim como parte de sua indumentária exemplificado pelo *calzone* que aparece logo abaixo do poncho azul que porta.

As duas outras imagens alusivas aos típicos habitantes da campanha, podem ser observadas como complementares e, ao mesmo tempo diferentes, em função da maneira com a qual o artista os elaborou. Enquanto em *Habitante de campaña* D’Hastrel elabora um *gaucho* com simples vestimentas e desprovido de qualquer objeto alusivo às lidas da campanha, em *Mujer de campaña* não acontece o mesmo. A mulher, que também está em trajes mais simples, como a saia longa e um xale bordado e com poucos detalhes, segura na mão esquerda o mate e, no pulso direito, pendura um rebenque. Além disso, diferente da anterior, onde o *gaucho* foi elaborado em um espaço sem paisagem, a mulher está recostada sobre um palanque que, além de folhas e flores em sua base, sustenta um freio de cavalo e boleadeiras.

O que se observa desse conjunto de imagens, de uma forma geral, é a preocupação documental do artista. A forma com a qual elaborou a imagem do *gaucho* uruguaio do século XIX, nesse caso, centrou-se mais na apreensão de seus elementos exteriores, como vestimentas e acessórios. Ao preferir construí-los de forma estática e sem integrá-los a uma paisagem, D’Hastrel diferencia-se sobremodo das imagens

---

<sup>130</sup> REINA PALAZÓN, Antonio. *La pintura costumbrista en Sevilla. 1830-1870*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2013, p. 271.

Fig. 32  
**Lancero**  
Adolphe D'Hastrel  
Litografía - 1847



Fonte: DEL CARRIL, Bonifácio. **El Gaucho**. Buenos Aires: Emecé, 1993.

Fig. 33  
**Habitante de la campaña**  
Adolphe D'Hastrel  
Litografía - 1847



Fonte: DEL CARRIL, Bonifácio. **El Gaucho**. Buenos Aires: Emecé, 1993.



Fig. 34  
*Mujer de campaña*  
Adolphe D'Hastrel  
Litografía - 1847



Fonte: [www.folkloredelnorte.com.ar](http://www.folkloredelnorte.com.ar)

criadas pelos demais artistas viajantes. No entanto, por mais que não tenha feito *gauchos* em suas atividades campeiras ou sobre o cavalo, os elementos que dispõe junto deles, como no caso do rebenque, das boleadeiras e do freio em *Mujer de campaña*, oferecem um indício para essa realidade rural.

Conforme se observa nas três imagens, em nenhum momento é percebido o *gaucho* em movimento ou desempenhando alguma atividade. Para Bonifácio del Carril, essa era uma característica bastante marcante da obra de D’Hastrel. Distinguindo-se de artistas como Besnes e Irigoyen e Emeric Essex Vidal, por exemplo, os *gauchos* do militar francês são por ele apreendidos a partir do momento em que esses homens, desvinculando-se e afastando-se de sua lida, posam para o artista. O imobilismo presente bem como a posição em que aparecem nas litografias são um claro indício disso. Para Del Carril, “La serie de gauchos de a pie (...) son otros tantos estúdios de su fisionomia e indumentária. No hay duda de que los gauchos posaron expresamente con este objeto para los artistas, porque el gaucho nunca estuvo a pie. Estuve siempre a caballo.”<sup>131</sup>

Nessa perspectiva, pensar a construção da imagem do *gaucho* a partir da obra de Adolphe D’Hastrel e, ainda, inseri-la no contexto de produção de outras imagens acerca do tema, é perceber formas diferentes de observar e apreender o homem do campo. Se, por um lado, o artista dedicou parte de sua obra aos elementos da sociabilidade do *gaucho*, por outro, e de forma diferenciada, tipificou esse mesmo homem a partir de sua indumentária. Sem dúvidas, cumprindo com o objetivo que se propusera em construir um álbum de trajes, tais imagens foram construídas com essa finalidade. No entanto, é a partir dos elementos que estiveram no entorno dessas produções e do próprio artista, que novas significações podem ser percebidas.

D’Hastrel, apesar de suas funções militares, foi um homem que circulou na sociedade montevideana e participou de seus círculos culturais. Além disso, veio carregado dos preceitos românticos tão em voga na Paris do século XIX. Nesse sentido, o artista cria, a partir de seus *gauchos*, um amálgama entre suas vivências no Uruguai e suas bases intelectuais europeias. E tão impactante foi essa nova experiência – e, quiçá, descoberta – que, quando retorna à terra natal, dedica-se apenas à arte.

Adolphe D’Hastrel, por fim, um militar francês que aporta em terras platinas no século XIX e, desde então, dedica todo seu tempo livre na elaboração de imagens, deixa

---

<sup>131</sup> DE CARRIL, Bonifácio. El gaucho, p. 125.

um grande legado imagético para a região. Seu tom, que vai do documental ao lírico, é o arcabouço para a compreensão da forma com a qual ele percebeu o *gaucho* no Uruguai. Se, por um lado, o seu descritivismo chega ao auge com os *gauchos* do álbum de trajes, por outro, suas cenas cotidianas, como em *Costumbres del país* e *La matera y el cantor de tristes e yaravís*, correspondem a uma visão estrangeira, romântica e poética de uma nova realidade que se apresentava a ele.

Por ser um apreciador de músicas e danças e, ainda, circular – e ser acolhido – no meio letrado da época, sem dúvidas, foram fatores que possibilitaram ao artista uma visão mais poética e lírica do gaucho e de seus costumes. Nelson Di Maggio, ao tratar dessas questões em seu texto, assim define o gaucho de D’Hastrel: “(...) Acevedo Días al hablar de sus gauchos caballerescos, líricos, sentimentales y de sus castos idílios junto al ombú o la enramada. De la misma manera se podrían caracterizar las imágenes pintadas de D’Hastrel”.<sup>132</sup> Era, por fim, um gaucho romântico inserido em uma paisagem quase poética.

\*

Transitar por entre um complexo e diverso conjunto de imagens, seja ele formado por paisagens do pampa, *gauchos* ou atividades que integram a suas atividades diárias, é, por assim dizer, percorrer o caminho inicial de uma jornada que se desdobra em múltiplas questões. Nesse sentido, observar a maneira com a qual diferentes artistas elaboraram a imagem do *gaucho* na região platina é, pois, buscar apreender de que forma este tipo foi visto, pensado e problematizado pelo olhar europeu.

Tomando o conjunto imagético como um todo, onde tanto a produção de Emeric Essex Vidal e Jean Leon Pallière, quanto as de Juan Manoel Besnes e Irigoyen e Adolphe D’Hastrel foram destacadas, percebe-se a recorrência de determinadas temáticas em suas pinturas. Sem dúvidas que os aspectos por eles considerados *diferentes* e *pitorescos* assumiram papel importante nessas produções. No entanto, chama a atenção o fato de, mesmo separados temporal e espacialmente, elaborarem cenas de movimento muito semelhantes, especialmente naquelas onde o gaucho mostra suas habilidades com o laço e as boleadeiras.

Essa proximidade temática entre os artistas, que apenas tinham em comum o destino de suas viagens, pode ser percebida, também, pelo viés do *pitoresco* e, ainda, como essa categoria estética está relacionada aos viajantes. Seguindo a ideia de Willian

---

<sup>132</sup> DI MAGGIO, Nelson. Op.cit., p. 646.

Gilpin, onde o pitoresco está intimamente próximo e interligado à expectativas do novo e este, por sua vez, relacionado ao prazer da descoberta, é inevitável que se problematize tal questão com os artistas que aportaram na América e, mais especificamente, na região platina.

Assim, pensar a proximidade de temas entre os artistas, seja, eles alusivos às paisagens do pampa ou aos usos e costumes dos *gauchos*, sugere a relação entre a expectativa e o novo, ou seja, o pitoresco. Por tal razão, Cláudia Valladão afirma que “a falta de conhecimento quase total a respeito da natureza e da cultura das Américas, a novidade das cenas naturais e humanas retratadas por artistas que lá estiveram, pareciam corresponder plenamente à categoria proposta por Gilpin”.<sup>133</sup>

No caso platino, em especial, seriam essas imagens as responsáveis pelo estabelecimento de um pensamento acerca dos *gauchos* e do pampa? Seriam elas, por exemplo, o fio primevo na tessitura da ampla rede de significações que a imagem do gaucho vai adquirir em épocas posteriores? Em suma, seriam elas a base de uma memória *gauchesca-pampeana*?

Tais questionamentos, que não encontrarão aqui sua resposta final, apenas servem como lastro das inquietações provocadas pela observação de elementos que se repetem e retornam na produção dos viajantes. À parte suas particularidades pictóricas, as imagens de Vidal, Pallière, Besnes e Irigoyen e Adolphe D’Hastrel mostram, por exemplo, através da plena conexão do homem com o cavalo e, ainda, do manejo preciso de suas armas, um momento – e movimento - intenso. Percendo a questão também como um problema plástico, a maneira como buscam resolvê-lo está bastante próxima.

Nesse caso, pensar a obra desses artistas a partir dos inúmeros elementos que as compõem, e não apenas a partir de seus aspectos formais ou contextuais, estabelece um estreito vínculo com metodologias que, desde Aby Warburg, percebem e analisam a imagem através do viés antropológico. Para o intelectual, muitos elementos tornam-se essenciais para a análise imagética. Perceber as relações existentes entre o artista e seu contexto, entre ele e os círculos literários de seu momento e, ainda, apreender a importância dos encomendantes é, também, compreender a imagem a partir de suas inúmeras especificidades. Para Gertrud Bing, historiadora da arte que, durante muitos anos conviveu com Aby Warburg em sua biblioteca, a metodologia warburguiana superou

---

<sup>133</sup> MATTOS, Cláudia Valladão de. Op.cit., p. 410.

(...) o isolamento que a obra de arte estava ameaçada e sofrer pela contemplação estético-formal e a investigar a complementação recíproca de documentos pictóricos e literários, a relação entre artistas e comitente, o entrelaçamento entre a obra de arte e o ambiente social e sua finalidade prática como objeto individual.<sup>134</sup>

Para o autor, são as redes de significações tecidas entre o artista, seu meio contextual e cultural, seus referentes e, ainda, os encomendantes da obra, que produzem novos significados a respeito de tais pinturas. Assim, não só o trabalho pictórico e seus aspectos formais e nem apenas os acontecimentos contextuais isolados como determinante do trabalho artístico: a base está, justamente, no entrelaçamento e análise de ambos.

Entendendo e percebendo o estudo das imagens a partir desse viés, não só as relações e elementos que estão em seu entorno de produção são tramados. O diálogo estabelecido entre elas é que torna a análise mais profunda. No caso dos viajantes, a fala se estabelece entre elas mesmas, uma vez que “inauguram” o gênero na região platina. Mas, não só nesse espaço, essas imagens vão se relacionar com as que foram produzidas, também por viajantes, no sul do Brasil.

Se for considerada, por fim, essa rede de relações e encadeamento de falas, diálogos e pensamento próprio das imagens, será totalmente plausível aliançá-las com as produções imagéticas posteriores. Não só com os primeiros artistas nacionais, mas sobretudo com a obra dos artistas que vão consagrar a imagem do gaúcho no século XX. Nesse caso, observar a pintura *La doma* de Cesáreo Bernaldo de Quirós, *Duelo criollo* de Pedro Figari e *Carreiros* de Pedro Weingärtner, não seria, em última análise, o estabelecimento de um diálogo anacrônico, mas profícuo, entre diversas memórias que perpassam os tempos? É, então, pautado nesse questionamento, que se dará sequência ao longo, complexo e significativo caminho da elaboração da imagem do gaúcho.

---

<sup>134</sup> BING, Gertrud. Prefácio à edição de 1932. In: WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 41.

### **3 E SAINDO DO VELHO MUNDO, TINTAS E PINCEIS TAMBÉM CHEGARAM AO SUL DO BRASIL: O GAÚCHO NA OBRA DE J. B. DEBRET E HERRMAN R. WENDROTH**

O estudo acerca dos relatos deixados por viajantes europeus sobre o Brasil, como se sabe, são demasiadamente explorados por intelectuais de diversas áreas do conhecimento. Analisar, em suas narrativas, as percepções e sentimentos que foram suscitados quando chegaram ao Novo Mundo é, pois, desdobrar a fonte em suas diversas possibilidades. Assim, estudos sobre Jean-Baptiste Debret, Maurício Rugendas, G. Henrich Langsdorf, Maximiliano de Wied-Neuwied, dentre muitos outros, contribuíram sobremodo para se perceber as formas com a qual o Brasil era visto através das lentes estrangeiras. No entanto, não apenas os relatos escritos tornam-se fulcrais para essas análises. As imagens que esses mesmos viajantes – ou artistas-viajantes – deixaram como legado auxiliam, igualmente, nesses processos de construção e reconstrução.

As viagens empreendidas para o Brasil tiveram por característica a grande diversidade de rotas e de paisagens. Alguns viajantes rumaram mais para o norte e nordeste do país, como foi o caso de Rugendas e Langsdorf; outros centraram sua produção no centro do país, como optou o Príncipe Maximiliano, em Minas Gerais, e Debret, no Rio de Janeiro; outros, no entanto, muitas vezes incorporando às suas rotas a região do Prata, acabavam passando por terras do atual Rio Grande do Sul.

Nesse sentido, dando continuidade ao que foi discutido anteriormente, o presente item pretende abordar a produção pictórica de dois artistas-viajantes que elaboraram imagens acerca do Estado e, mais precisamente, focaram em suas obras a figura do gaúcho: o já citado Jean-Baptiste Debret e o alemão Herrman Rudolph Wendroth. Trabalhar com a obra de ambos os artistas é, por assim dizer, um desafio. Primeiro porque existem poucas pesquisas a respeito da produção de ambos quando o foco é o gaúcho. E, em segundo lugar, os dois viajantes são personagens que são (re)encontrados de maneira labiríntica e fragmentária. Assim, trabalhar a obra de temática gauchesca de Debret e Wendroth é, também, juntar as peças de um quebra-cabeças de imagens, textos e tempos. Com isso, no texto que segue, objetiva-se, então, apresentar e analisar a série temática realizada a partir da obra de ambos os artistas e, assim, ordenar as peças do jogo.



### 3.1 Sobre um *fantasma viajante*: Jean-Baptiste Debret e as imagens do Rio Grande do Sul

O nome e a obra de Jean-Baptiste Debret (1768-1848) são bastante conhecidos no panorama intelectual internacional e brasileiro. Pintor de história que chegou ao Brasil no ano de 1816 integrando a Missão Artística Francesa<sup>1</sup> junto do literato Joachim Lebreton (1760-1819), do arquiteto Grandjean de Montigny (1776-1850), do pintor de paisagens Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830) dentre outros, elaborou um grande número de imagens alusivas não só à Família Real Portuguesa mas, igual e principalmente, ao cotidiano e particularidades das ruas cariocas<sup>2</sup>.

Grande parte de sua obra, por certo, é também conhecida do público brasileiro, especialmente as gravuras que circularam – e ainda circulam – em *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Muitos estudos, aliás, foram realizados acerca de tal obra e tais imagens. No entanto, quando se pensa nas aquarelas que o artista realizou no sul do Brasil, especialmente no Rio Grande do Sul, poucas análises são encontradas. E quando são, muitas informações aparecem desencontradas.

Na realidade, relacionar *Jean-Baptiste Debret e o gaúcho sul-riograndense* parece ser, num primeiro momento, um estudo infrutífero. Debret permanece, ainda, muito fortemente atrelado ao imaginário carioca, o que faz de sua obra de temática sulina ficar em segundo plano. Além disso, o próprio fato de existir a possibilidade de o artista nunca ter realizado, de fato, uma viagem ao sul, faz com que tais obras fiquem à margem das análises. Ou seja, tomadas, apenas, como *instantâneos* de sua acurada observação.

Nesse sentido, visando compreender a construção da imagem do gaúcho no Brasil, objetiva-se analisar tais imagens e, ainda, relacioná-las à ampla discussão realizada no entorno de sua viagem e produção imagética. Como não se tem, por certo, a

<sup>1</sup> A respeito da Missão Artística Francesa, é relevante fazer um breve comentário acerca de sua estruturação e objetivos, mesmo que ela apresente outras versões.. Transformada em polêmica também na historiografia brasileira, a questão centra-se, por um lado, na vinda dos franceses por intermédio e convite de Don João VI e, por outro, na sua vinda por conta e posterior acolhimento real. Apesar de não ser o foco central da discussão que se pretende no presente capítulo, é válida a reflexão acerca dos fatores que propiciaram a vinda da Missão Artística, especialmente a de Debret. Para maiores esclarecimentos acerca de tal querela, ver: NAVES, Rodrigo. Debret, o neoclassicismo e a escravidão. In: NAVES, Rodrigo. **A forma difícil. Ensaios sobre arte brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p.63, BANDEIRA, Julio. Os teatros brasileiros de Debret. In: BANDEIRA, Julio, LAGO, Pedro Corrêa do. **Debret e o Brasil. Obra completa**. Rio de Janeiro: Capivara, 2013, p.25-7, ALMEIDA PRADO, João Fernando de. **Jean-Baptiste Debret**. São Paulo: Editora Nacional, 1973, DIAS, Elaine. Correspondência entre Joachin Le Breton e a corte portuguesa na Europa. O nascimento da Missão Artística de 1816. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v.14, n.2, p.301-313, jul.-dez. 2006.

<sup>2</sup> NAVES, Rodrigo. Debret, o neoclassicismo e a escravidão. In: NAVES, Rodrigo. **A forma difícil. Ensaios sobre arte brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p.61.

pretensão de esgotar o tema, as informações a respeito do artista e das imagens que elaborou sobre o sul centrar-se-ão, especialmente, nas coleções onde elas foram encontradas e, também, às problemáticas alusivas à sua viagem para o sul. Partindo de tais informações e elaborando uma série temática com as aquarelas, far-se-á, por fim, a análise das mesmas. Além disso, aspectos de sua vinda ao Brasil e de sua formação plástica na Europa constituem-se como importantes elementos para a compreensão da obra como um todo.

Jean-Baptiste Debret, artista de formação clássica e pintor de história, realizou seus estudos na França, inicialmente no liceu *Louis de Grand* e, posteriormente, no ateliê de seu primo, o consagrado pintor francês Jacques-Louis David (1748-1825)<sup>3</sup>. Sua formação seria complementada, ainda, por uma estadia de um ano em Roma, junto de David que, no mesmo período, pinta o conhecido quadro *O juramento do Horácios*. Foi especialmente durante essa estada na Itália que Debret, ainda um jovem artista, teve a oportunidade de circular por um ambiente intelectual que estava fortemente marcado pelas ideias e práticas neoclássicas. Além disso, o contato com as obras da Antiguidade Clássica romana o marcam não só sua plástica, mas igualmente suas percepções acerca da arte. Para Rodrigo Naves,

David está partindo para sua segunda estada em Roma, onde irá pintar *O juramento dos Horácios*, e convida o jovem Debret para acompanhá-lo. Entre 1784 e 1785, Debret vive num ambiente cultural ainda fortemente marcado pelas ideias de Winckelmann e Mengs, tem acesso às obras renascentistas que testemunham a grandeza do ideal clássico, além de poder examinar de perto a própria arte romana. No entanto, será o contato direto com David que o marcará decisivamente como pintor neoclássico.<sup>4</sup>

Perceber os elementos que estiveram presentes na formação de Debret é, pois, compreender, também, a elaboração das aquarelas que irá realizar mais tarde no Brasil. Ao serem comparadas, por exemplo, as pinturas à óleo que elabora na Europa, de forte traço e embasamento neoclássico, com as aquarelas que trazia o cotidiano dos escravos brasileiros como tema central, percebe-se não só uma mudança de técnica mas, igualmente, a elaboração de um problema plástico. Tal questão, centrada objetivamente nos tempos e contextos pintados pelo artista, fez com que os temas contemporâneos encontrados no Brasil, como a escravidão e os usos e costumes brasileiros, fossem

<sup>3</sup> Dentre as muitas obras pintadas por Jacques-Louis David, destacam-se: *O juramento dos Horácios* (1784), *A morte de Marat* (1793) e *Napoleão cruzando os Alpes* (1801-1805).

<sup>44</sup> Idem, p.50.

construídos a partir de outras bases. Nesse sentido, se por um lado o neoclássico francês visava às virtudes, aos temas e ao ideal estético<sup>5</sup> baseado na antiguidade clássica para suas elaborações pictóricas, no Brasil, tal embasamento e apropriações não eram possíveis. Era necessário, portanto, uma resolução plástica. Assim,

Nem reis nem ricos, pobres, pretos ou brancos ofereciam uma base em que apoiar o formalismo moralizador do movimento neoclássico. Onde encontrar virtudes exemplares numa sociedade toda assentada no trabalho escravo, a não ser por um inaceitável falseamento? E o que pensar dos corpos maltratados circunscritos por uma linha elegante, a transformá-los em romanos idealizados? Tampouco a cidade e a cultura do Rio de Janeiro poderiam fornecer um ambiente propício à elaboração de um cenário restaurador das virtudes da cidade antiga.<sup>6</sup>

Essas resoluções, por certo, já irão aparecer nas primeiras aquarelas que Debret irá elaborar no Brasil. Utilizando tal técnica, seus traços parecem mais leves ao mesmo tempo em que as personagens e suas atividades são destacadas, sempre, no primeiro plano. Diferentemente as primeiras pinturas à óleo<sup>7</sup> que fez logo de sua chegada em terras brasileiras, onde ainda se percebia o forte traço neoclássico, especialmente na organização espacial da tela e na arquitetura rigidamente construída nos planos subsequentes, suas aquarelas parecem mais livres e focadas na ação que observava. De acordo com Bandeira e Lago, “Debret mantém em seus óleos de tema histórico a fidelidade ao ideal estético do neoclassicismo (...), mas que consegue abandonar nas aquarelas”.<sup>8</sup> Tais aquarelas, que os mesmos autores citados acima dividem entre “acabadas” e “esboços”, são as produções que, a partir de 1821, tornar-se-ão objetos de um grande projeto do artista: o seu álbum *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*.

Em 1831, quando retornou à França, Jean-Baptiste Debret pôs em andamento a ideia de publicar não apenas suas imagens mas, igualmente, o histórico e as impressões

<sup>5</sup> ARGAN, Giulio Carlo. **A arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p.23.

<sup>6</sup> NAVES, Rodrigo. Op.cit., p.78.

<sup>7</sup> A respeito das pinturas à óleo que Jean-Baptiste Debret executou no Brasil, é interessante uma pequena observação. Das quinze conhecidas até hoje, apenas uma delas, *Coroação de D. Pedro I*, foi realizada pelo artista em tamanho um pouco maior que as demais (380 X 636 cm). As demais, como *Desembarque de D. Leopoldina no Brasil* (1818), *Aclamação de D. Pedro I* (inacabada, s.d.), *Casamento de D. Pedro I e D. Amélia* (1829) e alguns dos retratos da Família Real, são todas estudos feitos à óleo, de pequenas dimensões. O fato de Debret nunca ter realizado tais obras em maiores proporções se deve ao artista nunca ter recebido a encomenda oficial por parte de D. João VI e, posteriormente, D. Pedro I. Para maiores informações acerca de tal questão, ver: BANDEIRA, Julio, LAGO, Pedro Corrêa do. Op.cit., p.90.

<sup>8</sup> BANDEIRA, Julio, LAGO, Pedro Corrêa do. Introdução. In: BANDEIRA, Julio, LAGO, Pedro Corrêa do. **Debret e o Brasil. Obra completa**. Rio de Janeiro: Capivara, 2013, p.67.

que havia elaborado durante seus quinze anos no Brasil. A tarefa por ele idealizada era de grandes proporções e, segundo Almeida Prado, o artista necessitava “(...) preliminarmente escolher no monumental acervo do que parecia mais característico para dar, ao europeu em geral e ao francês em particular, ideia de como era a região descrita sob o título *Voyage pittoresque et historique au Brèsil*”.<sup>9</sup>

O primeiro volume de *Viagem Pitoresca* foi finalizado no ano de 1834 e tinha como base as aquarelas realizadas sobre os indígenas brasileiros. Já o segundo, datado de 1835, trazia um importante conjunto imagético relacionado aos negros e escravos brasileiros, onde apareciam desempenhando as mais duras e diversificadas tarefas e, igualmente, sofrendo punições. O último volume, que foi o de maior demora, foi lançado em 1839 e trazia como temática central os usos, costumes e peculiaridades do Rio de Janeiro bem como retratos e elementos característicos da Família Real.<sup>10</sup>

Interessante pontuar, igualmente, que a primeira edição brasileira de *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* foi lançada, apenas, no ano de 1940, na edição traduzida por Sérgio Milliet e publicada pela Livraria Martins<sup>11</sup>. Desde então, e em todas as reedições que a obra de Debret ganhou, o formato original, assim como o artista a concebeu, segue sendo o modelo. No entanto, em 1954, o importante colecionador de arte Raymundo Ottoni de Castro Maya, de posse de aquarelas inéditas do pintor, lançou um volume de *Viagem pitoresca* onde, além de novas considerações sobre o artista e obra, trouxe à tona esse grande número de pinturas até então desconhecidas do público. Dentre elas, por exemplo, estava o rico conjunto de imagens que Debret teria elaborado quando de sua possível viagem ao sul do país onde, além de aquarelas sobre o Paraná e Santa Catarina, havia um considerável número relativo às paisagens e homens do Rio Grande do Sul.

A descoberta e publicação dessas aquarelas na obra de Castro Maya ganham uma história à parte na trajetória de Debret no Brasil. Além de trazer à tona não só novas imagens e percepções acerca de outras paisagens e tipos brasileiros, elas oportunizaram, também, a reflexão sobre sua elaboração. O caminho percorrido por essas imagens, desde sua elaboração até sua publicação, possui particularidades

<sup>9</sup> PRADO, João Fernando de. **Jean-Baptiste Debret**. São Paulo: Editora Nacional, 1973, p.68.

<sup>10</sup> Importante sinalizar que, no ano de 2016, uma nova edição de *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* foi reeditada através de uma parceria entre a Biblioteca Nacional, os Museus Castro Maya e a Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. O prefácio da obra, elaborado por Jacques Leenhardt, constitui-se como importante texto acerca do artista e de sua produção. Cf. LEENHARDT, Jacques (Org.). **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil** - 1ª Reimpressão. São Paulo: Imesp, 2016.

<sup>11</sup> DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Livraria Martins, 1940.

significativas e que não podem ser ignoradas. Este é o caso, portanto, da forma com a qual elas chegam até o conhecimento do colecionador e do público em geral e, também, das bases que Debret se utilizou para realizá-las. Nesse sentido, entender a maneira como as coleções de aquarelas inéditas do pintor se organizaram no Brasil e, sobretudo, compreender as diversas questões que estão no entorno da possível viagem por ele empreendida ao sul do Brasil, tornam-se elementos basilares para a análise das imagens que aqui se objetiva.

A respeito da possibilidade de Jean-Baptiste Debret ter se deslocado do Rio de Janeiro em direção ao Rio Grande do Sul, passando por São Paulo, Paraná e Santa Catarina, suscitou, desde o aparecimento das pinturas inéditas da Coleção Castro Maya, uma multiplicidade de estudos e interpretações. Diversos foram os intelectuais que se debruçaram sobre o assunto sem, no entanto, chegar a um consenso sobre a veracidade da estada do artista em outras regiões do país que não o Rio de Janeiro. Baseados em diferentes documentos e, também, em pequenos detalhes contextuais, tais estudiosos apontam motivos, datas e informações diversas - e divergentes - sobre tal empreendimento, servindo-se de suas aquarelas como elemento chave e comprobatório desse deslocamento. Outros, no entanto, partindo dessas mesmas imagens, as utilizaram para evidenciar que o artista jamais circulou por tais regiões, servindo-se de outros meios para elaborá-las, como os relatos e as imagens realizadas por outros viajantes e artistas que estiveram, de fato, nesses locais.

Um dos primeiros estudos que traz a informação da viagem de Jean-Baptiste Debret ao Rio Grande do Sul é o de João Fernando de Almeida Prado. Em sua obra *Jean-Baptiste Debret*, datada do ano de 1972, o autor afirma que o pintor empreendeu tal viagem no ano de 1827 junto a D. Pedro I que, no mesmo ano, dirigiu-se à região em função da Guerra da Cisplatina (1825-1828). Os motivos que levaram Debret a juntar-se à comitiva imperial, segundo o autor, eram bastante precisos. Para ele, o artista não só queria afastar-se do ambiente onde predominava, ainda, a querela entre ele e o pintor português Henrique José da Silva<sup>12</sup>, mas, igualmente, lhe aprazia a ideia de conhecer as terras mais longínquas do Brasil. Apesar de não referenciar nenhum outro documento - a não ser as aquarelas do artista -, o autor, em inúmeros momentos de sua narrativa, afirma o motivo e o ano de 1827 como a possível data da viagem.

---

<sup>12</sup> A querela entre ambos os artistas deu-se em função, justamente, das articulações e organização da Academia Imperial de Belas Artes. Inimigos confessos, o português pretendia colocar como base de ensino ideias e práticas bem diferente das que almejavam os franceses.

A obra de Almeida Prado, além de trazer importantes referências acerca do artista bem como sua trajetória na Europa e Brasil, foi uma das primeiras, afora a edição de *Viagem Pitoresca* de Castro Maya, a tornar pública as imagens referentes à viagem ao sul. O estudo dessas aquarelas, realizado por Newton Carneiro e específico sobre o Paraná, traz mais uma relevante peça para se compreender, mesmo que em parte, o quebra-cabeças dessa incursão debretiana e a maneira com a qual o artista elaborou algumas das aquarelas sulinas.

Newton Carneiro, em seu texto e estudo, afirma que Debret teria realizado cerca de vinte aquarelas sobre o atual estado paranaense. E as temáticas contempladas, as mais diversas: “(...) as aglomerações urbanas, as primitivas igrejas (de que em alguns casos constituem documentos exclusivos), os uniformes militares, a velha prática predatória do fogo nas roçadas, a tropa, as calçadas, o povoamento do oeste”.<sup>13</sup> No entanto, dentre esse considerável conjunto, uma delas chamou mais a atenção do estudioso: *Vista de Guarapuava*. A respeito dela, comenta: “Teria o artista visitado essa remota povoação, cruzando mais de quarenta léguas de sertão inóspito, despovoado e esquadrihado pelos índios votorons, dorins, camás, e de outras tribos menos pacíficas?”<sup>14</sup>

Para Carneiro, claro estava que Debret havia realizado, com exatidão, a vista panorâmica da cidade. Seu questionamento, centrava-se, pois, na observação *in loco* da paisagem. Se tantos obstáculos se apresentavam ao artista e seus acompanhantes, como a teria realizado? É justamente a partir dessa problemática que o autor elabora uma possível explicação partindo, sobretudo, do relato escrito pelo padre Francisco Chagas Lima, no ano de 1822, onde ele, dentre outras coisas, descreve em pormenores a cidade de Guarapuava. Para o autor, “o desenho de Debret corresponde, com vigorosa exatidão, à descrição que da localidade fizera para o governo da cidade seu vigário, o padre curitibano Francisco Chagas de Lima, em fevereiro de 1822”.<sup>15</sup> Por mais que a imagem realizada por Debret se assemelhasse ao relato escrito pelo vigário, Carneiro deixa uma última questão. E também uma incerteza:

De que fonte lhe teriam chegado os elementos para o panorama de Guarapuava, que é de veracidade indiscutível? Conheceria o relatório Chagas Lima? Teria tido contato com o destacado sacerdote, que era figura importante, pois fora construtor da Matriz de Queluz,

---

<sup>13</sup> CARNEIRO, Newton. Debret no Paraná. In: PRADO, João Fernando de Almeida. Op.cit., p.82.

<sup>14</sup> Ibidem, p.84.

<sup>15</sup> Idem.



vigário de Lorena, tio do futuro Regente e senador Feijó? Indagações que talvez o futuro responda.<sup>16</sup>

Sobre essa questão, muito pouco se sabe atualmente. Mas o fato de Newton Carneiro levantar a possibilidade de Debret ter executado algumas de suas aquarelas baseado em relatos escritos por outros viajantes, acabou por endossar a teoria de que o artista não teria chegado, de fato, além dos limites da côrte. Esse é o caso do estudo empreendido por Jaelson Bitran Trindade e publicado no artigo intitulado *Debret pitoresco ou o roteiro do sul*. Neste, o autor afirma que as aquarelas que o pintor francês elaborou a respeito do sul, especialmente das regiões do Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul, foram construídas a partir de relatos de terceiros e, igualmente, de imagens que já circulavam naquele momento pelo Rio de Janeiro.

Para ele, as análises que afirmam a saída de Debret da côrte estão “(...) apoiadas apenas na existência das imagens [pois] as biografias conhecidas do artista não apresentam qualquer evidência sobre a movimentação do artista no território. Aliás, todos os esforços bibliográficos são parca e fracamente documentados”.<sup>17</sup> Mesmo com pouca documentação escrita comprovando o deslocamento de Debret pelo Brasil, inclusive nas cartas que manteve com seu discípulo, o pintor Manuel de Araújo Porto Alegre, o fato é que as aquarelas se tornaram o registro por excelência dessa empreitada. Para, então, justificar a existência delas, Bitran Trindade, da mesma forma que Newton Carneiro e os relatos do vigário curitibano, afirma que o pintor baseou-se nas imagens elaboradas por outro artista viajante: Friedrich Paul Sellow (1789-1831). De acordo com o autor,

Há sempre à mão um *viajante invisível*, um *fantasma* que tenha ido aos sítios que Debret desenha mas não foi. Na maioria dos casos não sabemos quem tenha sido. Mas no caso do grande conjunto relativo ao eixo Rio de Janeiro-Rio Grande do Sul há um homem que pode passar por *doublé* nessa história pitoresca passada em tempos já remotos. É Friedrich Paul Sellow, botânico prussiano, companheiro de viagem e ilustrador de boa parte da obra *Reise nach Brasilien in den Jahren 115 bis 1817* de Maximilien Wied-Neuwied.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Idem.

<sup>17</sup> TRINDADE, Jaelson Bitran. Debret pitoresco ou o roteiro para o sul. **Anais do Seminário EBA 180**, Rio de Janeiro, nov. 1996, p.89-107, p.89.

<sup>18</sup> Ibidem, p.98.

O prussiano F. Sellow chegou ao Brasil no ano de 1814 junto com a expedição do príncipe Maximilien Wied-Neuwied. Exímio botânico e geólogo, ele deixou um rico e importante acervo<sup>19</sup> acerca das terras e plantas brasileiras. Mesmo que tenha vindo integrando a comitiva de Wied-Neuwied, quando esta retorna à Europa, o naturalista fica no Brasil afim de realizar outras viagens. Sua estadia, que foi bastante intensa, é interrompida de forma drástica em 1831 quando, em um acidente, morre afogado no Rio Doce, em Minas Gerais.<sup>20</sup>

Assim, entre os anos de 1818 e 1831, Sellow estabelece um longo roteiro e viaja por Minas Gerais, São Paulo, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul e, ainda, parte do Uruguai. Cada local onde chegava era detalhadamente descrito por suas tintas e pincéis, o que auxiliou sobretudo no conhecimento de diferentes espécimes da flora brasileira e, igualmente, de algumas particularidades da região visitada.

Viajante incansável, Sellow também teve amplo trânsito nos círculos intelectuais do período. Além de ter conhecido o renomado botânico Auguste de Saint-Hilaire em São Paulo<sup>21</sup> e ter boas recomendações de seu trabalho em cartas escritas por Humboldt<sup>22</sup>, o naturalista também deixou impressões positivas no Rio Grande do Sul, especialmente em José Feliciano Fernandes Pinheiro, o então chamado Visconde de São Leopoldo. Em seu *Anais da Província de São Pedro*, no capítulo em que disserta sobre

---

<sup>19</sup> O acervo de Sellow encontra-se, atualmente, no Museu Zoológico de Berlim. É um material que “(...) infelizmente ainda continua inédito, guardado em instituições que apenas agora [2013] começam a divulgar esse tesouro ao público”. Cf. MARCHIORI, José Newton Cardoso, PONTES, Rodrigo Correa, MARCHIORI NETO, Daniel Lena. Textos inéditos de Friedrich Sellow. 1-Viagem às Missões Jesuíticas da Província de São Pedro do Rio Grande do Sul, **Balduínia**, Santa Maria, n.51, 10 mar. 2016, p.12-24, p.12.

<sup>20</sup> Idem.

<sup>21</sup> O encontro entre ambos foi narrado por Auguste de Saint-Hilaire quando de sua passagem por Sorocaba, nas forjas de Ipanema. Segundo seu relato, “Em Ipanema encontrei também SELLOW, jovem prussiano, e o primeiro naturalista chegado ao Brasil depois da paz. (...). Seus conhecimentos não se resumiam à botânica; mantinha com brilho a conversação sobre outros assuntos, falava várias línguas e demonstrava, constantemente, inteligência e discernimento. Frio, rude às vezes, parecia ter excessivo amor próprio. (...). Cumulando-o de gentilezas e tratando-o com intimidade consegui forçá-lo a ter para comigo trato simples e afetuoso; (...). Ao regresso de minha viagem ao Sul remeti-lhe grande quantidade de cartas de recomendação para os meus amigos do Rio Grande e de Montevideú, os quais acolheram-no muito bem. Escreveu-me, em 24 de abril de 1824, para apresentar seus agradecimentos (...)”. SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Viagem à Província de São Paulo e resumo das viagens ao Brasil, Província Cisplatina e Missões do Paraguai**. São Paulo: Livraria Martins, 1940, p.263-264.

<sup>22</sup> A relação de F. Sellow com Humboldt na Europa era de relativa proximidade. Ainda nos anos em que o jovem prussiano seguia a arte da jardinagem legada por sua família – seu pai fora jardineiro real, assim como ele foi depois – Humboldt lhe pagava pensão e era um grande incentivador de suas viagens de conhecimento e apropriação da flora brasileira, assim como foi, também, Langsdorff. Cf. JUNGHANS, Miriam. O príncipe e o filho do jardineiro: Maximilian Zu Wied-Neuwied e Friedrich Sellow e a viagem ao Espírito Santo e Bahia. Disponível em: [http://www.academia.edu/3494204/O\\_PR%C3%8DNCIPE\\_E\\_O\\_FILHO\\_DO\\_JARDINEIRO\\_MAXIMILIAN\\_ZU\\_WIEDNEUWIED\\_E\\_FRIEDRICH\\_SELLOW\\_E\\_A\\_VIAGEM\\_AO\\_ESP%C3%8DRITO\\_SANTO\\_E\\_BAHIA\\_1815-1817](http://www.academia.edu/3494204/O_PR%C3%8DNCIPE_E_O_FILHO_DO_JARDINEIRO_MAXIMILIAN_ZU_WIEDNEUWIED_E_FRIEDRICH_SELLOW_E_A_VIAGEM_AO_ESP%C3%8DRITO_SANTO_E_BAHIA_1815-1817) Acesso em 10 out. 2016.

a topografia, clima e geologia do Rio Grande do Sul, Fernandes Pinheiro faz referência ao viajante comentando, dentre outros aspectos, o pesar que sentiu ao saber de seu falecimento em Minas Gerais. Segundo o autor,

Seja-me permitido o desafogo de render aqui um tributo de gratidão e de saudade à memória do sábio naturalista o Dr. Frederico Sellow, arrebatado em flor às ciências e à amizade, desastrosamente afogado em 1831 no Rio Doce, na província de Minas Gerais. (...) eu devo em especial à sua generosidade os esclarecimentos geográficos, que acima expendi; não posso ainda recordar-me sem lágrimas da sua derradeira carta de despedida (...); nela transpiram incessantes votos pela prosperidade de minha pátria.<sup>23</sup>

Trazer à tona algumas questões alusivas a F. Sellow é, também, buscar novas peças para o quebra-cabeças da viagem de Jean-Baptiste Debret. Não apenas por seguir o caminho já trilhado por Jaelson Trindade mas, sobretudo, para perceber a complexa rede no qual estão atreladas as aquarelas produzidas pelo pintor francês. Se, como o pesquisador, acerca-se da ideia da viagem não ter ocorrido de fato, os meios pelos quais Debret serviu-se para elaborar as aquarelas, sobretudo nos relatos de outros viajantes, torna-se elemento-chave para a análise.

A respeito da viagem e das fontes utilizadas por Debret, importa mencionar, ainda, o posicionamento de três intelectuais sul-riograndenses que trataram da questão. Um dos primeiros a pesquisar sobre o legado do artista para o Estado, bem como apontar informações sobre a viagem, foi Abeillard Barreto. Em sua *Bibliografia sul-riograndense* o autor traz, afora outras informações específicas das pinturas e coleções, duas datas em que o pintor teria estado do Rio Grande do Sul: 1816 e 1825. A primeira, afirma ele, foi “(...) logo após a sua chegada ao Rio de Janeiro, acompanhando a divisão de voluntários del-rei destacada para o combate a Artigas, no Uruguai”.<sup>24</sup> Para a segunda incursão, datada de 1825, Barreto não aponta nenhum motivo específico. Sua tese está fundamentada no fato de Debret ter colocado, em algumas aquarelas desse período, a informação *Au Brèsil, 1825*. Como essa indicação diferencia-se das demais colocadas por ele em suas pinturas, onde predomina o Rio de Janeiro como local de

---

<sup>23</sup> PINHEIRO, José Feliciano Fernandes. **Anais da Província de São Pedro**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982, p.63-64.

<sup>24</sup> BARRETO, Abeillard. **Bibliografia sul-riograndense. A contribuição portuguesa e estrangeira para o conhecimento e a integração do Rio Grande do Sul**. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1973, p.395.

elaboração, o autor infere que, na ocorrência desta, a possibilidade do artista não pintar na corte carioca era bastante grande.<sup>25</sup>

Mesmo que Abeillard Barreto aponte, a partir das aquarelas e suas temáticas, a possibilidade de Debret ter estado no Rio Grande do Sul duas vezes, ele também defende a ideia de que o artista baseou-se, para alguns temas, nos relatos de alguns viajantes que estiveram no Estado, especialmente os do francês Nicolau Dreys (1781-1843). A base na qual está assentada a hipótese de Barreto é, pois, o título da prancha número 73 que, atualmente, está na Coleção Castro Maya. Esta, intitulada *Passo Rico de S. Gonzales*, traz a cena de uma travessia de barcos no, hoje conhecido, canal São Gonçalo. Abeillard Barreto aponta que tal canal nunca foi conhecido por *Passo Rico*, mas sim *Passo dos Negros*, e evidencia que tal denominação circulou apenas no *Notícia descritiva* de Dreys quando ele tratou da cidade de Pelotas. Pelo fato de Debret ter dado o mesmo nome para o canal, Barreto afirma que “salvo na hipótese de comprovação documentária positiva, o presumível erro induz a admitir que esta e outras aquarelas de Debret se tivessem baseado em esboços ou desenhos de Dreys”.<sup>26</sup>

O segundo intelectual que trata, também, da relação entre Debret e o Rio Grande do Sul é o historiador Athos Damasceno. Diferentemente de Barreto, Damasceno não apresenta nenhuma teoria explicativa a respeito da vinda do artista para o sul. Afora citar o trabalho de Barreto e, ainda, compilar a lista de obras referentes ao Estado, o historiador apenas reforça a ideia de que Debret veio, de fato, entre os anos de 1824 e 1826 pois, para ele, essa questão deve “(...) ser tida como fora de dúvida, em virtude da existência de vários desenhos e aquarelas de sua autoria, tomados a paisagens, tipos e costumes do Rio Grande do Sul”.<sup>27</sup>

Para Damasceno, como se observa, há a certeza da vinda do artista. No entanto, ele próprio, ao analisar as fontes que levaram a tais suposições, aponta para um elemento cunhado por ele como “exquisito [sic]”: a falta de outros registros que corroborassem, junto às pinturas, a estada do artista em terras sulinas. Suas pontuações são bastante precisas principalmente quando afirma estranhar a inexistência de registro ou menção em documento de Manuel de Araújo Porto Alegre que, como comentado, foi o discípulo dileto do pintor francês. De acordo do Damasceno,

---

<sup>25</sup> Ibidem, p.396.

<sup>26</sup> Ibidem, p.400.

<sup>27</sup> DAMASCENO, Athos. *Artes plásticas no Rio Grande do Sul (1755-1900). Contribuição para o estudo do processo cultural sul-rio-grandense*. Porto Alegre: Globo, 1970, p.73.

Por exquisiteso [sic] que pareça, o fato não tem sido mencionado pela crônica e nas numerosas fontes que tivemos ocasião de consultar nenhuma referência é feita a ele. Sequer nos escritos de Manuel de Araújo Porto Alegre encontramos qualquer notícia a respeito – omissão tanto mais estranhável quanto é certo que o Barão de Santo Ângelo não só costumava anotar cuidadosamente tudo que se relacionasse com as atividades artísticas no Brasil, como por haver sido discípulo e amigo de Debret e ainda por ser o Rio Grande do Sul seu berço natal – circunstâncias que o teriam levado necessariamente a dar até saliência à visita honrosa.<sup>28</sup>

Já o terceiro intelectual que se debruçou sobre a obra de caráter sulino de Debret foi o folclorista Barbosa Lessa. A pesquisa que empreendeu a respeito das aquarelas com temática alusiva ao Rio Grande do Sul nunca foi, na íntegra, publicado. No entanto, no Relatório de Diretoria da SAMRIG (Sociedade Anônima Moinhos Riograndenses) do ano de 1978, parte das problematizações que realizou no entorno do conjunto de imagens que encontrou na publicação de *Viagem pitoresca* editada por Castro Maya foram, então, publicadas. Importa mencionar, no entanto, que as primeiras gravuras encontradas por Lessa estavam na edição traduzida de 1940.<sup>29</sup> Apenas quando prosseguiu sua pesquisa é que entrou em contato com “(...) um exemplar da preciosa série de aquarelas inéditas de Debret, que Raymundo de Castro Maya descobrira em Paris e que acabara de editar em limitadíssima tiragem”.<sup>30</sup>

O texto que Barbosa Lessa apresenta no relatório da SAMRIG é, pois, um percurso pelas regiões do Rio Grande do Sul, como o litoral e o interior, mas, também, sobre seus homens e costumes. E essa narrativa, por sua vez, é acompanhada pelas aquarelas de Debret. Apesar de ter se dedicado com maior afinco às relações entre texto e imagem, o autor, no início de seu estudo, trata da questão da viagem e afirma que a vinda de Debret possivelmente deu-se no ano de 1828. Para Lessa,

Tem-se como certo que a viagem de Debret à província de São Paulo ocorreu em 1827. É de se supor que nessa época ele tenha “esticado” sua viagem mais além, provavelmente seguindo o roteiro das tropas de mulas Sorocaba-Itapeva-Guarapuava até Desterro-Laguna-Mampituba (divisa entre Santa Catarina e o Rio Grande), e no ano de 1828 teria estado em pontos extremos da província, tais como Torres, no litoral Norte, e Jaguarão, na fronteira com o Uruguai.<sup>31</sup>

---

<sup>28</sup> Ibidem, p.74.

<sup>29</sup> LESSA, Barbosa. **O Rio Grande do Sul através de Debret: SAMRIG – relatório de diretoria 1977/78**. Porto Alegre: SAMRIG, 1978, p.03.

<sup>30</sup> Idem.

<sup>31</sup> Ibidem, p.04.

Os estudos mais recentes que tratam dessa questão apontam, igualmente, na mesma direção. O texto de Francisco Neves, *Imagens da província na tinta de dois visitantes europeus*, baseado nas pesquisas empreendidas por Abeillard Barreto, reafirma a vinda do artista em dois momentos: 1816 e 1825.<sup>32</sup> Já Sandra Pesavento, ao contrário de Neves, comenta a impossibilidade da viagem de Debret e, ainda, traz importantes considerações acerca das obras em que o artista teria se baseado para a execução das mesmas, o que será explorado mais adiante. Da mesma forma, Moacyr Flores sustenta a impossibilidade da vinda do artista.

Conforme pode ser constatado, as questões voltadas à viagem de Debret ao sul do Brasil ainda encontram-se fragmentadas, especialmente pela falta de outros registros que evidenciem, de fato, seu deslocamento. No entanto, mesmo com esse *corpus documental* igualado a um jogo de quebra-cabeças, o fato é que existe um considerável número de pinturas realizadas pelo artista com temática alusiva ao Rio Grande do Sul, suas paisagens e sua gente. Nesse sentido, ultrapassando o uso delas apenas como documento comprobatório de uma viagem, pretende-se entendê-las a partir de seu entorno, de suas bases de produção e, principalmente, de suas particularidades.

Para que se possa compreender de forma ampla tal material pictórico, torna-se mister, também, acompanhar a trajetória que ele fez quando de seu retorno ao Brasil. Aliás, foi precisamente esse retorno que proporcionou estudos e problematizações acerca da viagem e da maneira com a qual Debret elaborou tais pinturas. Assim, é de grande relevância observar as diferentes coleções de aquarelas do artista que, até a década de 1950, eram completamente desconhecidas do público brasileiro. Apenas em 1954, com a grande aquisição de Raymundo Ottoni de Castro Maya, é que a obra debretiana ganha novos contornos.

Antes, porém, de adentrar às questões específicas e particulares da Coleção Castro Maya, pois é a que possui o maior número de imagens alusivas ao gaúcho e ao Rio Grande do Sul, é relevante fazer uma pequena e breve consideração acerca de outros dois conjuntos de aquarelas inéditas<sup>33</sup> de Debret que, por vias diversas, foram

---

<sup>32</sup> NEVES, Francisco. *Imagens da Província nas tintas de dois visitantes europeus*. In: NEVES, Francisco. **Imagens da Província: o Rio Grande do Sul sob o prisma europeu no século XIX**. Rio Grande: FURG, 2009, p.15-16.

<sup>33</sup> Segundo Bandeira e Lago, cerca de 820 pinturas retornaram ao Brasil entre os anos de 1920 e 1990. Afora as citadas coleções de Castro Maya, de Geneviève e Jean Boghici e a Bonneval, outras duas ocorrências oportunizam o crescimento desse importante acervo imagético. Em 1992, por exemplo, o colecionador Ruy Souza e Silva adquiriu, em um leilão na Inglaterra, um exemplar de *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* que possivelmente pertencera ao próprio Debret ou à Casa Didot, responsável pela impressão da obra. Nesse original havia 30 obras inéditas além de decalques e esboços elaborados para a



adquiridas por particulares e retornaram ao Brasil a partir da década de 1920. A primeira delas, conhecida como *Coleção Geneviève e Jean Boghici* foi comprada no ano de 1968 pelo *marchand* Jean Boghici e por seu sócio, Erymá Carneiro. Este conjunto, que era propriedade de Noy Serrano, uma sobrinha de Debret, continha aproximadamente 200 peças que, posteriormente, foi dividida entre os sócios e proprietários. As imagens que formaram essa coleção possuíam como particularidade a temática trabalhada pelo artista, uma vez que a grande maioria dos desenhos eram esboços a respeito da flora brasileira.

A outra coleção, conhecida por *Coleção Bonneval*, está composta por 40 aquarelas que tem por temática, precisamente, a viagem empreendida por Debret ao sul do Brasil, especialmente ao Paraná. Esse conjunto estava em posse de uma família brasileira desde os anos de 1920, quando foi adquirida por Antônio de Almeida Correia de um livreiro francês e, posteriormente, herdada pela Marquesa de Bonneval. Mesmo que já estivesse no Brasil desde esse período, foi somente na década de 1970, com a publicação do livro de João Fernando de Almeida Prado, em especial o texto elaborado por Newton Carneiro a respeito das aquarelas paranaenses, que a citada coleção veio à público.

A coleção Castro Maya, atualmente considerada uma das mais importantes do Brasil no que se refere à obra de Jean-Baptiste Debret, foi adquirida na França, durante a década de 1930, através das negociações entre Raymundo Ottoni de Castro Maya e o *marchand* franco-brasileiro Roberto Heymann. Proveniente dos bens de uma sobrinha-neta de Debret conhecida por Madame Morize, o número de peças que constavam no conjunto perfazia um total de mais de 800 trabalhos, sendo “(...) 21 telas (representando 17% do total de pinturas da coleção) e mais de 800 obras sobre papel (85% da totalidade

---

realização das gravuras. Esta foi adquirida, em 2008, pelo Banco Itaú e hoje compõe sua *Coleção Brasileira*. A outra ocorrência se deu mais recentemente, em 2005, quando foi disponibilizada a versão fac-similar do *Carnet de esboços de Debret* que, desde 1901, estava na Biblioteca Nacional da França. O responsável pelo empreendimento foi o estudioso Mário Carelli que em 1987 encontrou o documento. Além das coleções citadas, o retorno das obras de Debret também estiveram relacionadas às aquisições realizadas por colecionadores particulares ou por órgãos públicos. Este é o caso, por exemplo, da doação de quatro pinturas à óleo, feita pelo diplomata José Ribeiro da Silva, ao Museu Nacional de Belas Artes no ano de 1859. Já no século XX, Guilherme Guinle adquire, em um leilão em Paris, a pintura *Revista de tropas na Praia Grande*. Anos depois ela é vendida ao Museu Imperial de Petrópolis. Por fim, em 1973, o *marchand* Luiz Buarque de Holanda vende ao Departamento de Assuntos Culturais do Ministério de Educação e Cultura três estudos do artista: *Sagração e coroação de D. Pedro I*, *O segundo casamento de D. Pedro com D. Amélia* e *Batimento de quilha da barca a vapor Campista*. Ambas estão no Museu Nacional. BANDEIRA, Julio, LAGO, Pedro Corrêa do. **Debret e o Brasil. Obra completa**. São Paulo: Capivara, 2013, p. 15.

desta categoria), destacando-se aí as mais de 500 obras originais de Debret”.<sup>34</sup> Dentre elas, afora inúmeras relacionadas ao cotidiano carioca, havia muitas outras sobre São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul.

Conforme colocou-se anteriormente, essas aquarelas eram, ainda, inéditas aos estudiosos e público brasileiros. Mas dada a sua elevada quantidade, alguns intelectuais, dentre eles o já citado J. F. Almeida Prado, cogitou ser esse conjunto a base para um possível quarto volume da *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Segundo o autor “(...) pensamos, a propósito, que as aquarelas do álbum castro Maya e da presente Coleção Bonneval se destinavam a publicações posteriores”.<sup>35</sup> E, mais adiante, complementa:

A coleção Castro Maya, faz pouco revelada, amplia a parte impressa na oficina da Casa Didot. Continua as vistas, cenas, *instantâneos* do anterior, de sorte a suscitar a pergunta: destinar-se-ia a algum volume em preparo? Estaria o artista ocupado com planos de desenvolvimento de notas e esboços trazidos do Brasil? Teria sido impedido por dificuldades suscitadas pelo tumultuar político na Europa em geral e na França em particular? (...) Pensamos que essa seria a intenção de Debret, demonstrado pelo interesse e qualidade das aquarelas permanecidas inéditas. (...). Evidentemente, o autor pretendia incluir na continuação da obra o que vira na viagem ao sul.<sup>36</sup>

Mesmo que Debret, por motivos até hoje desconhecidos, não tenha publicado esse grande número de aquarelas em seu *Viagem pitoresca em histórica ao Brasil*, tal tarefa coube, então, ao seu novo proprietário. Por tal razão, logo da chegada das pinturas ao Brasil, Castro Maya não só preocupou-se em realizar um volume para publicá-las como, também, organizou uma exposição de grandes proporções para mostrá-las ao público. Tatiana Siciliano, estudiosa da trajetória do colecionador carioca, afirma, inclusive, que ele teria muita pressa na aquisição da coleção porque queria, tão logo ela chegasse, expô-las no Brasil. Para a autora,

(...) Castro Maya mostrava ter pressa em concluir a compra e desejava tornar público, em uma Exposição, a sua grande coleção privada. Afinal, para um colecionador (...), é importante tornar as obras presentes, representando-as em seu espaço, apropriando-se delas. E para Castro Maya, uma exibição da coleção de Debret em um espaço

---

<sup>34</sup> BAPTISTA, Anna Paola. Debret e Castro Maya: inventário do olhar. Registro do Brasil. BAPTISTA, Anna Paola. **Debret: viagem ao sul do Brasil**. Rio de Janeiro: Memória Visual, 2013, p.15.

<sup>35</sup> PRADO, João Fernando Almeida. Op.cit., p. 68.

<sup>36</sup> Ibidem, p.76.

público do Rio de Janeiro, selaria o duplo papel da obra como patrimônio nacional e se sua importância como patrono das artes.<sup>37</sup>

Os objetivos propostos por Castro Maya, ao que parece, foram plenamente exitosos, especialmente se for considerado o seu desejo de tornar a coleção pública e transformá-la em patrimônio nacional. Assim, ao disponibilizar o acervo, que atualmente se encontra sob a salvaguarda do Museu Chácara do Céu<sup>38</sup>, no Rio de Janeiro, ele não só proporcionou a abertura de possibilidades para uma nova compreensão acerca da obra debretiana como, também, fez com que tais imagens permanecessem disponíveis ao olhar do público<sup>39</sup>. E tal empreendimento foi o que proporcionou, justamente, novos estudos acerca das imagens centradas no Rio Grande do Sul.

No que se refere a esse grupo específico de aquarelas, a pesquisa realizada no acervo do Museu Chácara do Céu conjuntamente com as informações contidas na obra editada por Castro Maya e na organizada por Julio Bandeira e Pedro do Lago possibilitou, dentre outras coisas, a elaboração de um *corpus documental* a partir do levantamento das aquarelas que tinham o estado sulino por tema assim como seus habitantes, usos e costumes.

A sondagem desse material e sua posterior análise proporcionaram, também, a organização de uma tabela que, dentre outros aspectos, cruzaram informações que apareciam na *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* de 1940, na de Castro Maya e nas aquarelas trabalhadas no acervo da instituição. Em linhas gerais, os resultados encontrados e que interessam ao estudo aqui proposto foram os seguintes: do total de 35<sup>40</sup> aquarelas com temática específica do Rio Grande do Sul, 07 eram paisagens<sup>41</sup>, 11

---

<sup>37</sup> SICILIANO, Tatiana Oliveira. A construção da fachada de Raymundo de Castro Maya como “benfeitor” da cidade e do patrimônio público: a coleção de Debret e o projeto de construção memorial, **Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História**, jul. 2015, p.1-18, p.5.

<sup>38</sup> O Museu Chácara do Céu e o Museu do Açude, ambos no Rio de Janeiro, formam o conjunto chamado *Museus Castro Maya*. Para maiores informações acerca das instituições, ver: <http://museuscstromaya.com.br/>. Acesso em 26 abr. 2015.

<sup>39</sup> Essa política é até hoje a que fundamenta o conjunto dos Museus Castro Maya. Além da acurada organização do acervo, tanto imagético quanto de outros tipos de documento, o museu propõe-se periodicamente a expor as aquarelas que estão sob sua salvaguarda. Importante citar, igualmente, que durante os anos de 2011 a 2013 a instituição, junto com a Caixa Econômica Federal, promoveram a exposição *Debret: viagem ao Sul – Coleção Museus Castro Maya IBRAM/MinC*. Com curadoria de Anna Paola Baptista, a mostra percorreu algumas capitais brasileiras, em especial São Paulo, Curitiba, Brasília e Salvador, onde foi possível ao público visitante conhecer tais obras e apropriar-se de uma outra face e visualidade da obra de Debret.

<sup>40</sup> O levantamento desse material foi realizado no acervo do Museu Chácara do Céu, no Rio de Janeiro, entre os dias 02 a 06 de agosto de 2015 e, também, dos registros elaborados por Castro Maya, Pedro Bandeira e Julio Lago.

eram relativas às diferentes cidades do Estado e que, teoricamente, Debret teria percorrido durante sua viagem<sup>42</sup>, 10 eram específicas do gaúcho bem como de seus usos e costumes; 06 relativas aos indígenas<sup>43</sup>; e 02 que, na catalogação do museu e nas publicações aparece apenas como referência ao Estado<sup>44</sup>.

Para o presente estudo, como já afirmado anteriormente, importa sobretudo o grupo constituído pelas dez aquarelas que tratam especificamente do gaúcho e de suas lidas e costumes. E para a análise que aqui se pretende, apenas sete delas serão consideradas, pois possuem o tema do campo e do tipo do gaúcho bastante demarcados: *Campeiros. Proprietário de tropas na província do Rio Grande, Escravo negro condutor de tropas, Viajantes da Província do Rio Grande, Cena da Província do Rio Grande, Engenho de carne seca, Homem do Rio Grande do Sul/Gaúcho e Gaúcho, condutor de tropas*. As outras três, respectivamente *Acampamento noturno de viajantes, Negro de carros/Pelota, embarcação brasileira e Armazém de carne seca*<sup>45</sup>, por tratarem a temática de forma bastante ampla, não entrarão na série organizada e definida para analisar a questão do gaúcho na obra de Jean-Baptiste Debret.

Analisar as especificidades das aquarelas elaboradas pelo pintor francês é, pois, conjugar uma série de informações que envolvem não só suas pinturas, mas, igualmente, as particularidades da sua possível viagem. Conforme foi pontuado, a vinda de Debret ao Rio Grande do Sul não foi confirmada por nenhum outro documento que

---

<sup>41</sup> Dentre as paisagens, cita-se: *Pampeiro* (1825, acervo C.M.), *Vue du Rio Grande prise du haut de la rivièrre á 2 lieus; Entrèe de Rio Grande; Vue perspective de l'entrèe et du Port de Rio Grande; Vue interieur de la mème entrèe* (ambos de 1824, acervo C.M.), *La ville du Nord* (s.d., acervo C.M.), *St. Pierre du Sud (Rio Grande)* (s.d., acervo C.M.), *As Torres* (s.d., acervo C.M.), *Mambetuba* (s.d., acervo C.M.), *Queimadas* (s.d., acervo C.M.)

<sup>42</sup> Das cidades retratadas por Debret, destacam-se as aquarelas: *Coleta para manutenção da Igreja do Rosário, por uma Irmandade Negra* (1828, VPHB, 1940), *Freguezia de Santo Amaro* (s.d., acervo C.M.), *N. S. do Triumpho* (1824, acervo C.M.), *Villa d'Espirito* (s.d., acervo C.M.), *Villa das Torres* (s.d., acervo C.M.), *Sto. Antonio* (s.d., acervo C.M.), *Passo Rico de S. Gonzalez* (s.d., acervo C.M.), *São Francisco de Paula* (s.d., acervo C.M.), *Villa do Estreito* (s.d., acervo C.M.), *Sto. Antonio da Petralha* (s.d., acervo C.M.), *Nossa Senhora da Serra* (s.d., acervo C.M.).

<sup>43</sup> Sobre os índios no Rio Grande do Sul, as imagens que Debret realizou são as seguintes: *A famigerada raça dos bugres* (s.d., VPHB, 1940), *Índios guaianases* (s.d. VPHB, 1940), *Charruas, por corruptela Chirrus* (s.d., VPHB, 1940), *Guaranis* (s.d., VPHB, 1940).

<sup>44</sup> Das consideradas *gerais*, porque apenas mencionam o Rio Grande do Sul, destaca-se: *Jangada de madeira de construção* (s.d., VPHB, 1940), *Pedreira – Passagem de um rio valdeável* (s.d., VPHB, 1940).

<sup>45</sup> A respeito dessas três aquarelas, importa mencionar que ambas foram publicadas no *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* e traziam informações bastante gerais sobre o Rio Grande do Sul ou sobre o gaúcho. Na primeira, por exemplo, Debret explora a dificuldade dos acampamentos não só no Estado sulino mas, igualmente, em São Paulo e Santa Catarina. Já a segunda, apesar de tratar de um elemento específico do Rio Grande do Sul, a *pelota* e o uso do couro, não especifica questões que norteiam a análise proposta neste estudo. E a última delas, que mostra um armazém onde se vendia a carne seca, traz interessantes pontuações a respeito das charqueadas sul-riograndenses e, por conseguinte, da produção do charque. Apesar de ser uma temática bastante específica, a aquarela alusiva a este tipo de trabalho é a denominada *Engenho de carne seca* que, junto às demais, será problematizada no decorrer do texto.

não suas aquarelas. E é precisamente a partir delas, das particularidades que portam e da possibilidade de relacioná-las a outros documentos do período que se pode, então, perceber até que ponto há uma impressão do artista acerca do gaúcho e de seus costumes.

As aquarelas intituladas *Cena da Província do Rio Grande* (Fig. 01) e *Engenho de carne seca* (Fig. 02) apresentam, ambas, duas cenas bastante cotidianas das lidas do gaúcho. A primeira delas refere-se às atividades desempenhadas no interior de um curral, onde são observados os diversos momentos pela qual passavam os bois até o seu abatimento. No primeiro plano, por exemplo, a narrativa pictórica inicia com o escravo que, com uma faca na mão, corre em direção à rês atingida pela desjarretadeira do gaúcho que está logo a sua frente. Ainda compondo esse entorno, outro segura o mesmo instrumento na mão esquerda e, mais ao fundo, um terceiro que segura o laço que prendeu o animal. A sequência dessa narrativa do primeiro plano finaliza precisamente com o abate da rês. Como se fosse a sequência imediata da atividade que os quatro outros homens desempenhavam, ainda se visualiza o gaúcho segurando o laço que prendeu o animal e o outro que, sobre ele, lhe aplica a facada final.

Os demais planos da pintura seguem evidenciando esse tipo de trabalho desempenhado pelos gaúchos e que consistia em um dos mais importantes dentro das estâncias, uma vez que serviam não só para subsistência, mas, principalmente para a produção e posterior venda do charque. Por tal razão se percebe, no canto esquerdo da pintura e de forma fragmentada, parte dos varais onde a carne era estendida e preparada para venda. Conclui-se, assim, tratar-se de uma charqueada.

O fato de Debret ter apenas colocado uma pequena parte dos varais de carne da charqueada nessa aquarela, oportunizam, na análise do conjunto, relacioná-la à intitulada *Engenho de carne seca*. Não só pelo fato do artista evidenciar, nesta, todo o espaço e a particularidade do processo de fabricação da especiaria sulina mas, sobretudo, por ela conter, também, no canto inferior direito, um pequeno fragmento das atividades desempenhadas no curral. Assim, percebe-se essas duas imagens como complementares da narrativa e que são sequenciais na narrativa do artista.<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> Sobre essa questão, Abeillard Barreto, quando realizou a listagem das obras de Debret acerca do Rio Grande do Sul, pontuou, igualmente, a relação que a prancha de número 71, *Engenho de carne seca*, estabelece junto a de número 51, *Cena da Província do Rio Grande*. Além disso, com a própria descrição que o artista faz da atividade na prancha 39, *Armazém de carne seca*, e que foi publicada na *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Cf. BARRETO, Abeillard. OP.cit., p.399.



Fig. 01

*Cena da Província do Rio Grande*

Jean-Baptiste Debret

Aquarela – 24,9 X 40,4 cm – 1828

Acervo Museu Castro Maya – Rio de Janeiro



Fonte: Museu Castro Maya/IBRAM/MinC/003/2017



Fig. 02

*Engenho de carne seca brasileira*

Jean-Baptiste Debret

Aquarela – 11,2 X 34,2 cm – 1829

Acervo Museu Castro Maya – Rio de Janeiro



Fonte: Museu Castro Maya/IBRAM/Minc/003/2017

Esta aquarela, que traz todo o entorno produtivo do charque, pode ser observada a partir da pequena parte relacionada ao curral pois, precisamente desse ponto, saiam os animais para os demais espaços onde sua carne seria tratada. Mesmo que esses locais apareçam, o destaque é dado, por certo, aos diversos pedaços de couro que secam e são tratados pelos escravos e, igualmente, pelos inúmeros varais de carne que, perspectivados na imagem, apresentam a grandeza territorial da charqueada.

As outras cinco aquarelas, diferentemente das acima apresentadas, estão focadas na caracterização dos homens do Rio Grande do Sul bem como no uso que faziam de determinados objetos e no desempenho de algumas atividades. Assim, por exemplo, em *Campeiros. Proprietário de tropas na Província do Rio Grande* (Fig. 03), Debret elaborou, no primeiro plano da pintura, um tropeiro sul-rio-grandense, sentado sobre um saco de couro, em um ambiente que parece ser o de uma estância pois, ao seu lado, a estrutura de madeira, com teto de palhas e aperos de encilha trabalhados em couro, são destacados. Já no segundo plano, vestindo roupas mais simples, observam-se outros dois homens, possivelmente o peão e o escravo, e, mais ao fundo, quase imperceptível ao olhar, a tropa de animais que os personagens possivelmente estavam conduzindo.

Já em *Escravo negro condutor de tropas na Província do Rio Grande* (Fig. 04), uma vez mais o tema das tropas é utilizado por Debret. Nesse caso, porém, não são tropeiros que as conduzem e, sim, o escravo. Este, que aparece no primeiro plano da pintura e está montado em um cavalo, observa com atenção a tropa que vai ao seu lado. Temática semelhante é trabalhada, também, em *Viajantes da província do Rio Grande* (Fig. 05). Ao dispor, no primeiro plano, um casal que se traja ricamente e possui cavalos luxuosamente ornamentados, Debret acaba por colocá-los como uma contraposição ao escravo que, no segundo plano, aparece montado em uma mula.

Por fim, na aquarela que intitulou *Homem do Rio Grande. Gaúcho* (Fig. 06) dois homens têm destaque no primeiro plano: um deles, à esquerda, ricamente trajado e portando armas de uso em campo, e outro, à direita, vestido com roupas mais simples e segurando instrumentos de fundamental importância na lida campeira: o laço e as boleadeiras. Atrás de ambos, no segundo plano, observa-se a montaria de cada um bem como a ornamentação de cada cavalo de acordo com seu proprietário. E em *Gaúcho, condutor de tropas* (Fig. 07), é precisamente esse tipo do campo quem centraliza a cena junto de suas armas e dos aperos de encilha que, possivelmente, retirou do cavalo que pasta calmamente ao seu lado.

Fig. 03

***Campeiros, proprietários de tropas na Província do Rio Grande***

Jean-Baptiste Debret

Aquarela – 20 X 24 cm – 1823

Acervo Museu Castro Maya – Rio de Janeiro



Fonte: Museu Castro Maya/IBRAM/MinC/003/2017

Fig. 04

***Escravo negro conduzindo tropa na Província do Rio Grande***

Jean-Baptiste Debret

Aquarela – 15,3 X 22,1 cm - 1823

Acervo Museu Castro Maya – Rio de Janeiro



Fonte: Museu Castro Maya/IBRAM/MinC/003/2017



Fig. 05

***Viajantes da Província do Rio Grande***

Jean-Baptiste Debret

Aquarela – 15,7 X 22,5 cm - 1823

Acervo Museu Castro Maya – Rio de Janeiro



Fonte: Museu Castro Maya/IBRAM/MinC/003/2017

Fig. 06

***Homem do Rio Grande do Sul. Gaúcho***

Jean-Baptiste Debret

Aquarela – 16,5 X 21,5 cm - 1825

Acervo Museu Castro Maya – Rio de Janeiro



Fonte: Museu Castro Maya/IBRAM/MinC/003/2017

Fig. 07

***Gaúcho condutor de tropas***

Jean-Baptiste Debret

Aquarela – 16,5 X 22,8 cm – 1823

Acervo Museu Castro Maya – Rio de Janeiro



Fonte: Museu Castro Maya/IBRAM/MinC/003/2017

Após a primeira visualização e, igualmente, descrição dessas aquarelas, alguns elementos tornam-se de grande relevância para a análise, especialmente se for levado em consideração o fato de Jean-Baptiste Debret nunca ter estado em terras do Rio Grande do Sul. Assim, se a viagem nunca ocorreu como, então, materializou suas paisagens e homens em imagens? A partir de que referenciais? Dessarte, é precisamente esse rastro de informações que possibilitam observar as aquarelas por ele produzidas a partir de outro viés que não o da sua estada física na região.

Um dos primeiros pontos a ser observado a respeito dessa questão refere-se, pois, à circulação de narrativas de outros viajantes pelo Brasil e pela Europa e o possível contato entre elas e seus autores com Debret. Da mesma forma que afirmou Jaelson Trindade e, antes dele, Newton Carneiro, as imagens que Debret realizou acerca de Santa Catarina, por exemplo, especialmente da região de Guarapuava estavam, de certa forma, baseadas nos relatos de Padre Francisco Chagas. E o próprio questionamento que os autores, especialmente Trindade faz com relação a isso, é que serve de base para as relações aqui pretendidas: se Debret apropriou-se desses relatos, porque motivo não faria com relação ao Rio Grande do Sul?

Seguramente, não existem documentos específicos que evidenciem com clareza e precisão que Debret serviu-se de determinado relato para elaborar suas aquarelas. No entanto, algumas pistas e o estabelecimento de relações torna possível trilhar tal caminho. E uma primeira evidência está, justamente, em uma afirmação que ele próprio faz no segundo volume de seu *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Ao comentar a prancha 26, intitulada *Acampamento noturno de viajantes*, o pintor francês, afora tecer comentários sobre como se organizavam os acampamentos dos estrangeiros que viajavam pelo Brasil, dá atenção especial ao trabalho de cientistas europeus que, abrindo mão do conforto da *civilização*, embrenhavam-se pelos mais diferentes, desconfortáveis e perigosos caminhos. Segundo ele próprio,

Mas como não admirar mais ainda o naturalista europeu, levado pelo amor à ciência a compartilhar das dificuldades do nômade, abandonando voluntariamente as doçuras do bem-estar sedutor do centro da civilização para enriquecer um dia com seus achados os museus de história natural e as bibliotecas das grandes potências europeias? É preciso aqui convirmos, juntamente com o brasileiro que o admira, em que se trata de uma coragem heroica, doravante ligada aos nomes venerados de Maximiliano de Neuwied, Augusto de Saint-



Hilaire, Spix e Martius, Langsdorf e Frederico Celaw que eu conheci [sic] no Brasil.<sup>47</sup>

O que é relevante e de grande importância para o rastro que aqui se segue é, pois, a última afirmação que Debret faz após citar os nomes dos naturalistas: “que eu conheci no Brasil”. Tal informação indica um primeiro caminho a ser seguido na análise das aquarelas, uma vez que ter conhecido Auguste de Saint-Hilaire oportuniza a elaboração de uma possível rede de contatos do artista bem como informações que lhe foram úteis na elaboração de suas pinturas. Sobre esta rede, não se pode desconsiderar, também, que seu amigo e aluno dileto, Manoel de Araújo Porto Alegre, era natural do Rio Grande do Sul e pode ter lhe fornecido informações a respeito da região.

Auguste de Saint-Hilaire, que viajou pelo Rio Grande do Sul entre os anos de 1820 e 1821, legou uma obra vultosa a respeito dos diversos elementos que observou e vivenciou no sul do império. Esta, intitulada *Viagem ao Rio Grande do Sul*, foi publicada postumamente no ano de 1887. No entanto, as pontuações que realizou durante o tempo em que esteve na região acabaram transformando-se em uma publicação que intitulou *Memmoires du Museum d'Histoire Naturelle*<sup>48</sup> onde, dentre outras coisas, “(...) fazia um resumo de suas viagens pelo interior do Brasil, Província Cisplatina e Missões Paraguaías (...)”.<sup>49</sup>

Nesse seu trânsito pelo Rio Grande do Sul, afora o conhecimento proporcionado pelas experiências e pelo contato com o diferente, Saint-Hilaire igualmente travou contato com outro francês que descortinava o interior sulino: Nicolau Dreys. Este, que morou na região entre os anos de 1817 e 1827 e, ainda, no Rio de Janeiro até 1843<sup>50</sup> – ano de sua morte – realizou importantes pontuações a respeito dos usos, costumes e gentes do sul do Brasil e as publicou em sua *Notícia descritiva da Província do Rio Grande de São Pedro do Sul*. Mesmo que a obra tenha sido lançada apenas em 1839, Dreys deixa uma relevante observação quando descreve os pássaros do Rio Grande do Sul, em especial os cisnes de colo negro. Segundo seu relato,

<sup>47</sup> DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. Trd. Sergio Milliet. São Paulo: Livraria Martins, 1940, p.198.

<sup>48</sup> NEVES, Gervásio et al. Mapa dos itinerários de Saint-Hilaire. *Viagem ao Rio Grande do Sul. Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul*, mai. 2005, p. 02. Disponível em: <https://www.ihgrgs.org.br/artigos/membros/Neves,%20Martins,%20Radtke%20-%20Mapa%20dos%20itiner%C3%A1rios%20de%20Saint-Hilaire%20Viagem%20ao%20RS.pdf>

<sup>49</sup> Idem.

<sup>50</sup> MEYER, Augusto. Introdução geral. In: DREYS, Nicolau. **Notícia descritiva da Província de Rio Grande de São Pedro do Sul**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1961, p. 08.

Devemos advertir aqui que a carne destes últimos é venenosa: tendo-nos acontecido matar um dia três daquelas enormes voláteis, quisemos experimentá-los na qualidade de comida, e mandamos assar uma parte deles para um almoço, a que participou M. Auguste de Saint-Hilaire, então residente no Rio Grande; porém, apenas se tinha principiado a digestão que todos os comensais foram acometidos de vômitos e ansiedade, que não cessaram, senão depois de lançar o último átomo da substância deletéria, havendo para isso tomado abundantes bebidas resolventes.<sup>51</sup>

Esse relato,<sup>52</sup> contudo, parece estabelecer um vínculo bastante profícuo entre os dois naturalistas franceses que, no período, residiam no Brasil. E conectá-los a Jean-Baptiste Debret, por exemplo, é algo que pode ser pensado a partir da própria rede de relações que os estrangeiros estabeleciam no Brasil e que, para Sandra Pesavento, é “(...) difícil pensar que, nesta comunidade estrangeira a chegar no mesmo ano, os contatos não tivessem ocorrido”.<sup>53</sup>

Essa triangularização de informações entre Saint-Hilaire, Dreys e Debret pode ser percebida, por exemplo, nas aquarelas *Viajantes da Província do Rio Grande* e, também, em *Escravo negro condutor de tropas*. Sobre a primeira delas, que traz o casal ricamente vestido sendo acompanhado pelo escravo montado em uma mula, pequenos detalhes são encontrados nos relatos de Dreys. Sobre os cavalos ornamentados, muito comuns no sul do Brasil e região platina, ele comenta: “(...) entre os cavalos arreados de prata, luxo especial dos homens do país, aparecem ginetes ricamente ajaezados com selins bordados por mãos inglesas (...)”.<sup>54</sup> E, prosseguindo a narrativa, ele menciona o costume das mulheres andarem à cavalo:

(...) e montados por senhoras que não cedem em elegância e boas maneiras às mais graciosas Parisienses. (...); são geralmente conhecidos o gosto delicado e a formosura natural das Brasileiras, e todas as pessoas que frequentaram o Rio Grande, sabem perfeitamente que as senhoras daquela província não tem nada que invejar às suas irmãs, tendo talvez por complemento os atrativos, o garbo e a

<sup>51</sup> DREYS, Nicolau. OP.cit., p.86.

<sup>52</sup> Augusto Meyer, no estudo que realiza na introdução da obra, pontua a questão. Além disso, afirma que o único episódio de envenenamento comentado por Saint-Hilaire em *Viagem ao Rio Grande do Sul* foi o referente ao mel de lechiguana, inadvertidamente ingerida por ele e por seus acompanhantes de viagem. Em sua obra, no capítulo XIV, não apenas a situação é narrada como, também, os efeitos e contratempos provocados pelo consumo da especiaria. Para maiores detalhamentos acerca da questão, ver: MEYER, Augusto. Op.cit., p.10, SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Viagem ao Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1997, p.240-245.

<sup>53</sup> PESAVENTO, Sandra Jatahy. Imagens do Brasil no século XIX: paisagens e panoramas. In: LEENHARDT, Jacques (Org.). **A construção francesa do Brasil**. São Paulo: Huicitec, 2008, p.104.

<sup>54</sup> DREYS, Nicolau. Op.cit., p.116.

facilidade que lhes dá o costume de andar a cavalo desde a idade mais tenra.

Sobre o traje feminino, Saint-Hilaire comenta que, diferentemente dos homens que observou e que se vestiam “um pouco melhor que nossos camponeses da França”<sup>55</sup>, as mulheres se vestiam como damas.<sup>56</sup> Ao acercar-se das explanações de Dreys e Saint-Hilaire e observar acuradamente a aquarela de Debret, diversos elementos dialogam. Em primeiro lugar, a prataria presente nos aperos de encilha dos cavalos, especialmente no estribo onde vai o pé da mulher e, igualmente, em suas esporas. Em segundo, observar, tanto nas narrativas quanto na aquarela de Debret, a forma com a qual a mulher foi retratada e vinculada, aos olhos europeus desses viajantes, a uma dama. Por certo, tal comparação está relacionada, também, às formas de comportamento e civilidade que, desde o século XVI circulavam na Europa através dos manuais de *savoir vivre*. No Brasil, desde a chegada da Família Real, tais manuais também ganharam circulação e visavam, sobretudo, a normatização de comportamentos.<sup>57</sup>

Há, ainda, uma especificidade a respeito dessa aquarela que deve ser levada em consideração. Esta refere-se, pois, aos relatos que o próprio Debret escreveu acerca das aquarelas sulinas e que foram publicadas em *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. As explicações que insere na edição que começou a publicar em 1834 são, em sua maior parte, referentes às aquarelas que constituem o volume. No entanto, existem algumas que carecem da imagem e foram colocadas junto de outras que, ora tem proximidade temática, ora não possuem relação alguma.

A descrição da cena *Viajantes da Província do Rio Grande do Sul*, por exemplo, aparece no segundo volume de *Viagem pitoresca*, junto da prancha 39. Esta, que ainda oferece outros elementos para discussão pois, além de informar, conforme o título da aquarela, o funcionamento e os elementos que estão à venda em um *Armazém de carne seca* provavelmente localizado na região de São Paulo, há a explanação do funcionamento de uma charqueada e da maneira com a qual os viajantes da província sulina – ou os charqueadores - se comportavam no transcurso de seus deslocamentos.

<sup>55</sup> SAINT-HILAIRE, Auguste. Op.cit., p.123.

<sup>56</sup> Idem.

<sup>57</sup> RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. A distinção e suas normas: leituras e leitores dos manuais de etiqueta e civilidade – Rio de Janeiro, Século XIX. Acervo. Revista do Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, V.8, n.1-2, Jan-Dez 2012, pp.139-152. p.140.

Esses dois textos, que estão correlacionados ao tema geral da prancha, evidencia outra faceta de Debret: a de historiador<sup>58</sup>. Os relatos sobre a charqueada, que abaixo será mais bem explorado, e o referente aos viajantes, justificam-se junto à explanação da prancha na medida em que eles operam como *contextualizadores* da cena em questão. Ao apresentar o armazém de carne seca, por exemplo, Debret também mostra os elementos de seu entorno de produção bem como as especificidades das gentes e do local onde tal alimento era produzido.

Assim, o seu relato, que não busca maiores aprofundamentos acerca das particularidades sulinas visa, apenas, descrever o casal de viajantes e, igualmente, salientar a importância dos adornos colocados nos cavalos durante as viagens. Sobre esse último ponto, ele coloca:

O brasileiro do Rio Grande, essencialmente cavaleiro, dá grande importância à riqueza de seus arreios. Com efeito, quando nessa província o viajante se vê forçado a parar numa fazenda é à beleza de seus arreios que se deve o acolhimento recebido, pois, em caso contrário, abrem apenas uma folha da porta, cortesia que o força a passar a noite num modesto abrigo perto das cocheiras.<sup>59</sup>

E sobre o casal, os descreve em pormenores:

Mostro aqui o hábito do xarqueadeiro [sic] percorrendo sempre a galope os imensos campos que habita. (...) os estribos de madeira enfeitados de prata, bem como o resto do arreio do seu cavalo são, ao contrário, de formas portuguesas importadas no Brasil. (...) A senhora vestida à europeia e montada a homem usa um chapéu de feltro (...).<sup>60</sup>

Se, de fato, Jean-Baptiste Debret jamais esteve em terras do Rio Grande do Sul, essas pequenas pistas colocam em evidência elementos que serviram de base para suas produções imagéticas. Assim, através desses pequenos excertos de sua narrativa e, por certo, de suas imagens, é possível conectá-las às narrativas e percepções de Saint-Hilaire e Nicolau Dreys. Especialmente em função de seu conteúdo e do foco dado aos detalhes infere-se, pois, que houve, em algum momento, a proximidade entre os franceses em solo brasileiro.

---

<sup>58</sup> A respeito dessa questão, ver: LIMA, Valéria. **J.-B. Debret. Historiador e pintor**. Campinas: Unicamp, 2007.

<sup>59</sup> DEBRET, Jean-Baptiste. Op.cit., p.245.

<sup>60</sup> Ibidem, p. 246.

A respeito da aquarela *Escravo negro condutor de tropas*, uma análise semelhante à anterior pode ser feita. Na pintura, onde tem destaque um escravo que conduz tropas muito provavelmente em terras sulinas, dois elementos são bastante destacados: os aperos de encilha do cavalo do escravo e, ainda, a marcação feita nos cavalos que fazem parte da tropa por ele conduzida. Nicolau Dreys, por exemplo, ao comentar sobre a indústria, comércio e navegação do Rio Grande do Sul, focado especialmente no mercado do charque, faz uma importante referência sobre as marcas que eram feitas nos animais de cada estância. Assim, quando explica parte de um rodeio, ele comenta que

Todos os seis meses dá-se um rodeio, cujo fim é reunir todos os animais num centro comum, para os reconhecer, e marcar os recém nascidos. A marca consta de uma figura arbitrária aplicada com um ferro quente sobre um dos quartos traseiros; cada estancieiro tem a sua marca, donde se pode concluir que o número delas é considerável (...).<sup>61</sup>

Na aquarela em questão podem-se ver, com bastante nitidez, as marcas a que o naturalista se refere. As três mulas que portam tais sinais estão, justamente, em destaque no primeiro plano junto ao escravo. Das demais pinturas elaboradas a respeito do sul, em especial as que aparecem cavalos, mulas ou bois, esta é a única que apresenta essa especificidade em detalhes comentada por Dreys.

Outro elemento que é por ele citado, também em pormenores, é o referente ao tipo de arreio que era utilizado pelos escravos. Diz ele que “(...) o pobre prepara com suas mãos seu tosco arnês; de um couro despedaçado, uma arte grosseira sabe obter freio, arreios, estribos e todas as mais miudezas da equipagem do cavaleiro”.<sup>62</sup> Na aquarela, assim como as marcas dos estancieiros, os elementos da montaria do escravo ganham, também, um acento especial.

Diferentemente da pintura *Viajantes da Província do Rio Grande*, onde há pouca ênfase no escravo, pois está no segundo plano, nesta ele vai se tornar o personagem central. Além disso, todos os objetos que lhe são associados nessa cena igualmente terão destaque, como é o caso dos aperos de encilha bastante simples, a possível estância ao qual pertence e a atividade que nela desempenha.

A respeito desta última, importa mencionar a relação que se estabeleceu entre os relatos dos viajantes, a aquarela de Debret e a visão que ambos tiveram a respeito da

---

<sup>61</sup> DREYS, Nicolau. Op.cit., p.130.

<sup>62</sup> Ibidem, p.137.

escravidão no Rio Grande do Sul. Nesse caso, observar as experiências vivenciadas por esses estrangeiros, em especial por Saint-Hilaire, oportunizam a tessitura de algumas questões interessantes no entorno das particularidades da escravidão no sul do Brasil. Ao apontar, por exemplo, a possível *brandura* com que eram tratados os escravos, Saint-Hilaire afirma que, nesta parte do Império, eles seriam mais felizes do que em qualquer outro lugar.

Segundo os naturalistas, especialmente Nicolau Dreys, os castigos, quase invisíveis, e os crimes cometidos por eles, quase nunca existentes<sup>63</sup>, possivelmente auxiliou na percepção idealizada da escravidão sulina. E, sem dúvida, a lente que serviu para tal análise foi construída, por certo, a partir da contraposição ao que tinham observado em outras regiões do Brasil, especialmente no que se referia aos castigos e punições. Assim, é no capítulo terceiro que, fazendo observações acerca do que viu em Palmares, o naturalista francês pontua:

Entretanto não há talvez, no Brasil, lugar algum onde os escravos sejam mais felizes do que nesta Capitania. Os senhores trabalham tanto quanto os escravos; conservam-se próximos deles e tratam-nos com menos desprezo. O escravo come carne à vontade; não veste mal; não anda a pé; sua principal ocupação consiste em galopar pelos campos, o que constitui exercício mais saudável do que fatigante (...).<sup>64</sup>

Possivelmente baseado nessa visão idílica, Debret não apenas fez dos escravos tema de suas aquarelas como também os colocou como personagem central. Além disso, a grande maioria dos que aparecem nas pinturas alusivas ao sul desempenham algum tipo de atividade, ou seja, os castigos e punições que igualmente sofriam não foi, em nenhum momento, trabalhado pelo artista. Se, por um lado, suas pinturas do Rio de Janeiro traziam os castigos sofridos pelos escravos de forma bastante clara, por outro, nas que elaborou a respeito do Rio Grande do Sul, tal temática não ganhou força. E isso por dois motivos: por ter morado e vivenciado o cotidiano carioca por aproximadamente 15 anos e, portanto, ter uma proximidade maior com o tema e, ainda, pela possibilidade de não ter realizado a viagem para o sul e ter baseado suas narrativas pictóricas nos relatos de viajantes.

Outra questão de extrema relevância, e que entra em acordo não apenas com a visão dos viajantes mas, igualmente, de todo um sistema de trabalho organizado no

<sup>63</sup> DREYS, Nicolau. Op.cit., p. 168.

<sup>64</sup> SAINT-HILAIRE, Auguste de. Op.cit., p.53.



entorno do escravo<sup>65</sup>, é a relação destes com os cavalos. Este elemento, bastante claro na fala de Saint-Hilaire e, igualmente nas aquarelas de Debret, constitui-se como mais um ponto a ser considerado na discussão e análise de suas pinturas.

Observando a totalidade das imagens relacionadas ao sul em conjunto, percebe-se, porém, que em uma das aquarelas há um escravo sem cavalo. No entanto, mesmo que não apareçam desempenhando tal atividade, pequenos detalhes aludem a ela, como é o caso do que aparece na aquarela *Campeiros. Proprietário de tropas na Província do Rio Grande*, anteriormente mencionada. Nesta, onde parece que o artista quis dar uma ênfase maior para a indumentária, destaca-se um escravo que, dentre o conjunto analisado, é o único que não está montado e que veste roupas mais surradas. No entanto, se observados seus pés - que estão descalços - será percebida a presença de um par de esporas. Esse instrumento, fundamental para a montaria, relaciona, por fim, esse escravo ao cavalo e às lidas que com ele se realizavam.

Ainda com relação às possíveis conexões entre os naturalistas e o pintor<sup>66</sup>, duas aquarelas são de fundamental importância na análise: *Cena da Província do Rio Grande* e *Engenho de carne seca*. Como foi colocado anteriormente, ambas são complementares, isto é, se a primeira está mostrando o abate dos animais, a outra é o processo pelo qual sua carne passa até transformar-se no produto final. A respeito dessas cenas, especialmente *Engenho de carne seca*, alguns estudos apontam para o fato de Debret ter se baseado, apenas, no relato de Saint-Hilaire. Sem dúvidas o naturalista narra, com certo detalhamento, o funcionamento de uma charqueada quando de sua visita ao Sr. Chaves, descrito no capítulo IV, de sua *Viagem ao Rio Grande do Sul*,

---

<sup>65</sup> A respeito dessa questão, especialmente as que estão relacionadas ao trabalho nas estâncias da fronteira e a função de campeiro dos escravos, Luís Augusto Farinatti, citando uma *Memória* da capitania de São Pedro do Sul, aponta: “Os escravos habitantes do Rio Grande do Sul são outros tantos cavaleiros: estes colonos vão e compram escravos de mais de dez anos para os ensinarem a passar a vida a cavalo”. Berute levanta a hipótese de que cativos naquela faixa etária pudessem mesmo ser preferidos pelos senhores rio-grandenses, uma vez que poderiam aprender o uso do cavalo e serem empregados como campeiros”. FARINATTI, Luis Augusto Ebling; *Trabalhadores da pecuária. Mão-de-obra livre e escrava nas estâncias da Fronteira Meridional do Brasil (1825-1865)*, **I Congresso Latino-americano de História Econômica**. Disponível em: [www.audhe.org.uy/Jornadas Internacionales.../Farinatti Luis Augusto\\_323.doc](http://www.audhe.org.uy/Jornadas_Internacionales.../Farinatti_Luis_Augusto_323.doc). Além desse trabalho, para maiores detalhamentos acerca da questão, ver: FARINATTI, Luis Augusto. *Escravos do pastoreio. Pecuária e escravidão na fronteira meridional do Brasil (Alegrete, 1831-1850)*. **Revista Ciência e Ambiente**, Santa Maria, n.33, 2006, p.135-134; FARINATTI, Luis Augusto. Um campo de possibilidades: notas sobre as formas de mão-de-obra na pecuária (Rio Grande do Sul – século XIX), **Revista História-Unisinos**, v.8, 2003, p.253-276; MAESTRI, Mário. **O escravo no Rio Grande do Sul. A Charqueada e a gênese do escravismo gaúcho**. Porto Alegre: EST, 1984;

<sup>66</sup> Uma das bases que fundamentam a análise das imagens de Debret é, pois, perceber as relações que os textos dos viajantes estabelecem com suas as pinturas, especialmente no que se refere ao gaúcho, seus hábitos e costumes. Em função do recorte temático, outras aquarelas, que igualmente estabelecem esse diálogo, não serão aqui apresentadas.

como aponta Sandra Pesavento: “Em *Engenho de Carne-Seca* é possível ver, na imagem, a narrativa de Saint-Hilaire sobre a empresa rural de carne-seca e salgada, a charqueada de propriedade do rico e ilustrado Antônio José Gonçalves Chaves”.<sup>67</sup>

No entanto, quando se levanta a hipótese da triangularização de contatos entre os franceses, parece que ambas as cenas elaboradas por Debret estão mais próximas do relato de Dreys do que o de Saint-Hilaire. Especialmente no que se refere ao detalhamento de elementos presentes na charqueada, e que não está presente no relato de Saint-Hilaire, infere-se a relação entre ambos.

A respeito da primeira aquarela, *Cena da Província do Rio Grande*, onde Debret elaborou um episódio bastante comum nas regiões que tinham a pecuária como base econômica, está a maneira com a qual o gado era abatido nas estâncias. Dreys, ao descrever tal cena, assim coloca:

(...) os peões montam a cavalo; um deles estimula o animal recolhido num curral aberto agitando sobre seus olhos o *ponche colorado*, e quando o novilho exasperado lança-se afinal sobre o agressor e entra a persegui-lo, outro peão, armado de uma lança comprida, cujo ferro tem o feitio de meia lua, corre atrás do boi e corta-lhe o jarrete, abandonando-o logo que cai para ir atrás de outro boi preliminarmente excitado pelos mesmos meios; entretanto, um camarada ou um negro escravo toma conta do animal caído, e sangra-o (...).<sup>68</sup>

Como pode ser percebido, os elementos centrais que Dreys aponta em sua narrativa, como o poncho vermelho, a desjarretadeira e, igualmente, o trabalho dos “camaradas” e escravos se fazem presentes, também, na pintura de Debret. Sua narrativa pictórica, que inicia justamente com o gaúcho que atinge o jarrete da rês e com o escravo que corre para sangrar o animal recém derrubado, tem continuidade com o que segue à cavalo com a desjarretadeira – como se fosse atingir outro animal – e finaliza com outro que, já morto, é sangrado pelo “camarada”.

Já a aquarela *Engenho de carne seca*, por sua vez, igualmente aproxima-se muito da narrativa de Dreys e, além disso, está na sequência do relato acerca do abate dos animais. Seu relato inicia, precisamente, com a explicação de outra forma de abate dos bois que, segundo ele, era um método “(...) mais expedito, mais seguro e menos cruel”.<sup>69</sup> De acordo com suas observações,

<sup>67</sup> PESAVENTO, Sandra Jatahy. Op.cit., p.122.

<sup>68</sup> DREYS, Nicolau. Op.cit., p.133.

<sup>69</sup> Ibidem, p.134.

(...) O gado fechado no curral é impelido na direção de dois corredores separados um do outro por uma espécie de esplanada levantada a sete ou oito palmos do solo; um peão, de pé em cima dela, lança no boi que aparece nesses corredores um laço (...): quando o boi, puxado pelo laço, chega a encontrar-se com a cerca (...) uma pessoa (...) introduz-lhe a ponta da faca nas primeiras clavículas cerebrais (...); nesse estado, um guindaste (...) eleva o animal asfixiado para fora do curral por cima do cercado, e o transporta para debaixo de um telheiro (...).<sup>70</sup>

Não apenas a forma com a qual esses animais eram abatidos foi narrado por Dreys. Na sequência de seu relato, além de explicar todo o processo pela qual a carne passava até chegar nos varais para secagem, ele ainda comenta o destino das outras partes do animal, especialmente do couro, e suas funções para a sociedade do período. Segundo consta em seu *Notícias descritivas*,

Retalhado o boi, levam-se as *mantas* (assim se chamam as partes musculares) para o *salgadeiro*. (...). Depois de salgada, a carne empilha-se ali mesmo para extrair a umidade. (...). Esgotada que seja, a carne é levada do salgadeiro para os *varais*, assim se denomina uma grande extensão de terreno plantado de espeques arruados (...), atravessados por varas compridas em que se sustentam as *mantas* para secarem-se pela ação do sol e dos ventos. (...) O couro estaca-se no chão para secar, dando-se-lhe o competente declívio para deixar correr as águas.<sup>71</sup>

A riqueza de detalhes que Dreys aponta em seu relato aparece, igualmente, na aquarela de Debret. Desde o processo de abatimento da rês até a secagem do couro feita no chão, todo o processo parece ter sido estudado pelo artista a partir do relato de Dreys. Além disso, ele mesmo, no já citado trecho da prancha 39, *Armazém de carne seca*, deixa suas impressões acerca do lugar onde a especiaria sulina era produzida:

A *xarqueada* [sic], vasto estabelecimento em que se prepara a carne salgada e secada ao sol, reúne dentro de seus muros o *curral*, onde se mantém os bois vivos, o *matadouro*, a *salgadeira*, edifício de forma oblonga, o *secadouro*, vasto campo erigido de estacas entre as quais são esticadas cordas, e as *caldeiras*, bem como os fornos abrigados sob um barracão espaçoso. Toda essa fábrica é dominada por um pequeno platô no qual se ergue o edifício principal habitado pela família inteira do *xarqueadeiro* [sic].<sup>72</sup>

<sup>70</sup> Idem.

<sup>71</sup> Ibidem, p.135.

<sup>72</sup> DEBRET, Jean-Baptiste. Op,cit., p.242.

Sobre esse trecho, onde segue uma completa explicação a respeito de todo o processo produtivo e dos locais por onde a carne passava até chegar aos varais, Sandra Pesavento<sup>73</sup> faz uma interessante observação. Esta condiz com o fato de, no meio do relato, o artista colocar-se como observador e participante da cena. Ele diz: “Passando pelo barracão das caldeiras, *vimos* pela primeira vez, negras ocupadas no trabalho da *xarqueada*”<sup>74</sup>. E, no parágrafo seguinte: “Do outro lado, e um pouco para trás, *mostraram-nos* outra espécie de gordura de qualidade infinitamente superior (...)”.<sup>75</sup> Para a intelectual, o fato de Debret colocar-se como participante ativo da cena não desconstrói a hipótese de ele nunca ter estado no Rio Grande do Sul. E posicionamento semelhante tem Jailton Trindade que, mencionando o uso desses verbos por Debret, afirma que tal uso “pode muito bem se tratar de um ‘eu’ fictício”.<sup>76</sup>

Outro elemento de grande importância na análise dessas aquarelas é, pois, a maneira com a qual Debret vai construir o espaço pictórico em algumas delas. Especialmente em *Engenho de carne seca*, percebe-se, afora a perspectivação do espaço, que encontrará seu ponto de fuga na casa do proprietário da estância, o posicionamento do olhar do artista à distância e num nível um pouco mais elevado do que a cena em questão.

Essa forma de elaboração do espaço, que se diferencia sobretudo das que Debret coloca como centro os tipos humanos, foi uma frequente em suas pinturas alusivas às paisagens sul-riograndenses. Não só em amplas tomadas do campo mas, igualmente, nas referentes às cidades sulinas, essa percepção e distanciamento pode ser percebido, em especial nas *Vila do Estreito* (Fig. 08), *Passo do Pirai* (Fig. 09) e *N. S. do Triumpho* (Fig. 10) por exemplo. A respeito dessa questão, as tomadas – e apropriações do espaço – à distância podem referenciar um Debret, de fato, viajante. Por certo, um *viajante fantasma* que, construindo seu entorno a partir de narrativas, coloca-se como um observador da realidade a ser pensada, problematizada e construída. A respeito dessa questão, as palavras de Anna Paola Baptista parecem ser muito pontuais:

---

<sup>73</sup> PESAVENTO, Sandra Jatahy. Op.cit., p.123.

<sup>74</sup> Ibidem, p.243

<sup>75</sup> Idem.

<sup>76</sup> TRINDADE, Jailton Bitran. Op.cit., p.92.



Fig. 08

***Villa do Estreito***

Jean-Baptiste Debret

Aquarela – 8,1 X 23 cm – 1828

Acervo Museu Castro Maya – Rio de Janeiro



Fonte: Museu Castro Maya/IBRAM/MinC/003/2017

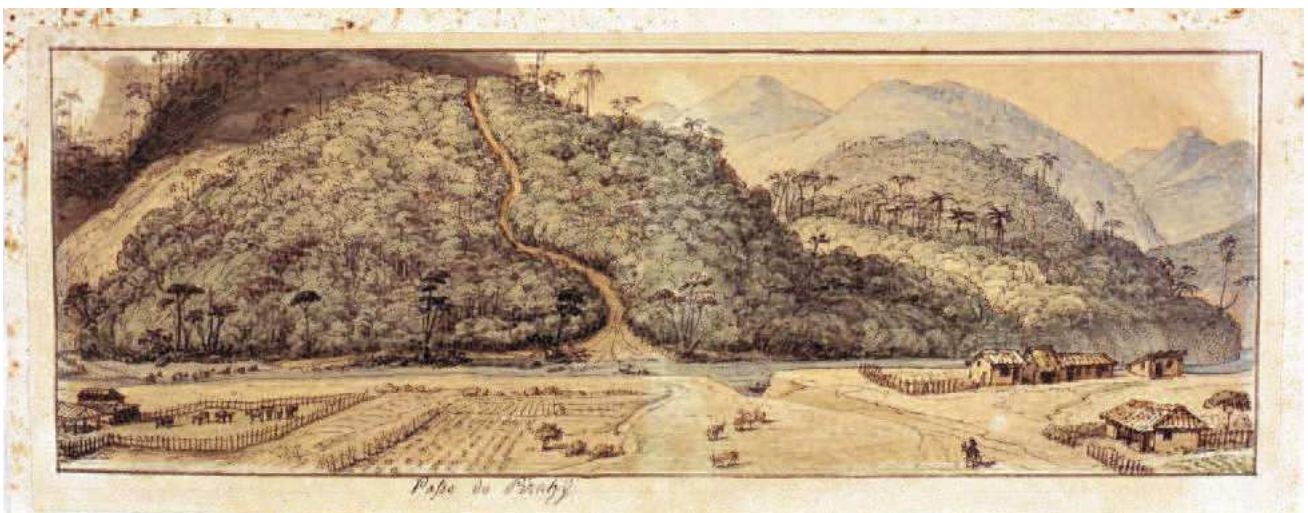
Fig. 09

***Passo do Pirai***

Jean-Baptiste Debret

Aquarela – 8,3 X 23,5 cm – 1824/1828

Acervo Museu Castro Maya – Rio de Janeiro



Fonte: Museu Castro Maya/IBRAM/MinC/003/2017

Fig. 10

*N. S. do Triumpho*

Jean-Baptiste Debret

Aquarela – 7,3 X 22,6 cm – 1824

Acervo Museu Castro Maya – Rio de Janeiro



Fonte: Museu Castro Maya/IBRAM/MinC/003/2017



As cenas do Sul contrariam também algumas das mais marcantes características do trabalho de Debret: a flagrante sensação de intimidade e proximidade com a cena retratada que emana de suas aquarelas sobre o Rio de Janeiro. Nas cenas do Sul, ao contrário, predominam as vistas de longe, tomadas a partir de um ponto de observação distante e alto. (...)

Essa *intimidade* da qual Baptista fala remete, pois, às cenas cotidianas e paisagens do Rio de Janeiro que Debret, com acurado detalhismo, elaborou em um vasto conjunto de aquarelas. A proximidade com suas temáticas, que seria uma característica marcante de sua obra, foi possível, também, em virtude de sua relação com o Rio de Janeiro, cidade onde morou durante quinze anos. Por tal razão, quando elabora cenas que estão fora desse espaço que lhe é íntimo e conhecido, tal qual um viajante, Debret as observa – e as constrói – a partir do distanciamento necessário para com o desconhecido.

Em *Cenas da província do Rio Grande*, esse mesmo *olhar do distanciamento* se faz presente, apesar de estar mais aproximado que *Engenho de carne seca*. No entanto, mesmo que essa particularidade esteja evidente, são os referenciais imagéticos que se destacam nessa produção. E são eles que, precisamente, envolvem a obra de Debret em uma ampla e complexa rede de relações junto a outras imagens e produções. Essa questão, que encontra respaldo nos estudos empreendidos por Aby Warburg, não só oportuniza um profícuo diálogo entre imagens como, também, possibilita perceber a sua circulação no espaço platino e brasileiro.

Nesse sentido, partindo da forma com a qual tais cenas foram observadas e construídas pelos artistas, um elemento parece ser o que conecta essas produções em espaços e tempos diferentes: a ideia do diferente e do pitoresco. Observado por homens do Velho Mundo, o ato de laçar animais, abatê-los e processar sua carne era, de fato, uma atividade bastante específica da região onde se encontravam. E, ao mesmo tempo em que é *diferente* é, igualmente, *pitoresca*. E, para apreendê-la, a necessidade de registro, seja ele escrito ou desenhado.

Assim, sobre a temática dos currais, e igualmente da sua captura no campo, como será visto posteriormente, transformaram-se em grandes temas para os artistas-viajantes, amadores ou profissionais. Uma das primeiras imagens acerca de *gauchos* em território platino realizando tal atividade ocorreu na publicação de Felipe de Bauzá<sup>77</sup>, em especial na gravura intitulada *Modo de enlazar ganado en los campos de Buenos*

<sup>77</sup> Tal obra foi explorada no primeiro capítulo da presente tese.

*Aires*, de Juan Ravenet e datado de 1798. Posteriormente, e precisamente um ano após a chegada de Debret ao Rio de Janeiro, o inglês Emeric Essex Vidal igualmente debruçava-se sobre a temática quando, em Buenos Aires, presenciou os trabalhos em um matadouro da cidade. A aquarela *South Matadero (Public Butchery)*, publicada em seu *Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Monte Video* é um bom exemplo a respeito da construção e elaboração dessa temática.

Ao se pensar – e problematizar – a questão das redes de contatos imagéticos, onde se coloca Debret como o centro, pode-se perceber as produções que o antecederam, como no caso de Ravenet e Vidal mas, igualmente, verificar que tal temática não parou de circular em anos posteriores. Dos artistas viajantes, o franco-brasileiro Jean Pallière igualmente traça as linhas de um curral e da doma de cavalos em seu *El corral* de 1858 e, também, o basco Juan Manoel Besnes e Irigoyen, em *Trabajos y costumbres del campo* igualmente elabora uma cena onde vai se dar o abatimento de uma rês. Mas, para além da produções dos estrangeiros, os primeiros artistas nacionais argentinos vão buscar nessas lidas campeiras o tema para seus trabalhos, assim como fez Prilidiano Pueyrredón em *El corral*.

Pensar essa rede de contatos imagéticos, onde imagens proporcionam a tessitura de uma grande e complexa rede de temas que se interpenetram e se inter-relacionam, acaba por trazer à tona elementos de grande importância não só para o conhecimento da obra mas fundamentalmente para a percepção do artista frente a seu objeto. E no caso de Debret, tais redes são fundamentais para se apreender a maneira com a qual ele próprio compreendeu o gaúcho brasileiro.

As últimas aquarelas a serem analisadas do conjunto proposto são as intituladas *Homem do Rio Grande. Gaúcho* e *Gaúcho condutor de tropas*. A primeira delas, que pode ser percebida, também, como uma grande síntese das percepções de Debret acerca do Rio Grande do Sul e sua gente, mostra dois homens devidamente trajados de acordo com suas posses. Atrás de ambos, cavalos que, igualmente, evidenciam os grupos aos quais pertencem. E essa divisão, visualmente percebida, é ainda reforçada no título que Debret dá para a pintura: *Homem do Rio Grande e Gaúcho*, isto é, dois tipos diferenciados do Rio Grande do Sul. E essa diferenciação bem demarcada na obra pode ser percebida, também, nos textos de Nicolau Dreys.

Ao tratar da população sulina no capítulo terceiro de seu *Notícias descritivas*, o naturalista francês, ao descrever os elementos que compõem a indumentária dos sul-riograndenses, especialmente os descendentes de europeus, pontua:

O *ponche* é o vestido de obrigação para o Rio-grandense; (...). Debaixo do poche, as armas de cavaleiro estão seguras e preservadas da umidade que pode prejudica-las; pois é o caso mui raro ou nunca visto que o Rio-grandense se ponha a caminho sem ser armado; e o mesmo luxo que consagra ao seu cavalo, ele o aplica também às suas armas, dando todavia a preferência à boa qualidade sobre a riqueza; (...); pendura a seu lado uma espada cujos copos são de prata, e cujo talabarte segura atrás um par de pistolas; na bota direita, traz uma bota de cabo de prata, metida em bainha também de prata.<sup>78</sup>

Ao se observar a aquarela em questão, pondera-se que Debret partiu dessas precisas pontuações de Dreys para, então, elaborar o *Homem do Rio Grande*. Não apenas a disposição das armas, especialmente o detalhamento da faca na bota direita, mas igualmente a diferenciação entre o *homem sulino* e o *gaúcho*, possibilitam tal articulação. Além disso, o cavalo ricamente ornamentado que está ao fundo, não só está de acordo com essa descrição de Dreys como, também, dialoga com as demais narrativas do viajante e com os outros cavalos elaborados pelo artista. Assim, os trajes que esse homem porta, bem como as armas e animal com preciosos ornamentos, não corresponde a um gaúcho mas, sim, a um *rio-grandense*.

O outro homem que se faz presente na aquarela de Debret e que, diferentemente do anterior, traja roupas e porta armas mais rústicas, também pode ser relacionado ao texto de Dreys. Na sequência de sua narrativa acerca da população do Rio Grande do Sul, onde apresenta e tece comentários acerca dos *gaúchos*, ele comenta:

As armas do gaúcho são as que se usam no Rio Grande: a faca, a espada, a pistola, quando a pode comprar, e, sobretudo, o laço e as bolas; estas duas últimas armas são, às vezes, as únicas que tem, e nunca o gaúcho é visto sem elas. (...). Certo de seus mantimentos, enquanto o laço não lhe faltar, e não tendo vestido senão o estrito necessário, isto é, o *xiripá*, pedaço de baeta amarrado em redor do corpo, da cintura para baixo, e por cima do xiripá, o *cinjidor*, espécie de avental de couro cru (...), uma camisa, se a tem, uma jaqueta sem mangas, um par de *ceroulas* com franjas compridas nas extremidades inferiores (...), um lenço, quase sempre amarrado na cabeça, um chapéu roto, raras vezes um *ponche* completo, e em lugar deste, um pedaço de baeta vermelha, o gaúcho parece apreciar o dinheiro menos para suprir suas precisões, que são poucas (...).<sup>79</sup>

<sup>78</sup> DREYS, Nicolau. Op.cit., p.147-148.

<sup>79</sup> Ibidem, p.161-163.

No que se refere às aquarelas de Debret, tanto *Homem do Rio Grande. Gaúcho* e *Gaúcho condutor de tropas*, foram elaboradas a partir da ideia que está presente no texto de Dreys, especialmente de ser um homem de menos posses e de ter uma relação muito mais próxima da lida campeira que os *rio-grandenses*. Ambos gaúchos, na aquarela, estão utilizando a *bota garrão de potro*, elemento esse que não foi descrito por Dreys. Por outro lado, tem grande destaque, em ambas, as armas com que esse gaúcho é identificado com o pampa: o laço e as boleadeiras. Mesmo que não os faça em movimento, como outros artistas o fizeram, tais imagens trazem esses dois instrumentos que, sem dúvida, de pronto identificam o gaúcho com suas atividades.

Outro aspecto que pode ser percebido em ambas pinturas, mas especialmente em *Gaúcho condutor de tropas*, é a tonalidade da pele dos gaúchos. Se ainda for levada em consideração a proximidade entre Dreys e Debret, importa colocar que o primeiro, ao tratar da origem da população sul-riograndense, especifica que os *Rio-grandenses* eram, em sua maioria, descendentes diretos de europeus. Já os gaúchos, considerados típicos da terra, eram fruto da miscigenação e, portanto, diferentes na compleição física dos Rio-grandenses.

Tais diferenciações, portanto, parecem ser a tônica da aquarela *Homem do Rio Grande. Gaúcho*. Ao dispor ambos, frente a frente, cada elemento que portam em sua indumentária transformam-se em objetos diferenciadores. Assim, por exemplo, ocorre com os chapéus: enquanto o *Rio-grandense* utiliza uma cartola, “(...) de origem inglesa [e usada] pela nossa gente de posses”<sup>80</sup>, o *gaúcho* faz uso de um chapéu de feltro, usado no Sul desde o início do século XVIII. Afora o chapéu, as armas são outro ponto de referência da diferença entre ambos: espada, pistola e faca de um lado e, do outro, laço e boleadeiras. Como bem frisou Dreys em sua descrição desses homens, o gaúcho portava as mesmas armas de um *Rio-grandense* somente quando as podia comprar.<sup>81</sup> Por fim, além das botas nitidamente diferentes – uma bota de couro trabalhada e a conhecida bota de garrão de potro – os cavalos ao fundo parecem encerrar o jogo das diferenças.

Partindo, então, dessas considerações a respeito da produção de Debret acerca do Rio Grande do Sul, pergunta-se: qual era, afinal, a percepção do artista acerca do gaúcho? Pelo fato de ser um *viajante fantasma* e ter tomado por base o relato de outros viajantes, sua obra seria, por isso, apenas ilustrativa do povo e paisagens sul-riograndenses? Por certo, a resposta a essa última questão é negativa. E ela justifica-se,

<sup>80</sup> ACRI, Edson. **O gaúcho: usos e costumes**. Porto Alegre: Grafosul, 1985, p.108.

<sup>81</sup> DREYS, Nicolau. Op.cit., p.161.

precisamente, em função do primeiro questionamento, ou seja, da maneira com a qual o artista apreendeu essa realidade espacial e seus habitantes.

Antes, porém, de acercar-se da problemática, importa frisar que não se deve perceber a obra de Debret como ilustração dos textos de Dreys e Saint-Hilaire. Considera-se, pois, que ambos serviram como base para o artista tomar conhecimento do tema e, a partir disso e de suas particularidades como pintor, elaborar a cena em questão. Nesse caso, a maneira com a qual elabora o espaço pictórico, tomando certo distanciamento da cena, a forma como organiza seus personagens na tela e, também, como as faz dialogar entre si e com demais produções de outros tempos, é que deve ser problematizado e observado.

Assim, partindo das especificidades que tais imagens portam e, ainda, conjugando-as junto aos diversos fios que formam a complexa rede de relações que estão no entorno de sua produção, é que se pretendeu analisar tais obras. E dessas percepções, por um lado, se pôde compreender de que maneira Debret apreendeu o gaúcho e suas particularidades. A construção que fez desses homens e de seus hábitos não foi, por certo, individualizada, fruto de observações ou de trocas de experiências. A forma como elaborou seu gaúcho estava pautada, também, em uma produção coletiva onde diversas vozes, tempos e relatos se relacionaram. E, mais que isso, foram absorvidas e apropriadas pelo artista para, então, transformar-se em conhecimento acerca de terras e homens desconhecidos. Sandra Pesavento, que coloca Debret e as imagens do Sul inseridos em uma concepção ficcional, comenta que é precisamente “(...) a rede de informações [que] o autoriza a compor uma imagem possível, plausível, a partir do não visto, mas sabido. Uma imagem dotada de um *efeito de real*, com pretensões históricas, de registro minucioso da realidade, que passa a ser referência para o conhecimento do sul.”<sup>82</sup>

Debret foi, de fato, um *viajante fantasma*. Um artista que, por meio de letras e relatos orais, tomou conhecimento das peculiaridades da região que ficava mais ao sul do Brasil. Um viajante que, tal qual sua aura fantasmática, fez sobrevir imagens de tipos e paisagens que sua memória trabalhou a partir de referenciais próprios. Por tal razão, mesmo que a elaboração de suas aquarelas tenha se dado de forma particular, importa perceber que sua narrativa pictórica estava sendo ressignificada.

---

<sup>82</sup> PESAVENTO, Sandra Jatahy. Op.cit., p.124.

Ao chegar no Brasil e deparar-se com cenas que lhe fugiam de um passado determinado, isto é, fatos históricos consagrados, Debret deparou-se com um problema plástico bastante complexo: como trabalhar temas contemporâneos com as bases neoclássicas e de pintor de história? A solução, segundo apontou Rodrigo Naves, afora uma cristalização do olhar, foi a mudança na técnica empregada nas pinturas pois, segundo o autor, Debret “(...) foi o primeiro pintor estrangeiro a se dar conta do que havia de postiço e enganoso em simplesmente aplicar um sistema formal preestabelecido – o neoclassicismo, por exemplo – à representação da realidade brasileira”.<sup>83</sup> E nessa transição plástica, de onde sai dos temas históricos e da pintura à óleo, volta-se fundamentalmente aos temas cotidianos e à aquarela.

A técnica da aquarela, que se diferencia sobretudo da pintura à óleo, foi a escolhida por Debret no Brasil. Assim, de pintor de grandes temas históricos, onde a precisão do traço e do estudo plástico eram elementos fundamentais, passou a ser, por excelência, o aquarelista do cotidiano e das paisagens brasileiras. As diferenças que se colocavam entre essas duas técnicas, como o fato de a aquarela possibilitar uma elaboração mais livre e espontânea do artista, contrastava com as prerrogativas da pintura à óleo que necessitava um período de estudo e maturação de ideias necessários à elaboração da cena. No entanto, mesmo que fosse utilizada, na Europa, fundamentalmente em esboços, ela ganhava cada vez mais espaço por possibilitar ao observador, justamente, a percepção do efêmero e do que mais verdadeiro possuía o artista. De acordo do Denis Diderot, por exemplo, um esboço em aquarela agradava, algumas vezes, muito mais o olhar do que o quadro pronto. Para ele,

É que há nele mais vida e menos forma. (...). Por que um jovem aprendiz, incapaz mesmo de fazer um quadro medíocre, realiza um esboço maravilhoso? É porque o esboço é uma obra do calor e do gênio, e o quadro, obra do trabalho e da paciência, dos longos estudos e de uma experiência consumada em arte.<sup>84</sup>

Com essas questões em evidência, e levando em consideração a atuação de Debret como aquarelista, se pode relacionar, igualmente, o uso dessa técnica junto às percepções do pitoresco. Assim, ao ponderar, também, as particularidades plásticas que a aquarela possuía, especialmente o seu rápido registro, torna-se possível relacionar a

---

<sup>83</sup> NAVES, Rodrigo. Op.cit., p.46.

<sup>84</sup> DIDEROT, Denis apud LIMA, Valéria. Op.cit., p.144.



escolha temática do artista junto, também, às percepções do diferente articulado à noção de estranhamento.

Assim, é precisamente esse encadeamento de processos, técnicas, observações, apropriações e distanciamentos que fazem de Debret, igualmente, um artista pitoresco. E ele o é em diferentes momentos, ou seja, quando depara-se, nos idos de 1816, com a realidade brasileira, onde se desprende dos temas históricos e passa a elaborar os que lhe são contemporâneos. Mas também o é quando, fixado no Rio de Janeiro por cerca de 15 anos, torna-se um viajante dentro do próprio Brasil e toma os elementos da corte para ser a contra-parte de suas produções. Nesse caso, são as lentes europeias e cariocas que, reelaboradas em seu olhar, voltam-se às produções alusivas ao Rio Grande do Sul. São, igualmente, essas mesmas lentes que o fazem perceber um gaúcho que, tal qual os demais viajantes que nas terras sulinas estiveram, torna-se objeto pitoresco.

### **3.2 De *Brummer* à artista: Herrman Rudolf Wendroth e as trajetórias sulinas em imagens**

O ano de 1831, afora marcar movimentos importantes na política brasileira, igualmente foi o que Jean-Baptiste Debret deixou as terras brasileiras e retornou à sua terra natal. Precisamente vinte anos depois, em 1851, junto a um grupo de mercenários alemães, chegava ao Brasil o soldado Herrman Rudolf Wendroth. Muito embora os dois artistas jamais tenham se cruzado e, ainda, que exista uma diferença temporal e espacial imensa entre ambos, há dois elementos que podem ser considerados o elo entre eles: a produção imagética voltada ao Rio Grande do Sul e, ainda, a trajetória e a documentação fragmentária acerca de suas vivências e produções artísticas no sul do Brasil.

Tal qual um jogo de quebra-cabeças, percorrer os caminhos trilhados por Hermann Rudolf Wendroth não se constitui tarefa fácil. Tanto pelos lapsos de sua biografia quanto pelo seu súbito desaparecimento, muitos elementos parecem ficar em aberto quando se analisam suas imagens e sua trajetória. Nesse caso, assim como Debret e sua produção sulina, são pequenos indícios e breves indicações que servem como as peças-chave desse jogo. Peças que são, por certo, anacrônicas, que estão dispersas e, por vezes, perdidas. No entanto, se forem consideradas pequenas pistas como peças fundamentais à montagem desse quebra-cabeças, abre-se a possibilidade de se questionar novamente Wendroth e de tentar (re)encontrá-lo – e problematizá-lo - em meio às tramas da história.

As primeiras pistas que possibilitam o estabelecimento de um diálogo com Wendroth são documentos produzidos por terceiros. Sua voz, conforme será analisado posteriormente, apenas é perceptível através de suas imagens, já que, até o presente momento, nenhum documento escrito a próprio punho foi encontrado. No entanto, mesmo que existam esses vestígios, poucos centram-se em aspectos biográficos do artista. A grande maioria dos relatos a seu respeito foram produzidos no entorno do álbum de aquarelas que elaborou sobre o Rio Grande do Sul. E este, que possui uma trajetória ímpar, bem como a forma como chegou ao conhecimento do público, é quem oferece as primeiras pistas para a apreensão não só de sua obra mas, igualmente, de suas percepções acerca da nova realidade que vivia.

Assim, é partindo dos elementos que atestam sua chegada ao Brasil e ao Rio Grande do Sul, que se conservou até o presente através de documentos oficiais do Exército, que se pretende reencontrar o artista e sua produção. Além disso, entender a criação de seu álbum bem como os ambientes no qual circulou enquanto viveu no Rio Grande do Sul, também se tornam como fundamentais para o entendimento de suas imagens e suas concepções acerca do gaúcho, seus hábitos e seus costumes.

Hermann Rudolf Wendroth, natural da cidade de Mainz, chegou ao Brasil no ano de 1851 à bordo do navio Hamburg. Mercenário alemão, foi contratado pelo governo imperial para incorporar o exército brasileiro na luta contra Juan Manuel de Rosas, à época governante de Buenos Aires. O grupo, que primeiramente chegou ao porto do Rio de Janeiro, logo foi deslocado para o de Rio Grande, no Rio Grande do Sul, dada a urgência de intervenção que tinha o comandante do destacamento, Conde de Caxias, na região do Uruguai. De acordo com os relatos do Major Fedor von Lemmers-Danforth que, inicialmente, cita Rêgo Monteiro,

(...) “Em meados de 1851, (...) à luz de documentos do Arquivo do Exército, começaram a chegar os contratados de infantaria já organizados em companhias; primeiramente chegaram as 1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> companhias nos vapores Hamburg e Dantzig, ao Rio de Janeiro, sendo recebidas com simpatia pelo seu garbo marcial”. A conveniência da partida urgente do Conde de Caxias, a fim de assumir o comando das forças brasileiras no Rio Grande e de coordena-las para intervenção no convulsionado Estado Oriental, determinou, para aproveitar os transportes, que o govêrno fizesse concentração das tropas contratadas na cidade de Rio Grande.<sup>85</sup>

---

<sup>85</sup> LEMMERS-DANFORTH, Fedor von. **Índole da Legião Alemã de 1851 a serviço do Império do Brasil**. Trad. Bertholdo Klinger. Marburg: Livraria da Universidade de Elwert, 1853, p.05.

Ao que tudo indica, a Legião Alemã, que teve seus componentes alcunhados de *Brummers*<sup>86</sup>, chegou ao Rio Grande do Sul no dia 08 de agosto. No entanto, diferentemente do que se esperava, muitos deles não participaram do conflito e terminaram por seguir rumos diferentes no Estado. Alguns desertaram. Outros, movidos pelo que havia disposto no contrato realizado com o Exército Brasileiro, que dispunha em seu 2º artigo que “O Governo Imperial concederá (...) 22.500 braças quadradas de terras férteis em qualquer das Províncias do Império, principalmente nas do Rio Grande do Sul e Santa Catarina”<sup>87</sup>, foram em busca de tais terras bem como de novas oportunidades de vida na região do Vale do Rio dos Sinos e da serra sul-riograndense. De acordo do Hilda Flores,

Aqui havia, a atrair, a Colônia Alemã de S. Leopoldo, (...) [que] dispunha do mercado consumidor de Porto Alegre, localizado próximo e que absorvia os produtos coloniais e artesanais em troca de artigos industrializados. Era sem dúvida motivo convincente para que muitos procurassem aí se estabelecer. Na década de 1840 reiniciou o loteamento e ocupação de terras da Encosta da Serra. [Tanto este] como os novos loteamentos foram procurados pelos Brummer, como uma das opções de pagamento contratual, que previa o recebimento de 22.500 braças quadradas de terra.<sup>88</sup>

Além da deserção e da ocupação de terras, outras possibilidades ainda se apresentavam aos soldados. A busca por ouro em algumas regiões do Estado, por exemplo, era uma oportunidade para aqueles que não seguiram na direção da serra. E foi justamente esse caminho que o soldado H. Rudolf Wendroth, após circular por Rio Grande, Pelotas, Porto Alegre, Jaguarão e Rio Pardo, realizou até chegar a Lavras do

---

<sup>86</sup> De acordo com Juvêncio Saldanha Lemos, a palavra *Brummer*, que passou a designar os mercenários alemães, possuía dois significados: o primeiro deles era referente a uma moeda polonesa de cobre. Para o autor, que cita a fala de um *ex-brummer* de nome Benno Keydel, tais moedas foram identificadas com as brasileiras de 40 réis e, quando foram vistas nas mãos de um marinheiro do navio Hamburg, um dos alemães teria exclamado: “Donnerwetter, das sind aber gehörige Brummer”, ou seja, “raios, isso parece com os Brummer!”. Essas moedas de 40 réis, posteriormente, foram utilizadas para pagar o soldo dos alemães que, segundo Lemos, “(...) gastaram perdulariamente em cachaças nas quitandas do Rio de Janeiro”, o que lhes rendeu a alcunha de *Brummer*. Segundo o relato feito por outro *ex-brummer*, de nome Lenz, “(...) nós obtivemos esse nome porque trocávamos por um copo de cachaça as desmesuradamente grandes moedas de cobre de 40 réis que ainda existiram há poucos anos, conhecidas por ‘Brummers’. Quando chegamos ao Rio Grande do Sul e as pessoas nos ouviam calcular em ‘Brummers’, passaram elas o apelido a nós próprios”. Além da comparação à moeda alemã, diz o mesmo autor que a palavra pode ser traduzida como resmungar, murmurar. Cf. LEMOS, Juvêncio Saldanha. **Brummers: a Legião Alemã contratada pelo Império Brasileiro em 1851**. Porto Alegre: Edigal, 2015, p. 124.

<sup>87</sup> LEMMERS-DANFORTH, Fedor von. Op,cit., p. 80.

<sup>88</sup> FLORES, Hilda Agnes Hübner. **Memórias de Brummer**. Porto Alegre: EST, 1997, p.09.

Sul<sup>89</sup>. No entanto, diferenciando-se dos demais companheiros de viagem, que também muito pouco se sabe, seu roteiro foi amplamente registrado através de tintas, traços e cores. Nascia, aí, o álbum de desenhos do soldado-artista.

Esse álbum, por certo, não começou a ser elaborado em Lavras do Sul.<sup>90</sup> Tampouco iniciou somente aí trajetória de Wendroth e sua relação com a produção de imagens no Rio Grande do Sul. Na realidade, álbum e trajetória acabam sendo elementos complementares para uma compreensão maior acerca do artista, uma vez que são escassas as fontes específicas a seu respeito. Assim, acompanhar as imagens e os pequenos relatos que faz em cada um dos desenhos, auxilia o pesquisador a traçar parte de seu roteiro como também perceber os elementos que observou e vivenciou durante as incursões realizadas pelo interior do Estado.

Outro elemento importante, que se desdobra na conjugação dessas imagens, é o reencontro com o próprio artista. Como dito anteriormente, poucos elementos de sua vida pregressa e de sua formação na Europa chegaram até o Brasil. Para Círio Simon, dele “(...) não se sabe muito mais que foi um dos 1800 soldados mercenários alemães que atuaram no Sul do Brasil, ao longo do regime imperial. Não se sabe do seu nascimento, formação e nem o ano de seu desaparecimento”.<sup>91</sup> Afora as informações provenientes do Exército, as demais são partes de relatos de colegas, onde sua participação foi anotada ou, então, breves estudos realizados a seu respeito.

Sobre esses trabalhos, ganha destaque o manuscrito do General Bertoldo Klinger, datado de 1962 e elaborado a pedido de Augusto Meyer, que foi o primeiro a trazer informações sobre Wendroth e, de posse de seu material imagético, elaborou não apenas a sua catalogação, mas, igualmente, a tradução das legendas e poemas que constam na obra. Além disso, faz pertinentes observações acerca das inúmeras hipóteses e incertezas que cercam o artista. Esse material, contudo, foi uma das bases da presente pesquisa conjuntamente às imagens do álbum e demais documentos.

Sobre os fragmentos documentais, importa citar dois que são de grande relevância: um que é da autoria do próprio Wendroth, ou seja, uma imagem e um poema

---

<sup>89</sup> ZUBARAN, Maria Angélica. A iconografia de viagem de Hernamm Rudolph Wendroth sobre o Rio Grande do Sul Oitocentista, *Textura*, Canoas, n, 6/7, mar.2002/mar.2003, p.45-65, p.49.

<sup>90</sup> Segundo General Bertoldo Klinger, as primeiras imagens do álbum de Wendroth foram as referentes ao navio Hamburg, que trouxe os mercenários para o Brasil e, também, às paisagens do Rio de Janeiro, primeiro ponto de parada da embarcação antes da chegada ao Rio Grande do Sul. Cf. KLINGER, Bertoldo. Álbum do Brasil.

<sup>91</sup> SIMON, Círio. Olhares da germanidade ao longo do 1º século da sua grande imigração ao Brasil. **Prof. Círio Simon**, Porto Alegre, 1 mai. 2012. Disponível em: <http://profciriosimon.blogspot.com.br/>. Acesso em 29 jun. 2015, p.11.

em seu álbum e, o outro, o relato de um outro *Brummer* que também esteve no Rio Grande do Sul e que, de certa maneira, acercou-se de Wendroth: Carlos von Koseritz.

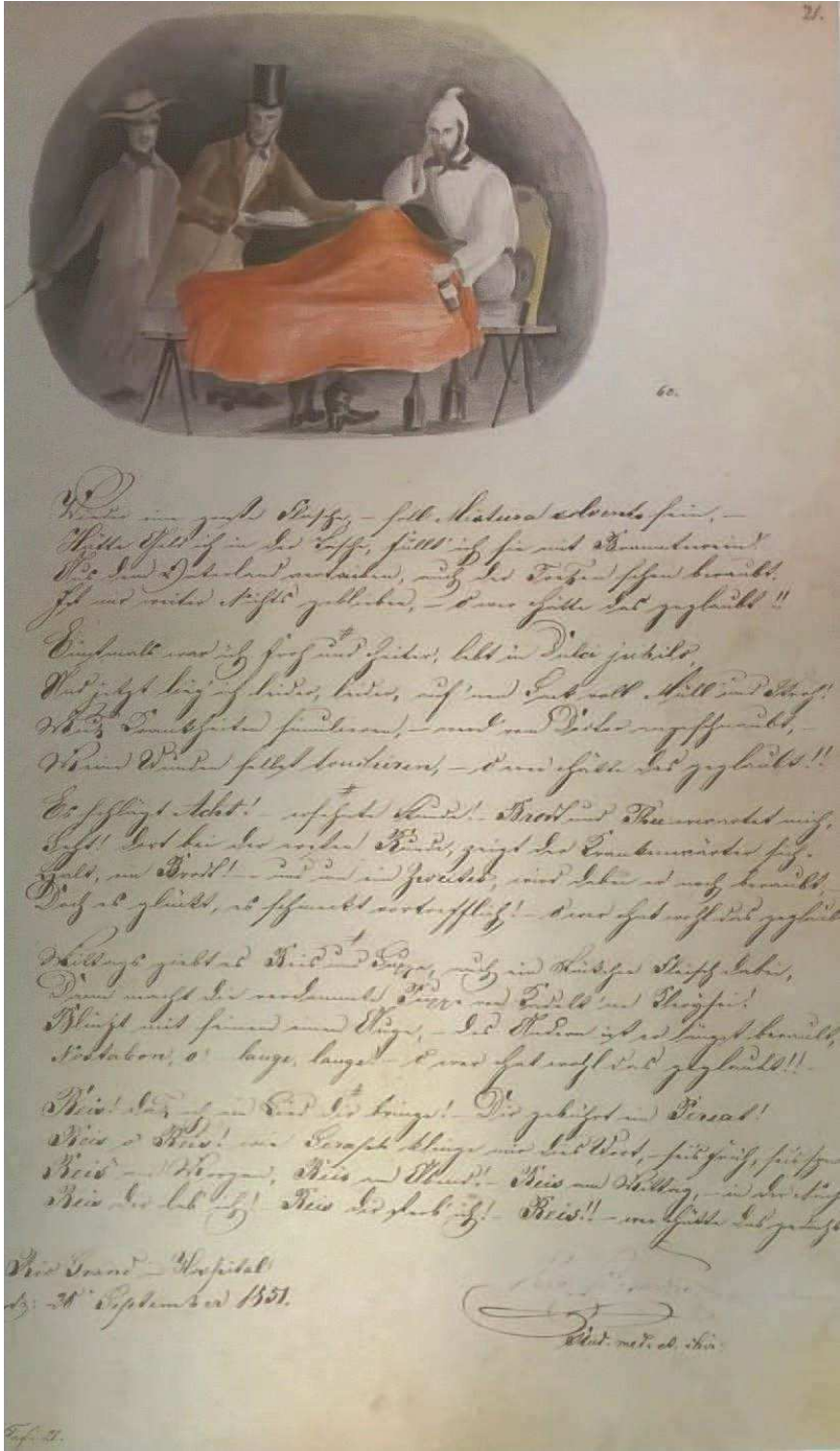
Sobre a imagem e o poema, a aquarela que está localizada na prancha número 21 (Fig. 11) é, por assim dizer, um indício e um problema para o pesquisador pois, ao evidenciar uma possível formação do artista, põe em destaque, também, uma característica bem marcante de sua obra: o tom cômico e irônico. A prancha em questão, por exemplo, tem uma estrutura, que se diferencia das demais que compõem o álbum de Wendroth, pois apresenta, na parte superior, uma pequena aquarela oval, de 13 X 10 cm, formada por três personagens: um doente, um médico e um enfermeiro. Abaixo dela, uma poesia construída em cinco quadras e, todas elas, repletas de lamentos. Ao final, um local, uma data e uma assinatura: Rio Grande, no hospital, 20 de setembro de 1851. Her.Rudolf Wendroth. Contudo, de todos esses dados, o que mais chama a atenção do pesquisador é uma pequena abreviação que consta logo abaixo da sua assinatura: *Stud.med.et chir* que, na tradução do alemão “Student der Medizin et Chirurg” significaria “Estudante de medicina e cirurgião”.

Muito embora a referência seja, de certa forma, bastante clara, Bertoldo Klinger, ao analisar o álbum de Wendroth e, igualmente, transcrever e traduzir as legendas e poemas que constam nele, aponta a impossibilidade de o artista, então como soldado na Legião Alemã, ser um estudante de medicina. Segundo o autor, a abreviação possivelmente corresponderia a uma burla, “(...) pois não é de crer que tivesse ficado como simples soldado um legionário dotado das habilidades culturais que semelhante condição faz subentender (...)”.<sup>92</sup>

Se, de fato, Wendroth não era um estudante de medicina, o que o teria motivado a colocar tais credenciais abaixo de seu nome? Uma possível resposta para a questão seja, talvez, uma referência à péssima estadia, segundo ele próprio, do hospital em que esteve internado em Rio Grande. Essa experiência pode ser observada, sobretudo, se algumas linhas da poesia que ele escreve nessa prancha forem levadas em consideração. Como dito anteriormente, o texto que escreve é um grande lamento. Mas um lamento que, ao mesmo tempo em que denota tristezas, possui um tom cômico e irônico. Na primeira quadra da poesia já afirma: “De novo uma grande garrafa – dizem que é mistura de solvente / Tivesse eu dinheiro no bolso, a encheria de aguardente! / Expulso da pátria e já despojado das insígnias, nada mais me restou – ó, quem teria acreditado

<sup>92</sup> KLINGER, Bertoldo. *Álbum do Brasil*. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, p.17.

Fig. 11  
**No hospital do Rio Grande. 20 de setembro de 1851**  
Herrman Rudolph Wendroth  
Álbum – Prancha n. 21  
Aquarela – s.d.  
Museu Imperial de Petrópolis - Petrópolis



Fonte: O RIO Grande do Sul em 1852. Aquarelas de Herrman Rudolf Wendroth.



nisso?”<sup>93</sup> Com base no texto e no registro de sua estada no hospital, se pode inferir que o acamado da aquarela que encima a poesia se trata, possivelmente, de Wendroth. Além de portar uma espécie de touca branca na cabeça, o doente tem em sua mão esquerda uma garrafa – objeto este que se encontra, ainda, embaixo de sua cama, junto de suas botas.

No entanto, é analisando a segunda quadra da poesia que a relação de Wendroth com a medicina pode ser explicada. Iniciando o texto com uma lamúria onde compara passado e presente, ele ainda se queixa das más condições do hospital e do tratamento médico que não recebeu: “Outrora fui contente e alegre, vivia em dulce jubilo / E agora encontro-me deitado, infeliz, infeliz, sobre um saco de lixo e palha; / Tenho que simular doenças! – sou repreendido pelo doutor; / Cuidar eu mesmo de minhas feridas – ó, quem teria acreditado nisso!”.<sup>94</sup> Possivelmente, então, pelo fato de ter sido um homem que, em seus relatos imagéticos, sempre primou pelo viés cômico ou irônico das cenas, a referência à medicina logo abaixo de sua assinatura poderia ser uma ironia acerca do tratamento recebido<sup>95</sup>.

Mesmo que de maneira um tanto irônica, a referência à medicina em sua assinatura pode estar associada ao cuidado que não teve do *médico formado*. Possivelmente pelo fato de ter de realizar determinados procedimentos, que não seria de sua responsabilidade, ele, então, se auto-intitula como tal. E suas ironias não cessam por aí, pois na continuação do texto, quando se refere às refeições oferecidas no hospital e a repetição de alguns alimentos – como o arroz – ele escreve uma espécie de ode ao grão:

Ao meio dia temos arroz e sopa, com um pedacinho de carne / Depois, a maldita boneca, o cadete, faz uma fradice / Pisca com um seu olho único – o outro há muito lhe foi roubado, / ‘Nostabon’, ó! – faz muito tempo, muito! / ó, quem terá acreditado nisso?” E segue, fazendo, agora, uma ode ao arroz: “Arroz! Ofereço-te uma canção! – Merece um pereal! / Arroz, ó arroz! Que essa palavra me soe como serafim – seja cedo ou tarde; / Arroz de manhã, arroz à tarde” – Arroz ao meio dia, à noite; / Arroz, por ti vivo, por ti morro! – Arroz, quem teria acreditado nisso!!<sup>96</sup>

---

<sup>93</sup> Ibidem, p.18.

<sup>94</sup> Idem.

<sup>95</sup> Por certo essa questão foi levantada apenas com base na documentação disponível acerca do artista. Possivelmente estudos ulteriores poderão lançar luz sobre a trajetória de H. R. Wendroth antes de sua chegada ao Brasil.

<sup>96</sup> KLINGER, Bertoldo. Idem.

Esse traço cômico e irônico, conforme mencionado, tornou-se uma constante na obra de Herrman R. Wendroth. E tais elementos, visíveis em algumas aquarelas, nas legendas ou na conjugação de ambos, oferecem subsídios para que se possa considerar a referência à medicina como uma ironia. O mesmo vai acontecer, por exemplo, quando legenda o desenho de baratas e outros insetos que, segundo ele, foram visitantes *ilustres* de prisão onde ficou em Rio Grande: *Baratas (besouros fedorentos) Hóspedes do palácio (Cadeia)* (Fig. 12). Em contrapartida, algumas legendas que pareciam apontar episódios concretos e sérios, designavam imagens irônicas. Este é o caso de *Arte de construir pontes* (Fig. 13), título que sugere técnicas ou avanços na construção de pontes que, na realidade, apresentava um tronco de árvore sobre um pequeno lago. Nesse sentido, mesmo que tais indicações não apontem uma realidade concreta, como o caso da formação em medicina em curso, os usos que Wendroth fez do cômico tornaram-se, também, outro elementos a ser considerado na reconstrução de sua trajetória e análise de sua obra.

O outro suporte documental que auxilia nessa busca sobre o artista e sua obra refere-se, pois, às narrativas de colegas que, de certa forma, interagiram com ele. Esse é o caso do texto de Carlos von Koseritz, seu contemporâneo e que veio para o Rio Grande do Sul na mesma situação do artista. No almanaque que elaborou, chamado *Koseritz deutscher Volkskalender*, especialmente no capítulo que intitulou *Estranhos companheiros de cama (das memórias de um Brummer)*, onde narra parte das vivências junto aos soldados alemães, o jornalista faz referência a um episódio bastante particular: o de sua prisão em um navio de bloqueio na cidade de Rio Grande. Sobre o fato, contava-se que Koseritz e mais alguns de seus colegas excederam-se em bebidas e diversão durante uma noite. Por tal motivo foram presos e mandados para a prisão do navio que, segundo ele próprio,

(...) era um lugar extremamente agradável. Ele era feito a partir de um casco de um antigo *man-of-war* da marinha portuguesa (...). A comunicação com a terra não era fácil, mas nós sabíamos fazê-la funcionar., e mesmo uma boa bebida, conhecida na Europa como Rum, mas que aqui se chama cachaça (artigo de primeira necessidade para os soldados que se encontram na prisão), era contrabandeada por nossos amáveis camaradas para o interior do navio.<sup>97</sup>

<sup>97</sup> KOSERITZ, Karl von. *Koseritz deutscher Volkskalender*, 1881. Tradução feita pelo Prof. Dr. Vinícius Liebel, p.87.

Fig. 12

***Baratas (besouros fedorentos) hospedes no palácio Cadeia***

Herrman Rudolph Wendroth

Aquarela – s.d.

Álbum – Prancha n. 13

Museu Imperial de Petrópolis - Petrópolis



Fig. 13

***A arte brasileira de construção de pontes***

Herrman Rudolph Wendroth

Aquarela – s.d.

Álbum – Prancha n. 27

Museu Imperial de Petrópolis - Petrópolis



Fonte: O RIO Grande do Sul em 1852. Aquarelas de Herrman Rudolf Wendroth.

No entanto, além das peripécias e das facilidades com que contavam nessa prisão, Koseritz faz referências, também, aos companheiros que estiveram na mesma situação que ele e, também, aos que lá estavam em sua companhia. Assim, na continuidade de sua narrativa, comenta:

(...) No meu tempo estavam lá Grote-Ter, desenhista brilhante e técnico inteligente, Heise, Knackstedt (que jogaram o tenente Lischke para trás da fronteira durante a vigília), alguns restos do corajoso 23, que confrontaram a cavalaria brasileira na picada “das Forjas”, e ainda muita gente bacana, com quem se podia dar muito bem. Para a decoração apropriada do local, presos anteriores (principalmente F. Wendroth) providenciaram para que as paredes laterais fossem cobertas de caricaturas e produções literárias, e também não nos faltavam carteados, alguns livros, etc. (...).<sup>98</sup>

Como pode ser percebido, no meio do relato de Koseritz há uma menção a F. Wendroth. Muito embora apareça a grafia *F. Wendroth*, considera-se que seja uma referência a Hermann Rudolf Wendroth por duas razões: uma relativa ao próprio álbum que produziu e, outra, aos dados do Exército. A respeito da primeira, seu álbum apresenta uma aquarela referente às citadas prisões que, afora ter relação com os navios de bloqueio em Rio Grande, está bastante próxima do contexto narrado por Koseritz.

Nessa imagem, que apresenta cinco soldados embriagados e felizes por terem descoberto que a parede adjacente à cela possuía barris de vinho, o que facilitava o seu “furto”, há ainda um breve e sarcástico poema escrito por Wendroth que, de certa maneira, explica a cena. Assim, a aquarela de número 85 (Fig. 14), intitulada *Cena da prisão (Gefängnissscene)*, oferece indícios para se pensar não só no contexto em que estavam inseridos esses soldados mas, igualmente, nas redes de contatos que estabeleceram no Brasil, mesmo que dentro de prisões. As irônicas linhas que escreve sobre a situação dizem o seguinte: “Certo hei de louvar o meu BRASIL / Pois em nenhuma outra parte se vive bem como aqui / Se até de torvas paredes de taboas / O sr. BACHO a mancheias / O mais precioso dos dons nos obsequia / Que fartamente nossa ávida garganta sacia”.<sup>99</sup>

Assim, se por um lado Koseritz observou imagens na prisão e as atribuiu a Wendroth, por outro, o artista elaborou uma cena onde os mesmos excessos cometidos pelos soldados e narrados pelo intelectual são evidenciados. Desse diálogo entre fontes,

<sup>98</sup> Idem.

<sup>99</sup> KLINGER, Bertoldo. Álbum do Brasil, 1863. Biblioteca Nacional, p. 23.

Fig. 14

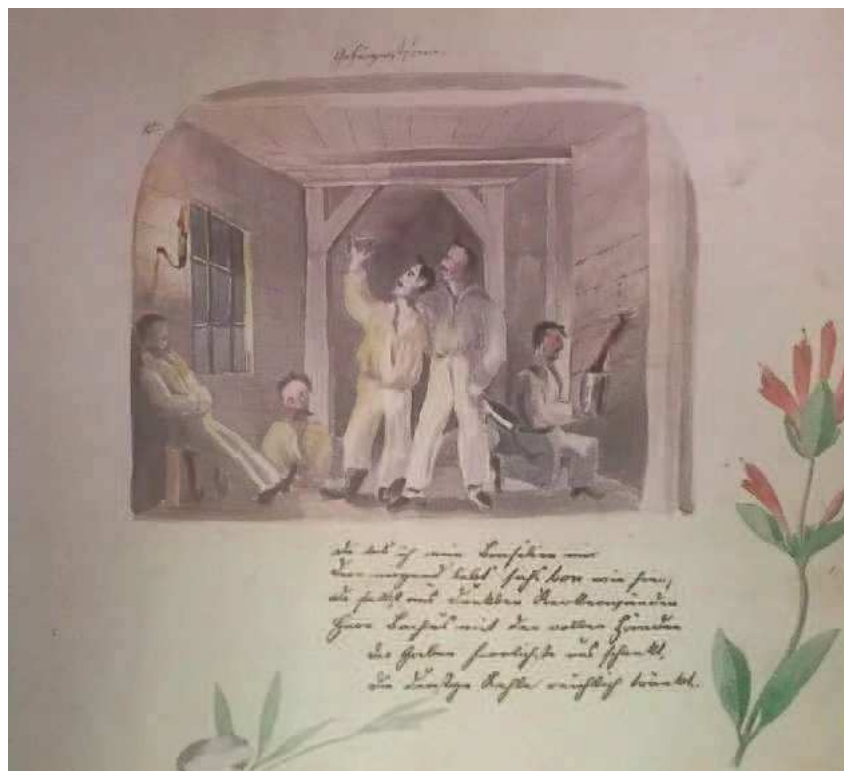
***Cena de prisão***

Herrman Rudolph Wendroth

Aquarela – s.d.

Álbum – Prancha n. 27

Museu Imperial de Petrópolis - Petrópolis



Fonte: O RIO Grande do Sul em 1852. Aquarelas de Herrman Rudolf Wendroth.

percebem-se não só as vivências dos dois *Brummers* em Rio Grande como também suas redes de contatos.

Já a segunda razão que serve de base para se considerar que a afirmativa de Koseritz diz respeito à Wendroth, tem sua justificativa no fato de não existirem, nas listagens da Legião Alemã, outro soldado com sobrenome *Wendroth*. Tal verificação foi realizada na listagem organizada e disponibilizada na tradução da obra do Major Fedor Lemmers-Danforth, *Índole da Legião Alemã de 1851*. Afora o nome, há ainda indícios de que Wendroth, no período da prisão de Koseritz, tivesse permanecido em Rio Grande por questões disciplinares, o que causou a sua ausência na marcha que seguiu ao Uruguai.<sup>100</sup> Com isso, a importância da referência o jornalista alemão feita ao artista por Koseritz, aliada a materialidade da sua aquarela e aos dados do Exército, está no fato de se poder estabelecer alguns dos primeiros pontos de uma trajetória que, infelizmente, não possui um fim concreto.

O súbito desaparecimento de H. R. Wendroth, por volta do ano de 1860, fez com que alguns autores, especialmente Abeillard Barreto, considerassem sua morte próxima desse período. No entanto, o local e as causas continuam em aberto, apesar de Bellomo, no *Dicionário biográfico sul-rio-grandense*,<sup>101</sup> apontar Porto Alegre ou Buenos Aires como as cidades mais prováveis de seu falecimento<sup>102</sup>. No entanto, mesmo que poucos elementos esclareçam o fato, o paradeiro de seu álbum que veio à tona por volta do ano de 1863, é o que, mais uma vez, levanta novas questões sobre o artista.

No ano de 1963, enquanto buscava, no Palácio da Princesa Isabel, documentos a respeito dos imigrantes alemães no Brasil, o pesquisador e secretário de Dom Pedro Gastão de Orleans e Bragança, Guilherme Auler, deparou-se com um inusitado material. Este, composto por um álbum de desenhos, aquarelas e textos, trazia junto uma carta endereçada a Dom Pedro II, datada do ano de 1863 e remetida de Buenos Aires. Nesta, dentre outras coisas, lia-se:

O abaixo-assinado – indugido [sic] por circunstâncias especiais – toma a liberdade de remeter a S. Imperial Alteza o anexo livro de esboços, relativos a paisagens, cidades e personalidades do BRASIL, com o humílimo pedido de que o receba com a costumada imperial

<sup>100</sup> KLINGER, Bertoldo. Um “Brummer” desenha vivências suas, de Legionário do Brasil, de 1851. Biblioteca Nacional.

<sup>101</sup> BELLOMO, Harry Rodrigues, ERTZOGUE, Marina, ARAÚJO, Thiago Nicolau. **Dicionário biográfico sul-rio-grandense**. Porto Alegre: EST, 2006, p.198.

<sup>102</sup> A respeito da possibilidade de Herrman Rudolf Wendroth ter falecido em Porto Alegre, nenhum indício foi encontrado nos registros realizados no livro de *Óbitos Livres (1858-1861)* que se encontra no Arquivo do Centro Cultural da Santa Casa de Misericórdia.



benevolência e graça. Este objeto estava, na verdade, destinado a ser remetido para a ALEMANHA, para edição, acompanhado da minuciosa descrição das províncias de S. CATARINA e RIO GRANDE.<sup>103</sup>

A carta segue. Ao final, depois de narrar viagens que teria feito para levar o *livro de esboços* até a Alemanha e, ainda, contar que todos os percalços o fizeram ficar sem dinheiro para retornar ao Brasil, pois se encontrava em Buenos Aires coletando um número maior de imagens para inserir no álbum, o autor finaliza: “Destarte encontro-me em situação extremamente triste, pois não posso retroceder para o BRASIL, nem prosseguir para a ALEMANHA”<sup>104</sup>. O autor da missiva, um alemão de nome F. A. Buhlmann, pedia, então, que o imperador comprasse sua obra, ao preço que melhor lhe conviesse, para que pudesse, finalmente, voltar ao Brasil<sup>105</sup>.

O conteúdo dessa carta, encontrada exatos cem anos depois de sua escrita, é o que dá início a um intenso trabalho de recuperação e, também, de verificação de autoria do álbum que, hoje se sabe, pertenceu a Hermann Rudolf Wendroth. De posse das informações da carta e, juntamente com as imagens, Guilherme Auler, ainda no ano de 1963, entra em contato com Augusto Meyer. O nome do crítico literário seria de fundamental importância para o pesquisador por dois motivos: o primeiro era o fato de, à época, Meyer ser diretor do Instituto Nacional do Livro; o segundo era por ele ser, também, natural do Rio Grande do Sul. De acordo com Abeillard Barreto,

Augusto Meyer ficou encantado com o álbum e tratou de convocar, para uma reunião em seu escritório, vários membros da colônia gaúcha no Rio de Janeiro, a fim de trocarem ideias a respeito de uma possível edição da importante e valiosa iconografia, em que, aliás, o Rio Grande do Sul é mais ou menos pobre.<sup>106</sup>

O primeiro passo dado para a execução do projeto foi, então, verificar a autoria do álbum. A dúvida pareceu pertinente aos estudiosos pois, além da carta que indicava Buhlmann como autor das imagens, havia também, na primeira página, um mapa do Rio Grande do Sul e do Uruguai com a assinatura *F. A. B.* (Fig. 15). No entanto, nas páginas

<sup>103</sup> KLINGER, Bertoldo. *Álbum do Brasil*. Op.cit., p.04.

<sup>104</sup> KLINGER, Bertoldo. *Álbum do Brasil*, 1863. Biblioteca Nacional, p. 06.

<sup>105</sup> BARRETO, Abeillard. **Bibliografia sul-riograndense. Contribuição portuguesa e estrangeira para o conhecimento e integração do Rio Grande do Sul**. v.2. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1973, p.1419.

<sup>106</sup> BARRETO, Abeillard. Apresentação. In: **OBRAS de Hermann Rudolf Wndroth. 1852**. Porto Alegre: Riocel, 1982, p.02.

subsequentes, em especial a de número 21<sup>107</sup>, verificou-se que, ao pé da página, a assinatura original havia sido raspada. Foi justamente esse detalhe que fez Augusto Meyer enviar o material para o Instituto de Criminalística do Departamento de Segurança Pública do Estado do Rio de Janeiro, tendo como resultado a reconstituição da assinatura que havia sido subtraída: *Herr. Rudolf W.* De acordo com Barreto, essa era a firma de Wendroth porque, como já comentado anteriormente, “(...) na lista dos dezoito Rudolf contratados por Sebastião do Rego Barros na Alemanha, somente um tem a inicial W no sobrenome: Wendroth”.<sup>108</sup>

Além da questão específica da assinatura, o minucioso estudo que Bertoldo Klinger fez a pedido de Augusto Meyer indica, ainda, outros pontos de ordem militar que atestam o pertencimento do álbum à Wendroth. O primeiro deles está relacionado com o fato do artista não ter se deslocado para o Uruguai por motivos disciplinares, como já foi comentado anteriormente, e ter elaborado imagens de cidades sul-riograndenses. O segundo, referente especificamente às imagens, faz o autor afirmar que, apenas o homem que integrou a Legião Alemã, isto é, que foi um Brummer, poderia ter feito o caminho e as aquarelas realizadas pelo desenhista do álbum. Como foi provado que F. A. Buhlman não havia sido um Brummer<sup>109</sup>, mais um elemento se soma à autoria de Wendroth. Por fim, o general atesta dados de ordem de campo, isto é, armamentos e locais de batalhas que só os alemães integrantes da Legião teriam conhecimento.<sup>110</sup>

Com esses elementos em mãos, credita-se a autoria do álbum a Wendroth. Este, que se constituía de um “livro em branco, encadernado, de 21cm., 5 X 34,5; lombada de couro; ambas as capas de papelão”<sup>111</sup>, estava composto por cerca de 159 desenhos aquarelados dispostos em aproximadamente 42 pranchas. E a temática das imagens, a mais variada: paisagens e vistas de cidades onde esteve, tipos e gentes com quem cruzou durante suas viagens ao interior do Rio Grande do Sul, particularidades dos usos

<sup>107</sup> A pintura encontrada na folha de número 21 é a intitulada *No hospital do Rio Grande*, onde o artista ainda elabora um texto bastante sarcástico acerca da situação em que se encontrava bem como a da dieta a que foi submetido quando de sua internação. Cf. **O RIO Grande do Sul em 1852. Aquarelas de Herrmann Rudolf Wendroth**. Porto Alegre: [s.e.], 1983, [s.p.].

<sup>108</sup> BARRETO, Abeillard. **Bibliografia sul-riograndense**. Op.cit., p.1419.

<sup>109</sup> F. A. Buhlmann não foi considerado um Brummer, segundo Klinger, porque seu nome não consta em nenhum registro do Exército e da Legião Alemã, especialmente na lista minuciosa organizada por Lemmers-Danforth. Além disso, conforme pontua Barreto, “(...) o álbum tem o itinerário da Legião Alemã que serviu no RGS, e Buhlmann para ela não foi contratado e se o houvesse sido, não poderia ser colono em Santa Catarina em 1852 como afirma em seu pedido de dinheiro ao Imperador”. Cf.: BARRETO, Abeillard. **O RIO Grande do Sul em 1852**. Op.cit., p.02.

<sup>110</sup> KLINGER, Bertoldo. p.05.

<sup>111</sup> KLINGER, Bertoldo. **Album**. Op.cit., p.01.

**Carta da Província do Rio Grande de São Pedro do Sul**

Herrman Rudolph Wendroth

Aquarela – s.d.

Álbum

Museu Imperial de Petrópolis - Petrópolis



Fonte: O RIO Grande do Sul em 1852. Aquarelas de Herrman Rudolf Wendroth.

e costumes que observou e, igualmente, cenas inusitadas no qual ele próprio é o elemento central.

Analisar essas diferentes temáticas elaboradas no álbum evidencia, também facetas diferentes do fazer artístico de Wendroth. Além disso, auxilia na compreensão dos objetivos que tinha ao elaborá-los. O soldado-artista, que está inserido em um contexto marcado pelas viagens científicas ao Novo Mundo e, igualmente, pela publicação de livros ilustrados de artistas-viajantes, pode ter sido impelido a tal atividade quando esteve em terras sulinas. No entanto, se seu objetivo era o mesmo dos demais viajantes que estiveram nas terras d'além mar, isto é, de publicar seu álbum na Europa quando de seu retorno, infelizmente o mesmo não se concretizou. O material que se tem, por certo, corresponde aos esboços do artista que, se publicados quando de seu retorno à Europa, poderiam ser modificados e organizados conforme seus objetivos. Aliás, as aquarelas tiveram que esperar cerca de 120 anos para ganhar a sua primeira edição no Brasil.<sup>112</sup>

A primeira publicação<sup>113</sup> das imagens de H. Wendroth, realizada parcialmente no ano de 1982, foi patrocinada pela Riocell (Rio Grande Companhia de Celulose do Sul) e foi dada a seus funcionários como presente de final de ano. Esta, por certo, não teve a intenção de problematizar as aquarelas do alemão, mas trouxe importante contribuição para um campo de estudos que, até então, era de total desconhecimento do público. Além de possuir um interessante texto de Abeillard Barreto na introdução, a obra foi elaborada com o intuito de evidenciar o crescimento e desenvolvimento da cidade de Porto Alegre a partir de uma comparação entre fotografias daquele período (década de 1980) e as aquarelas de Wendroth.

Já a segunda publicação, datada do ano de 1983/84, abrange a totalidade do conjunto de aquarelas encontrada por Guilherme Auler no arquivo do Museu Imperial de Petrópolis. Essa edição, que foi intitulada *O Rio Grande do Sul em 1982: aquarelas de Herrmann Rudolf Wendroth*, foi lançada quando uma das mais importantes instituições culturais da cidade de Porto Alegre, igualmente, estava sendo inaugurada: a Casa de Cultura<sup>114</sup>, posteriormente conhecida e chamada *Casa de Cultura Mário Quintana*.

---

<sup>112</sup> A primeira publicação das aquarelas de Wendroth foi feita parcialmente, no ano de 1982, pela Riocel. O trabalho era parte de um presente que a empresa ofereceu nas festividades de final de ano.

<sup>113</sup> **OBRAS de Hermann Rudof Wndroth. 1852.** Porto Alegre: Riocel, 1982.

<sup>114</sup> A Casa de Cultura passou a ser chamada de Casa de Cultura Mário Quintana apenas em julho desse mesmo ano quando da publicação da Lei n. 7.803 de 08 de julho de 1983. No mês de março, momento

Nessa ocasião, quando então corria o ano de 1983, nos jornais da cidade pequenas e breves notas anunciavam a solenidade de inauguração da Casa de Cultura, agora ex-Hotel Majestic. E na agenda de atividades do evento, estava o lançamento do álbum de desenhos do alemão Hermann Rudolf Wendroth. No dia 08 de março, então, no saguão da nova Casa de Cultura, deu-se a exposição e o lançamento da obra. Essa solenidade, além de ter presente o governador e o secretário de cultura, à época, respectivamente, José Augusto Amaral e Souza e Luiz Carlos Barbosa Lessa, contou, ainda, com a participação do príncipe D. Pedro Gastão de Orleans e Bragança.

Possivelmente, para muitos dos presentes, o nome do autor das aquarelas era ouvido pela primeira vez, já que suas obras eram, de fato, expostas, também, pela primeira vez. Além disso, a própria imprensa do período, que pouco noticiou a respeito da exposição, fortalece o fato de o artista e sua obra serem pouco conhecidas do público. Nos jornais *Correio do Povo* e *Folha da Tarde*, por exemplo, poucas informações foram publicadas. No primeiro periódico, apenas notas da presença de D. Pedro Gastão de Orleans e Bragança em Porto Alegre para, dentre outras coisas, participar da solenidade. Note-se que o tema “exposição” nunca foi ampliado pelo jornal, como se constata na pequena notícia sobre a visita do príncipe a Mário Quintana que, afora mencionar o apreço que ele sentia pelo poeta, comentava, ao final:

“O Príncipe (...), veio ao Rio Grande do Sul para o lançamento, na Casa de Cultura, ex-Hotel Majestic, das reproduções das aquarelas de Herrmann Rudolf Wendroth, mercenário alemão contratado pelo Governo Imperial, em 1850, para lutar contra Rosas, da Argentina”.<sup>115</sup>

Outro elemento bastante interessante nesse entorno é, pois, o comparecimento de D. Pedro Gastão, herdeiro do trono brasileiro, ao evento. Sua presença, por certo, sugeria uma aura imperial à cerimônia, mesmo que alguns dos presentes não compreendessem sua ida e sua função naquele espaço. No entanto, ela também sugeria a trajetória final do álbum de H. Wendroth desde que F. A. Buhlmann enviou a carta para D. Pedro II em 1863: ele havia ido, de fato, parar entre os pertences da família imperial brasileira onde se encontra até os dias de hoje.

---

dessa solenidade, a instituição havia sido tombada como patrimônio histórico e as atividades culturais apenas principiavam no local.

<sup>115</sup> PRINCIPE visita Quintana. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 10 mar. 1983, p.12. Apenas na *Folha da Tarde*, datada do dia 08 de março, se encontra uma nota, sob o título “Aquarelas no Majestic”, que, em poucas palavras, descreve o evento. Cf. AQUARELAS no Majestic, *Folha da Tarde*, Porto Alegre, 08 mar. 1983, p.28.

Todavia, antes de adentrar às especificidades das imagens que compõe o álbum do soldado-artista, importa fazer uma pequena ressalva acerca do arquivo do Museu Imperial de Petrópolis, onde parte da pesquisa foi realizada. Quando, em 1939, foi publicada, pela Biblioteca Nacional, o Inventário de Documentos da Casa Imperial do Brasil, constava, na página de número 506, a seguinte informação acerca do documento: “218 - Buhlmann - 1857 - Album - Com curiosos desenhos de aquarella. Intercallada uma carta do autor e a sobrecarta. No fim um mappa geographico do Rio Grande do Sul”.

Na década de 1970, quando então Hélio Vianna publicou, na Revista Brasileira de Cultura do ano de 1971, o artigo intitulado *Manuscritos da Biblioteca Imperial*, a mesma informação continuava circulando. Constando no Catálogo “C” de Códices, Livros e Manuscritos<sup>116</sup>, “(...) última parte do ‘Inventário’ no Castelo d’Eu (...) [que] pertencem seus exemplares, presentemente, ao Príncipe D. Pedro Gastão de Orleans e Bragança”<sup>117</sup>, está discriminado, entre a contribuição de alemães e austríacos para o Rio Grande do Sul, um álbum de aquarelas atribuído a um certo Carlos Emil Buhlmann. De acordo com Vianna:

O segundo [documento], do mesmo Carlos Emil Buhlmann, agora com o sobrenome declarado, já é de 1857; contém desenhos a aquarela, carta e sobrecarta do autor. No fim, um mapa geográfico do Rio Grande do Sul que, com o anterior, foi, por D. Pedro Gastão de Orléans-Bragança, emprestado ao gaúcho Sr. Jaime Bastian Pinto, para que providenciasse sua artística e necessária publicação.<sup>118</sup>

Apesar da grafia dos nomes, chama a atenção a referência, mais uma vez, ao sobrenome *Buhlmann*.<sup>119</sup> E, mesmo que tal equívoco já tenha sido sanado desde os estudos periciais feitos no Instituto de Criminalística, o fato é que, nos registros do

<sup>116</sup> Esse catálogo, segundo a pesquisadora do Arquivo Histórico do Museu Imperial, Fátima Argon, corresponde ao arquivo particular da Família Imperial que foi organizado no fim da década de 1920 e durante os anos 30, por iniciativa de d. Pedro de Orleans e Bragança, filho da princesa Isabel. Esse inventário foi, ainda, dividido em três catálogos: A, B e C. Os documentos dos dois primeiros foram doados ao Museu Imperial, em 1948, por d. Pedro Gastão de Orleans e Bragança. Do último, apesar dos documentos pertencerem à família, eles apenas foram arrolados.

<sup>117</sup> VIANNA, Hélio. Manuscritos da Biblioteca Imperial, **Revista Brasileira de Cultura**, n.8, abr.-jun. 1971, p. 105-144, p.136.

<sup>118</sup> *Ibidem*, p.140.

<sup>119</sup> Mesmo que de forma tangencial, foram realizadas pesquisas e buscas pelo sobrenome Buhlmann – e pelos dois nomes com que aparece, Carlos Emil e F. A. - em arquivos e dicionários biográficos. Até o momento não foi encontrado nada a seu respeito, o que torna inviável o estabelecimento de uma relação mais profunda entre ele e Herrman R. Wendroth.



arquivo do Museu Imperial, ainda hoje, consta esse mesmo sobrenome relacionado ao álbum e inexistem referências a Herrman R. Wendroth.

Como pôde ser percebido, o álbum do soldado-artista apresenta inúmeras particularidades, que vão desde aspectos materiais e arquivísticos até os mais subjetivos relacionados à sua produção. A primeira delas é a forma como ordena as imagens no suporte. Diferente do que fez Debret<sup>120</sup>, por exemplo, onde cada prancha correspondia necessariamente uma única imagem ou, em algumas vezes, até mesmo duas, nas de autoria de Wendroth há uma diversidade de cenas em uma mesma prancha. Algumas não possuem relação com as demais. Outras, por conseguinte, relacionam-se entre si. E isso se deve, em grande parte, ao fato de o álbum do artista não ser, como mencionado anteriormente, uma publicação organizada segundo seus critérios e dos editores, mas, sim, um documento particular. Na realidade, pode-se considerar que cada desenho elaborado pelo soldado-artista se constitui em micro-narrativas pictóricas.

O fato das aquarelas constituírem-se como essas pequenas narrativas é endossado, também, pelas legendas e sucintos textos que muitas vezes acompanham as imagens. Essa funcionalidade atribuída às suas aquarelas, por exemplo, pode ser constatada a partir de outro elemento que aparece junto das imagens: pequenos textos e poemas de autoria do artista. Analisando-os conjuntamente às imagens, é possível perceber que, diferentemente de Jean-Baptiste Debret, as anotações de Wendroth não objetivavam uma descrição minuciosa do que apresentava nas imagens, como se visasse exclusivamente apresentá-las a um público que desconhecesse a nova realidade que vislumbrava. Pelo contrário, seus escritos ora legendam o local ou situação que observou e ora narram, de forma bastante satírica, situações pela qual passou no Rio Grande do Sul.

Por tal razão, percebe-se que da análise do conjunto do álbum, a própria trajetória e aspectos da biografia do artista, enquanto esteve no Brasil e no Rio Grande do Sul, podem ser apreendidas. Seu entorno, que era a experiência vivida no Rio Grande do Sul, tornou-se o pano de fundo pitoresco de suas aquarelas. Assim, o fato de ter se

---

<sup>120</sup> A comparação com Debret foi realizada com base na maneira com a qual as imagens produzidas por ambos artistas chegaram até o presente. Por certo, há muitas diferenças entre os artistas, especialmente no que se refere às formações e, igualmente, na publicação das obras. Se, por um lado, Debret é um artista com sólida formação plástica e fez de suas imagens um material de fundamental relevância para *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, por outro, Herrman Rudolf Wendroth, que era um artista amador, apenas deixou alguns esboços e aquarelas que, dado seu súbito desaparecimento, não se sabe ao certo qual seria o seu rumo. Se, como afirmou-se anteriormente, a intenção do artista era a de publicar um *álbum de viagens*, possivelmente a ordenação do material seria diferente.

colocado nas situações enunciadas pelas pinturas, fez com que Maria Angelica Zubaran identificasse esse conjunto como imagens autobiográficas. Para a autora,

Há, contudo, um aspecto bastante original de suas aquarelas, que parecem ilustrar cenas da vida do próprio autor, que classifica como aventuras pessoais. Em algumas destas aquarelas que chamaremos autobiográficas, o artista se auto-representa na cena, o que nos possibilita uma avaliação do processo de transculturação vivido pelo artista na experiência de encontro cultural com o “outro”, desde o processo inicial de estranhamento, até a troca cultural com os assim chamados brasileiros (...).<sup>121</sup>

Essa singularidade pode ser observada, por exemplo, na prancha número 13 (Fig. 16). Nela, Wendroth apresenta algumas situações peculiares das vivências dos *Brummers* logo de sua chegada ao Rio Grande do Sul<sup>122</sup>: as carretas, os soldados e a prisão. Nas de número 31 e 35, onde estão representadas, respectivamente, a cadeia e os soldados, o artista inseriu pequenos poemas evidenciando seu posicionamento frente a ambas situações. O primeiro deles, na tradução de Bertoldo Klinger, assim expressa: “O homem que é nascido livre, é livre / Ainda que nascesse em cadeias; Não vos deixeis enganar pelo berreiro da turba / Nem pelos abusos de tolos enfurecidos; Não tremais deante [sic] do escravo que quebra a cadeia / Nem do homem livre”.<sup>123</sup> O outro, que segue a mesma lógica, mas com referências um pouco mais específicas a respeito de Deus e da fé, fortalecem a ideia de que tais escritos auxiliam, também, no conhecimento maior de Wendroth, sejam suas convicções seja sua personalidade.

Com isso, a compreensão da maneira com a qual o artista elabora suas imagens e, ainda, da forma como as dispõe nas pranchas do álbum, proporcionam um maior entendimento a seu respeito e de seu entorno. Essas particularidades, portanto, constituem-se como as primeiras e mais importantes peças do quebra-cabeças de Wendroth. E esse jogo, constituído por peças de diferentes traços e matizes, ganha novos contornos quando se recai nos desenhos de temática gauchesca, ou seja, nas que são relativas aos usos e costumes do Rio Grande do Sul.

Folhear as páginas da publicação *O Rio Grande do Sul em 1852. Aquarelas de Hermann Rudolf Wendroth* é como transitar no tempo e na história. Imagens que

<sup>121</sup> ZUBARAN, Maria Angélica. Op.cit., p.50.

<sup>122</sup> Coloca-se que tais pranchas foram feitas logo da chegada dos soldados ao Rio Grande do Sul porque, dentre as várias pranchas de aquarelas, essa é uma das poucas que apresenta a datação: 1851. No desenho mais abaixo, onde aparece o destacamento de soldados, Wendroth precisa mais ainda: 28 de julho de 1851.

<sup>123</sup> KLINGER, Bertoldo. *Album*. Op.cit., p.15.

Fig. 16

***Cadeia e casa de correção em Pelotas / Transporte de presos em Pelotas***

Herrman Rudolph Wendroth

Aquarela – s.d.

Álbum – Prancha n. 13

Museu Imperial de Petrópolis - Petrópolis



Fonte: O RIO Grande do Sul em 1852. Aquarelas de Herrman Rudolf Wendroth.

perpassam espaços, vivências, paisagens, tipos e costumes e que se tornam uma espécie de elo entre diferentes memórias. Como colocado acima, a temática do álbum de Wendroth é vasta. Das vivências como soldado às aventuras pela busca de ouro em Lavras do Sul, pôde o artista, nesse caminho que trilhou, observar, também, o gaúcho sul-rio-grandense. E pôde, através de suas tintas, materializá-los nas folhas de seu álbum e deixá-lo como uma inquietação para o presente.

As cenas que ele elabora<sup>124</sup> e que tem o gaúcho, seus usos e costumes como tema central, são bastante expressivas no conjunto da obra. Ao todo, somam 14 desenhos e esboços (inseridas em pranchas diversas) onde se pode observar não só o homem do campo, mas suas lidas e paisagem própria. Assim, foi a partir desse conjunto maior de imagens, se pôde elaborar quatro subdivisões temáticas onde: quatro desenhos são alusivos às carretas que circulavam no Rio Grande do Sul<sup>125</sup>, duas são representativas da paisagem e das estâncias sul-riogranenses<sup>126</sup>, três referem-se aos detalhes relacionados à lida campeira<sup>127</sup> e, por fim, cinco que são voltadas especificamente ao gaúcho. E será justamente esse último conjunto a base no qual se assentarão as análises acerca de Wendroth e suas aquarelas. Das selecionadas, destacam-se: *Costumes e vestimentas*, *Um habitante dos campos (Província do Rio Grande do Sul)*, *Emprego do laço*, *Caçada de boi* e *Uso do laço e da bola*.

A primeira aquarela citada, que consta na prancha n. 17 e que foi denominada *Sitten und trachten (Costumes e vestimentas)* (Fig. 17), apresenta diversos tipos de habitantes do Rio Grande do Sul que se diferenciam entre si em função das vestimentas que utilizam. Assim, ao longo da prancha, como se fossem miniaturas explicativas dessas parciaisidades, o artista os distribuiu e os numerou de acordo com sua especificidade. Isolados, ou em pequenos grupos, aparecem proprietários de terra, escravos, religiosos, uma embarcação oficial e, por certo, o gaúcho, sendo que este se faz presente em dois momentos: centralizado na prancha e sobre seu cavalo (Fig. 18) e,

<sup>124</sup> As outras obras elaboradas pelo artista, que são muitas, variam muito em sua temática. Dentre algumas delas, se pode citar: cenas de cidades (Porto Alegre, Rio Grande, Pelotas, Lavras do Sul, Rio Pardo); cenas cotidianas (escravos, soldados e nativos do Rio Grande do Sul); costumes e vestimentas; elementos botânicos; cenas vivenciadas pelo artista.

<sup>125</sup> As aquarelas referentes às carretas são: *Carro de feno em Pelotas* (prancha 12, n.32), *Carreta de duas rodas puxada por uma parelha de cavalos* (prancha 12, n.34), *Moradas móveis no campo* (prancha 19, n. 59), *Carreta de bois* (prancha 60, n. 136).

<sup>126</sup> Nomeadamente as aquarelas *Cena do interior* (prancha 40, n. 109), *Estabelecimento rural brasileiro* (prancha 68, n. 144).

<sup>127</sup> As aquarelas correspondentes são: *Potreiros* (prancha 43, n. 113), *Arreios brasileiros* (prancha 44, n. 118) e *Cercas e sebes para roças e animais* (prancha 76, n. 153).

também, junto a um trio de homens que Wendroth legendou *Reitanzüge*, ou seja, *Trajes de montar* (Fig. 19).

Na primeira miniatura, o gaúcho que está a cavalo porta os elementos básicos da indumentária dos homens habituados às lidas do campo. Afora o chapéu e o poncho azul que o abrigam, ele, como qualquer outro ginete, está calçando botas e esporas. O segundo, que já está identificado como um cavaleiro em função da legenda que lhe foi atribuída, além de portar as botas, as esporas, o poncho e o chapéu como o anterior, traz na mão direita uma espécie de relho – ou rebenque.

Já a segunda prancha, de número 19 (Fig. 20), apresenta três aquarelas distintas entre si, mas que, no conjunto, realizam um diálogo acerca do gaúcho, seus hábitos e sua paisagem. A primeira delas, que está localizada na parte superior da prancha, foi legendada como *Bewegliche Wohnungen in den Campen* (*Moradas móveis nos campos*) e apresenta uma carroça que traz, em seu interior, uma escrava com um filho no colo e, na sua frente, um escravo que prepara um fogo de chão. Já a segunda imagem, onde o artista trabalhou muito mais as cores, foi a denominada *Die fliegende Gebirge von RIO GRANDE* (*As serras voadoras do Rio Grande*). Nesta, que é alusiva à paisagem formada por dunas de areia, há, no primeiro plano, uma faixa de terra e água e, no segundo, as *montanhas voadoras* propriamente ditas.

O último desenho que aparece na prancha 19 é, pois, *Ein Bewohne der Campen* (*Provinz RIO GRANDE DO SUL*), isto é, *Um morador dos campos* (*Província do Rio Grande do Sul*). É precisamente nesta que Wendroth apresenta, na forma de um morador do campo, um gaúcho. Em maior proporção que os anteriores, mas desenhado com traços mais finos e a partir de cores terrosas, esse homem do campo, afora estar sobre seu cavalo, traz junto de si outros objetos que não constavam na indumentária dos anteriores. Assim, observando acuradamente a imagem, percebe-se que, na montaria, estão atrelados o laço e as boleadeiras. Além disso, o rebenque que traz na mão esquerda e a faca presa na cintura, evidenciam a especificidade de o personagem pertencer ao espaço do campo.

Por certo, a maneira com a qual essas imagens dialogam entre si na prancha diz respeito às particularidades de cada grupo apresentado. Assim como fez Debret na aquarela em que mostrava um *Habitante do Rio Grande* e um *Gaúcho*, a relevância em se apontar essa diferença está, precisamente, na forma com que tais homens foram apreendidos pelos artistas. Se há, explicitamente, em suas legendas e composições, uma

Fig. 17

**Costumes e vestimentas**

Herrman Rudolph Wendroth

Aquarela – s.d.

Álbun – Prancha n. 17

Museu Imperial de Petrópolis - Petrópolis



Fonte: O RIO Grande do Sul em 1852. Aquarelas de Herrman Rudolf Wendroth.



Fig. 18

**Costumes e vestimentas (detalhe do gaúcho centralizado)**

Herrman Rudolph Wendroth

Aquarela – s.d.

Álbum – Prancha n. 17

Museu Imperial de Petrópolis - Petrópolis



Fig. 19

**Costumes e vestimentas (Trajes de montaria)**

Herrman Rudolph Wendroth

Aquarela – s.d.

Álbum – Prancha n. 17

Museu Imperial de Petrópolis - Petrópolis



Fonte: O RIO Grande do Sul em 1852. Aquarelas de Herrman Rudolf Wendroth.

Fig. 20

***Um habitante do campo***

Herrman Rudolph Wendroth

Aquarela – s.d.

Álbum – Prancha n. 19

Museu Imperial de Petrópolis - Petrópolis



Fonte: O RIO Grande do Sul em 1852. Aquarelas de Herrman Rudolf Wendroth.

Fig. 20

225

*Um habitante do campo (detalhe)*

Herrman Rudolph Wendroth

Aquarela – s.d.

Álbum – Prancha n. 17

Museu Imperial de Petrópolis - Petrópolis



Fonte: O RIO Grande do Sul em 1852. Aquarelas de Herrman Rudolf Wendroth.

disparidade entre o habitante da cidade e do campo, percebe-se, pelas margens, quem é o gaúcho, de fato, para ambos.

A importância de se levantar tal questão reside, pois, na possibilidade de se observar os diferentes elementos que estiveram no entorno da produção artística voltada à figura do gaúcho, especialmente as pautadas na alteridade. Assim, se Wendroth elabora pequenas imagens relacionadas aos homens do Rio Grande do Sul e os faz, igualmente, de forma diferenciada, por certo essas mesmas dessemelhanças eram não só percebidas por ele mas se constituam como elementos-chave na organização social rio-grandense. Na realidade, é justamente a partir da visão europeia dos artistas viajantes, especialmente na de Wendroth, que se descortinam, também, as peculiaridades das imagens e do contexto em que viveram no Rio Grande do Sul. Se, como dizem os diversos autores que sobre o tema da origem do gaúcho se debruçaram, nomeadamente Augusto Meyer, Fernando Assunção, Emilio Coni e outros, que o gaúcho desse período é, de fato, um homem livre e que se dedica, periodicamente, às lidas do campo<sup>128</sup> tais imagens estariam mais voltadas ao aspecto descritivo. No entanto, cabe dizer, que elas não adquirem o *status* de reprodução da realidade observável. Elas também são fruto das experiências e vivências frente ao que lhes era diferente.

Como se pontou anteriormente, a obra do artista-soldado possui vários matizes. Quando é autobiográfica, muitas vezes ele se utiliza de um tom mais satírico e cômico e, quando se volta às paisagens, já sobressai um aquarelista mais preocupado com o detalhe e com as cores. No entanto, quando sua produção se volta aos tipos humanos ou cenas que, possivelmente, lhe eram diferentes e que, por certo, lhe causaram estranhamento, o aspecto descritivo e, as vezes, classificatório, parece ser o predominante.

Por mais que as informações sobre a formação de Wendroth sejam, por enquanto, inexistentes, sem dúvidas ele presenciou o desenvolvimento dos estudos científicos que, desde o século XVIII, circulavam na Europa e estavam pautados na obra de estudiosos como de Lineu. Este, que visava a classificação de objetos, mais tarde influenciaria, também, o trabalho dos artistas e viajantes. Para Maria Angélica Zubaran,

A febre por botânica e o impulso nominalista atingiram um contingente muito mais amplo do que o de naturalistas e pessoas ligadas a ciência. A partir de meados do século XVIII, esperava-se

---

<sup>128</sup> MEYER, Augusto. Prosa dos Pagos, ASSUNÇÃO, Fernando O. Historia del gaúcho. CONI, Emilio. El gaúcho.

que mesmo pessoas comuns fossem capaz de identificar e nomear espécies vegetais que fizessem parte de seu ambiente. A História natural passou a influenciar a arte dos viajantes, mesmo daqueles que não eram cientistas.<sup>129</sup>

Além disso, deve-se levar em conta, também, as influências exercidas por Humboldt, especialmente no que se refere à elaboração das paisagens típicas dos lugares visitados. Para ele, eram elas que faziam o viajante se apropriar do local para onde se deslocavam.<sup>130</sup>

Assim, percebendo as particularidades de uma Europa que se mostrava efervescente no campo da ciência e das viagens, parece possível supor a observação e proximidade de Wendroth com tais ideias. Por mais que não se saiba o campo de sua formação – ou se teve uma aquém do Exército – ao serem consideradas algumas de suas imagens, em especial as voltadas à tipos humanos e elementos da natureza<sup>131</sup>, é plausível pensar nessa aproximação.

Assim, é na esteira de tais pensamentos que se deve perceber as aquarelas de Wendroth acerca dos gaúchos. Nas três apresentadas, por exemplo, se percebe a ausência de um fundo, isto é, as figuras foram construídas soltas no espaço, dispostas para serem observadas a partir de suas particularidades e não inseridas em uma paisagem ou espaço determinado. E função disso, tais imagens não formam, entre elas, uma narrativa pois, isoladas, elas se tornam o único objeto de observação. Por tal razão infere-se que elas se constituem como imagens descritivas oriundas das observações minuciosas realizadas por Wendroth. Inserido no contexto das viagens do século XIX, ele, tal qual os demais homens que atravessaram o Atlântico em busca de novas espécies e histórias, igualmente comportou-se como um artista documentador pois, tal qual alguns de seus contemporâneos, foi um analista meticuloso e observador de particularidades do mundo<sup>132</sup>.

<sup>129</sup> ZUBARAN, Maria Angélica. Op.cit., p.47.

<sup>130</sup> Ibidem, p.48.

<sup>131</sup> A respeito dessas temáticas, subdividas em três grupos, tem destaque as seguintes aquarelas: Tipos humanos: *Negros agrilhoados (Gefessele Neger)*, n.23 p.12; *Costumes e vestimentas (Sitten und trachten)*, n.39 p.17; *Beldades brasileiras (Brasil. Schönheiten)*, n.69 p.23. Natureza (plantas e animais): *Um tatu (Eine Gürteltier)*, *Rosa silvestre brasileira (Brasil. Heckenrose)*, s.n. p.20; *Flores e frutas diversas*, n.72-78, p.25; *Diversas flores*, n.79-86 p.26. Paisagens: *Excursões na província do Rio Grande (Ausflüge in die Provinz Rio Grande)*, n.65, p.23; *Vegetação (Vegetation)*, n.86 p.28; *Vegetação da mata virgem (Urwalds. Vegetation)*, n.102 p.37; *Pequeno quadro duma paisagem (Ein kl. Landschaftsbild)*, n.134 p.58; *Rio dos Sinos com aves aquáticas e flamingos (Rio dos Sinos mit wasservögeln u. flamingos)*, n.154 p.78.

<sup>132</sup> ZUBARAN, Maria Angélica. Op.cit., p.48.

As outras três imagens contempladas no estudo, nomeadamente *Gebrauch des Lasso* (Emprego do laço), *Eine Ochsenjagd* (Uma caçada de boi) e, por fim, *Gabrauch des Lasso u.der Bola* (Uso do laço e da bola), igualmente podem ser percebidas pelo viés documental. Porém, pelo fato de apresentarem uma temática comum e, ainda, estabelecer um diálogo profícuo com outras produções, elas podem ser problematizadas a partir de outro viés.

A primeira aquarela do conjunto é a de número 54 (Fig. 21). Localizada na prancha número 18, ela está junto de mais duas imagens: *Esboço de nossa morada de verão* e *Nossa faina diária*. Mesmo que a relação entre as três seja, apenas, a ambientação no espaço do campo, a que foi selecionada para o estudo apresenta uma cena bastante simples: por entre um capim alto, um gaúcho, montado em seu cavalo e manejando com maestria o laço, persegue outros três cavalos que correm a sua frente. De sua indumentária, apenas é visível o chapéu e o poncho, elaborados tal qual os gaúchos apresentados anteriormente.

A segunda aquarela (Fig. 22), identificada pelo número 70 e que consta na prancha 24, da mesma forma que a anterior, divide o plano com outras duas imagens: *Beldades brasileiras*, onde são visualizadas duas negras realizando tarefas cotidianas e, também, *Viagem no Brasil*. A referente a caçada do boi, porém, apresenta uma cena um pouco mais complexa que a anterior: três homens, sendo um deles negro, se acercam de um boi para, primeiramente, capturá-lo e, depois, abatê-lo. Todos eles, montados a cavalo, apresentam instrumentos típicos para a realização da atividade: o laço, que o da esquerda e o que está ao centro utilizam e, também, uma espécie de lança que o homem negro, mais à direita, segura. Este último, inclusive, apesar de não manejar o laço, o traz preso na sua montaria.

Por fim, a terceira imagem (Fig. 23), de número 147, ocupa todo o espaço o espaço da prancha n. 71. Por essa razão, percebe-se que essa foi uma das que Wendroth deu maior destaque não apenas em função de suas dimensões mas, sobretudo, pela presença de uma paisagem ao fundo. Sua temática, muito semelhante à primeira aquarela apresentada, traz dois homens sobre seus cavalos, manejando o laço e as boleadeiras com o intuito de capturar os seis cavalos que correm a sua frente. O espaço no qual a cena ocorre é, pois, o campo.

Deste conjunto, analisado inicialmente a partir de sua construção plástica, percebe-se não só a simplicidade dos traços mas, também, a da cena representada. Especialmente nas duas primeiras, onde inexiste uma paisagem que envolva o episódio,



Fig. 21

***Emprego do laço***

Herrman Rudolph Wendroth

Aquarela – s.d.

Álbum – Prancha n. 18

Museu Imperial de Petrópolis - Petrópolis



Fonte: O RIO Grande do Sul em 1852. Aquarelas de Herrman Rudolf Wendroth.

*Emprego do laço (detalhe)*

Herrman Rudolph Wendroth

Aquarela – s.d.

Álbum – Prancha n. 18

Museu Imperial de Petrópolis - Petrópolis



Fonte: O RIO Grande do Sul em 1852. Aquarelas de Herrman Rudolf Wendroth.

Fig. 22

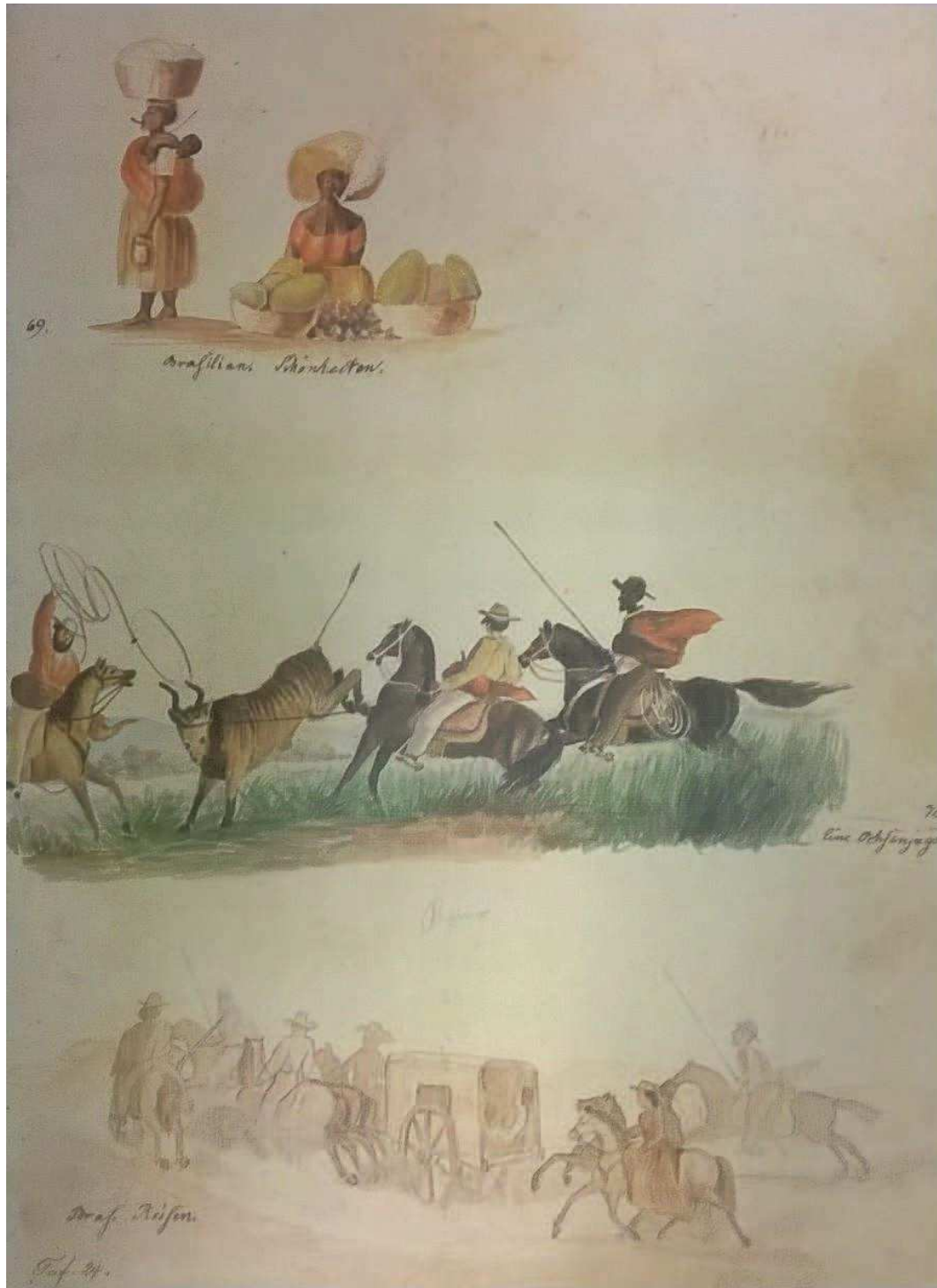
**Uma caçada de boi**

Herrman Rudolph Wendroth

Aquarela – s.d.

Álbun – Prancha n. 24

Museu Imperial de Petrópolis - Petrópolis



Fonte: O RIO Grande do Sul em 1852. Aquarelas de Herrman Rudolf Wendroth.

*Uma caçada de boi (detalhe)*

Herrman Rudolph Wendroth

Aquarela – s.d.

Álbum – Prancha n. 18

Museu Imperial de Petrópolis - Petrópolis



Fonte: O RIO Grande do Sul em 1852. Aquarelas de Herrman Rudolf Wendroth.

Fig. 23

*Uso do laço e da bola*

Herrman Rudolph Wendroth

Aquarela – s.d.

Álbum – Prancha n. 71

Museu Imperial de Petrópolis - Petrópolis



Fonte: O RIO Grande do Sul em 1852. Aquarelas de Herrman Rudolf Wendroth.

o artista constrói sua narrativa a partir de dois planos: o primeiro, onde a cena de ação se desenvolve e, o segundo, onde constam elementos complementares ao primeiro.

Diferentemente dos outros artistas-viajantes que estiveram ligados aos centros europeus de formação artística, como o franco-brasileiro Jean Pallière, que também debruçou-se sobre a temática gauchesca na Argentina, seus traços e sua construção pictórica estão mais próximos da dos artistas amadores. Wendroth, conforme pode ser percebido, não objetivou, com essas imagens, romantizar o gaúcho e seu entorno. Pelo contrário, ele parece mais próximo do tom descritivo presente na obra de outros artistas amadores, como o inglês Emeric Essex Vidal, por exemplo. Sobre a questão, Maria Angelica Zubaran parece ser bastante pontual:

Inclui-se também na categoria de artistas-viajantes, a presença de artistas amadores, muitos deles, dos círculos diplomáticos (...) e também artistas viajantes independentes, diletantes, não eruditos, influenciados pela moda romântica do aventurar-se para conhecer o novo, buscar o exótico e, através da viagem, conhecer-se a si mesmo (...). Esse parece ser o perfil do soldado e artista-amador Rudolph Wendroth.<sup>133</sup>

Nesse caso, considerando a formação de Wendroth como uma das peças faltantes do seu imenso quebra-cabeças, pode-se inferir, a partir da construção de suas imagens e, igualmente, da comparação com a obra de outros artistas que, como ele, foram amadores do mundo dos pinceis e tintas, que sua base não estava nas Academias de Belas Artes. Seu tom descritivo, no caso específico dos gaúchos<sup>134</sup>, conduz ao entendimento de que, tal qual muitos viajantes de seu tempo, a importância do registro em imagens de aspectos que lhe eram diferentes mas que, ao mesmo tempo, consistiam nas lidas diárias dos homens que descobria a cada nova cidade que conhecia, o tornava um pintor pitoresco.

É, também, a partir desse pequeno conjunto de imagens, onde o uso do laço e a caça de animais são o foco, que se torna possível estabelecer um profícuo diálogo com produções que, no mesmo período, outros artistas elaboravam ao longo da região platina. Nesse caso, as pinturas do inglês Emeric Essex Vidal e do basco Juan Besnes

<sup>133</sup> ZUBARAN, Maria Angelica. Op.cit., p.46-47.

<sup>134</sup> Em outras temáticas, como as que se referem aos negros, às paisagens e, também, à botânica sul-riograndenses, Wendroth parece estabelecer um contato mais próximo com intelectuais como Humboldt e, igualmente, com a obra de outros artistas-viajantes, especialmente os que vieram em expedições científicas. Essa questão, que aqui não será explorada, encontra fundamento quando são observadas as classificações e as ordenações tipológicas que o artista faz em algumas de suas pranchas. Para aprofundamento da questão, ver: ZUBARAN, Maria Angelica. Op.cit.



Irigoyen, ambos artistas-amadores, estabelecem, junto com as de Wendroth, uma espécie de memória do pampa.

Pensar a obra de Wendroth, Vidal e Besnes e Irigoyen no tempo e inserida no contexto de viagens é, também, uma forma de compreendê-las e problematizá-las a partir de uma ampla e complexa rede de relações. Esta inicia, por certo, com a chegada dos artistas à América. Desdobra-se no conhecimento da nova realidade espacial do qual passaram a compartilhar momentos e experiências e, igualmente, na forma com que começaram a se apropriar de suas especificidades. Essa rede, assim percebida, oportuniza o questionamento acerca da percepção do artista frente ao que lhe era diferente, precisamente em uma relação de alteridade, bem como oferece importantes subsídios para a compreensão da forma com a qual elaborou em seu pensamento - e também em tintas - essa mesma diferença.

De forma distinta dos pintores que possuíam formação artística acadêmica, como o já citado Jean Pallière e, também, Jean-Baptiste Debret, por exemplo, os artistas amadores, que muitas vezes realizavam suas pinturas no transcurso de viagens que tinham outros objetivos, elaboravam seus desenhos como forma de registro de suas experiências em terras distantes. E é justamente essa maneira de interpretar pictoricamente as novas paisagens e os distintos e “exóticos” hábitos e costumes dos homens do campo que abre a possibilidade de se analisar tais imagens, uma vez mais, a partir de seu viés pitoresco<sup>135</sup>.

Conceituado por diferentes autores ao longo do século XVIII e XIX, a ideia de *pitoresco*, que antes designava apenas uma categoria estética<sup>136</sup>, igualmente pautou a maneira com a qual os viajantes passaram a apreender as novas paisagens que se descortinavam à sua frente. A viagem, no caso específico desses artistas, além de compreender apenas o deslocamento a outros lugares era, também, uma experiência que produzia conhecimento. E este era transposto e reproduzido através de imagens.

De acordo com William Gilpin, autor que sistematizou o conceito de pitoresco e que além de escritor e religioso foi, ainda, um “incansável viajante”, tal definição estava intimamente próxima e interligada às expectativas do novo e este, por sua vez,

---

<sup>135</sup> MATTOS, Cláudia Valadão de. Artistas viajantes nas fronteiras da História da Arte. **III Encontro de História da Arte – IFGH/UNICAMP**, Campinas, 2007, p. 409-417, p. 410.

<sup>136</sup> DIENER, Pablo. A viagem pitoresca como categoria estética e a prática de viajantes. **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, v. 15, n. 25, nov., 2008, p. 59-73, p. 62.

relacionado ao prazer da descoberta<sup>137</sup>. Por tal motivo, o autor percebe que tanto o conceito quanto sua manifestação e concretude nas imagens estava diretamente relacionado aos elementos que atraíam e entretinham a atenção do olhar ao mesmo tempo em que estimulavam os sentidos do espectador.<sup>138</sup> Nesse caso, se observadas essas ideias de Gilpin a respeito do viajante e, mais, do artista em um contexto de viagem e que produz imagens acerca do que vislumbra de novo e diferente, talvez seja possível realizar o diálogo entre as aquarelas de Wendroth, Vidal e Besnes e Irigoyen.

Assim, o que torna relevante observar nessas aquarelas é, pois, a maneira com a qual tanto os *gauchos* quanto a realização de suas lidas foram percebidas e elaboradas pelos três artistas. Em primeiro lugar, destaca-se o acurado trabalho na construção das cenas que exigiam movimentação, isto é, na captura, doma ou caça dos animais. Além disso, o diálogo entre elas se dá, de modo mais específico – e expressivo – através da forma com a qual os *gauchos* manejavam tanto o laço quanto as boleadeiras.

Além dessas imagens portarem semelhanças no que se refere ao tema, fator esse que inquieta o observador que as dispõem em conjunto, é importante sinalizar, também, que o olhar que ambos depreendem tanto à natureza quanto aos *gauchos* que nela estão inseridos, corrobora o viés descritivo já comentado anteriormente. Diferentemente de outros artistas, os elementos constitutivos de tais aquarelas apontam, por certo, ao que de mais exótico e diferente o olhar desses homens pôde captar. E isso pode ser vinculado às particularidades da experiência e observação que compõe o entorno de produção pictórica dos artistas viajantes.

Elaborar tais relações, por fim, é buscar as peças que faltam no intrincado quebra-cabeças de Wendroth é fazê-las dialogar e adquirir novos sentidos. Especialmente por ser um artista que tão pouco rastro deixou, muitas de suas imagens foram utilizadas com um fim meramente ilustrativo. Elas, por certo, são descritivas de lugares e situações. No entanto, carecem de uma atenção maior quando se tornam objetos de estudo.

Por tal razão buscou-se, especialmente nas imagens alusivas ao gaúcho com laço e boleadeiras, o estabelecimento de suas inúmeras relações e sentidos. Aliá-las ao artista e ao contexto. Auxiliar na tessitura de seus diversos fios de significações. Problematicizá-las a partir de inquietações. Através de tais pontos se pôde observar, questionando as

---

<sup>137</sup> COSTA, Thiago. Pitoresco: um pensamento de arte. **Domínios da imagem**, Londrina, v.9, n.17, p.218-236, jan.-jul. 2015, p. 226.

<sup>138</sup> DIENER, Pabo. Op.cit., p. 64

imagens, as possíveis construções de sentido e significado da obra e do artista, suas vivências, experiências e possível formação. Se pôde, igualmente, articular gaúchos e *gauchos*, seus usos e seus costumes, em uma memória pampeana. Nesse caso, a percepção acerca do artista bem como a construída no entorno de sua obra, acaba por ganhar novos e diferentes olhares.

\*

Certa feita, Carlos Drummond de Andrade, ao receber o convite para uma exposição de Debret no Rio de Janeiro, comentou estupefato a imagem de uma enorme barata que adornava o mesmo:

Aberto o envelope, susto: a barata dentro dele, imóvel, expectante, sobre o cartão! Quem foi que teve a ideia dessa brincadeira repulsiva? E como conseguiu que passasse pelo Correio sem esmagar a barata? Porque ela está vivinha da silva & santos. (...). Esta é uma barata de lei, com cerca de 150 anos de existência. Criação verista de Debret (...). Sei que a representação é completa e fiel, tão fiel, tão vera, que a representação da representação, no convite, faz uma senhorita jogar fora o papel e envelope, e correr para lavar as mãos:

- Ui, que horror! Uma baratona!

- Calma, ela é pintada!

- E daí? Parece mais real que uma verdadeira!

O maior elogio a Debret, que já ouvi.<sup>139</sup>

Essa narrativa de Drummond, que entre susto e admiração o fazem elogiar não só a maestria de Debret, mas sobretudo, a forma com a qual elaborava imagens deveras veristas, traz consigo uma característica bastante relevante da maneira com a qual se considerou, durante muito tempo, a pintura realizada por artistas viajantes: uma representação do real. Pelo fato de estarem, *in loco*, no ambiente de suas paisagens ou, ainda, observando cenas pitorescas de longínquas terras, o tom documental de tais produções imagéticas acabou sobrepondo-se às demais particularidades que envolveram a sua produção.

Como se pôde notar na fala de Drummond, a impressão da *imagem* da barata no convite da exposição, seu realismo e factibilidade lhe causaram repulsa. E, por certo, esse sentimento foi suscitado pelo fato de o poeta, ao vê-la, remeter-se de imediato ao inseto verdadeiro. Assim, a *imagem* produzida por Debret traria, em seu bojo, a representação da realidade objetiva. Assim como remeteu Alberti às sensações do medo e pavor que tomaram conta de Cassandro ao ver a estátua/*imagem* de Alexandre, o

---

<sup>139</sup> BANDEIRA, Julio. Os teatros brasileiros de Debret. In: BANDEIRA, Julio, LAGO, Pedro Corrêa do. **Debret e o Brasil. Obra completa**. Rio de Janeiro: Capivara, 2013.

Grande<sup>140</sup>, igualmente os desenhos de Debret e, mais, dos artistas viajantes, trariam em si as mesmas funções, isto é, de tornar presente algo que se encontrava ausente – ou desconhecido<sup>141</sup>.

Nesse sentido, problematizar a construção da imagem do gaúcho na obra de Jean-Baptiste Debret e de Herrman Rudolf Wendroth é, também, uma maneira de transgredir e rechaçar a ideia de que o homem sul-rio-grandense, na obra desses dois artistas, era uma representação ideal dos mesmos. Por certo, não causaram o susto que acometeu Cassandro nem, tempouco, a ojeriza que impeliu o inseto em Drummond. Ao contrário, a percepção do real e a tomada das imagens como fonte inquestionável deixaram muitas questões em aberto não só a respeito dos artistas mas, sobretudo, acerca de suas produções.

IncurSIONAR na viagem de Debret, mesmo que a tenha feito a partir das linhas de outros viajantes ou de relatos de terceiros, evidenciam de que forma o gaúcho e sua paisagem foram apreendidas por ele. Diferentemente de artistas que, posteriormente, estarão engajados em causas nacionais e construirão a imagem do homem do campo a partir de outras prerrogativas, as que foram elaboradas pelos viajantes acabam tendo particularidades que envolve sua produção e a forma com a qual o artista se relacionou com o objeto de sua imagem. Nesse aspecto, Debret foi um viajante que, fantasmalmente, produziu um gaúcho a partir do olhar do outro, isto é, o percebeu através de Saint-Hilaire e Dreys. Não os ilustrou, todavia. Lendo seus relatos, ouvindo narrativas de Manoel de Araújo Porto Alegre ou, ainda, observando imagens acerca do pampa e do *gaucho* platino a partir de outros álbuns, pôde, à sua maneira, viajar e construir sua percepção particular do gaúcho.

Já Herrman Rudolf Wendroth, homem do Exército, mas igualmente, das tintas e pinceis, vivenciou muitas das imagens que elaborou. Tal fato fez com que sua obra fosse percebida, assim como a de Debret, como retrato fidedigno do passado. Mesmo que com poucas informações a seu respeito, o fato de ter produzido tais imagens o atribuíram a aura de representante e representador do passado, isto é, de cristalizador do tempo em imagens. Tal qualificativo, que não é de todo equivocado, fez com que suas imagens fossem, igualmente, analisadas unicamente a partir dessas questões.

---

<sup>140</sup> ALBERTI, León Baptista. **Da pintura**. Campinas: Unicamp, 1999, p.101.

<sup>141</sup> DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem. Uma história do olhar no Ocidente**. Petrópolis: Vozes, 1993. p. 29.

As imagens de Debret e Wendroth tiveram grande circulação. Algumas ilustraram livros, trabalhos acadêmicos e, mais contemporaneamente, sites de internet. A função que elas exercem nesses espaços, guardadas as exceções, é exclusivamente a ilustrativa, ou seja, a de demonstrar imagetivamente – e como conclusão dos textos elaborados que elas acompanham – um fato passado. No entanto, percebendo a abertura da análise de imagens a partir de outras relações que não, apenas, o conceito de *imitação*, e considerando que elas são estruturadas “(...) por conceitos e pela acepção que o artista tem do mundo, por suas intenções ou aquelas do encomendante da obra e pelo uso social da mesma”<sup>142</sup>, que se pretendeu trabalhar a obra dos dois artistas.

Assim, quando se coloca em diálogo as obras de Debret e Wendroth, percebe-se a rede de relações que foi tramada a partir de suas experiências, vivências e perspectivas. Se foram documentaristas de um tempo específico da paisagem e dos homens do Rio Grande do Sul, os construíram a partir de inúmeras referências, memórias e tempos. Suas obras, que transcendem o nível do ilustrativo, oferecem muitas outras problemáticas ao pesquisador: a permanência de determinados objetos, o diálogo com outros artistas e, até mesmo, a predileção por determinadas cenas. Estas, que partem, também, da subjetividade do artista, confluem naquilo que se apontou durante o capítulo: a transformação do gaúcho e suas lidas em *objeto pitoresco*.

A viagem em si, seja ela exploratória ou com fins definidos, oportuniza novos conhecimentos e este, como afirmou William Gilpin, é transformado em imagem. O processo que leva a essa transformação está, pois, relacionado às expectativas criadas pelo novo que, por sua vez, são apreendidas a partir do estranhamento. Isto é, a partir da relação estabelecida entre ambos que, de seu limiar, emerge um novo conhecimento. E este, sem dúvidas, está intrinsecamente relacionado ao pitoresco.

Assim, como será percebido no capítulo posterior, tais imagens não cessam de serem produzidas. As temáticas que, outrora, foram objetos centrais da produção dos viajantes, voltarão a aparecer, no final do século XIX, na pintura dos primeiros artistas nacionais. Isso significa dizer que, tanto o gaúcho quanto suas lidas, problematizados a partir de outros questionamentos e servindo a outras inquietações, novamente estarão como foco temático de Prilidiano Pueyrredón, Carlos Morel, Juan Manoel Blanes e Ângelo Agostini, por exemplo.

---

<sup>142</sup> KERN, Maria Lúcia Bastos. Tradição e modernidade: a imagem e a questão da representação, **Estudos Ibero-Americanos**, v.XXXI, n.2, dez.2005, p.7-22, p.18.

#### 4 O GAÚCHO COMO ELEMENTO DE UMA NAÇÃO: OS PRIMEIROS ARTISTAS NACIONAIS E A TEMÁTICA GAUCHESCA

Percorrer os caminhos trilhados pelos viajantes europeus em terras platinas e brasileiras é, pois, apropriar-se de visões, percepções e vivências a partir das lentes do pitoresco e do estranhamento. Mundos se descortinaram a esses homens. Paisagens, cenas cotidianas e tipos humanos constituíram-se como um rico material que, afora ter sido experimentado – seja pela observação direta seja pela leitura e contato indireto – também se tornaram objeto de conhecimento. E este, pelas mãos e tintas dos artistas, foi transposto em imagens.

Nesse caso, o homem do pampa, que igualmente tornou-se elemento de observação desses pintores d'além mar, foi construído a partir de inúmeros tons, matizes e particularidades. Cada um deles, a partir de seus questionamentos e percepções particulares, apreendeu o gaúcho de maneira específica, transformando sua faina diária e suas especificidades em *objeto pitoresco*. Assim, quando se analisam tais imagens, elaboradas a partir desses elementos, percebe-se não apenas a elaboração do homem do campo pelas lentes estrangeiras como, também, a sua construção a partir do embate entre o *eu* e o *outro*.

O século XIX foi, por assim dizer, o tempo dos viajantes. Por mais que eles tenham aportado em terras americanas durante toda essa centúria, há uma especificidade que não pode deixar de ser levada em consideração. Ao mesmo tempo em que artistas estrangeiros – sejam eles amadores ou profissionais – aportavam em terras americanas, percebia-se, também, o desenvolvimento e formação de um espaço artístico nacional nos países platinos e, também, no Brasil. E esse espaço, que começou a contar, em seus inícios, com a participação de pintores que haviam fixado residência no Novo Mundo ou, ainda, que estenderam sua estadia por mais tempo, vai ver surgir os primeiros artistas nativos dessas regiões, isto é, os primeiros artistas nacionais.

As temáticas que eles trabalharam, por certo, foram muitas. E a maneira com a qual pautaram suas plásticas, igualmente, foram diversas. No entanto, em meio a um momento onde as produções artísticas nacionais aumentavam ainda timidamente, alguns desses artistas viram no gaúcho, no pampa e nas lidas campeiras elementos para suas elaborações pictóricas. E esse foi o caso, por exemplo, de Juan Carlos Morel (1813-1894) e de Prilidiano Pueyrredón (1823-1870) na Argentina e, também, o de Juan Manuel Blanes (1830-1901) no Uruguai.



O caso brasileiro e, mais especificamente o do Rio Grande do Sul, no entanto, apresenta determinadas especificidades e, por isso, se diferencia, nesse quesito, dos vizinhos platinos. Com a chegada da Missão Artística Francesa no Rio de Janeiro em 1816, o panorama voltado às artes ganhou novos contornos no Brasil, especialmente com a possibilidade de se organizar a Academia Imperial de Belas Artes. Mesmo que ela tenha sido inaugurada oficialmente dez anos depois, no ano de 1826, o fato é que o ensino das artes já se fazia presente, especialmente quando Jean-Baptiste Debret e Grandjean de Montigny, a par das atribuições burocráticas da Academia e dos conflitos com os artistas portugueses, passaram a dar aulas em um casarão no centro do Rio de Janeiro.

Com essa base de ensino, fundamentada nos preceitos clássicos da arte francesa, muitas obras desse período, por exemplo, apresentarão temas voltados à Europa e, também, às paisagens e particularidades do Rio de Janeiro. Por tais motivos, a presença do gaúcho em pinturas produzidas nesse ambiente é praticamente inexistente. No Rio Grande do Sul, onde a incipiência do panorama artístico era, ainda, muito grande, nesse período não se observam, em um primeiro momento, artistas preocupados com essa temática. Tampouco com suas lidas. Nem mesmo o primeiro dos artistas sulinos, Manoel de Araújo Porto Alegre, dileto discípulo de Debret, ocupou-se da temática. Será somente anos mais tarde que o segundo artista sul-riograndense de vulto, nas palavras de Ângelo Guido, irá se debruçar sobre o tema. Por mais que a produção de Pedro Weingärtner, artista que irá se consagrar no início do século XX não só no Brasil mas, igualmente, na Europa, tenha tomado proporções maiores na segunda década do século XX, algumas de suas pinturas datadas dos anos 1900 já apresentavam o tema.

Porém, mesmo que a produção nacional não tenha colocado os tipos regionais como elemento importante de suas pinturas, observam-se dois casos bastante particulares nesse contexto. O primeiro deles refere-se às produções dos irmãos René François Moreaux (1807-1860) Louis Auguste Moreaux (1817-1877). Ambos franceses que tinham pais que moravam do sul do Brasil, estiveram eles na região e produziram três pinturas acerca do homem da campanha. Muito embora que eles possam ser classificados como artistas-viajantes, o fato de se apresentara obra deles nesse capítulo está no fato de que, ao não produzirem álbuns de viagens, ambos expõem suas telas na Exposição da Academia Imperial de Belas Artes de 1881. Mesmo que não tenham tido uma grande circulação, o fato de constarem nessa exposição denota não só a relevância dos artistas como, também, do tema apresentado.

Nesse mesmo caminho será apresentada, também, as duas pinturas realizadas pelo caricaturista Ângelo Agostini (1843-1910). Jornalista carioca que se opunha ferozmente à política empreendida por Júlio de Castilhos no sul do Brasil, ele elaborou diversas caricaturas que tratavam do assunto. Permeando essa sua produção de viés cômico e político sobressai de forma bastante peculiar, as duas pinturas à óleo que elabora acerca do gaúcho em plena lida.

Por certo, o diálogo entre essas obras se dá de maneira bastante profícua. Mesmo que tenham problemáticas e objetivos não tão semelhantes, o fato de se colocar o gaúcho como elemento temático de suas obras oportuniza novos questionamentos acerca da construção da imagem do gaúcho. Além disso partir da dicotomia *extrangeiros* e *nativos* parece ser, também, um caminho viável para se compreender a vasta e complexa rede que está envolta a produção imagética voltada ao gaúcho tanto na Argentina quanto no Uruguai e no Brasil.

#### **4.1 La pampa y el gaucho en colores nacionales: los pinceles de Carlos Morel y Prilidiano Pueyrredon**

Corria o ano de 1837 na cidade de Buenos Aires. Nas dependências da destacada *Libreria Argentina*, seu proprietário e também importante intelectual do período, Marcos Sastre, pronunciava as primeiras palavras que davam início à solenidade de inauguração do *Salón Literário*. Esse discurso, que trazia as linhas direcionais do ambicioso projeto levado a cabo por ele e outros importantes intelectuais do período, como Juan Bautista Alberdi, Juan María Gutierrez e Esteban Echeverría<sup>1</sup>, igualmente apontava as bases filosóficas, políticas e culturais no qual a então chamada *Generación de 37* estava pautada.

Ao tratar de questões voltadas à nação e identidade argentina, Sastre conclamava os jovens a tomarem parte nas discussões e a contribuir, sobretudo, com suas novas ideias e vontade participativa: “¡Oh jóvenes dignos de la estimacion de la nacion de los hombres! ¿Como es que permanece oculto hasta ahora vuestro mérito? ¿Y como es que vosotros mismos no conociais el tesoro inestimable que poseian en su pecho vuestros compatriotas?”<sup>2</sup> Mas, além destes, Sastre também fazia um chamamento aos jovens que,

<sup>1</sup> GHIRARDI, Olson. **De la escuela del Salón Literário (1837) a la Constitución Nacional (1853)**. Academia Nacional de derecho y Ciencias Sociales de Cordoba. Disponível em: <http://www.acaderc.org.ar>.

<sup>2</sup> SASTRE, Marcos. Ojeada filosófica sobre el estado presente y la suerte futura de la Nacion Argentina. In: **SALÓN Literario. Discursos inaugurales**. Buenos Aires: Imprensa de la Independencia, 1837, p.13.

na Argentina daqueles anos, já se dedicavam às atividades culturais do país e que, segundo ele, poderiam realizar um prestimoso serviço aos ideais nacionais por meio de seu trabalho. Afora os literatos, que compunham grande parte do grupo que estava no entorno do *Salón Literário*, ele igualmente destacava os artistas como elementos de grande importância para o processo de modernização do país, base no qual o seu movimento estava assentado.

O intelectual vislumbrava a pintura como a mais sublime das artes e creditava os jovens artistas que a ela se dedicavam como àqueles que, com imaginação fecunda e prodigiosa, seriam os responsáveis por realizar os progressos nessa nobre área<sup>3</sup>. Além disso, desvinculados de qualquer tipo de influência estrangeira, estariam eles produzindo uma arte estritamente nacional e, com isso, promovendo a modernização e o progresso da almejada nação argentina. De maneira eufórica ele congratula esses jovens pioneiros:

Todo, todo, Señores, nos demuestra la virtude heroica, la gran capacidad, la gran fuerza intelectual de nuestra juventude. ¡Cosa admirable! ¡Ella sola; sin guía, sin estímulos, sin el auxilio de esas famosas escuelas que en la Europa derraman la ciencia á torrentes; sin la inspiración de las obras inmortales de los grandes artistas; ¡jella sola! Conquista, arrebatada la ciencia, vuela á la inmortalidad y la gloria!<sup>4</sup>

Em uma primeira mirada, os comentários de Marcos Sastre acerca da arte e dos jovens pintores argentinos parece ser generalizante, isto é, uma referência geral ao panorama artístico de Buenos Aires. No entanto, analisando o seu texto com olhos acurados, percebe-se que, ao fim desses comentários, ele insere uma nota de rodapé no qual se lê: “No trepido en asociar los nombres de D. Marcelino Saint Arroman, D. Fernando Garcia, D. Carlos Morel y D. Antonio Somellera: porque presiento que de todos ellos se gloriará algun día la nación”.<sup>5</sup> E de todos esses artistas<sup>6</sup>, Juan Carlos

---

<sup>3</sup> Ibidem, p.27.

<sup>4</sup> Idem.

<sup>5</sup> Idem.

<sup>6</sup> Sobre os outros artistas citados por Marcos Sastre, importa realizar um breve comentário acerca de suas participações no contexto intelectual do período. Marcelino San Arroman (1816-1878), nascido no Uruguai, realizou sua formação artística em Paris e, quando retornou à América, instalou um atelier em Buenos Aires onde dedicou-se à elaboração de retratos de políticos e da sociedade portenha. Uma de suas obras de maior destaque é *La bajada de Santa Lucía o La calle larga de Barracas* (1843, Buenos Aires). A respeito de Fernando Garcia del Molino (1813-1899), que no decorrer do capítulo maiores informações serão acrescidas, importa mencionar que sua formação se deu em Buenos Aires, na Academia de Dibujo de la Universidad de Buenos Aires. Foi um dos artistas que esteve muito próximo de Juan Manuel de Rosas e que realizou diversos retratos não apenas do dirigente político mas, igualmente, de sua família

Morel (1813-1894) seria aquele que a historiografia da arte argentina consagraria como precursor das artes e primeiro artista nacional.

Formado pela Escuela de Dibujo de la Universidad de Buenos Aires entre os anos de 1827 e 1830, Carlos Morel foi aluno dos pintores estrangeiros José Guth e Pablo Caccianiga. Sua formação se completaria, também, com o pintor Fernando García del Molino e com o retratista Cayetano Discalzi, “(...) pintor oficial de Rosas, con quien su madre contrajo segundas nupcias en 1830”.<sup>7</sup> Perceber o entorno que formou Morel nesse contexto é, igualmente, perceber a maneira com a qual o próprio panorama artístico portenho estava se organizando a partir de então. E a respeito disso, duas questões podem ser levantadas: a atuação de artistas estrangeiros como professores das novas instituições de ensino artístico da Argentina e, igualmente, a forma como se deu a formação dos primeiros artistas nacionais.

O suíço José Guth, por exemplo, está intrinsecamente ligado a esse momento de abertura e desenvolvimento do ensino das artes. Artista viajante, ele havia regressado a Buenos Aires no ano de 1821 quando, por iniciativa de Bernardino Rivadavia, criava-se a *Universidad de Buenos Aires*. Antes de empreender uma viagem ao Uruguai e ao Brasil, Guth já havia sido diretor da Academia de Dibujo<sup>8</sup> fundada pelo frei Francisco de Paula Castañeda em 1815. Com a fundação da universidade, “(...) esa academia de dibujo fue incorporada al Departamento de Ciencias Exactas y transformada en la

---

(Manuelita Rosas e Encarnación Ezcurra) e de outros políticos ligados a Rosas, como Facundo Quiroga. Dos artistas mencionados por Sastre, António Somellera (1812-1889) foi o que mais tardiamente dedicou-se à arte. Desde jovem integrou a Marinha, lutando em várias frentes de batalha. Apesar de ter estudado, em 1822, na Academia de Dibujo de Buenos Aires e, em 1828, ter participado das aulas de Pablo Caccianiga na Universidad de Buenos Aires, é somente em 1835 que ele vai, de fato, se dedicar à arte. E isso ocorre porque, em 1830, com soldos atrasados, Rosas dá instruções de não o pagar. Assim, pede baixa da Marinha e vira opositor do governante. Cf. MALOSETTI COSTA, Laura. **Pampa, ciudad y subúrbio**. Buenos Aires: Fundación OSDE, 2007, SAN MARTÍN, María Laura. **Breve historia de la pintura argentina contemporánea**. Buenos Aires: Claridad, 1993. AREÁN, Carlos. **La pintura en Buenos Aires**. Buenos Aires: Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires, 1981, ALFARO, Juan Pablo. Antonio Somellera: un testimonio de violencia política en tiempos de Rosas (1838-1840), **Temas de historia argentina y americana**, n.16, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 2010, pp.14-57. Disponível em: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/antonio-somellera-violencia-politica.pdf>

<sup>7</sup> GUTIERREZ VIÑUALES, Rodrigo. **Síntesis histórica del arte en la Argentina (1776-1930)**. Granada: Sur, 2003, p.44.

<sup>8</sup> A *Academia de Dibujo* fundada pelo frei Castañeda, importa dizer, foi a segunda tentativa de manter em funcionamento uma instituição voltada ao ensino das artes. Antes dela, em 1799, por iniciativa de Manuel Belgrano abriu-se uma escola de desenho que “(...) abrió sus puertas con éxito, pero tuvo una efímera existencia ya que al año siguiente fue cerrado y no volvió a funcionar pese los sucesivos pedidos de Belgrano frente a las autoridades metropolitanas”. MUNILLA LACASA, María Lía. Siglo XIX: 1810-1870. In: BURUCÚA, José Emilio. **Nueva historia argentina: arte, sociedad y política**. Buenos Aires: Sudamericana, 2010, p.109.

catedra de Dibujo de la Universidad”<sup>9</sup>, o que fez do pintor suíço professor da disciplina. Quando se afastou da docência por problemas de saúde, o italiano Pablo Caccianiga assumiu seu lugar.

Outros artistas, igualmente, se dedicaram ao ensino das artes na Buenos Aires do século XIX. Suas atuações foram de fundamental importância nesse momento pois, além de contribuírem para o desenvolvimento das artes nacionais, foram os responsáveis pela formação dos primeiros artistas nacionais. Para Laura Malosetti Costa, “durante el periodo rosista, comenzó la actividad de los primeros artistas locales formados con aquellos extranjeros que habían abierto su taller en la ciudad. (...)”.<sup>10</sup>

Assim, fica claro que, na base de formação dos primeiros artistas nacionais estavam presentes, por certo, elementos da pintura europeia. Se, por um lado, os artistas que ministraram aulas para os argentinos tiveram sua formação nas escolas do Velho Mundo, por outro, era impossível que tais postulados fossem deixados de lado no processo de ensino e aprendizagem. Sobre tal questão, afirma Munilla Lacasa:

(...) el método de aprendizaje en estos establecimientos consistía en el copiado reiterado y tedioso de cabezas y grabados, característicos de las academias de arte, fundamentalmente se impartían lecciones de geometría, arquitectura y perspectiva, dado que el objetivo final era formar dibujantes técnicos que pudieran desempeñarse tanto como proyectistas y constructores de las obras públicas cuanto diseñadores (...). El concepto que regía la enseñanza en estas escuelas se vincula con una continuidad en el Río de la Plata de la mentalidad tecnicista, derivada del ideal del enciclopedismo, que caracterizó la segunda mitad del siglo XIX.

As imagens produzidas por Carlos Morel, por exemplo, afora possuir as especificidades do tema trabalhado, o qual já será comentado, foram todas elaboradas tendo por base a ordenação perspectivada do espaço e, também, a organização das personagens no suporte. Além disso, a precisão de seu desenho o fez um dos mais destacados litógrafos da Buenos Aires de seu tempo. Mesmo que a técnica litográfica fosse bastante recente na América do século XIX, para o crítico de arte Rafael Squirru,

<sup>9</sup> MUNILLA LACASA, María Lía. Siglo XIX: 1810-1870. In: BURUCÚA, José Emilio. **Nueva historia argentina: arte, sociedad y política**. Buenos Aires: Sudamericana, 2010, p.109.

<sup>10</sup> MALOSETTI COSTA, Laura. **Pintura Argentina. Precursores I**. Buenos Aires: Banco Velox, 2001.

Morel apresentou, por meio de técnica precisa e de grande efeito, a máxima expressão na produção desse gênero no período.<sup>11</sup>

Percorrer, mesmo que brevemente, os caminhos da formação de Morel, oportunizam outras problematizações a seu respeito e, igualmente, acerca de sua obra. Se, por um lado, como foi colocado anteriormente, o pintor pautou-se nas técnicas e plásticas ensinadas, em grande parte, por seus professores europeus, por outro, os temas que seleciona para trabalhar e compor suas obras o tornam um artista pioneiro no que se refere ao gaúcho e seus costumes, isto é, Morel é o primeiro artista nacional que, com uma formação também nacional, vai se dedicar aos temas de sua realidade, vivência e conhecimento.

Muito embora o pintor tenha se dedicado e se notabilizado pelas obras com temática costumbrista, voltadas essencialmente ao *gaucho* e ao pampa, importa mencionar, mesmo que brevemente, as imagens de cunho militar e os retratos que realizou durante os breves anos que se dedicou à pintura. A respeito do primeiro, duas pinturas à óleo são relevantes de serem destacadas: *Carga de caballería del ejército federal* (Fig. 01) e *Combate de caballería en la época de Rosas* (Fig. 02). Não apenas por problematizar sua possível ligação com o federalismo de Rosas, mas, sobretudo, por evidenciar uma plástica própria, onde a dramatização da cena, o movimento dos soldados e o acurado uso das luzes e cores ganham destaque, é que ambas as obras revestem-se de singular relevância. Assim, são esses elementos bastante específicos do romantismo que irão marcar não só as obras de cunho militar mas, sobretudo, as de temática costumbrista. Sobre essa questão, Munilla Lacasa é bastante pontual quando afirma que

En los episodios militares y en las escenas de costumbres,, Morel logra ciertos efectos dramáticos mediante el movimiento y la gestualidad de los personajes, los efectos lumínicos y los colores contrastantes, elementos propios del movimiento romántico.<sup>12</sup>

A respeito da produção de retratos, Morel os realizou junto de seu “(...) ex compañero de escuela, amigo y socio don Fernando García del Molino”.<sup>13</sup> Juntos, realizaram “(...) el retrato de ‘*El Coronel D. Vicente D. Cavalán*’ y las miniaturas de ‘*Don Juan Manuel de Rosas*’ y su esposa ‘*Da. Encarnación Ezcurra de Rosas*’”. Por

<sup>11</sup> SQUIRRU, Rafael. Carlos Morel. Primer pintor argentino, *Monitor de la Educación Comum*, Buenos Aires, 1972, pp.85-89, p.89.

<sup>12</sup> MUNILLA LACASA, María Lia. Op,cit., p.130.

<sup>13</sup> AGNELLI, Chalo. Carlos Morel: 200 años de su nacimiento, *El Quilmero*, 16 mai. 2012, p.02. Disponível em: <http://elquilmero.blogspot.com.br/2012/05/los-70-anos-de-la-emba-carlos-morel.html>.



Fig. 01

***Carga de caballería del ejército federal***

Carlos Morel

Óleo sobre tela – 44,5 X 54 cm – 1839

Museo Nacional de Bellas Artes – Buenos Aires



Fonte: Museo Nacional de Bellas Artes

Fig. 02

***Combate de caballería en la época de Rosas***

Carlos Morel

Óleo sobre tela – 45 X 54 cm - 1839

Museo Nacional de Bellas Artes – Buenos Aires



Fonte: Museo Nacional de Bellas Artes

---

<sup>14</sup> Idem.

mais que Morel não tenha se dedicado com afinco à produção de retratos, importa mencionar, também, que parte das orientações recebidas pelo artista ficaram a cargo de seu padrastrado, o retratista italiano Cayetano Discalzi. Participante da formação do pintor costumbrista, é provável, pela proximidade familiar, que Discalzi tenha orientado Morel a realizar retratos grandes, à óleo, e também as miniaturas.<sup>14</sup>

Interessante mencionar, ainda, que uma das miniaturas que Morel realizou foi a de seu cunhado, José María Dupuy, casado com sua meia-irmã Indalecia Morel-Dupuy. Esta foi realizada quando Morel tomou conhecimento do assassinato de Dupuy pelos *mazorqueros* quando, então, encontrava-se no Brasil. A sua vinda para o Rio de Janeiro<sup>15</sup>, segundo Chalo Agneli, não esteve relacionada com o assassinato de seu cunhado, como se divulgou em biografias e estudos sobre o pintor, mas, sim, às possibilidades de contato com os inúmeros artistas e intelectuais franceses que se estabeleceram na região.<sup>16</sup> Além disso, é interessante perceber que, nesse mesmo momento, grande parte dos intelectuais ligados à *Generación de 37* partia para o exílio em países vizinhos, como foi o caso de Domingos Sarmiento, Juan Bautista Alberdi, Juan María Gutierrez, Esteban Echeverría e José Mármol.<sup>17</sup>

Em 1844, quando Carlos Morel retorna do Brasil - local este onde encontrou o também artista argentino Prilidiano Pueyrredón – ele finaliza a produção de um de seus mais importantes álbuns litográficos: *Usos y costumbres del Río de la Plata*. Este, que seguiu o exemplo de *Recuerdos pintoresco y fisionómicos del Río dela Plata*, de Carlos Pellegrini – o qual Morel auxiliou na edição – e, também, de *Picturesque illustrations of*

---

<sup>14</sup> Idem.

<sup>15</sup> Sobre ida de Carlos Morel para o Brasil, importa fazer uma pequena ressalva a respeito das duas versões existentes e de que trata a literatura sobre o artista. A primeira delas, que ainda hoje circula em biografias do artista, diz respeito às perseguições empreendidas por Juan Manoel de Rosas a seus opositores. Conta-se que Morel e seu cunhado, José María Dupuy, haviam sido presos pelos *mazorqueros* e tiveram sua morte decretada. Com uma liberação minutos antes do desenlace final, Carlos Morel é libertado e apenas Dupuy é morto na ação. Outra versão conta que Morel não havia sido preso, mas apenas seu cunhado que “(...) apresado por los mazorqueros en su domicilio en la calle Victoria, degollado en el cuartel del comisario de policía mayor Ciríaco Cuitiño, [tuvo] su cabeza expuesta en el Hueco de los Olivos”. Assim, momento de grande violência e que teria sido vivenciado pelo artista, teria oportunizado a sua saída de Buenos Aires. No entanto, na biografia realizada por seu sobrinho-neto Augustín Matienzo, o mesmo informa que sua ida para o Brasil não teria relação com o assassinato de Dupuy porque Morel havia solicitado seu passaporte em 22 de fevereiro de 1842 e o crime teria ocorrido em 19 de abril do mesmo ano, ou seja, quando o artista já se encontrava no Rio de Janeiro. Além disso, no carioca Jornal do Commercio do dia 19 de abril de 1842, na nota “Movimento do Porto – Entradas do dia 18”, pode ser lido: “Buenos-Ayres – 22d., Pol. Sarda *Mima*, 112 tons., M. João Baptista Delconto, equip. 8: carga carne e gêneros; a ordem; passags. os Argentinos Rafael Higinboton, Carlos Morel e José Luiz Posse”.

<sup>16</sup> AGNELI, Chalo. Op.cit., p.07.

<sup>17</sup> MOLINA, Diego A. Sarmiento e o romantismo no Rio da Prata, **Estudos Avançados**, São Paulo, n.27 (77), 2013, pp.333-348, p.336.

*Buenos Ayres and Monte Video*, do inglês Emeric Essex Vidal<sup>18</sup> e junto, ainda, com o conjunto que intitulou *Colección de escenas y vistas del país*, conhecido também por *Serie Grande de Ibarra*, elaborado em 1841, apresentam as mais importantes cenas costumbristas elaboradas pelo artista. E serão justamente algumas dessas imagens as que aqui servirão como objeto de análise acerca das visões e percepções de Morel, o primeiro artista nacional, a respeito do *gaucho*.

A conhecida *Serie Grande de Ibarra*, “(...) empresa litográfica realizada por Julio Daufresne y Carlos Morel en el taller Litografía Argentina de Gregorio Ibarra”<sup>19</sup>, apresenta oito litografias de temática regional. Dentre elas, destaca-se *La familia del gaucho*, *Gaucha y sus armas*, *Gaucha em traje [sic] de Pueblo*, *Cacique pampa y su mujer*, *Indios pampas*, *El tambo em lar iberá*, *Una hora antes de partir* e *La media caña*.<sup>20</sup> Já o álbum que intitulou *Usos y costumbres del Río de la Plata*, possuía mais de 38 cenas costumbristas sendo as de maior destaque *El cielito*, *Puerta del cementerio*, *Peones tropeiros*, *La carreta*, *Parada de la tropa*, *La partida*, *Vista de una casa sobre el río*, *Las lavanderas*, *El tambo*, *El lazo*, *El camincho*, *El campo* e *El pastoreo*.<sup>21</sup>

A partir da observação e estudo realizados em ambos os materiais, elaborou-se uma série temática com cinco litografias e uma pintura à óleo que, de certa forma, conjuga os diversos elementos que estiveram às voltas de sua produção. Nesse sentido, tenta-se articular, na análise de tais imagens, não apenas o arcabouço intelectual de Carlos Morel mas, também, as especificidades que seu olhar nacional, em um contexto marcado pelo governo de Rosas, percebeu e o auxiliou na elaboração do *gaucho* e seus costumes. Para tanto, serão analisadas, da *Serie Grande de Ibarra* as litografias *El gaucho y sus armas*, *Gaucha em traje de Pueblo* e *La media caña*; do álbum *Usos y costumbres del Río de la Plata* as litografias *El cielito* e *El lazo* serão contempladas; e, por fim, a única pintura a óleo do conjunto, *Payada en una pulpería* constituem, então, a série elaborada para análise.

As litografias intituladas *El gaucho y sus armas*, *Gaucha em traje de pueblo*, *La familia del gaucho* e *El lazo*, como pode ser percebido, são alusivas tanto aos costumes dos *gauchos* argentinos como, também, às lidas e atividades por eles desempenhadas. Em *El gaucho y sus armas* (Fig. 03), por exemplo, Morel elabora um *gaucho* que, sobre

<sup>18</sup> GUTIERREZ VIÑUALES, Rodrigo. Op.cit., p.44.

<sup>19</sup> AMIGO, Roberto. Carlos Morel. Costumbrismo federal, *Caiana*, Buenos Aires, n.3, dez.2013, pp.01-10, p.02.

<sup>20</sup> AGNELI, Chalo. Op.cit., p.03.

<sup>21</sup> Ibidem, p.04.

seu cavalo, maneja as boleadeiras como se estivesse em um momento de caça. Mesmo que nenhum animal apareça na cena, o fato de ele e o cavalo estarem em movimento, proporciona essa percepção. Além disso, pela observação da indumentária que o homem traja, sabe-se que ele é um *gaucho* envolvido com a lida campeira. Tal questão fica clara quando se observa, na imagem, as vestimentas e objetos necessários para tais atividades: o lenço na cabeça – ou *vincha*<sup>22</sup>, o chiripá, o detalhamento da espora do tipo *nazarena*<sup>23</sup>, as mais utilizadas entre os portenhos, o laço – que está preso ao cavalo e, também, a faca presa à cintura.

Este *gaucho* em movimento, entretanto, que porta os elementos alusivos à sua faina diária, contrasta sobremodo com um outro elaborado por Morel, *Gaucho em trage* [sic] *de pueblo* (Fig. 04). Diferentemente da primeira apresentada, onde a intensidade dos movimentos é bastante destacada, esta segunda apresenta uma cena sem movimento, como que posada, onde o *gaucho* apenas segura levemente as rédeas de seu ornamentado cavalo. Além disso, seus trajes evidenciam sua pertença a outro espaço que não é o do campo, mas sim o da cidade.

A segunda imagem desse pequeno grupo, intitulada *El lazo* (Fig. 05), está inserida na prancha número 35 do álbum *Usos y costumbres del Rio de la Plata* e divide o espaço com mais outras duas três gravuras: *Vista de uma casa sobre el río*, *Las labanderas* e *El tambo*. *El lazo*, que é a última cena apresentada, está entre duas pequenas gravuras onde negros oferecem seus produtos à carreiros e à membros de uma família citadina. Apesar de suas pequenas dimensões, *El lazo* traz, uma vez mais, a temática da captura de bois realizada por *gauchos* e seus laços. Assim, o que se vê são dois cavalos em movimento, sendo que em um deles está o *gaucho* laçando um boi que corre à sua frente e, ao seu lado, um outro que, caído no chão, parece observar a cena que segue.

<sup>22</sup> Utilizada por *gauchos* e gaúchos, a *vincha* era uma espécie de lenço que os homens colocavam na cabeça para impedir que o cabelo atrapalhasse seu trabalho e, principalmente, obliterasse sua visão quando desempenhava tarefas a cavalo. Sobre a questão, Lidia Berón coloca: “(...) Las vinchas constituyen el primer tocado gauchesco, usada precisamente para sujetar los cabellos mientras se realizaban tareas, esquilas, carreras cuadreras y sobre todo para evitar la obstrucción que el cabello podía hacerle a su vista al caerle sobre los ojos, durante los movimientos bruscos de los potros en las jineteadas”. Cf. BERÓN, Lidia Teresita. **Vestuario criollo. 1770-1920**. Buenos Aires: De la campana, 2011, p.132.

<sup>23</sup> Como comentado acima, as *espuelas nazarenas* eram as mais utilizadas entre os portenhos. Estas, que também foram chamadas de *lloronas* em função do barulho que faziam ao tocar o chão, circulam desde o século XIII na Europa onde, precisamente nesse período, “(...) comienza a modificar su estructura, adquiriendo la forma de estrella característica (...)”. Cf. BERÓN, Lidia Teresita. *Ibidem*, p.153. Outro tipo de *espuela* utilizada nesse período, mas com menor frequência entre os portenhos, são as *chilenas* que, como o próprio nome diz, eram originárias do Chile e diferenciavam das *nazarenas* por serem de tamanho maior. Importa mencionar, igualmente, que o nome *nazarena* atribuído a essas *espuelas* menores e em formato de estrela diz respeito, muito provavelmente, à semelhança que têm com a coroa de espinhos de Jesus Cristo. Provinda de uma espaço marcado fortemente pela religião católica, “(...) tal denominación puede derivar de su similitud con la corona de espinas de Jesús el Nazareno (...)”.

Fig. 03

***El gaucho y sus armas***

Carlos Morel

Litografía – 31,6 X 48,5 cm - 1841

Museo Nacional de Bellas Artes – Buenos Aires



Fonte: Museo Nacional de Bellas Artes

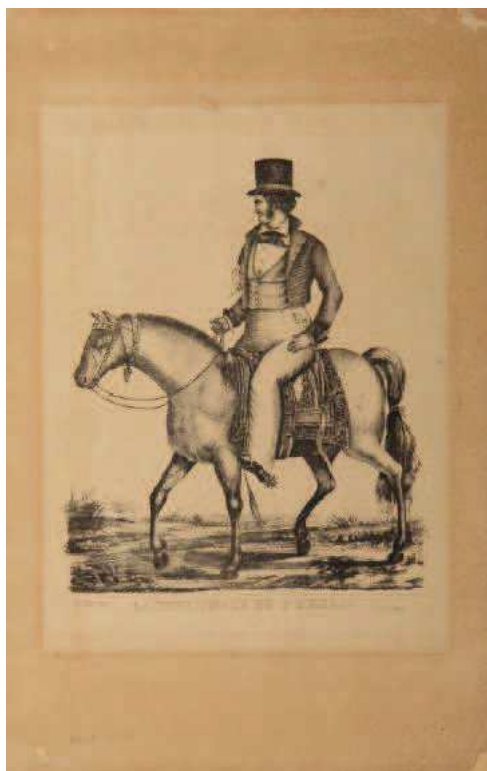
Fig. 04

***Gaucho en traje de pueblo***

Carlos Morel

Litografía – 49,3 X 31,5 cm - 1841

Museo Nacional de Bellas Artes



Fonte: Museo Nacional de Bellas Artes



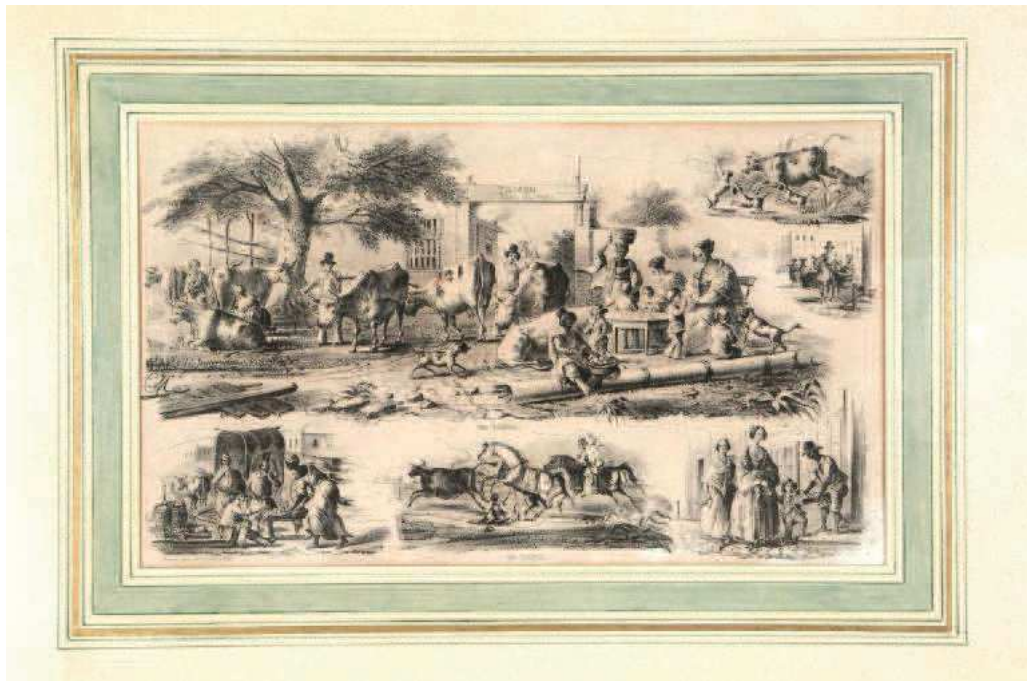
Fig. 05

*El lazo*

Carlos Morel

Litografía – 22 X 36,6 cm – 1841

Museo Nacional de Bellas Artes – Buenos Aires



Fonte: Museo Nacional de Bellas Artes



A última litografia que compõe esse primeiro grupo é, pois, *La familia del gaucho* (Fig. 06). Ambientada no que parece ser a parte da frente de um rancho, Morel dispôs os elementos da família desse *gaucho* precisamente em seu entorno. Ele, que está sentado sobre uma cadeira e aparece de perfil para o observador, parece conter em sua figura todo o desenlace da cena: entre ele e quem o observa, instrumentos de trabalho, como a pá e a foice; entre ele e a casa que está ao fundo, os elementos da família: três crianças, uma mulher e, às suas costas, um jovem homem. Além disso, um cavalo e um cachorro, igualmente, se fazem presentes e trocam olhares com seu *dono*.

Já o segundo grupo de imagens que compõem a série elaborada são todas alusivas ao folclore e modos de sociabilidade do *gaucho* do século XIX e que, de certa forma, cristalizou-se em sua cultura. *Cielito* (Fig. 07) e *Media caña* (Fig. 08), por exemplo, são duas gravuras que trazem como tema central as danças folclóricas argentinas, como o próprio título anuncia. A primeira, que traz um *cielito*, umas das primeiras manifestações do folclore platino e que se desenvolveu não só na dança, mas, igualmente, na poesia e música<sup>24</sup>, é elaborado por Morel na prancha número 32 de seu *Usos y costumbres*. Da mesma forma que ocorre com *El lazo*, citado anteriormente, *El cielito* divide o espaço da prancha com outras duas imagens: *Puerta del cementerio* e *Peones y tropeiros*.

Morel elabora essa imagem partindo dos músicos que, posicionados à esquerda da imagem, observam as *parejas* de dançarinos que, devidamente trajados, dançam o *cielito* embaixo de uma árvore, no que parece ser o pátio de uma residência. *La media-canã*, por sua vez, traz um casal, centralizado na imagem, fazendo os passos da dança. Atrás deles, uma ampla e grande carreta carregada de múltiplos e diferentes objetos além de um casal que os observa. Ao lado esquerdo, dois *gauchos* montados a cavalo e que parecem ser saudados pelo que, com uma cuia de mate em uma das mãos, os recebe. Ao lado direito, além do *guitarrero*, um grupo de homens e mulheres tomam mate e observam os dançarinos.

---

<sup>24</sup> PLESCH, Melanie, HUSEBY, Gerardo V. La música desde el período colonial hasta fines del siglo XIX. In: BURUCÚA, José Emilio. **Nueva historia argentina: arte, sociedade y política**. Buenos Aires: Sudamericana, 2010, p. 240.

Fig. 06

*La familia del gaucho*

Carlos Morel

Litografia – 20,5X 25,5cm – 1841

Museo Nacional de Bellas Artes – Buenos Aires



Fonte: Museo Nacional de Bellas Artes

Fig. 07

**Cielito**

Carlos Morel

Litografía – 25 X 37,7 cm – 1844/45

Museo Nacional de Bellas Artes – Buenos Aires



Fonte: Museo Nacional de Bellas Artes

Fig. 08

**Media-caña**

Carlos Morel

Aquarela – 49,5 X 31,6 cm – 1844/45

Museo Nacional de Bellas Artes – Buenos Aires



Fonte: Museu Castro Maya/IBRAM/MinC

Por fim, a última imagem do conjunto, *Payada en una pulpería* (Fig. 09), a única elaborada em óleo sobre tela dentre as selecionadas, traz uma cena bastante típica das *pulperías* platinas: o encontro de *gauchos* no entorno de *payadores*. A imagem, geometricamente construída, igualmente têm disposto os personagens que a compõe de maneira quase simétrica. Organizados de forma triangular, a cena desenvolve-se a partir dos *payadores* que estão no centro, uma vez que é a partir deles que os demais *gauchos* dialogam e interagem na imagem.

Observar, inicialmente, esse conjunto de produções pictóricas elaboradas por Carlos Morel é, pois, questionar uma vez mais os sentidos do pitoresco que foram, igualmente, percebidos junto às aquarelas realizadas pelos artistas viajantes que se deslocaram tanto para a região do Prata quanto para o Brasil. Por entre laços, boleadeiras, *pulperías* e danças folclóricas, os temas elaborados por Morel o aproximam das primeiras produções imagéticas que circularam pela região platina desde fins do século XVIII.

Por certo, a proximidade temática entre ambos é perceptível. No entanto, o distanciamento parece ser maior. E esse é marcado não só por questões geográficas, mas, sobretudo, pela maneira como tanto os viajantes quanto o próprio Morel se apropriaram dos homens, suas lidas e paisagens. É precisamente na relação que o pintor argentino estabelece não só com os desenlaces políticos da Buenos Aires de seu tempo, mas fundamentalmente com o amálgama que criou entre seus olhares para os *gauchos*, que o distanciamento se dá: um olhar que vinha de fora, mas que, ao mesmo tempo, era também de dentro. Era um olhar que estava pautado, por um lado, na sua formação artística, na proximidade com os intelectuais da *Generación de 37*, nas suas vivências na cidade e nos acontecimentos políticos de seu tempo. Mas era, também, um olhar direcionado para sua gente, para o campo e para os meios populares. E nisso Carlos Morel inova e se distancia dos viajantes. Sua obra, assim, se torna precursora no panorama artístico argentino e propõe inúmeros questionamentos e problematizações. Sobre essa questão, pontua José León Pagano:

Carlos Morel representa el momento inicial de nuestra arte figurativa – pintado y grabado -, y lo representa con personalidad propia, auténtica, inconfundible. (...) es un narrador sencillo y claro. (...) También será allí el gaucho quien suministre la substancia viva de sus cuadros; y tambien entonces apoyará em la observación directa los elementos de sus motivos combinados. Lo domina el médio popular,



Fig. 09

*Payada en una pulpería*

Carlos Morel

Óleo sobre tela – 46 X 55 cm – s.d.

Museo Nacional de Bellas Artes – Buenos Aires



Fonte: Museo Nacional de Bellas Artes

sus modalidades, sus usos y costumbres. Lo mira y lo penetra para extraer de todo él una expresión caracterizada.<sup>25</sup>

Por tais motivos, a obra do artista está inserida no que se convencionou chamar de *costumbrismo realista*<sup>26</sup>, isto é, ele direcionou sua produção para os temas populares e, mais importante, para uma realidade que lhe era própria. Uma realidade espacial e social que também era a sua. Para Rodrigo Viñuales, esse costumbrismo do século XIX caracterizou-se por apresentar, tanto nas produções literárias quanto nas pictóricas, a exaltação da paisagem e a revalorização do popular através dos gêneros nativistas, “(...) reviendo en muchas ocasiones la herencia del pasado colonial y creando una mística nacionalista”.<sup>27</sup> Além disso, segundo o mesmo autor, o estabelecimento do costumbrismo em toda Ibero-América se deu em função “(...) del labor de literatos y pintores, y siendo adoptado como próprio. No se trato ya de las crônicas gráficas a veces exóticas de los viajeros europeos, sino de las obras de artistas nativos arraigados a la tierra y consustanciados con su realidad de vida”.<sup>28</sup>

Afora esses olhares que se encontram, há que se pontuar, também, uma especificidade do trabalho do artista relacionada à produção da imagem do *gaucho*. Esta, apontada por Roberto Amigo, diz respeito a um trânsito pelo qual sua obra passou, especialmente quando se comparam as imagens aqui citadas junto das elaboradas no seu primeiro álbum, datado de 1839. Segundo o autor, essas primeiras litografias, baseadas no trabalho do litógrafo Cesar H. Bacle, davam sequência à tradição descritiva dos usos e costumes dos *gauchos*. Já as da *Serie Grande*, que são aqui contempladas, ultrapassam os limites da descrição para, também, seguir um viés ideológico. Nesse caso, essas imagens produzidas por Carlos Morel, ainda que tragam em si os elementos típicos que caracterizam os *gauchos* e suas lidas, podem ser pensadas a partir da vinculação do artista com os ideários do federalismo rosista. Para Amigo,

<sup>25</sup> PAGANO, José Leon. **El arte de los argentinos**. Buenos Aires: Goncourt, 1981, p.134.

<sup>26</sup> Importante mencionar, igualmente, a relação entre temáticas costumbristas platinas e espanholas. O que se observa, por exemplo, é o foco das narrativas incidirem, justamente, sobre os tipos específicos da região, tal qual trabalharam os costumbristas sevillanos. Segundo Antonio Reina Palazón, “(...) los sevillanos siempre presentaron al pueblo como algo genuíno haciendo marcar su particularidad; por eso el tipo es más utilizado por el grupo de Sevilla, más conciente del fenómeno de tipificación, de representar lo universal por medio de lo particular y concreto”. Cf. REINA PALAZÓN, Antonio. **La pintura costumbrista en Sevilla. 1830-1870**. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2013, p.269.

<sup>27</sup> GUTIERREZ VIÑUALEZ, Rodrigo. El paisaje y las costumbres en la pintura iberoamericana. Artistas viajeros y costumbristas americanos del XIX. In: **Pintura, escultura y fotografía en Iberoamerica, siglos XIX y XX**. Madrid: Cátedra, 1997, p.13.

<sup>28</sup> Idem.



(...) La *Serie Grande*, realizada años mas tarde, es el punto de inflexión en la representación visual del “gaucho”: el pasaje del costumbrismo analítico-descriptivo a la representación genérica-ideologica, es decir de la imagen del vendedor a caballo a la de la familia campesina federal. Morel, desde ya, en algunas de sus obras continúa con la forma descriptiva instalada en el horizonte cultural por los viajeros, pero estas ya no eran realizadas para consumo do publico europeu, sino que definian por su circulación local, en un territorio profundamente politizado, donde la imagen era una de las armas para la construcción del consenso y la efectividad de la coerción.<sup>29</sup>

Nesse caso, tomando as palavras de Amigo, torna-se fundamental fazer convergir esse olhar de Morel para com as questões políticas de seu tempo e percebê-lo, também, como ator desse contexto. Com isso, ele se transforma não apenas no primeiro artista nacional, mas, sobretudo, em *pintor federal*, como afirma o autor. Assim, analisar essas imagens de Morel é, também, fazê-las dialogar com a especificidade de seu tempo sem, no entanto, deixá-la apenas como um registro visual da ideologia do período.

Se for tomada a litografia *El gaucho y sus armas*, por exemplo, bem como sua contraposição, *Gaucho em traje de pueblo*, não apenas a diferença nos movimentos é percebida na comparação entre as duas litografias. É sobretudo na indumentária e nos objetos que portam que se dá a grande diferença entre ambos. Afora o que foi comentado anteriormente, quando se colocou que o *gaucho* da primeira litografia estava próximo do típico homem do campo e das lidas campeiras em função dos trajes, da atividade e dos objetos que porta, perceber sua contraparte apenas como um cidadão é, também, não perceber qual a função desse homem e de sua imagem nesse momento específico da história Argentina.

A dicotomia entre ambos os *gauchos* está, precisamente, na tipificação de suas atividades e em sua representatividade social. Se *Gaucho y sus armas* evidencia um *gaucho neto*, isto é, um “(...) ‘enteramente gaucho’, errante, suelto, criminal, jugador, monta buenos caballos, usa el lazo y las boleadoras para proveerse, suele llevar una mujer em ancas”<sup>30</sup>, *Gaucho en trajes de Pueblo* estaria relacionado ao cidadão. Mas, mais que um simples habitante da cidade, Morel lhe deu o epíteto de *gaucho* que, de certa forma, o insere, também, ao mundo rural.

Para Bonifácio del Carril, que teceu considerações acerca dessa obra, esse homem construído por Carlos Morel seria o típico *gauchipolitico*. Para o autor, que se

<sup>29</sup> AMIGO, Roberto. Op.cit., p.01.

<sup>30</sup> AMIGO, Roberto. Op.cit., p.10.

deteve na indumentária elaborada pelo artista, “así como el propietario de estancia se vestía con la indumentária de los gauchos y el chiripa de los índios, vemos ahora al gaúcho vestido com el traje del hombre de ciudad, de frac y galera alta, a caballo. Se trata probablemente del *gauchipolitico* (...)”.<sup>31</sup> Este, diferentemente do *gaúcho neto*, na visão de Francisco Javier Muñiz, e citado por Amigo, seria

(...) o gaúcho que pretende salir de su esfera, y que siendo un ignorante se entromete a discusiones políticas por pura presunción, porque le engríen considerables bienes de fortuna o porque la casualidad o el favor le han colocado em um empleo para el cual no tiene aptitudes.<sup>32</sup>

Além disso, outro elemento de destaca sobremodo na vinculação desse *gaucho* com a política e, mais ainda, com o entorno no qual Morel estava inserido quando da produção dessas obras: a faixa que adorna a cartola que usa, ou a *divisa punzó*<sup>33</sup>, onde, segundo del Carril, é difícil a leitura mas está presente: *Federación o muerte*.

A elaboração de figuras de *gauchos* políticos por Carlos Morel está relacionado, também, ao fato de, no período, grande parte da produção intelectual estar voltada aos fins federalistas. Por mais que tenha havido rompimentos por parte dos intelectuais com Rosas, o que gerou uma onda de exílios por volta dos anos 1840, a questão é que grande parte desse imaginário – e práticas – *federales* estarão pungentes durante esses anos. Por tal razão, não apenas litografias mais específicas sobre a vestimenta de um *gaucho* político que porta a faixa de Rosas em seu chapéu denota isso. Outras ainda, de maneira mais sutil, igualmente fazem a vinculação desse homem do campo junto a tais ideologias.

Esse é o caso, por exemplo, de *La familia del gaucho*. Composta a partir de três planos, onde o patriarca da família se destaca e conduz o olhar do observador pelas demais personagens, a cena, na percepção de del Carril, é bastante lírica<sup>34</sup>. Por certo, se esta for comparada às demais que o artista produziu, sem dúvidas é a de menor teor descritivo. No entanto, mesmo marcada pelo acento dramático e sentimental, alguns

<sup>31</sup> DEL CARRIL, Bonifácio. **El gaúcho**. Buenos Aires: Emecé, 1978, p.145.

<sup>32</sup> JAVIER MUÑIZ, Francisco APUD AMIGO, Roberto. Op.cit., p.05.

<sup>33</sup> A *divisa punzó*, decretada de uso obrigatório por Juan Manuel de Rosas em 1823, era uma faixa de cor vermelha que levava dizeres como “¡Vivan los federales! ¡Mueran los salvajes, asquerosos inmundos Unitarios!”. O uso da *divisa punzó* demarcava, sobretudo, a lealdade ao federalismo do governo de Rosas.

<sup>34</sup> DEL CARRIL, Bonifácio. Op.cit., p.165.

elementos, segundo Roberto Amigo, ligam essa família aos ideários do federalismo rosista.

Em primeiro lugar, o autor relaciona essa litografia de Morel a uma ampla rede de imagens francesas que também denotam o tom sentimental dos camponeses e suas famílias. Baseado nessas imagens e em suas funções e, ainda, destacando o papel do progenitor como o elo dessa relação, Amigo afirma que tais representações se constituíam em um “(...) modelo visual simpático a la restauración del orden rural. La imagen presenta la paz y el bienestar federal, um deseado orden moral respetuoso de sus jerarquias sociales, ajeno ya a las pasiones desencadenadas por la revolución”.<sup>35</sup> Por tal razão, afirma ele, “desde esta perspectiva la imagen de Morel representa el orden reestablecido, los valores del mundo agrário que el mismo Rosas encarnaba”.<sup>36</sup>

Tendo, então, por base as afirmações elaboradas pelo historiador argentino, percebe-se que a imagem realizada por Carlos Morel estava relacionada, também, ao mundo rural como o espaço no qual os valores tradicionais, esquecidos durante o processo revolucionário, poderiam ser novamente implementados na sociedade. Mais que isso, era na figura do progenitor, essa que centraliza a imagem e a que todos olham com admiração, que estava o sucesso dos novos tempos. E este, sem dúvidas, era o reflexo imaginário de Juan Manoel de Rosas.

O que se percebe a partir dessa litografia é, por certo, a maneira com a qual o artista se utiliza de meios plásticos e compositivos para estruturar uma ideologia política. Suas imagens, vinculadas em sua maior parte ao *costumbrismo descriptivo*, reveste-se de outra significância quando, em prol de outros elementos, abandona a descrição e volta-se para uma construção pictórica mais emocional. Por certo, como diz Amigo, quando Morel transita das elaborações descritivas para as mais sentimentais, não só uma nova narrativa pictórica se apresenta mas, igualmente, ele passa a “(...) elaborar una imagen constructora de consenso político, donde todo exotismo há sido disuelto, no es ya la descripción del otro sino la identificación com um regimen político”<sup>37</sup>

Retomando o veio descritivo, mas, ainda, preservando as especificidades do vínculo com o federalismo, estão as litografias *Cielito* e *Media caña*. Ambas, como se percebe pelos títulos, são alusivas às danças folclóricas argentinas e que, durante o

---

<sup>35</sup> Amigo, Roberto. Op.cit., p.04.

<sup>36</sup> Idem.

<sup>37</sup> Idem.

governo rosista, tiveram grande repercussão. Apesar de serem imagens que tratam da mesma temática, cada uma está em um álbum diferente elaborado por Morel: *Cielito* está em *Usos y costumbres del Río de la Plata* e, *Media Caña*, na *Serie Grande de Ibarra*.

O *Cielito*, dança folclórica argentina que tem sua origem na *country dance* inglesa – ou *contradanza* europeia – chegou a Buenos Aires por volta do século XVIII. Conhecida por ser uma “(...) danza de pareja, principalmente suelta, que no evoluciona independientemente sino en armonía y en colaboración con las otras parejas”<sup>38</sup>, o *cielito*, desde seu aparecimento em terras bonaerenses, sempre foi relacionado aos cantos revolucionários de 1810. Aliás, tanto seu desenvolvimento musical quanto o voltado à dança e poesia<sup>39</sup>, estiveram ligados aos acontecimentos políticos da Revolução de Maio.

Mesmo que o surgimento e a consolidação dessa manifestação da cultura popular argentina estivesse relacionada à acontecimentos políticos específicos, quando observada a imagem elaborada por Carlos Morel, tal estreitamento de percepção se torna bastante tênue. No entanto, tendo em vista o momento em que produziu tal imagem e, ainda, a relação que se estabeleceu entre intelectuais e o governo de Rosas, percebe-se tal litografia como inserida no amplo rol político e federal do artista. Além disso, Bonifácio del Carril, ao comentar tal imagem, assim se refere: “El cielito fue, sin duda, uno de los bailes más populares en el Río de la Plata durante la época de Rosas. Se bailaba generalmente frente a las pulperías”<sup>40</sup>.

*Cielito*, sem dúvidas, é uma das litografias que se pode considerar, afora seu viés descritivo, como uma narrativa. Iniciando pelos olhares dos músicos que estão à esquerda, especialmente o do *guitarrero*, eles conduzem o observador ao grupo formado por três pares de dançarinos que, com leveza e movimentos precisos, realizam os passos e figuras da dança. Carlos Vega, ao tratar especificamente dessa dança e da sua presença na iconografia portenha, chama a atenção para a inexatidão apresentada por Morel no que se refere às especificidades da dança. Para ele, o artista elaborou a litografia em seu ateliê e, com base em anotações que realizou quando observou a dança, não se deteve

<sup>38</sup> VEGA, Carlos. **Las danzas populares argentinas**. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”; Secretaria de Cultura, 1986, p.150.

<sup>39</sup> A respeito de seu desenvolvimento literário, importa mencionar a obra de Bartolomé Hidalgo (1788-1822), “(...) primer gran poeta popular de la Revolución – quien acogió la campesina forma del cielito e hizo de la suave endicha el formidable instrumento de combate com que Dio aliento a los soldados y destintivo oral a la machedumbre”. Cf. VEGA, Carlos. Op.cit., VIDAL, Edgar. *Littérature et société du Río de la Plata (1870-1940)*, 2010. Disponível em: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00461161>.

<sup>40</sup> DEL CARRIL, Bonifácio. Op.cit., p. 203.

nas suas particularidades por dar valor maior à composição. Diz o autor que a obra, em si, é de grande relevância histórica mas que, como representação específica da dança, falhas grandes são observadas:

(...) Una de ellas [litografias del álbum Usos y costumbres del Río de la Plata] magnífica por sus movimientos, es *El Cielito*, y son gauchos bonaerenses, sin duda, los que bailan. (...). En la lamina principal hay tres parejas que están ejecutando el Vals, figura del Cielito. Pero nuevamente se trata de una composición, es decir, que el alineamiento real de las parejas está subordinado a la distribución pictórica de las figuras.<sup>41</sup>

Por certo, o intuito do artista era menos o de ser *ilustrador* da dança. Seu objetivo, ao que parece, era o de inserir tal manifestação folclórica junto dos usos e costumes particulares do Rio da Prata. Por estar vivenciando um contexto de fortes ideologias políticas e, ainda, por estar vinculado aos núcleos de produção intelectual do período, fortemente marcado pelo federalismo, a imagem que realiza estreita tais vínculos. Mesmo que não diretamente, como em *Gaucha en traje de pueblo* onde o *gaucha* apresenta sua *divisa punzó*, nessa litografia se encontra não apenas as manifestações que marcariam o folclore argentino mas, sobretudo, a forma com o qual se estabeleceu no país.

Já em *Media Caña*, dança que teve a mesma origem europeia do *Cielito* e projetou-se, também, na literatura<sup>42</sup> e na música platina, tal referência ao federalismo parece se tornar mais evidente. Em primeiro lugar está o fato de os *federales* terem se apropriado dessa manifestação cultural em razão de sua proximidade com o nome de uma dança peruana chamada *Resbalosa*. Para Carlos Vega, “Resbalosa significa degollamiento. Degolar a alguien era hacerlo cantar, bailar, zapatear la danza; y como la

<sup>41</sup> VEGA, Carlos. Op,cit., p.171.

<sup>42</sup> A respeito das referências literárias, importa mencionar, dentre vários escritores platinos, os versos de Esteban Echeverría que, já de seu exílio em Montevideo, escreve sobre a morte de Marco Manuel de Avellaneda, chefe da *Liga del Norte* contra Rosas e governador de Tucumán, no intitulado *Avellaneda*. O pai do futuro presidente da Argentina, Nicolás Avellaneda, e governandor de Tucumán, havia sido degolado a mando de Manuel Oribe no ano de 1841 tendo sua cabeça exposta na *Plaza Independencia* de San Miguel de Tucumán. A respeito do fato, escreve Echeverría: “Y oyen cantar en redor/salud al gobernador/del rebelde de Tucumán/No quiere ya ser traidor/Y se aparece en Metan/sin bonete de Doctor (...) Y a zapatear con primor/aprenderá facilmente/la *resvalosa* de amor/que hace federal ardiente/al salvaje más traidor (...)”. Cf. GUTIÉRREZ, Juan María. **Obras completas de D. Esteban Echeverría. Tomo primero.** Buenos Aires: Imprenta y Librería de Mayo, 1870, p.397. Disponível em: [http://media.cervantesvirtual.com/s3/BVMC\\_OBRAS/4dd/bd6/b45/257/11e/1b1/fb0/016/3eb/f5e/63/mimes/4ddbd6b4-5257-11e1-b1fb-00163ebf5e63.pdf](http://media.cervantesvirtual.com/s3/BVMC_OBRAS/4dd/bd6/b45/257/11e/1b1/fb0/016/3eb/f5e/63/mimes/4ddbd6b4-5257-11e1-b1fb-00163ebf5e63.pdf)

danza por excelência de los federales era la Media Caña, el rotulo del baile andino – *Resbalosa* – se transfiriere al baile platense”.<sup>43</sup>

Dada a crueldade com que os inimigos *unitários* foram abatidos durante esses anos, a referência ao nome da dança peruana foi tomado como alusão à morte anunciada pelos *federales*. A *Media Caña*, por sua vez, insere-se precisamente nesse momento, uma vez que já era uma dança que circulava pelo espaço platino e por demais apreciada pelos rosistas. A referência, então, à manifestação andina se deu, por assim dizer, em função do nome que evocava a morte e, por analogia, fazia os inimigos dançarem ante seu definitivo fim. Assim, de acordo com os estudiosos das danças folclóricas platinas, a *Media Caña* seria, justamente, essa manifestação que já percorria a região e que teve a base andina em função, também, dos desígnios *federales*. Ainda segundo Vega, “(...) es el nombre – y con la acepción de degollar – lo que se popularizo en nuestras llanuras. (...) Pues bien: esta *Resbalosa* es la *Media Caña*”.

A litografia de Carlos Morel, harmonicamente construída, tem ao centro a *pareja de bailarines* que, observados pelos músicos que estão à direita, executam a dança. Como se pode perceber, a relação dessa imagem com os ditames políticos diluem-se na própria apresentação da dança como manifestação cultural da Buenos Aires daquele momento e, ainda, da sua proximidade com os federais. Os elementos que o artista dispõem nessa imagem, bem como a relação que estabelece entre as personagens, o aproxima, como dito anteriormente, do viés descritivo e o faz conjugar tais manifestações junto ao amplo rol de cenas *costumbristas* relacionadas à literatura gauchesca.

Esse é o caso, por exemplo, da cópia realizada pelo alemão Rodolfo Kratzeinstein da litografia de Morel e dedicada, sob o título de *La media caña porteña* (Fig. 10), ao literato Hilario Ascasubi. Afora ser lido o nome de *Aniceto* na parte superior da imagem, alusão ao poeta e seu pseudônimo, Kratzeinstein colocou ao seu lado o desenho de um galo<sup>44</sup>, localizados sobre a carreta<sup>45</sup>, que identificava não apenas o

<sup>43</sup> Ibidem, p.259.

<sup>44</sup> A imagem do *gallo* será um detalhe bastante importante na circulação do periódico de Ascasubi intitulado, justamente, *Aniceto, el Gallo*. Este, que passou a circular a partir de 1853 na Argentina e pautava-se na oposição a Justo José de Urquiza, anunciava-se assim em sua primeira edição, datada de 19 de maio: “Gaceta joco-tristona y gauchi-patriotica. Esta gaceta saldrá una vez por semana, allá por Jueves ó el Viernes que es el día de los pobres, pues la escribirá un gaucho pobre”. Cf. ANICETO, El Gallo, Buenos Aires, n.01, 1853. Disponível em: <http://trapalanda.bn.gov.ar/jspui/handle/123456789/12439>. A relação estabelecida entre a circulação do *gallo* no periódico de Ascasubi e a gauchesca, encontram nos estudos empreendidos por Sandra Szir e Juan Albin elementos de grande importância, especialmente no que se refere aos usos e funções que tais imagens exerceram. Para maiores detalhamentos, ver: GARABEDIAN, Marcelo, LIDA, Miranda, SZIR, Sandra. **Prensa argentina siglo XIX. Imágenes,**



autor, mas, sobretudo, sua obra. Assim, observada a partir desses elementos, há uma espécie de triangularização entre as imagens elaboradas por Carlos Morel, pelo desenvolvimento e circulação da literatura gauchesca na Argentina e, ainda, da reapropriação da temática – e de seu uso como uma síntese – por outros artistas.

O uso e circulação dessas imagens, no entanto, não ficou restrito apenas a diálogos ulteriores. Outros profícuos contatos podem ser estabelecidos entre a obra de Carlos Morel e Carlos Enrique Pellegrini (1800-1875), por exemplo, que, na mesma época, realizaram litografias acerca das danças folclóricas gauchescas. Vale dizer que a proximidade entre ambos não se deu, apenas, através da temática a que se dedicaram. Morel, segundo Rodrigo Viñuales, havia, ainda, auxiliado Pellegrini na edição do álbum que intitulou *Recuerdos pintorescos y fisionômicos del Río de la Plata*<sup>46</sup> na *Litografía de las Artes*, local este onde elaborou o seu *Usos y costumbres del Río de la Plata* quase dez anos depois.

As imagens de Pellegrini, por exemplo, igualmente seguem a ideia das manifestações folclóricas vinculadas, até certo ponto, aos ideais rosistas. Em *Bailando la media caña*, por exemplo, observa-se não apenas os casais que realizam figuras da dança em frente a uma *pulpería* mas, igualmente, a bandeirola vermelha que ergue-se logo na entrada do estabelecimento. E o mesmo ocorre em *Cielito*, onde a mesma relação pode ser estabelecida, dado os elementos que aparecem junto aos dançarinos e músicos que o artista dispõe na tela.

Por fim, encerrando as cenas elaboradas por Morel que, além de serem descritivas são, igualmente, voltadas ao rosismo, tem-se o óleo sobre tela intitulado *Payada en una pulpería*. A cena, que se passa no interior de uma *pulpería*, traz, ao centro, uma *pareja de payadores* que armam uma disputa<sup>47</sup>. Na sua volta, *gauchos federales*, devidamente trajados com o uniformes vermelhos, desempenham tarefas diversas e inserem-se nesse duelo entre cantores que não demanda violência. Aliás, segundo Roberto Amigo, tal elemento pode ser percebido, apenas, no primeiro plano da

---

**textos y contextos.** Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2009; ALBIN, Juan. La experimentación moderna con las imágenes en las publicaciones de la literatura gauchesca: los periódicos de Luiz Pérez e Hilario Ascasubi, **19&20**, Rio de Janeiro, v.10, n.1, jan./jun., 2015. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/uahl/jalbin.htm>

<sup>45</sup> Segundo consta em *Aniceto, el gallo*, o protagonista teria nascido em uma carreta.

<sup>46</sup> GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. Op.cit., p.44.

<sup>47</sup> O encontro de *payadores* – ou *una payada* – consiste, segundo Rosita Barrera, “(...) en un encuentro de cantores que, improvisando, se enfrentan en una especie de torneo. Los complejos temas de la justa se refieren, en forma de diálogo y expresados con mayor o menor hondura poética (...)”. Cf. BARRERA, Rosita. **El folclore en la educación**. Buenos Aires: Colihue, 1997, p.69.

Fig. 10

***La media-caña porteña***

Rodolfo Kratzeinstein Aquarela – s.d.

Coleção Particular



Fonte: DEL CARRIL, Bonifácio.

pintura onde, ao chão, há uma cadeira caída junto de um chapéu e um poncho federal que, por sua vez, esconde a lâmina de uma faca. Para o autor, seria o indício da violência levada a cabo pelos soldados, mas que foi elaborada por Morel de forma controlada. Para o historiador, que afirma ser a *payada* uma forma sublimada de duelo sob a forma de canto improvisado, tal cena apresenta

La violencia contenida por el orden [que] se expresa en los objetos colocados por Morel en el primer plano: la silla volcada en el apisonado, el poncho y el sombrero tirados que ocultan el mango del cuchillo. Así, un clima de violencia controlada domina la pintura, acentuado por la figura en el poste central que observa la escena desde lo alto, y genera asimismo el vértice de la composición triangular, que no logra ser armónica.<sup>48</sup>

Por certo, afora os uniformes que vestem e a predominância da cor vermelha na pintura, outros elementos aludem, ainda, ao federalismo de Rosas. Estes se encontram, justamente, no espaço da *pulpería* como ambiente de sociabilidade dos *gauchos* desse período. Domingos Faustino Sarmiento, ao caracterizar o *gaucho cantor* e, ainda, apresentar as *pulperías* como espaço privilegiado desses homens, os coloca bastante próximos da realidade dos soldados federais e, sobretudo, do pampa. Para o autor, “(...) o cantor anda de pago em pago, ‘de tapera em galpão’, cantando seus heróis do pampa perseguidos pela justiça, os prantos da viúva de quem os índios roubaram seus filhos em um *malón* recente, (...), a catástrofe de Facundo Quiroga e a sorte que coube a Santos Pérez (...)”<sup>49</sup>.

Observar e analisar essa pintura de Carlos Morel é, pois, relacioná-la aos inúmeros elementos que estiveram no entorno do artista quando de sua produção e, igualmente, compreendê-la a partir de sua especificidade. Além das referências às questões políticas de sua época, Carlos Morel deixa transparecer muitos detalhes que estiveram na base de sua formação artística junto de Guth e Caccianiga. Primeiramente, atenta-se à maneira com a qual construiu o espaço, notadamente perspectivado. Junto disso, a disposição triangularizada das personagens, onde o homem que está no alto torna-se o ângulo da figura, evidencia traços bastante acadêmicos na elaboração da imagem.

<sup>48</sup> AMIGO, Roberto. Op.cit., p.03.

<sup>49</sup> SARMIENTO, Domingo Faustino. **Facundo: civilização e barbárie no pampa argentino**. Porto Alegre: Editora da Universidade, EDIPUCRS, 1996, p.56.

Outra questão que se deve atentar é, pois, a presença de uma única figura feminina na cena. Esta, que se encontra na extremidade esquerda da pintura e que é a única que troca olhares com os observadores, carrega sobre a cabeça uma espécie de cesta coberta por um pano branco. Utilizando uma espécie de manto vermelho, tal figura remete, também, em função da forma com a qual segura o cesto e arma o braço direito ao lado do corpo, às antigas canéforas gregas que se fazem presente em muitas imagens que vão desde a Antiguidade até à pintura moderna. Nesse caso, percorrendo desde os frisos gregos até as pinturas de, por exemplo, Rafael Sanzio, Domenico Ghirlandaio, Filippo Lippi, William Bouguereau e Georges Braque,<sup>50</sup> a imagem das virginais moças que carregavam cestos floridos sobre a cabeça foram recorrentes ao longo do tempo. Não protagonizando as cenas, mas aparecendo como detalhe perturbador nessas obras, a canéfora igualmente se fez presente na pintura de Carlos Morel.

Na tese apresentada em 1891 para a Universidade de Estrasburgo, Aby Warburg havia demonstrado a partir do estudo das obras de Sandro Botticelli *Nascimento de Vênus* e *A Primavera*, e com base na literatura e na teoria da arte, a maneira com a qual os artistas do Renascimento se utilizaram de modelos da antiguidade para intensificar o movimento em determinadas representações. As ninfas, nesse caso, tiveram papel fulcral, especialmente por serem representativas não só do movimento – trabalhado a partir de suas roupas e acessórios – mas sobretudo da ideia de intensificação no conjunto da obra.<sup>51</sup> Na obra de Morel, por sua vez, a possibilidade de se percorrer o mesmo caminho traria, sem dúvidas, elementos de grande valia para a análise de sua obra e de seus referenciais. Porém, como o objetivo do presente estudo não está centrado em tal discussão – e o mesmo ficaria por demais extenso – possivelmente em pesquisas ulteriores se busquem tais relações com maior precisão. No entanto, mesmo que não se analise esse diálogo em sua completude, é importante perceber que a relação que ela estabelece com a formação de Morel e, mais que isso, com a forma de ensino estabelecido nas recentes academias de arte argentinas, oferecem indícios para se pensar sua função na obra.

---

<sup>50</sup> Notadamente as respectivas obras: *A virgem e o menino e a história de vida de Sant'Ana*, Filippo Lippi (1452, óleo sobre painel, 135 cm diam., Galeria Palatina, Florença); *Nascimento de São João Batista*, Domenico Ghirlandaio (1486, afresco, Capela Tornabuoni/Basílica Santa Maria Novella, Firenze); *Incendio di Borgo*, Rafael Sanzio (1514-17, afresco, 268X670 cm, Museu do Vaticano); *Canephore*, William-Adolphe Bouguereau (s.d., óleo sobre tela); *Canéphores*, Georges Braque (1922, óleo sobre tela, 180,5X73 cm, Centre Pompidou, Musée National de Art Moderne, Paris).

<sup>51</sup> WARBURG, Aby. Tese. Ver referência completa.

Como dito anteriormente, a base de ensino das escolas de arte estavam atreladas, ainda, às cópias de modelos clássicos europeus. Roberto Amigo, inclusive, assinala que foi justamente esse aspecto que proporcionou a inserção da figura da canéfora na pintura de Morel. Para ele, “La pose de la mujer fue seguramente copiada de alguna de las láminas traídas por el ginebrino José Guth para la Escuela de Dibujo de la Universidad de Buenos Aires”.<sup>52</sup>

Assim, tendo essas questões em vista, se percebe a rede de relações que foi tramada na elaboração da pintura *Payada en la pulperia*. Não só aspectos plásticos são observados e relacionados à formação de Carlos Morel. São os elementos específicos que ela apresenta – disposição de personagens, ambiente no qual estão inseridos e atividade que desempenham – que se pode considerar, também, a vinculação da percepção do artista acerca do *gaucho* junto aos ditames federais de Juan Manuel de Rosas.

A última imagem elaborada por Carlos Morel e que aqui se apresenta é, pois, *El lazo*. Diferente das demais apresentadas, essa litografia está vinculada especificamente ao viés descritivo utilizado pelo artista. Essa imagem, que divide o espaço com outras pequenas cenas igualmente descritivas – como *El tambo*, onde aparece, mais uma vez, a figura da canéfora da antiguidade, e outras que apresentam negros vendendo iguarias à carreteiros e crianças e outras de animas no campo – é uma das cenas que mais circularam pela região platina e sul-brasileira.

Conforme observou-se na produção dos artistas viajantes, imagens que traziam *gauchos* laçando animais ou, ainda, os caçando com boleadeiras, se tornaram uma frequente e um ponto de ligação entre homens de diferentes nacionalidades que se direcionaram, também, para diferentes regiões da América do Sul. Carlos Morel, como o primeiro artista nacional e que se dedicou a temas que lhe eram próprios, igualmente debruçou-se sobre a temática do laço.

A cena, que parece desenrolar-se em uma estância dada as construções que estão ao fundo, apresenta um *gaucho* que, sobre o cavalo, tenta laçar um boi que corre a sua frente. Ao seu lado, outro homem que possivelmente estava realizando a mesma tarefa que o outro, está caído no chão, segurando seu cavalo e com o laço no chão, observando o desenrolar do episódio. A posição do *gaucho* que maneja o laço, apesar de muito

---

<sup>52</sup> AMIGO, Roberto. Op.cit., p.02.

semelhante com a que aparece em *El gaucho y sus armas*, demonstra a perícia com que monta o cavalo e domina o instrumento para capturar o animal que está em movimento.

Nesse caso, ambas as imagens – *El lazo* e *El gaucho y sus armas* – seriam as mais representativas do viés descritivo de Morel sem, no entanto, estarem vinculadas às produções estrangeiras. A proximidade temática que existe entre ambas é indiscutível. No entanto, são os *usos y costumbres* observados, vivenciados e elaborados por um artista que, apesar da formação com base estrangeira, volta-se aos temas nativos como forma de manutenção de uma memória pessoal e que, de certa forma, também era nacional.

Analisar a obra de Carlos Morel, mesmo que de forma breve e sistemática, é transitar por imagens que tem incutidas em si seu tempo e suas memórias. Carlos Morel, ao ser anunciado como o primeiro artista nacional e, ainda, o primeiro a dedicar-se com afinco aos temas nacionais, estabelece e faz dialogar um conjunto de imagens que, de um lado, estavam próximas das produções anteriores e vinculadas aos viajantes. Mas de outro, apareciam como imagens inaugurais de uma Argentina que, aos poucos, organizava seu espaço artístico e trazia à tona intelectuais preocupados com seu entorno histórico, cultural, social e político.

A percepção de Morel acerca do *gaucho*, bem como de seus usos e costumes, estiveram relacionadas a diversos – e diferentes – elementos. Inicialmente, suas vivências particulares, que o fizeram perceber esse homem do pampa de dentro, de sua terra. Essa *visão de dentro*, no entanto, foi conjugada com uma *visão de fora* oportunizada, sobretudo, por sua formação junto aos professores e técnicas estrangeiras. Morel criou, assim, um amálgama nacional desse *gaucho*. E fez de sua imagem uma das primeiras representações nacionais do tipo e dos seus costumes.

Diretamente relacionada a essa questão está, ainda, a conexão do artista com o grupo de intelectuais que, em uma Argentina há pouco independente, vislumbrava complementá-la a partir de uma emancipação cultural. Assim, a chamada *Generación de 37*, composta por pensadores de diferentes áreas, como Esteban Echeverría, Juan María Gutiérrez e Juan Bautista Alberdi, pretendia construir, justamente, esses alicerces identitários. Por tal motivo, quando da inauguração do *Salon Literário*, evento que marcaria as atividades do grupo em Buenos Aires, Marcos Sastre cita o nome de Morel como um dos artistas a quem a pátria seria, um dia, eternamente grata.

O agradecimento que a nascente nação faria, então, para Carlos Morel teria como mote os personagens que, por certo, ajudaram a construí-la. E um deles seria, por



certo, o *gaucho*. Este homem do pampa, com seus peculiares usos e costumes – e fundamental para a manutenção do poder de Juan Manuel de Rosas – povoou não apenas a imaginação de Carlos Morel como serviu, também, para materializar um tipo social de grande relevância nesse contexto: o *gaucho federal*. Assim, é com esse sentido que o artista fundamenta, também, o seu costumbrismo como um elemento modernizador, isto é, que não se restringe especificamente às imagens descritivas, mas está pautada, sobretudo, nas narrativas orientadas pela política. Nesse sentido, como comenta Roberto Amigo, são essas imagens elaboradas inicialmente por Morel que vão determinar de que forma de compreender o visível especialmente em um período de fortes ideologias políticas.<sup>53</sup>

Por fim, mas igualmente lançando problematizações que serão observadas nos capítulos subsequentes, as imagens de temática gauchesca realizada por Morel servirão como uma das bases no qual o também argentino Cesáreo Bernaldo de Quirós irá se fundamentar para elaborar algumas das telas da série *Los Gauchos*. Não apenas pelas temáticas específicas, mas especialmente pela forma como apreenderam o *gaucho* e o materializaram em suas pinturas.

\*

Na noite do dia 28 de outubro de 1851, nas dependências do teatro Coliseu, grande parte da sociedade portenha – especialmente àqueles a quem Juan Manuel de Rosas era o líder incontestado – aguardava ansiosa pelo sarau que a *Comision del Comercio* havia organizado em homenagem à filha diletta do então governante de Buenos Aires: Manuelita Rosas. Dentre as muitas homenagens rendidas à jovem, que já contava com 34 anos de idade, uma em especial gerou grande expectativa nos convidados: a apresentação do grande retrato, pintado à óleo, da homenageada.

A pintura (Fig. 11), que havia sido encomendada pelos membros organizadores do evento, tiveram seus detalhes definidos por uma *comision* escolhida por Rosas, composta por Juan Nepomuceno Terrero, Luis Dorrego e o tio de Manuelita, Gervásio Ortiz de Rosas. Estes definiram, então, que a retratada deveria ter, dentre outras coisas,

(...) el color del vestido (...) rojo punzó. (...). La posición de la retratada debía ser la más análoga a ‘la moral y al rango’, por ello se encuentra parada y risueña, expresión de su bondad, en el acto de ‘colocar sobre su mesa de gabinete una solicitud dirigida a su tatita’,

---

<sup>53</sup> Ibidem, p.01-02.

Fig. 11

*Retrato de Manuelita Rosas*

Prilidiano Pueyrredón

Óleo sobre tela – 199 X 166 cm – 1851

Museo Nacional de Bellas Artes – Buenos Aires

272



Fonte: Museo Nacional de Bellas Artes

para exhibir la ocupacion de intermediaria virginal entre el pueblo y el Jefe Supremo (...).<sup>54</sup>

Tal encomenda, repleta de definições e especificações, foi feita a um artista argentino que, há pouco, havia regressado da Europa para sua terra natal. Prilidiano Paz Pueyrredón, menino de apenas 28 anos, havia encantado a todos com o retrato de Manuelita. Suas credenciais de artista, ainda muito iniciais, contavam apenas com o retrato de seu pai, General Juan Martín de Pueyrredón, e de Magdalena Costa Ituarte de Ferreira<sup>55</sup>, sua prima e grande amor que teve em vida e que não foi correspondido.

O entorno dessa obra e, em especial, sua recepção por parte da sociedade boenarense, consagrou o jovem artista no panorama das artes. Mais que isso, a elaboração do retrato de Manuelita Rosas foi sua porta de entrada para o mundo das tintas e cores argentinas que, havia pouco, ganhava seus primeiros contornos e artistas<sup>56</sup>. O retrato de Manuelita Rosas, mesmo que esteja tematicamente afastado da proposta central do presente estudo, é a obra que mais oferece indícios para se conhecer Pueyrredón e, ainda, problematizar os temas costumbristas e gauchescos o qual vai se dedicar a partir dos anos 1860.

O fato de Prilidiano Pueyrredón ter sido o artista escolhido para a elaboração do retrato da filha de Juan Manuel de Rosas oportuniza a tessitura de muitos elementos que estiveram não só no seu entorno, mas, igualmente, que pautaram sua plástica e técnicas artísticas. Como dito anteriormente, Pueyrredón havia retornado da Europa no mesmo ano em que a pintura lhe havia sido encomendada. Para Patrícia Giunta, a preferência que se deu ao jovem artista estava ligada, de certa forma, a amizade que o artista e a retratada tinham desde que eram crianças quando, então, ela havia sido sua “(...) compañera de juegos de la infancia”.<sup>57</sup>

<sup>54</sup> AMIGO, Roberto. Prilidiano Pueyrredón y la formación de una cultura visual en Buenos Aires. In: GIUNTA, Patricia (Org.). **Prilidiano Pueyrredón**. Buenos Aires: Banco Velox, p.36.

<sup>55</sup> O retrato de Magdalena, segundo Ignacio Gutiérrez Zaldívar, ficou inacabado. Para o autor, quando o artista teve o pedido de casamento negado pelos pais da moça – que a casaram, anos depois, com um brasileiro - ele volta para a Europa junto de sua mãe e, ainda, não finaliza a pintura. Assim, conta-se que Pueyrredón “(...) reunió la pretendiente y a su madre para confesarles la dimensión de su amor por la joven y el deseo de casarse con ella. Pero la concesion de su mano le fue negada por la madre. Quizá por eso, una de las manos del retrato que realizo nunca fué concluída...”. Cf. GUTIÉRREZ ZALDIVAR, Ignacio. **El arte de los argentinos: Prilidiano Pueyrredón**. Buenos Aires: Atlántida, 2009, p.14.

<sup>56</sup> AMIGO, Roberto. **Prilidiano Pueyrredón**. Buenos Aires: MNBA, Arte Grafico Editorial Argentino, 2011, p.07.

<sup>57</sup> GIUNTA, Patrícia. Op.cit., p.55.

Outro elemento diz respeito, também, ao *status* da família Pueyrredón na Buenos Aires do século XIX. Seu pai, Juan Martín de Pueyrredón<sup>58</sup>, havia sido um homem de destaque no processo de independência da Argentina, sobretudo quando se tornou o Director Supremo de las Provincias Unidas del Río de la Plata (1816-1819)<sup>59</sup>. Além disso, como família de grandes posses, eram donos de destacadas casas e quintas em Buenos Aires e arredores, como a conhecida *Chacra del Bosque Alegre*, em San Isidro, que hoje abriga o Museo Pueyrredón. Essa residência, em especial, terá grande relevância para as produções que vão tratar não só da paisagem, gênero no qual se destacou, mas igualmente das cenas de costumes do campo.

A inserção de Prilidiano nesse meio, que se fortaleceu quando de seu segundo retorno da Europa, foi marcado por uma intensa realização de retratos dessa elite. Assim, destacam-se os que fez de Miguel Azcuenága, de Santiago Calzadilla, de Manuel Ocampo e de José Gerónimo Iraola. Além disso, ele “(...) se integró rapidamente a las redes de sociabilidad de su tiempo, como la masonería y el Club del Progreso, para él que realizo una galeria de retratos históricos”.<sup>60</sup>

Conforme se colocou anteriormente, o pai de Prilidiano havia sido um homem de destaque na política argentina, especialmente no seu processo de independência. No entanto, no ano de 1835, quando Juan Manuel de Rosas se torna o *Gobernador con Facultades Extraordinárias a cargo de la suma del poder publico*, Juan Martín, junto com sua família, buscam exílio na Europa. Assim, mesmo afastado de sua terra natal, Prilidiano Pueyrredón, que nesse momento contava com 12 anos de idade, iniciou sua formação intelectual a partir de diferentes estudos, lugares e contextos.

Os estudos iniciais, que havia começado em Buenos Aires no *Colégio de la Independencia de Percy Lewis*, foram terminados em Paris no ano de 1841. Nesse mesmo ano, uma viagem ao Rio de Janeiro – que duraria até o ano de 1844 – oportunizou a Prilidiano o contato com artistas que residiam na cidade e, sobretudo, com o ambiente artístico que se desenvolvia na Academia Imperial de Belas Artes. Para Roberto Amigo, “(...) Prilidiano adquirió en la ciudad carioca el gusto por el arte”.<sup>61</sup>

---

<sup>58</sup> A mãe de Prilidiano Pueyrredón, Maria Calixta Tellechea y Caviedes, era filha de Francisco de Tellechea. Este, que conspirou junto com Martín de Álzaga em um motim contrarrevolucionário, foi sentenciado à morte por Juan Martín de Pueyrredón. Três anos depois do assassinato, quando a filha do conspirador contava, então, 13 anos de idade. Somente oito anos depois nasceria o primeiro e único filho do casal, Prilidiano.

<sup>59</sup> AMIGO, Roberto. Op.cit., 2011, p.07.

<sup>60</sup> Ibidem, p.11.

<sup>61</sup> Ibidem, p.07.

Durante a estadia do artista em terras brasileiras, onde entrou em contato com outros intelectuais argentinos exilados e, ainda, com seu colega de ofício Carlos Morel, Prilidiano conheceu o pintor francês Felix-Emile Taunay<sup>62</sup> que, chegado ao Brasil junto da Missão Artística Francesa em 1816, dedicou-se à pintura de paisagens e retratos. Além disso, o artista argentino chega na região no momento em que o pintor italiano Alessandro Ciccarelli (1810-1879) está em plena atividade na Academia Imperial de Belas Artes. Ele, que havia chegado ao Rio de Janeiro através de um convite feito por D. Pedro II, destacou-se na elaboração de pinturas de história e, sobretudo, de retratos. Suas obras, bem recebidas pela crítica da época, foram expostas na Exposição Geral de Belas Artes de 1843.<sup>63</sup>

Por certo, tais vivências e contatos no Brasil influenciaram a produção artística de Prilidiano Pueyrredón. Encontrando, ainda, uma academia de arte baseada, fundamentalmente, nos preceitos da arte clássica, a proximidade entre o artista e a instituição brasileira se dá quando se observa, em suas primeiras obras, a prevalência do desenho sobre a cor.<sup>64</sup> Essa orientação, no entanto, será revista alguns anos depois quando, em Cádiz, o pintor entra em contato com os artistas espanhóis.

Assim, a aproximação de Pueyrredón junto aos artistas que estavam no Brasil e, igualmente, as experiências que teve junto à Academia Imperial de Belas Artes, marcaram fortemente sua produção pictórica. Da mesma forma, os contatos que realizou, os ambientes pelo qual transitou e, igualmente, os acontecimentos que presenciou no tempo em que a família ficou no Rio de Janeiro foram fundamentais para as percepções de Prilidiano acerca de suas vivências e, acima de tudo, de suas pretensões artísticas<sup>65</sup>.

<sup>62</sup> GUTIÉRREZ ZALDIVAR, Ignacio. Op.cit., p.10.

<sup>63</sup> A respeito das obras expostas por Ciccarelli na Exposição Geral, *Arrumamento das tropas em Nápoles, Reunião dos pescadores e suas mulheres cantando uma arieta napolitana numa pequena praia de Posillipo, ao luar de uma bela noite* e os dois retratos, foram bem recebidos pela crítica, especialmente por Manoel de Araújo Porto-Alegre que, dentre outras questões, “(...) sempre lhe apontou qualidades excelentes e muito o distinguiu entre seus colegas estrangeiros”. Cf. CAMPOFIORITO, Quirino. **História da pintura brasileira no século XIX**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983, p.85. A respeito das Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes, ver: LEVY, Carlos Roberto Maciel. **Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1990.

<sup>64</sup> GIUNTA, Patricia. Op.cit., p.56.

<sup>65</sup> A respeito dessas vivências no Rio de Janeiro, importa mencionar que, no tempo de três anos, Prilidiano Pueyrredón pôde participar e observar importantes acontecimentos da história brasileira. Ele não só conheceu a natureza exuberante do país, o qual deixou registrada em aquarelas como *Paisaje de Brasil*, datada de 1843 e que hoje se encontra em uma coleção privada, como conheceu a suntuosidade da corte brasileira. Além disso, junto de seu pai, assistiu a coroação do jovem Dom Pedro II e, também, ao triste período da escravidão. Félix Luna, ao comentar o momento em que o artista argentino esteve no Rio de Janeiro, assim coloca: “La capital del Imperio debe haberlos deslumbrado con su exuberante

Como se pode observar, os primeiros contatos de Pueyrredón com instituições de arte e, igualmente, com artistas brasileiros e europeus, ocorreram no Brasil. No entanto, mesmo que o Rio de Janeiro e a Academia Imperial de Belas Artes daquele período pudessem oferecer uma formação ao jovem, seu retorno à Europa em 1844 proporcionou um novo direcionamento a seus estudos. Assim, de volta à França, “(...) estudió arquitectura en el Instituto Politécnico, e ingeniería en la Escuela Central”<sup>66</sup> sem, no entanto, formar-se em nenhuma das duas. Nesse período, também, dedicou-se à pintura – ainda de forma amadora – e entrou em contato com obras de diversos artistas, especialmente a de Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867)<sup>67</sup>.

Sua ida para a Espanha, que ocorreu logo após o falecimento de seu pai, a negativa do pedido de casamento feito aos pais de Magdalena Costa Ituarte de Ferreira e a encomenda do retrato de Manuelita Rosas, estreitaram muito mais as vivências do artista junto ao mundo das artes. Em Cádiz, por exemplo, conhece a obra de Vicente López de Portaña (1772-1850), importante retratista da corte de Fernando VII e, igualmente, o trabalho dos irmãos Madrazo, especialmente o de Federico Madrazo<sup>68</sup>, que também dedicaram parte de suas produções à elaboração de retratos da nobreza espanhola. A respeito dessa questão, Gutierrez Zaldivar pontua que, durante a estadia do artista em Cádiz, que durou aproximadamente 30 meses, ele (...) descubrió la obra de los españoles Vicente López, quien marcó el tránsito del romanticismo al realismo, y los hermanos Madrazo, representantes del neoclasicismo en España, que influyeron en su obra. Pintó escenas populares, retrato gitanos y bailarinas andaluzas.”<sup>69</sup>

Um aspecto relevante e que marca sobremodo a trajetória de Prilidiano Pueyrredón é, pois, a diversidade de atividades que exerce junto ao seu *métier* de artista. Por mais que sua obra seja vasta e bastante ampla no que se refere aos temas elaborados, ela foi executada em apenas duas décadas, especialmente quando de seu retorno definitivo para Buenos Aires em 1854.<sup>70</sup> Importante assinalar que, quando o

---

naturaleza, su movimiento comercial y las galas de su corte. Pudieron estar presentes en la coronación de Dom Pedro II, de quince años de edad (...). Allí habrá visto también el joven Prilidiano el repugnante espectáculo de la esclavitud, la otra columna en que se asentaba la vida del Imperio. Y es posible que haya tenido alguna relación con dos ilustres argentinos que en esse momento vivían en la capital carioca: el ex presidente Rivadavia y el joven abogado Juan Bautista Alberdi”. Cf. LUNA, Félix. El contexto histórico de Prilidiano Pueyrredón. In: GIUNTA, Patricia (Org.). Op.cit., p.21.

<sup>66</sup> GUTIÉRREZ ZALDÍVAR, Ignacio. Op.cit., p.10.

<sup>67</sup> A predileção e admiração de Pueyrredón pela pintura de Ingres pode ser percebida, sobretudo, nos nus que realizará anos mais tarde, especialmente *La siesta e El baño*.

<sup>68</sup> AMIGO, Roberto. 2011. Op.cit., p.07

<sup>69</sup> GUTIÉRREZ ZALDÍVAR, Ignacio. Op.cit., p.16.

<sup>70</sup> MUNILLA LACASA, María Lía. Op.cit., p.145.



artista chega novamente a sua terra natal, a Argentina encontrava-se em um processo de grandes transformações, especialmente após a queda de Juan Manuel de Rosas e da conflagração das querelas entre a *Confederación Argentina*, liderada por Justo José de Urquiza, e o Estado de Buenos Aires, governado pelos autonomistas.

O contexto em que Pueyrredón chega é, pois, conturbado. No entanto, face ao crescimento econômico de Buenos Aires – e o empobrecimento das demais províncias que compunham a *Confederación* - este foi o período em que a cidade portenha experimentou uma efervescência cultural e social que promoveu, dentre outras coisas, a reformulação de espaços públicos de grande relevância para a sociedade. Este foi o caso, por exemplo, da *Plaza de la Victoria* (hoje *Plaza de Mayo*)<sup>71</sup> que, a cargo do então arquiteto Prilidiano Pueyrredón, foi reformulada e colocadas “(...) árboles a lo que era sólo una plaza seca y desierta Pueyrredón forestó su alrededores con 300 paraísos, colocó asientos y plantó jardines en la plaza y en numerosas avenidas de Buenos Aires”.<sup>72</sup> Ao se referir a esse momento específico de Buenos Aires e, ainda, da relação que manteve Pueyrredón com ela, Felix Luna comenta:

Prilidiano encuentra la sociedad porteña em plena efervescência. Los proyectos de obras públicas, la promoción de la educación, la proliferación de una prensa totalmente libree, los debates en la Legislatura parecen hacer volver a la ciudad porteña y a la provincia de la que es cabeza, a los tiempos felices de su nacimiento y su niñez. Su vocación pictórica y arquitectónica encontrará aquí um amplio campo para sus iniciativas. (...). Será entonces cuando su calidad de pintor se exprese com más libertad. Es, por antonomásia, el pintor y el arquitecto de Buenos Aires.<sup>73</sup>

Suas atividades de arquiteto<sup>74</sup>, vale dizer, não ficaram restritas apenas ao âmbito público. É de sua autoria, também, o projeto da casa de Miguel Azcuenága – que hoje

---

<sup>71</sup> Importa referenciar que, junto ao remodelamento da *Plaza de la Victoria*, Pueyrredón e o escultor Joseph Dubourdieu, realizaram a reforma da *Pirámide de Mayo*, primeiro monumento público de Buenos Aires e comemorativo do primeiro aniversário da Revolução de Maio. Para maiores informações. Ver: MUNILLA LACASA, Lía María. Op.cit.; GUTIERREZ ZALDIVAR, Ignacio. Op.cit.; GUTIÉRREZ, Ramón; BERJMAN, Sonia. **La Plaza de Mayo, escenario de la vida argentina**. Buenos Aires: Fundación Banco de Boston, 1995; BERJMAN, Sonia. *La plaza española en Buenos Aires 1580/1880*. Buenos Aires: Kliczowski, 2001; BERJMAN, Sonia. Uma mirada a los espacios verdes públicos de Buenos Aires durante em siglo XX, *Revista de Arquitectura*, Bogotá, v.08, pp.28-33, 2006.

<sup>72</sup> GUTIERREZ ZALDIVAR, Ignacio. Op.cit., p.20.

<sup>73</sup> LUNA, Felix. Op.cit., p. 26.

<sup>74</sup> De acordo com Ignacio Gutierrez, Prilidiano Pueyrredón realizou a construção – ambiciosa no período – de uma ponte de ferro na região de Barracas. A primeira tentativa do projeto não deu certo em função das dificuldades que o terreno apresentava. No entanto, mesmo com tais dificuldades, ele investiu seu próprio dinheiro na obra. A mesma ficou pronta após seu falecimento e, atualmente, leva seu nome.

corresponde a residência presidencial de Olivos<sup>75</sup> - e do paisagismo da estância San Juan, da família Pereyra. E é precisamente a relação entre Pueyrredón e as atividades que desempenhou no ambiente rural que se tornarão a “(...) base fundamental en las composiciones que pintó (...) donde los gaúchos y las tareas rurales son el tema central”.<sup>76</sup>

Como dito anteriormente, Pueyrredón teve uma produção extensa e que foi realizada com maior afinco nas décadas de 1850 e 1860. As temáticas a que se dedicou, afora os retratos da elite portenha, estiveram pautadas nos nus – que causaram certa polêmica na Buenos Aires do século XIX<sup>77</sup> - em paisagens e, sobretudo, nas que tinham o *gaucho* e suas atividades como foco principal.

Estudar e analisar as obras de temática gauchesca elaboradas por Prilidiano Pueyrredón é, pois, adentrar um mundo de especificidades, inovações e problemáticas que, até então, não haviam aparecido nas pinturas relacionadas ao homem do campo<sup>78</sup>. Mais que descrever esse habitante do pampa, o artista busca entendê-lo e conectá-lo às suas preocupações como argentino que, justamente nesse momento, está presenciando não só a modernização da cidade, mas, igualmente, o desenvolvimento de políticas imigratórias. A produção voltada a esse tema não foi tão extensa quanto seus retratos, mas, apesar disso, ela marcou de forma indelével a construção da imagem do *gaucho* no século XIX. Nesse aspecto, para o presente estudo, quatro de suas pinturas foram selecionadas e organizadas em uma série para serem analisadas: *El corral*, *Rodeo*, *Um alto en el campo* e *Um alto em la pulpería*.

<sup>75</sup> MUNILLA LACASA, María Lía. Op.cit., p.144.

<sup>76</sup> GUTIERREZ ZALDIVAR, Ignacio. Op.cit., p.22.

<sup>77</sup> A polêmica acerca dos nus elaborados por Prilidiano Pueyrredón, especialmente *La siesta* e *El baño*, não só tiveram uma ampla ressonância na sociedade do período como, igualmente, legou ao artista uma fama de lascivo e imoral. Pelo fato de não trabalhar o nu ligado aos modelos artísticos e literários aceitos, onde a nudez feminina estava vinculada às figuras mitológicas ou religiosas, suas pinturas foram rechaçadas e tomadas como pornográficas. Para Laura Malosetti Costa, “(...) esos cuadros no son Venus ni Evas, no están idealizados ni hay un motivo que redima la presencia de esas desnudeces: son las modelos de carne y hueso”. Além disso, a mesma autora atenta aos usos que se fizeram desse tipo de imagem na Buenos Aires do século XIX e desvincula Pueyrredón da lenda que o colocou como um solteiro excêntrico e dado à libertinagens. Malosetti Costa, então, não mais considera essas pinturas “(...) como el ‘capricho’ de un pintor ‘excéntrico’ sino una primera entrada de la tradición europea del desnudo erótico por la vía de la fotografía”. Cf. MALOSETTI COSTA, Laura. Los desnudos de Prilidiano Pueyrredón como punto de tensión entre lo público y lo privado. Disponível em: <http://www.caia.org.ar/docs/Malosetti%20Costa.pdf>

<sup>78</sup> Importa mencionar, mesmo que brevemente, que a temática gauchesca aparece à Prilidiano Pueyrredón justamente após a *Batalla de Pavón* quando, então, a *Confederación Argentina* chegou ao fim. É justamente nesse momento de estruturação nacional que o artista “(...) comienza su producción de óleos dedicados a la temática gauchesca”. Cf. GIUNTA, Patricia. Op.cit., p.63.

A aquarela *El corral* (Fig. 12), assim como as demais que compõem o conjunto de imagens, corresponde a uma cena bastante típica das lidas do *gaucho*: o *enlazamiento* de animais nos currais de *palo a pique* para serem abatidos. Na cena elaborada por Pueyrredón, observa-se, nos dois planos da pintura, a atividade dos *gauchos* no entorno dos animais que estão no segundo plano da imagem. Diferentemente das demais elaboradas por Pueyrredón, *El corral* é uma cena com movimento, proporcionado, precisamente, pelo *gaucho* que segura o laço no primeiro plano e pelo animal que, na sua diagonal, parece deslocar-se na cena.

Já *El Rodeo* (Fig.13), por sua vez, umas das mais destacadas pinturas de Pueyrredón, apresenta as diversas atividades – e os diversos elementos envolvidos – em uma parada de rodeio. Elaborada a partir de uma grande perspectivação, que acentua a grandeza do espaço e dá grandes dimensões ao céu, a cena apresenta, dentre outras atividades, o peão – junto do estancieiro e do capataz – amarrando a *cincha* no cavalo que provavelmente irá montar. Nos planos subsequentes, além do gado parado, que aparece duas vezes na pintura (uma à esquerda e outra à direita), há uma intensa atividade de captura de animais realizada pelos *gauchos* e por seus *lazos*.

Por fim, *Un alto en el campo* (Fig. 14) e *Un alto en la pulpería* (Fig. 15), que apresentam a carreta como elemento central da produção, estão focados em *altos* – ou paradas – realizadas pelos *gauchos* ao longo de viagens. *Un alto en el campo*, por exemplo, apresenta uma interessante narrativa a partir da confluência e diálogo das personagens que ali foram inseridas. Assim, desde o casal de mais idade que caminha em direção ao grande umbu que Pueyrredón coloca na cena – e que parece ser seu ponto de observação -, até a carreta que, parada no caminho, espera seus passageiros a desocuparem, a cena é um grande encontro entre diferentes elementos que faziam parte da paisagem e da sociedade argentina e pampeana.

*Un alto en la pulpería*, por sua vez, diferencia-se um pouco da anterior pois, em sua trama, o artista evidencia, através da *pulpería* e dos dois *gauchos* que estão coversando à esquerda, o entreposto de viagens que servia não apenas ao viajante mas, igualmente, aos que viviam nas proximidades. Sendo ela, como dito anteriormente, um espaço de sociabilidade dos *gauchos*, sua presença na pintura de Pueyrredón reafirma tal questão e coloca esses homens do campo em seu entorno.

Observar o conjunto de pinturas de Prilidiano Pueyrredón é, pois, perceber um outro viés da produção de imagens gauchescas na região platina e, em especial, na Argentina. Comparando-as com as que Carlos Moreal havia elaborado alguns anos

Fig. 12

*En el corral*

Prilidiano Pueyrredon

Aquarela – 17,5 X 25,5 cm – s.d.

Museo Nacional de Bellas Artes – Buenos Aires



Fonte: DEL CARRIL, Bonifácio.

Fig. 13

***El Rodeo***

Prilidiano Pueyrredon

Óleo sobre tela – 76 X 166 cm – 1861.

Museo Nacional de Bellas Artes – Buenos Aires



Fonte: Museo Nacional de Bellas Artes



Fig. 14

*Un alto en el campo*

Prilidiano Pueyrredon

Óleo sobre tela – 75,5 X 166,5 cm – 1861

Museo Nacional de Bellas Artes – Buenos Aires



Fonte: Museo Nacional de Bellas Artes



Fig. 15

***Un alto en la pulpería***

Prilidiano Pueyrredon

Óleo sobre madeira– 24 X 32,6 cm – s.d.

Museo Nacional de Bellas Artes – Buenos Aires



Fonte: Museo Nacional de Bellas Artes

antes, especialmente as que compuseram seus álbuns litográficos, observa-se um *gaucho* que não está diretamente relacionado às descrições que foram características das imagens elaboradas pelos viajantes e, algumas, pelo próprio Morel. Pueyrredón, ao pintar as cenas rurais, onde os *gauchos*, bem como seus usos e costumes, são o tema central da obra, problematiza a própria modernização pelo qual Buenos Aires começou a passar a partir dos anos 1860<sup>79</sup> questionando, assim, o papel desses homens e de seus costumes em um contexto que, aos poucos, os apagavam de seu espaço e, também, da memória.

A pintura *Un alto en el campo*, que exhibe ao observador “(...) un compendio de motivos establecidos para la representación de la campaña rural desde los años cuarenta, difundidos por los álbumes litográficos (...)”<sup>80</sup>, junto com *El Rodeo*, são de grande significação nesse contexto e problemática. Aliás, importa mencionar que, para estudiosos como Roberto Amigo, ambas formam um *par narrativo*, isto é, são complementares no que se refere à dicotomia ócio X trabalho e, também, na forma com que a relação entre as personagens, a paisagem e seus hábitos e costumes foram elaboradas pelo artista. Além disso, as questões políticas e sociais do período igualmente conectam ambas as pinturas.

Antes, porém, de adentrar em tais questões, importa perceber, inicialmente, a maneira com a qual Pueyrredón elaborou tais pinturas. Diferentemente das demais produções que tinham os temas *costumbristas* como foco, que circularam, em sua maior parte, em álbuns litográficos ou em pinturas de pequenas proporções, as de Prilidiano foram as primeiras elaboradas em grandes dimensões.

Nesse aspecto, o destaque e importância de suas pinturas não estão, apenas, na forma com que trabalhou o tema e o relacionou a outros elementos. As dimensões que imprime não só no tamanho da tela, mas, sobretudo, na paisagem que elabora, é que tornam as cenas gauchescas de Pueyrredón únicas nesse momento. Patrícia Giunta, que faz uma rápida retomada das obras que apresentaram o tema do campo antes de Pueyrredón, comenta que, dez anos após as litografias de César Hipólito Bacle,

(...) será Carlos Morel quien plasmará imágenes con temas costumbristas y gauchescos que la Litografía de las Artes imprime con

---

<sup>79</sup> WASSERMAN, Fábio. Revolución y nación en el Río de la Plata (1810-1860). In: MORENO, Oscar (Coord.). **La construcción de la nación argentina. El rol de las Fuerzas Armadas**. Buenos Aires: Ministerio de Defensa, 2010, p.41.

<sup>80</sup> AMIGO, Roberto. Comentario sobre *Un alto en el campo*. Disponível em: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/3187>

el título de *Usos y Costumbres del Río de la Plata*. Pero el distintivo en el tratamiento que Pueyrredón hace del tema es que, en algunas obras, lo lleva a grandes dimensiones.<sup>81</sup>

Tanto em *Un alto en el campo* quanto em *El Rodeo*, Prilidiano Pueyrredón utilizou-se não só de uma tela retangular mas, igualmente, perspectivou o espaço compositivo a partir dessa mesma retangularização. Colocando, ainda, o ponto de fuga nas linhas do horizonte, dois efeitos ficam claramente perceptíveis ao observador, sendo ambos complementares entre si: o tamanho do céu, que ocupa mais da metade da tela, e a impressão de imensidão do pampa argentino. Ainda de acordo com Giunta,

Prilidiano Pueyrredón define el espacio de la pampa como ningún otro artista lo hizo antes, transmitiendo la esencia de ese desierto, de esas grandes extensiones de planicie. La forma que adopta para crear esa sensación de inmensidad y llanuras es original: no es el cuadrado sino el rectángulo, con su predominio horizontal, el que dará cabida a ese “mar verde” y esos cielos intensamente azules e inconfundiblemente australes.<sup>82</sup>

Em *El Rodeo*, por exemplo, o olhar parte, precisamente, do trio masculino que está à esquerda da tela. A partir deles é que o olhar acompanha, diagonalmente e a partir de planos, o trabalho dos *lazadores* e do próprio rodeio que está na extremidade direita da pintura. O trabalho do artista com a perspectiva, bem como a relação de seu uso com a ideia da vastidão das planícies pampeanas, pode ser percebido, também, a partir dos *gauchos* que laçam o gado no campo e que foram dispostos em planos consecutivos e diferenciados na pintura.

Da mesma forma, em *Un alto en el campo*, a narrativa de Pueyrredón parte do enorme umbu que dispõe, também, na extremidade esquerda da pintura. A concentração de personagens no entorno da árvore proporciona, também, a ideia da imensidão do pampa. Esta é percebida quando o olhar do observador se desloca do umbu em direção à carreta, que se encontra na extremidade direita da obra. Nesse processo, as linhas diagonais que o artista elabora no espaço retangular da pintura – como também pequenos detalhes que são percebidos a partir de sua silhueta e à distância – é que vão proporcionar a ideia da grandeza do pampa. Outro aspecto que também se deve levar em consideração é a concentração de personagens do lado esquerdo que contrasta, justamente, com a quase inexistência de elementos ao lado direito.

<sup>81</sup> GIUNTA, Patrícia. Op.cit., p.65.

<sup>82</sup> Ibidem, p.74.

Nas duas pinturas mencionadas – como será, também, nas demais elaboradas pelo artista – existe, de sua parte, uma preocupação e um acurado trabalho para com a paisagem. Em ambas, não apenas o detalhamento das cores do céu é evidenciado. Os tons de verde que utiliza para elaborar as planícies pampeanas ganham destaque na medida em que o artista trabalha, também, com a luz. Em *El rodeo* essa questão fica bastante clara, ao passo que, em *Un alto en el campo*, o contraste dos tons terrosos e verdes demarca o espaço utilizado pelas pessoas e, uma vez mais, a vastidão do pampa.

Observar essa particularidade da obra de Prilidiano Pueyrredón é, também, compreender sua relação com a pintura de paisagens. Esta, que não correspondia a uma simples “ambientação da cena”, foi trabalhada por ele a partir de suas mais detalhadas particularidades. A predileção pelo gênero, que possivelmente originou-se de sua familiaridade com a natureza e que foi vivenciada sobretudo na chácara *Bosque Alegre*, em San Isidro, oportunizou ao artista o estudo não só das formas com a qual ela se apresentava, mas, especialmente, das diferentes cores com que ela traduzia os distintos momentos e tempos dos dias que observava. Assim, pinturas como *Atardecer pampeano* (Fig. 16) ou *Costa del Rio de la Plata* (Fig. 17) são exemplos de como a paisagem foi elemento importante nas composições pictóricas do artista. Elas evidenciam, ainda, o minucioso trabalho que realizou com as cores e o estudo e incidência de luz no ambiente. Sobre tal questão, aponta Amigo que

La obra de Pueyrredón es asociada generalmente con la pintura de “gauchos” pero debe remarcarse que es el artista argentino que introduce la pintura de paisaje, el principal género decimonónico, y que busca para hacerlo los lugares de su entorno, el recorrido, que observa desde su mirador en la barranca del Socorro, desde Recoleta hacia el norte.

A relação do artista com a paisagem, afora suas vivências em San Isidro, podem estar relacionadas, também, aos anos que passou no Rio de Janeiro e, em especial, na Academia Imperial de Belas Artes. Seu contato com Felix-Emile Taunay e, igualmente, com Alessandro Ciccarelli que, dentre outros gêneros, dedicaram parte de sua produção à elaboração de paisagens, podem ter se configurado como uma das bases de Pueyrredón para essas pinturas. Exemplo disso é a aquarela intitulada *Paisaje*

Fig. 16

*Atardecer pampeano*

Prilidiano Pueyrredon

Óleo sobre tela – 22,6 X 66 cm – s.d.

Museo Histórico Nacional de la Ciudad de Buenos Aires – Buenos Aires



Fonte: GIUNTA, Patricia Laura (Org.). **Prilidiano Pueyrredon**. Buenos Aires: Banco Velox, 1999.

Fig. 17

*Costa del Río de la Plata*

Prilidiano Pueyrredon

Óleo sobre tela – 18 X 30 cm – s.d.

Museo Nacional de Bellas Artes– Buenos Aires



Fonte: Museo Nacional de Bellas Artes

Fig. 18

288

*Paisaje (recuerdo de Brasil)*

Prilidiano Pueyrredon

Aquarela– 22,6 X 66 cm – s.d.

Museo Nacional de Bellas Artes – Buenos Aires



Fonte: Museo Nacional de Bellas Artes



(*Recuerdo de Brasil*) (Fig. 18) que, segundo Roberto Amigo, teve seus apontamentos realizados na corte carioca e foi finalizada, possivelmente, em Buenos Aires.<sup>83</sup>

Nas obras *Un alto en el campo* e em *El rodeo*, conforme foi observado, Pueyrredón conjugou elementos específicos da paisagem humana e natural do pampa junto a uma série de técnicas que, para ele, haviam se tornado seu problema plástico. Mas, mais que isso, ambas as pinturas oportunizam, se analisadas a partir de suas especificidades, um maior entendimento acerca da maneira com a qual o artista interpretou e compreendeu o *gaucho* e seu papel na sociedade argentina da segunda metade do século XIX.

O delineamento inicial dessa questão pode ser apreendido a partir de um comentário elaborado por Miguel Cané, importante intelectual vinculado ao grupo da *Generación de 37* e que se opôs ferrenhamente ao governo de Juan Manuel de Rosas. Seu texto, publicado no jornal *La Tribuna* do dia 07 de agosto de 1861, era, justamente, um comentário acerca das pinturas *Un alto en el campo* e *El Rodeo* que ele chamou *La paz en el rancho*. Dizia o intelectual que, especialmente em *Un alto en el campo*, o artista teria representado “(...) porteños legítimos nacidos y criados en las Lomas de Morón, en las cercanías de Buenos Aires, antes que las diligencias, los ómnibus y los caminos de hierro hubiesen llegado a despoetizar nuestros subúrbios”.<sup>84</sup> Outro cronista, a respeito das mesmas obras, também afirmava:

Los antiguos usos y costumbres de nuestra campaña desaparecen de día en día. La ola de la inmigración acabará por sumergirlos en el olvido. La civilización ganará en esto; pero la originalidad, lo pintoresco, tan queridos de los artistas, dejarán de servir de fuente para las inspiraciones de éstos.<sup>85</sup>

Em ambos os textos, como pôde ser percebido, o foco da questão está centrado, justamente, nos paradoxos trazidos pela modernidade, ou seja, se por um lado ela é benéfica para a sociedade como um todo, por outro, ela solapa e desmaterializa o antigo. Assim, em um momento onde as ferrovias já se faziam presentes e contrastavam, ainda, com as carretas que traziam provisões do interior para os mercados portenhos,<sup>86</sup> o temor

<sup>83</sup> AMIGO, Roberto. Comentário sobre Paisaje (*Recuerdo de Brasil*). Disponível em: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/3176>

<sup>84</sup> CANÉ, Miguel APUD AMIGO, Roberto. Op.cit., p.02.

<sup>85</sup> LA Tribuna APUD Patricia Giunta. Op.cit., p.73.

<sup>86</sup> Sobre esse momento de efervescentes mudanças, uma fotografia que consta na coleção Witcomb, uma das mais importantes da Argentina, apresenta o encontro de carretas, trens e suas estações na *Plaza de carretas* e na *Estación 11 de Septiembre* respectivamente. A relevância dessa imagem é, pois, perceber

da perda dos referenciais histórico-culturais que se encontravam nas regiões onde as inovações tecnológicas estavam chegando possibilitou, também, um resgate das tradições que, aos poucos, desapareciam nesse processo.

Nesse sentido, trazer o *gaucho* para a tela e materializá-lo em tintas, justamente no momento em que Buenos Aires passa por esse processo de *europização*, era uma maneira de preservar esse elemento do campo e, ao mesmo tempo, inseri-lo como peça fundamental no processo de construção da identidade nacional. Junto disso, era esse homem, “(...) el gaucho, [lo que] constituía el único elemento que efectiva y objetivamente podría constituirse en ‘principio de cohesion nacional’, en esse fárrago cosmopolita que invadía el país”.<sup>87</sup>

Era por esse viés que Pueyrredón percebia o *gaucho*, isto é, ele o via como esse elemento capaz de ligar passado e presente e, ainda, ser a base histórica da sociedade que se organizava e buscava uma coesão nacional. Por tal razão, marcar as diferenças com períodos anteriores, especialmente com o que havia sido governando por Rosas, foi a base para a elaboração das duas pinturas. Nesse sentido, quando Cané chama *Un alto en el campo* de *La paz en el rancho* ele está se referindo, por certo, a um período livre das perseguições e violências levadas a cabo no período rosista. E isso se percebe, também, quando em ambas as obras os grupos sociais representados pela tríade “patrão-capataz-peão” convivem pacificamente no mesmo ambiente.<sup>88</sup>

*Un alto en el campo*, como já se mencionou, apresentou todos os tipos característicos das imagens costumbristas que já haviam circulado nos álbuns litografados: “(...) el camino de carretas, la familia rural, el galanteo amoroso, el gaucho en traje de pueblo, la ranchería con ombú, la cebada de mate por la paisana, el encuentro de paisanos a caballo”<sup>89</sup>. *El Rodeo*, por sua vez, apresentava uma cena que, segundo Bonifácio del Carril, era bastante frequente entre os estancieros, especialmente em um momento onde as cercas não existiam e o gado, muitas vezes, ficava solto. Para o autor:

En aquellos tiempos de campo sin alambre, el ganado muchas veces se juntava y se confundía. El estanciero cuyas vacas se habían ido al campo vecino pedia rodeo para separarlas. El outro estanciero daba

---

que antigo e moderno, ainda nas décadas de 1860/70, estavam convivendo nessa Buenos Aires em transformação. Para maiores informações, ver: ALIATA, Fernando. **La modernización en Buenos Aires**. Disponível em: [http://www.coleccionwitcomb.educ.ar/sitios/galeriawitcomb/recorriendo/?rec\\_id=122095](http://www.coleccionwitcomb.educ.ar/sitios/galeriawitcomb/recorriendo/?rec_id=122095)

<sup>87</sup> GIUNTA, Patricia. Op.cit., p.71.

<sup>88</sup> AMIGO, Roberto. Op.cit., MNBA Clarín, p.26.

<sup>89</sup> AMIGO, Roberto. Op.cit., MNBA, p.02.

rodeo, dar rodeo era, pues, reunir la hacienda para apartala y dividirla.<sup>90</sup>

A relação entre ambas, que Roberto Amigo define através da dicotomia ócio X trabalho, também é uma reflexão a respeito das perdas que a modernização estava provocando no campo. No momento em que Pueyrredón traz o tema do rodeio, uma atividade que aos poucos se perdia em função da delimitação das estâncias e, igualmente, das temáticas costumbristas, que correspondiam às atividades que compunham os usos e costumes dos *gauchos*, ele resgatava tais elementos de um passado recente e os plasmava em uma sociedade que, aos poucos, os legava ao esquecimento.

Essas relações, por certo, estavam vinculadas aos pressupostos nacionalistas e da construção da identidade argentina do qual Pueyrredón é elemento chave no que se refere à produção de imagens. Mesmo que suas atividades voltadas às obras públicas o coloquem como um elemento chave no desenvolvimento e modernização de Buenos Aires<sup>91</sup>, são suas aspirações nacionalistas que o conectam com o *gaucho* e o passado recente da região.

Afora sua atuação durante o governo de Bartolomé Mitre, importa mencionar, também, sua participação no delineamento do panorama artístico portenho. Quando, em 1857, o artista Antonio Somellera propôs a primeira exposição de arte da cidade, nomeou Prilidiano Pueyrredón como presidente da comissão que organizaria o evento. O artista, que se desligou da comissão algum tempo depois, deixou para os demais membros o regulamento da exposição que, em seu segundo artigo, definia que “los prêmios sólo se acordarán a las obras de bellas artes ejecutadas en el país por aficionados o discípulos”.<sup>92</sup>

Essa definição do regulamento, criticada pelos jornais da época, evidencia a preocupação do artista frente às questões nacionalistas e de desenvolvimento de uma arte nacional. Mais que isso, coloca Pueyrredón no centro do debate acerca do tema

---

<sup>90</sup> DEL CARRIL, Bonifácio. Op.cit., p.218.

<sup>91</sup> Pueyrredón foi responsável pelo projeto da penitenciária de mulheres, pela reforma dos antigos hospitais e, ainda, pelo Cemitério del Sur. Tais atividades, segundo Fernando Aliata, constituem-se como centrais na reformulação urbana das cidades. Já Roberto Amigo coloca que elas são fundamentais em uma sociedade que cresce e se urbaniza pois, instituições como hospitais, cárceres e cemitérios são uma forma de se obter o controle da criminalidade e do asseio público. Cf. ALIATA, Fernando. Op.cit.; AMIGO, Roberto. Op.cit., 1999.

<sup>92</sup> AMIGO, Roberto. 1999. Op.cit., p.40.

através do regaste que faz do passado recente de Buenos Aires a partir da imagem de *gauchos* e da paisagem do pampa.

Assim, considerando e entrelaçando essas questões, percebe-se que a imagem que Pueyrredón constrói do *gaucho* tanto em *Un alto en el campo* quanto em *El rodeo* estão bastante próximas das questões indentitárias que começam a se esboçar na segunda metade do século XIX e que ganhará força maior nas comemorações do Centenário em 1910. Com isso, o artista, segundo Amigo, “(...) participo fuertemente en el proceso de construcción de una identidad colectiva al crear las imágenes rurales que las generaciones siguientes afirmaron como memoria de la nación”.<sup>93</sup>

As outras duas pinturas selecionadas para a análise, respectivamente *Un alto en la pulpería* e *En el corral*, inserem-se, também, na ampla discussão acerca do resgate dos tipos do campo e de seus usos e costumes. Na realidade, junto a outras obras, como *Recorriendo a la estancia*, *Ranchería de San Isidro*, *Un domingo en los suburbios de San Isidro* dentre outras, a temática centra-se, pois, no *gaucho* e sua paisagem. No entanto, para não estender por demais as reflexões no entorno da obra de Pueyrredón, *Un alto en la pulpería* e *En el corral* foram inseridas na série aqui proposta pelo fato de, além de trazer outras especificidades acerca da imagética relacionada ao *gaucho*, ambas estabelecem, também, um profícuo debate com imagens que já haviam circulado anteriormente na região do Prata.

*Un alto en la pulpería*, por exemplo, assim como *Un alto en el campo* e *El rodeo*, pode ser apreendida, também, como parte do conjunto de imagens que Pueyrredón elaborou problematizando a questão da modernização de Buenos Aires. No entanto, diferente das primeiras apresentadas, o elemento a ser sinalizado – e lembrado – nessa pintura é, pois, o espaço de sociabilidade específico do *gaucho*. Assim, se nas duas primeiras obras, a paisagem foi conjugada aos demais elementos que as compuseram, em *Un alto en la pulpería* são justamente as especificidades materiais do pampa que são destacados.

Com relação à construção da pintura, esta não foi estruturada a partir do suporte e das linhas retangulares, o que não proporciona, ao observador, a ideia da imensidão das planícies. Nessa obra, Pueyrredón elabora uma linha diagonal – que corresponde ao caminho tomado pela carreta – que divide a pintura em duas partes: do lado esquerdo da estrada, dois *gauchos*, provavelmente um capataz e um peão, dialogam entre si. Do

---

<sup>93</sup> Ibidem, p.51.

outro, a *pulpería* e alguns *gauchos* que são percebidos apenas por suas silhuetas. A carreta, por sua vez, foi disposta entre esses dois conjuntos e, segundo Roberto Amigo, imprimiu certa desproporcionalidade no desenho<sup>94</sup>.

O que é interessante perceber nessa imagem é que, tal qual as anteriores, a narrativa inicia da esquerda, precisamente dos dois *gauchos* que dialogam. Além disso, por estarem no primeiro plano da pintura, são eles que têm maior destaque na imagem. Os detalhes da indumentária e dos instrumentos que ambos portam, bem como os ornamentos do cavalo, são acuradamente trabalhados pelo artista. Da mesma forma, a carreta e a estrutura da *pulpería* foram elaboradas de forma bastante análoga.

No entanto, a grande diferença entre *Un alto en la pulpería* e *Un alto en el campo* e *El rodeo* é, precisamente, o destaque dado aos *gauchos* do primeiro plano. Assim, não é a paisagem que se torna o elemento central da obra mas, sim, os tipos e elementos costumbristas. Para Amigo, nessa pintura “(...) predominan los tipos costumbristas sobre la representación del paisaje (...)”<sup>95</sup>, sendo eles elaborados “(...) con todos los detalles de su vestimenta”.<sup>96</sup>

Por fim, inserida também nesse contexto, está a pintura *En el corral*. Possivelmente a que mais se diferencia das demais por ser uma pintura feita em aquarela, o que fez autores como Roberto Amigo sugerirem que a obra poderia ser “(...) un estudio preparatorio para *Apartando en el corral*, óleo de formato mediano”<sup>97</sup>, ela apresenta uma cena bastante comum das lidas pampeanas: o *enlazamiento* de bois nos currais de *palo a pique*.

No que se refere à elaboração plástica, ela igualmente diferencia-se das demais apresentadas. Primeiramente, Pueyrredón não coloca personagens na extremidade esquerda e nos primeiros planos da pintura para destacá-los. Tampouco executa linhas diagonais e se debruça sobre os elementos da paisagem. Esta, que parece ser uma cena descritiva, traz, nos primeiros planos, oito *gauchos* que estão envolvidos na captura dos bois que, no terceiro plano, estão circunscritos ao espaço do curral.

O que pode ser destacado nessa pintura é, pois, a tentativa de Pueyrredón em imprimir movimento na cena através do *gaucho* que, centralizado no plano, segura o laço. Grande parte da obra do artista é conhecida pelo predomínio das cenas estáticas e,

<sup>94</sup> AMIGO, Roberto. Comentario sobre *Un alto en la pulpería*. Disponível em: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/3183>

<sup>95</sup> AMIGO, Roberto. Op.cit., 2011, p.26.

<sup>96</sup> GUTIÉRREZ ZALDÍVAR, Ignacio. Op.cit., p.42.

<sup>97</sup> AMIGO, Roberto. Comentario sobre *En el corral*. Disponível em: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/3178>

sua tentativa de trazer tal elemento para a pintura citada, para Amigo, acabou sendo falha: “Pueyrredón ha intentado representar el movimiento, aunque no logra superar el habitual estatismo de su representación naturalista”.<sup>98</sup>

Outra questão que pode ser destaca, ainda, é o uso das cores terrosas em prol do colorido habitual de suas pinturas. Toda a cena foi elaborada a partir dessa tonalidade e, à exceção do *gaucho* que segura o laço, todos os demais possuem cores semelhantes em suas roupas. Possivelmente, as cores chapadas utilizadas por Pueyrredón nesse homem, que usa uma *bombacha* azul e uma camisa amarela mais clara que as demais, foram com o intuito de não apenas destacar sua figura mas, principalmente, o movimento que executa.

Nesse caso, analisando as duas imagens, percebe-se que Prilidiano Pueyrredón objetivou trazer elementos bastante específicos da lida campeira. Assim, como já comentando, as particularidades que os *gauchos* possuíam e que, aos poucos, era, subtraídas pelo avanço da modernidade, eram plasmadas nessas pinturas que serviram como base para a produção de outras de mesma temática e que vão conjugar, precisamente, a questão nacional e identitária.

Além disso, é precioso sublinhar, tanto a temática alusiva às *pulperías* quando as referentes aos *corrales*, já haviam circulado, através das imagens elaboradas por artistas viajantes e, também, argentinos, pela região riplatense. O que é importante perceber quando se estabelece um diálogo entre ambas são, pois, as diferentes formas com a qual o *gaucho*, seus usos e costumes foram apreendidos por pintores de diferentes formações e de longínquas terras. Por certo, a dicotômica e complementar relação de identidade e alteridade pode aqui ser percebida. Se, como afirma K. Woodward, a identidade, para existir, depende de algo fora dela, isto é, de algo que lhe é diferente<sup>99</sup>, a percepção e elaboração dessas imagens igualmente esteve vinculada a esse processo.

Assim, quando se observa e se compara, por exemplo, a *pulperia* elaborada por Emeric Essex Vidal, por León Pallière, por Carlos Morel e, finalmente, por Prilidiano Pueyrredón, diversas percepções e vivências são apreendidas. No entanto, o fato de ser um tema recorrente entre diferentes artistas – o que acontece, igualmente, com os currais – pressupõe, uma vez mais, o estabelecimento de uma memória do pampa através de imagens. E a obra de Pueyrredón, nesse contexto, possui uma particularidade

---

<sup>98</sup> Idem.

<sup>99</sup> WOODWARD, Kathryn. Identidade cultural: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomás Tadeu da. **Identidade e diferença. A perspectiva dos estudos culturais**. Rio de Janeiro: Vozes, 2009, p.09.



muito grande: ela encerra o ciclo de produções alusivas ao *gaucho* no século XIX e oferece as bases para as que viriam a consagrar a sua imagem no século XX, especialmente através do trabalho de Cesáreo Bernaldo de Quirós.

#### **4.2 El pintor de la Patria y sus gauchos: percepções acerca da série “*Gauchitos*” de Juan Manuel Blanes**

No ano de 2015, a Televisión Nacional Uruguay (TNU), em parceria com o Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV), começou a exibir, em sua programação infantil, uma série animada chamada *Los Artistonautas*. Nesta, Sabrina e Felipe, duas crianças curiosas e questionadoras, viajam no tempo em busca de respostas para as mais diversas questões de seu cotidiano. E elas são descobertas, justamente, em destacadas pinturas da história da arte uruguaia. Encontrando destacados pintores nacionais, os dois perguntam acerca de suas temáticas como, também, conversam sobre técnicas, formações e peculiaridades de seus trabalhos.

Dentre os diversos artistas visitados pela dupla, onde se destacam Torres-García, José Cúneo e Pedro Figari, está o pintor Juan Manuel Blanes. O episódio que tem o artista e a pintura *La doma* como tema, inicia, precisamente, com o menino Felipe pintando um retrato de Sabrina. Mesmo afirmando que sua “obra” estava *muy buena*, ele diz para sua irmã que gostaria que a pintura fosse mais parecida com uma fotografia, ao que ela lhe responde: “Bueno, pero para eso tiene que practicar muchísimo... no te vas salir así no más como por arte de magia”. Felipe concorda com o que diz Sabrina. No entanto, afirma que, para alguns pintores, elaborar retratos como fotografias parecia, sim, ser algo mágico. Especialmente para o artista que fez o retrato de Artigas. Assim, com o intuito de conhecer o pintor bem como a forma com que realizava pinturas que se assemelhavam à fotos, é que ambos viajam no tempo e encontram Juan Manuel Blanes.<sup>100</sup>

Neste encontro, afora perguntas sobre aspectos específicos de suas vivências, formação e obras, Blanes explica para as duas crianças que, além de ter estudado muito para realizar suas obras, ele ficou conhecido por ser um pintor de história. Ao saber disso, Sabrina lhe diz que seria muito difícil imaginar a história de seu país sem aquelas imagens, uma vez que elas eram muito reais. Por sua vez, movido por certa curiosidade, Felipe lança, ainda, um último questionamento ao artista. Pergunta o menino: “Pero

<sup>100</sup> O vídeo, intitulado *Los Artistonautas – Juan Manuel Blanes – La doma* está disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=6z6UIIXx\\_Y8](https://www.youtube.com/watch?v=6z6UIIXx_Y8)

¿porqué pintabas gauchos? Quería ser uno?”. Ao que Blanes responde, após uma risada: “(...) ¡Puede ser! Es que, en ese momento, los gauchos empezaron a desaparecer. Perdieron el protagonismo social que tenían en otras épocas; y pintarlos era una forma de homenaje”.

Analisar e debruçar-se sobre a obra de temática gauchesca de Juan Manuel Blanes é, pois, retomar o questionamento do menino Felipe e incursionar em um amplo mundo de elaborações e construções pictóricas. É, mais que isso, compreender a maneira com a qual o homem do pampa, em um momento bastante específico da história do Uruguai, foi construído por Blanes a partir de inúmeros e diferentes fios de significações históricas, culturais e plásticas. Além disso, a relação que estabelece não só com o *gaucho*, mas, igualmente, com o círculo intelectual da época, oferecem importantes elementos para a compreensão desses elementos de fundamental relevância na obra do artista.

Juan Manuel Blanes, nascido um mês e dez dias antes da *Jura de la Constitución de la República Oriental del Uruguay*, em 08 de junho de 1830, foi um artista múltiplo e complexo. Não apenas pela quantidade – e diversidade – de obras que executou ao longo de sua vida mas, fundamentalmente, pela forma com que as pensou e elaborou.<sup>101</sup> Artista que dedicou-se à elaboração de retratos e motivos folclóricos, Blanes foi considerado o primeiro artista nacional – o *Pintor de la Pátria* - em função da sua dedicação à pintura de história que, mais que outras temáticas, o consagrou no panorama artístico platino e americano.

Antes, porém, de adentrar ao mundo dos *gauchitos* de Blanes, torna-se de fundamental importância compreender as bases de sua formação e, ainda, a maneira com a qual passou a trabalhar, especialmente, os temas históricos e folclóricos. Juan Manuel Blanes, conforme grande parte dos autores que se dedicaram a escrita de sua biografia, foi um autodidata em sua formação inicial. Já apresentando inclinação ao desenho quando criança, que com maior desenvoltura se manteve na adolescência, foi um de seus professores que, ao perceber a inclinação artística do jovem, recomendou que seguisse esse caminho. De acordo com Alicia Haber,

---

<sup>101</sup> O presente subcapítulo da tese visa apresentar e analisar as obras de temática gauchesca elaboradas por Juan Manuel Blanes. Por tal razão, as demais pinturas que compuseram seu amplo rol temático e compositivo não serão analisadas a partir de seus pormenores e especificidades. Sem dúvidas, algumas delas serão citadas e referenciadas ao longo do texto. Outras, que não possuem uma relação estreita com o escopo da pesquisa, serão apenas referenciadas em notas de rodapé.

Blanes fue en su primera etapa un autodidacta. De niño y adolescente ya había demostrado sus dotes naturales para el dibujo en la escuela primaria de Juan Cabral, allí, a comienzos de la década de 1840, realizaba dibujos sobre tapas de libros y abordaba temáticas locales con tal soltura que su propio maestro le recomendó seguir sus estudios. Durante su adolescencia, dibujaba flores, paisajes, monogramas, letras, vistas marinas, soldados a caballo y a pie, caricaturas y divisas para los oficiales del ejército.<sup>102</sup>

Importante mencionar, ainda, que este momento em que Blanes passa a se dedicar à arte, mesmo que de maneira amadora, o Uruguai carecia de escolas de arte e, igualmente, de artistas que se empenhassem em ministrar aulas a esses aficionados<sup>103</sup>. Houve, no entanto, alguns pintores que, de alguma maneira, influenciaram o fazer artístico de Blanes, especialmente no que se refere aos gêneros de pintura. Um deles foi o retratista Cayetano Gallino (1804-1884) que, junto com Jean-Philippe Goulú (1786-1855) e Amadeo Gras (1805-1871), foram os pioneiros na arte do retrato na Montevideo do século XIX<sup>104</sup>.

O outro artista, também estrangeiro como os retratistas, foi Juan Manuel Besnes e Irigoyen que, além de desempenhar atividades para o governo, como foi colocado no primeiro capítulo da presente tese, elaborou álbuns de aquarelas onde a temática gauchesca foi um dos temas centrais<sup>105</sup>. Para Eduardo de Salterain y Herrera, que escreveu uma das mais completas biografias de Blanes, a base inicial do artista para a produção de retratos e, posteriormente, os alusivos às cenas do campo, tem grande inspiração nos trabalhos de Gallino e Besnes e Irigoyen.<sup>106</sup>

<sup>102</sup> HABER, Alicia. Juan Manuel Blanes. La formación de un artista americano. In: **EL ARTE de Juan Manuel Blanes**. Buenos Aires: Fundación Bunge y Born, Americas Society, 1994, p.14.

<sup>103</sup> PELUFFO LINARI, Gabriel. **Historia de la pintura en el Uruguay**. Vol. I. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2009, p.10.

<sup>104</sup> Ibidem, p.23.

<sup>105</sup> Importa mencionar, também, que não só a temática compositiva aproximou Blanes e Besnes e Irigoyen. Ambos estreitaram uma relação de amizade que, dentre outras coisas, foi coroada com a elaboração de um retrato do espanhol pelo uruguaio. Essa obra, que está no rol dos retratos mais destacados de Blanes, igualmente oferece subsídios para se pensar a relação que ele estabeleceu com esse tipo de pintura. Conforme coloca Alicia Haber, por exemplo, Blanes realizou retratos mais por uma questão de sobrevivência do que por gosto. No entanto, quando retratava pessoas que lhe eram próximas, como amigos e familiares, tais obras pareciam se revestir com tons de emocionalidade. Para a autora, ainda que os retratos realizados por Blanes “(...) fueron realizados en su mayoría por razones de supervivencia, logro transmitir en algunos de ellos peculiar enjundia estética y emotividad. En obras como *Retrato de la madre del pintor*, 1866, *Retrato de Mauricio Blanes*, circa de 1866, *Autorretrato*, 1875, *Retrato de Don Juan Manuel Besnes e Irigoyen*, 1866-1879 y *Retrato de Doña Carlota ferreira de Regunaga*, circa 1883, se destaca su impecable y solido oficio académico, pero también una de suas más sensibles vetas pictóricas”. Cf. HABER, Alicia. Op.cit., p.75.

<sup>106</sup> SALTERAIN Y HERRERA, Eduardo. **Blanes. El hombre, su obra y la época**. Montevideo: Impresora Uruguaya, 1950, p.21.

Por mais que esses artistas tenham oferecido bases a Blanes, é interessante perceber, na trilha de sua formação que, desde o período em que realiza desenhos e divisas para o exército até o momento em que viaja à Itália para completar seus estudos, muitas obras e atividades voltadas à arte já haviam sido realizadas pelo artista. Assim, dentre elas, importa mencionar seu trabalho como tipógrafo no periódico *El Defensor de la Independencia Americana*<sup>107</sup> durante o período do *Gobierno del Cerrito*, liderado por Manuel Oribe, e a instalação de seu primeiro ateliê onde, ainda como artista amador, realizou retratos por encomendas.

É nesse período ainda, anterior a sua ida para Itália, que Blanes sai de Montevideo e vai para a localidade de Salto e, um ano depois, para Concepción do Uruguay, em Entre Rios. Ambas as cidades são de grande importância para o desenvolvimento de seu trabalho e, também, para seu reconhecimento como artista. É, pois, em Salto, por exemplo, que Blanes, além de realizar diversos retratos sob encomenda, recebe a visita de seu amigo Ramón de Cázeres que, retornando de Entre Rios, “(...) debió de sugerir a Blanes la idea de hacer algún trabajo de pintura capaz de interesar la atención del Presidente Urquiza, el hombre más poderoso, entonces, en el Río de la Plata”.<sup>108</sup> Por mais que a ida do pintor a essa região não tenha se dado em função de novos trabalhos<sup>109</sup>, o importante desse deslocamento é que ele marca o início de seu trajeto para Entre Rios e para o grande trabalho que realizaria para Justo José de Urquiza, então presidente da *Confederación Argentina*.

A maneira com o qual se deu o encontro entre Blanes e Urquiza ainda não tem um denominador comum entre os estudiosos. Além da referência a Cázares, feita por José Fernandes Saldaña, outros como Manuel Macchi afirmam que o artista, para acercar-se de Urquiza, enviou a ele um quadro de “(...) tamaño mediano, de ideografía original, alegoría argentina al óleo (...) que, como lo disse tal título, simboliza la etapa constitucional que iniciaba el país.”<sup>110</sup> No entanto, independente desses fatos, a

---

<sup>107</sup>

<sup>108</sup> FERNÁNDEZ SALDAÑA, José M. **Juan Manuel Blanes. Su vida y sus cuadros**. Montevideo: Impresora Uruguaya, 1931, p.19.

<sup>109</sup> A ida de Juan Manuel Blanes para Salto, onde ficou um ano e meio na casa de seu irmão mais velho, Gregorio Blanes, se deu em função de uma questão amorosa. Quando apaixonou-se por Maria Linari, uma moça alguns anos mais velha que ele, casada e mãe de uma menina pequena, não conseguiu refrear seus desejos e, com ela já grávida de seu primeiro filho, Juan Luis, fogem do marido traído para a casa de seu irmão. “Copelo [o marido] al corriente de lo que pasaba los amenazó con su venganza. Blanes – Don Juan incompleto – carecia de suficiente valor personal para enfrentar a Copello, y opto por irse de Montevideo, equivocando al agresivo marido”. Cf. FERNÁNDEZ SALDAÑA, José M. Op,cit., p.17.

<sup>110</sup> MACCHI, Manuel E. **Blanes y Urquiza**. Montevideo: Intendencia Municipal de Montevideo, 1980, p.11.

relevância das pinturas que Blanes realiza no Palácio de San José,<sup>111</sup> que compreendem desde pinturas religiosas e retratos até cenas de batalhas é, precisamente, a forma com que o artista vai relacionar-se com as primeiras pinturas de história que realiza.

A experiência de Blanes com esse tipo de encomenda era algo novo para ele. Por certo, inúmeras vezes o artista havia trabalhado com encomendas. No entanto, era a primeira vez que estas tinham um tom político e ideológico. A forma com que trabalha e constrói as imagens que deveriam exaltar as vitórias de Justo Jose de Urquiza não se constituem em simples narrativas. Para Gabriel Peluffo Linari, elas cumprem uma função bastante específica: a de *convencimento*, especialmente quando a imagem não mais narra para o *conhecimento*<sup>112</sup>. E isso se apresenta ao artista como um problema plástico que, posteriormente, será trabalhado em pormenores em suas pinturas de história e folclóricas, onde os silenciamentos terão um papel singular na construção da imagem. Segundo o autor,

Esa comitencia del caudillo de la Confederación implico para Blanes adentrarse en el problema del oficio pictórico como lenguaje, es decir, en el problema de la representación visual de los hechos como manera de “hablar políticamente”, diciendo algunas cosas y ocultando otras. (...) es posible observar que la comitencia del caudillo se introduce como um fator de presión sobre la propia imagen, “ideologizandola”. Las pinturas que realiza para Urquiza constituyen el primer paso de Blanes desde la simple descripción de um escenario humano local emotivamente politizado, hacia la representación, en ese escenario, de ideas e intereses políticos orientados al servicio del poder.<sup>113</sup>

As omissões – ou inserções – que Blanes faz nas pinturas encomendadas por Urquiza trazem à tona dois elementos de grande relevância para a análise de sua obra. O primeiro deles está intrinsecamente ligado às formas de relacionamento do artista junto a seu encomendante, isto é, ele elabora imagens a partir das vontades e desejos expressos pelos comitentes. Por certo, como uma forma de propagação de uma memória

<sup>111</sup> Diversas foram as pinturas realizadas por Blanes no Palácio de San José, onde se destacam as alusivas às batalhas que Urquiza sagrou-se vencedor. Duas delas são referentes a *Batalla de Caseros*, “(...) lienzos de dos metros com cincuenta”; outras três são relativas aos combates deflagrados em Corrientes, especialmente *Pago Largo* (1839), *Laguna Limpia* (1846) e *Vences* (1847). Junto destas encontravam-se, ainda, as alusivas às batalhas travadas em Entre Rios, em especial *Sauce Grande* e *Don Cristobal*, ambas em 1840. Essas obras “(...) fueron hechos para cada uno de los ocho ángulos de la galeria del pátio principal de la residência, razon de sus medidas poco comunes – 2,50 x 0,90 – ya que debieron adaptarse al espacio disponible”. Além destes, o artista realiza, ainda, a decoração da capela da residência do presidente e, por último, o seu retrato. Cf. MACCHI, Manuel. E. **Blanes y Urquiza**. Op.cit., p.17-27.

<sup>112</sup> PELUFFO LINARI, Gabriel. Los iconos de la nación. El proyecto histórico-museográfico de Juan Manuel Blanes. In: **JUAN Manuel Blanes. La nación naciente. 1830-1901**. Exposición noviembre 2001 – Mayo 2002. Montevideo: Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 2001, p. 37.

<sup>113</sup> Idem.

positiva de seus feitos, Blanes omite, por exemplo, a crueldade que foi empregada em algumas das batalhas empreendidas por Urquiza<sup>114</sup>.

O segundo elemento, ligado fortemente ao anterior, diz respeito ao uso de fontes pelo artista e como elas se articularam na construção da narrativa pictórica laudatória e elogiosa ao encomendante. Estas, que serão fundamentais para seu trabalho de pintor de história e que apontarão, ainda, um traço bastante específico de sua personalidade, conjugaram-se pela primeira vez nesses trabalhos. Assim, na confluência de fontes escritas e na materialidade do relato oral do presidente da *Confederación*, a elaboração de tais imagens adquiriu contornos que, desde então, serão utilizados – com menos ou mais ênfase – em produções ulteriores.

Após finalizar os trabalhos para Urquiza em Entre Rios e, ainda, passar brevemente por Montevideo e Buenos Aires entre os anos de 1857 e 1860, Juan Manuel Blanes é, por fim, agraciado com uma bolsa de estudos para Itália. Essa viagem, que tinha por objetivo a sua formação como artista, pode ser percebida, também, a partir de outro ângulo, isto é, o de se perceber os objetivos plásticos que guiaram Blanes até a Europa. Conforme foi apontado, o artista, desde muito tempo, já se dedicava com empenho às produções pictóricas, especialmente os retratos e, com a encomenda de Justo José de Urquiza, às pinturas de história. Nesse sentido, observando a sua trajetória bem como sua produção pictórica até o momento da viagem, se pode questionar: o que buscava Blanes nas escolas de arte europeias?

Por certo, a resposta mais simples para essa pergunta seria a que indicasse a busca do pintor por uma formação acadêmica. No entanto, mais que uma simples formação, Blanes buscava, também, aprimoramento para suas técnicas. Especialmente em um momento onde iniciava e voltava-se para a elaboração de pinturas de história, onde o desenho e a ordenação das imagens no plano eram fundamentais para se atingir os objetivos que se propunha nesse gênero pictórico, as bases que as escolas de arte e seus professores poderiam lhe oferecer eram por demais importantes.

Aluno do retratista e também pintor de história Antonio Ciseri em Florença, Blanes dedicou-se com afinco aos estudos, especialmente os voltados ao desenho da figura humana. Imprescindíveis à elaboração de pinturas com temática histórica, o artista uruguaio, desde sua chegada, se propôs a (...) estudiar el yeso, la academia del desnudo, la anatomia, la perspectiva y la historia del arte...<sup>115</sup> Dominando tais

<sup>114</sup> HABER, Alicia. 1994. Op.cit., p.15.

<sup>115</sup> FERNANDEZ SALDAÑA, José M. Op.cit., p.58.



técnicas, a seu ver, alcançaria parte do objetivo maior de sua empreitada: a construção de imagens para a nação.

Por certo, não apenas a técnica pictórica firmaria esses desígnios de Blanes. Para ele, a narrativa imagética contida nas pinturas de história só seria eficaz na medida em que, ao mesmo tempo em que estreitassem relações com o pensamento político do período, se tornassem elementos de transmissão ideológica. E essa instrumentalização, conforme afirma Gabriel Peluffo Linari, também foi buscada por Blanes na Europa. Para o autor, desde o momento em que o artista dedica-se às pinturas de cunho histórico, ele

(...) busca cada vez más una producción iconográfica al servicio de la historia narrada desde el observatorio político del poder, por más que permanentemente perviva en él la primitiva preocupación verista y descriptiva del escenario de los hechos (...). Esto le lleva a la necesidad de adquirir un conocimiento teórico y una practica profesional en el oficio académico para poder dominar, precisamente, los instrumentos de transmisión ideológica implícitos en la historia europea del arte de pintar (...).<sup>116</sup>

É pensando, então, nessa funcionalidade da pintura bem como nos diálogos que ela estabelece não apenas com a sociedade que é depositária da mesma memória histórica, mas, sobretudo com o poder político vigente – ou comitente da obra – que Blanes pontua sua percepção acerca da arte. Em uma carta enviada a D. Luís Melian Lafinur, importante jurista e político uruguaio do período, o pintor afirma que “(...) la pintura puede imponerse irresistiblemente en la sociedad como elemento necesario y útil”,<sup>117</sup> ou seja, ela é necessária na medida em que sua utilidade esteja voltada, especialmente nesse período de construções de identidades, às elaborações do Estado-Nação<sup>118</sup>.

<sup>116</sup> PELUFFO LINARI, Gabriel. 2001, p. 37.

<sup>117</sup> BLANES, Juan Manuel APUD SALTERAIN Y HERRERA, Eduardo de. Op.cit., p.68.

<sup>118</sup> As questões que envolvem a ampla discussão que se teve no entorno dos pressupostos teóricos que oportunizaram o debate acerca dos Estados Nacionais, por uma questão de direcionamento temático, não serão aqui contempladas em seus pormenores. Interessa, para o presente estudo, apenas pontuar de que maneira Juan Manuel Blanes se vinculou a esse debate, especialmente na série dos *Gauchos*. Acerca de sua pintura de história, em especial obras como *El juramento de los treinta y tres orientales*, *Artigas en la puerta de la Ciudadela*, *La Jura de la Constitución*, *La revista de Santos*, dentre tantas outras, serão apenas citadas dentro do contexto de produção do artista. Para maiores detalhamentos acerca dessa problemática, ver: PELUFFO LINARI, Gabriel. **Historia de la pintura en Uruguay. El imaginario nacional-regional. 1830-1930**. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2009; PELUFFO LINARI, Gabriel. Los íconos de la nación. El proyecto histórico-museográfico de Juan Manuel Blanes. In: **JUAN Manuel Blanes. La nación naciente. 1830-1901**. Exposición Noviembre 2001 – Mayo 2002. Montevideo: Museu Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 2001; AMIGO, Roberto. Región y Nación: Juan Manuel Blanes en Argentina. In: **JUAN Manuel Blanes. La nación naciente. 1830-1901**.

Nesse sentido, articulando técnica pictórica, narrativas político-ideológicas e pintura de história, Blanes acaba por perpassar – e transcender – vinculações com linguagens artísticas específicas. Não só sua experiência prévia, mas, sobretudo a forma com a qual estudava, concebia e organizava suas imagens, não o colocam como *representante* de determinada escola ou movimento artístico europeu na região platina. Na realidade, o que se percebe em sua obra e em sua prática é, pois, uma apropriação de elementos que, conjugados, imprimem diferentes funções e tons à imagem elaborada.

Essa questão, por certo, está intimamente relacionada com o panorama artístico que Blanes encontrou na Europa que, em sua maior parte, foi marcado por um período de grandes transformações. Primeiramente, a Accademia di Belle Arti de Florença, onde o artista teria suas primeiras aulas, estava sendo remodelada, em suas bases de ensino, por um comitê nomeado pelo governo. Este, em linhas gerais, percebeu “(...) que era necesario superar los efectos de los ejercicios mecánicos, y respaldar mayores grados de libertad y espontaneidad para dejar crecer el talento de cada estudiante”.<sup>119</sup>

A observação do comitê italiano, porém, não foi algo específico da academia italiana. Pelo contrário, esse plano de reformas estava vinculado, também, à crise que pelo qual o academicismo mais rígido passava na Europa. Para Peluffo Linari, essa crise se esboça quando “(...) la disciplina académica (...) no era acatada incondicionalmente en la Europa de mediados del siglo” e, além disso, coloca no centro do debate as demais temáticas e plásticas praticadas por artistas que não estavam a ela vinculados. Este foi o caso, por exemplo, da “(...) preocupación por la temática social, la reacción ‘realista’ (Courbet y la Escuela de Barbizon), y la divulgación de la técnica fotográfica (...)”<sup>120</sup>, todas elas colocando em xeque a profunda crise da tradição acadêmica. Na Itália, em especial, os *macchiaioli*,

(...) jóvenes pintores que cuestionaban la rigidez academicista, pintores de la “masa” y de la “mancha” (una intención que había tenido relevancia también en la pintura napolitana del siglo XVII), de la espontaneidad, del color a “pleno aire”, de alguna manera vinculados también al grupo de los “realistas” franceses.<sup>121</sup>

---

Exposición Noviembre 2001 – Mayo 2002. Montevideo: Museu Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 2001; WSCHEBOR, Isabel. Fé y razón en la pintura patriótica. Juan Manuel Blanes y la Sociedad Ciencias y Artes (1876-1887). **JUAN Manuel Blanes. La nación naciente. 1830-1901.** Exposición Noviembre 2001 – Mayo 2002. Montevideo: Museu Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 2001.

<sup>119</sup> HABER, Alicia. 1994. Op.cit., p.40.

<sup>120</sup> PELUFFO LINARI, Gabriel. 2009. Op.cit., p.17.

<sup>121</sup> Idem.

Assim, por mais que Juan Manuel Blanes não tenha vivenciado tais querelas dentro da Academia de Belas Artes, pois passou a ter aulas particulares com Antonio Ciseri em seu ateliê, o artista não esteve alienado dos fatos que movimentavam o panorama das artes na Europa. Tal questão, inclusive, lhe causa certa desorientação que, mais tarde, narra em sua tese de 1878<sup>122</sup>:

Las argumentaciones doctas de esas dos escuelas rivales [clasica y romántica] perecerán sin desenmarañarse para ceder sup Plaza a los principios de la pintura de verdad, de patriotismo y de Justicia, que espesará con claridad, que no hará producciones para los doctos solamente, para que llegue a ser el arte como el artista, de su raza, de su tiempo y de su patria.<sup>123</sup>

O que torna esse pensamento de Blanes relevante é, pois, não só sua percepção acerca do debate artístico mas, também, o direcionamento que, para ele, deveriam ter arte e artista. Quando afirma sobre a *pintura de verdad* e todas as suas implicações, ele reafirma a função que as obras de arte teriam, o seu direcionamento e o seu público. Assim, a “vocalização épica” que muitas vezes se percebe em suas pinturas de história, oferece a dimensão de suas ideias e bases: um artista que busca na história os seus temas, a constrói a partir de pinceladas precisas e de narrativas edificantes e a oferece a um público vasto e diverso. Tais elementos, em última instância, o convertem em *Pintor de la Patria*.

Importa mencionar, ainda, que no momento em que Blanes está se dedicando sobremodo aos temas históricos, já se percebe uma crítica bastante forte dos realistas ára com a pintura de história e a exaltação de heróis. Pelo fato de direcionarem suas produções às questões sociais, geradas, em grande parte, pela Revolução Industrial, pelo crescimento do capitalismo, pelo êxodo rural, dentre outros elementos, suas temáticas não se assemelhavam às de artistas como Blanes. Laura Malosetti Costa, ao chamar esse grupo de *Los primeros modernos*, atenta ao amplo rol de temas sociais que passam a trabalhar em suas obras, especialmente Ernesto de la Cárcova (1866-1927), que pinta

<sup>122</sup> A tese de Juan Manuel Blanes, intitulada *Memoria sobre el cuadro de los Treinta y Tres Orientales*, foi apresentada, no ano de 1878, na Sociedad Ciencias y Artes de Montevideo.

<sup>123</sup> BLANES, Juan Manuel APUD PELUFFO LINARI, Gabriel. Op.cit., p.17.

*Sin pan y sin trabajo*, desvelando o mundo do trabalho resultante dessas grandes transformações.<sup>124</sup>

As pinturas que Blanes realiza após seu retorno da Itália são, sem dúvidas, as que maior destaque tiveram no que se refere à pintura de história no Uruguai. Obras como *El juramento de los Treinta y Tres Orientales* (Fig. 19) ou, ainda, *La Revista de Santos* (Fig. 20), apenas para citar as duas que dialogam na sala principal do Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, são narrativas pictóricas de grandes dimensões e que, à época em que foram expostas, tiveram grande aceitação por parte do público. A recepção positiva que as obras tiveram, especialmente *El Juramento de los Treinta y Tres Orientales*, se deveu, em grande parte, à forma verista com que Blanes construiu a imagem. Além disso, ao expor o grande feito fundacional da nação a partir de uma pintura tão próxima do *real*<sup>125</sup>, ela imediatamente criou laços com os observadores que, a partir daquele momento, passaram a ver, em traços e tintas, sua história, sua memória e sua identidade.

Essa relação criada entre público e obra pode ser percebida, em pormenores, no dia em que ela foi exposta pela primeira vez, no ano de 1878, no ateliê de Blanes. Afora a presença de importantes autoridades, como a do presidente uruguaio Lorenzo Latorre, “dias hubo en que el numero de visitantes llegó a mil”.<sup>126</sup> No entanto, não era apenas o número de visitantes que evidenciava a importância da obra naquele momento. As homenagens rendidas a ela – que eram, na verdade, homenagens ao evento apresentado - dão conta da grande comoção que causou no público do período:

(...) Los admiradores del pintor, los descendientes y deudos de los Treinta y Tres, las corporaciones oficiales y las sociedades particulares, renovaban a porfia, delante del cuadro felicitaciones y

<sup>124</sup> MALOSETTI COSTA, Laura. **Los primeros modernos. Arte y sociedad n Buenos Aires a fines del siglo XIX**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007, p.39-57.

<sup>125</sup> A questão voltada ao que se sinalizou como *pintura próxima do real* adquire, na pintura de Blanes, elementos específicos de sua formação e personalidade. A busca quase incessante por fontes para elaborar suas pinturas, por exemplo, estão relacionadas, também, à pretensão que o artista tinha de que todos os que observassem a pintura a compreendessem. O caso de *El Juramento de los Treinta y Tres Orientales* talvez seja o mais significativo deles pois, além de pesquisas documentais, o artista esteve na região onde o fato aconteceu, por volta do mesmo horário, e *sentiu* o ambiente. Além disso, levou para o ateliê a areia do local – *Playa de la Agraciada* – para que seus modelos pisassem na mesma e produzissem as sombras que, para Blanes, teriam sido quase as mesmas do momento do juramento. Outra questão interessante de se colocar e que aponta, também, a proximidade de Blanes com suas fontes é a que foi problematizada no filme *Artigas, La Redota*, de 2011. A película, que centra-se no êxodo do povo oriental, tem como pano de fundo a encomenda do retrato de Artigas – feita pelo ditador Maximo Santos – para Juan Manuel Blanes. Para tanto, ele recebe um caderno de notas de um espião que, durante todo o processo de êxodo, acompanhou Artigas com a intenção de matá-lo. É a partir desse caderno e dessas anotações que parte o Blanes fílmico para construir a imagem daquele que havia sido considerado o herói nacional.

<sup>126</sup> FERNÁNDEZ SALDAÑA, José M. Op.cit., p. 147.

Fig. 19

***El juramento de los Treinta y tres orientales***

Juan Manuel Blanes

Óleo sobre tela– 311 X 546 cm – 1877

Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes



Fonte: Museo Nacional de Bellas Artes



Fig. 20

***La Revista de Santos***

Juan Manuel Blanes

Óleo sobre tela – 1886 - 400 X 600 cm

Museo Municipal de Bellas Artes Juan manuel Blanes - Montevideo

306



Fonte: Museo Nacional de Bellas Artes



coronas con cintas nacionales e inscripciones patrióticas y ramos de flores. (...). La prosa de los entendidos y de los aficionados por su parte, llenava macizas columnas de aquellos inmensos diarios de la época, en ponderación del “cuadro poema”. Era un sentimiento nuevo que tenía señoreado los espíritus desde el primer instante.<sup>127</sup>

Esse *novo sentimiento* causado pela pintura de Blanes, que foi diferente daquele gerado por *Un episodio de fiebre amarilla en Buenos Aires*<sup>128</sup>, por exemplo, trazia à tona as percepções que se formavam no entorno do nacionalismo e da própria construção da identidade uruguaia. E essa questão, por certo, estava intimamente relacionada com a maneira com que Blanes entendia e trabalhava a ideia de nação em suas pinturas e percebia a funcionalidade das mesmas. Próximo de intelectuais como Andre Lamas (1817-1891), Blanes externou suas ideias a partir da elaboração de obras que contivessem a fusão do mito fundacional junto de elementos que fossem verossímeis e cotidianos, isto é, “(...) unir tradición y contemporaneidad, en la utopía de una política de fusion nacionalista”.<sup>129</sup>

Essas questões se tornam claras, por exemplo, quando se observam os entornos de sua formação intelectual. Em primeiro lugar deve-se atentar a uma questão colocada por Peluffo Linari em seu estudo acerca do dos ícones nacionais elaborados por Blanes. Para o autor, a base de sua formação estava vinculada a uma “(...) atmosfera de austeridad y severo sentido del ‘orden y las leyes’, convivía en él con cierto idealismo moral (no ajeno a los rastros del romanticismo local) que aspiraba a un criollismo inscripto en la herencia universal de la Ilustración”.<sup>130</sup> Essa confluência de ideias e

<sup>127</sup> Idem.

<sup>128</sup> A obra *Un episodio de fiebre amarilla en Buenos Aires*, exposta pela primeira vez em 1871 no foyer do Teatro Colón, em Buenos Aires, igualmente causou comoção quando o público a observou pela primeira vez. Mesmo apresentando uma temática cara e pesadosa à memória dos argentinos, o que se destacou nessa pintura, segundo os periódicos que publicaram notas a respeito do quadro e pesquisados por Laura Malosetti Costa, foi a maneira com a qual foi construída e elaborada a pintura o que mais arrebatou o público. Além disso, a precisão pictórica da obra, com seus desenhos, cores e jogos de luz, fez com que o crítico de arte Eduardo Schiaffino comparasse a recepção da pintura de Blanes com a de Cimabue: “El publico de Buenos Aires se halló delante de este cuadro em condiciones análogas a las del publico en Florencia en el siglo XIII, cuando Cimabue, emancipado del cánon bizantino, dio a luz la célebre madona, llevada procesionalmente en triunfo por sus admiradores, desde el taller del maestro hasta la iglesia de santa Maria Novella. Entre nosotros, el cuadro de Blanes no fue conducido en andas; pero el pueblo entero, hombres, mujeres y niños marchó en procesión a admirar la peregrina obra. Despues de Cimabue, no se había vuelto a presentar un caso de admiración tan intensa y unánime en país alguno de la tierra, y es problemático que la escéptica Buenos Aires vuelva a sentirse removida hasta las entrañas por el espectáculo de una obra de arte”. Cf MALOSETTI COSTA, Laura. **Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007; KALENBERG, Angel. Juan Manuel Blanes. In: **SEIS maestros de la pintura uruguaya**. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 1987, p. 35.

<sup>129</sup> PELUFFO LINARI, Gabriel. 2009. Op.cit., p.19.

<sup>130</sup> PELUFFO LINARI, Gabriel. 2001, Op.cit., p.38.

percepções oportunizam o artista a pensar que, por meio das produções artísticas, certas características universais dos homens poderiam ser encontradas em particularismos nacionais e regionais. E é precisamente pautado nessas questões que ele apresenta os argumentos e objetivos de *El juramento de los Treinta y Tres Orientales*: “(...) me he esforzado por alcanzar los caracteres generales de la humanidad, para leerlos a través de un grupo de patriotas uruguayos”.<sup>131</sup>

Portanto, perceber a vasta produção de Blanes relacionada aos temas históricos é, pois, adentrar nas particularidades de suas percepções, nas especificidades do momento específico que vivia em Montevideo e, ainda, no projeto de arte voltado aos elementos nacionais e regionais. Todas essas questões, tal qual como se apresentaram nas telas históricas ou, ainda contrapondo-se à elas, serão os fundamentos nos quais a sua produção de temática folclórica irá se basear. Visando, sobretudo, ser um artista *americano*, Blanes executa uma série de pinturas voltadas à temática do campo, do pampa e do *gaucho* como elementos que, ao mesmo tempo em que cristalizavam uma cultura, igualmente eram por ele idealizados.

Nesse sentido, objetivando perceber a maneira com a qual Juan Manuel Blanes pensou e problematizou o *gaucho oriental* é que se propõe a análise de algumas de suas pinturas da série dos *Gauchitos*. Esta, que não foi datada pelo artista, mas, através da biografia realizada por Salterian y Herrera, bem como a análise minuciosa que realizou da documentação epistolar do artista, infere-se que tenha sido entre os anos de 1865 a 1879<sup>132</sup>, compreende um conjunto de telas de pequenas proporções que tem nos elementos do pampa o seu foco principal.

Para o presente estudo, diferente das demais análises feitas até aqui, optou-se pela elaboração de dois conjuntos temáticos, sendo o primeiro composto pelos *gauchos* e, o segundo, pelas atividades campeiras relacionadas a ele. Essa forma de organização está relacionada ao fato de muitas das imagens de temática gauchesca de Blanes terem pequenas diferenças no que se refere à construção plástica. Por tal motivo, analisá-las em conjunto oportuniza uma melhor percepção acerca da forma com a qual apreendeu o *gaucho* e suas lidas. Assim, tendo essas questões em vista, no primeiro grupo de imagens serão apresentadas as pinturas *Aurora*, *Crepúsculo*, *Descanso* e *Tomando el mate* e, no segundo, *El domador*, *El lazo*, *la doma* e *Escena campestre*.

---

<sup>131</sup> Idem.

<sup>132</sup> SALTERAIN Y HERRERA, Eduardo. Op.cit., p.138.

As obras do primeiro conjunto compõem-se, em sua totalidade, de pinturas que tem o foco da cena centrado na figura do *gaucho*. Ambas, inclusive, estão dispostas lado a lado no Museu Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes em Montevideo. *Aurora* (Fig. 21), uma pintura de apenas 28 x 28 cm, apresenta um *gaucho* que, apoiado a um palenque - onde se fazem presentes instrumentos da lida campeira, como o rebenque e o laço – parece observar o horizonte que se apresenta a ele em um amanhecer. Os elementos que mais se destacam nessa obra, assim como nas outras três do conjunto são, sem dúvida, a precisão de detalhes da indumentária do *gaucho*. No caso dessa pintura são perceptíveis, ao olhar, a bombacha, o poncho e o *pañuelo* que, elaborados em vermelho, estabelecem um diálogo e contrastam com o branco da camisa. Em sua cintura, presa a uma faixa, uma faca. A paisagem, sem muitos detalhes, apenas apresenta a vastidão do pampa e sua contraposição ao céu que, por sua vez, foi elaborado em maiores proporções.

O *gaucho* que Blanes apresenta em *Crepúsculo* (Fig. 22), por exemplo, está quase na mesma posição que o de *Aurora*, a não ser pelo fato de estar de frente para o observador – sem ter, no entanto, o olhar voltado para ele. Apoiado a um palenque com os instrumentos da lida campeira que, nesse caso, constitui-se apenas no laço, observam-se, também, os detalhamentos de sua indumentária. Afora o uso do mesmo *pañuelo*, neste é percebido o detalhamento de seu *chiripá* através do movimento do tecido junto do jogo de luzes elaborado pelo artista. Ao fundo, a paisagem semelhante a anterior, diferenciando-se, apenas, pela inserção do cavalo.

*Descanso* (Fig. 23), por sua vez, apresenta um *gaucho* que, também de costas ao espectador, parece observar o gado que, ao longe, pasta no campo. No entanto, esse é o primeiro que faz uma alusão bastante precisa aos elementos da lida campeira em função dos elementos que porta. Levando uma *vincha* atada à testa, que denota a realização de alguma atividade pastoril, esse *gaucho* possui, em sua mão esquerda, o que parece ser as rédeas de um cavalo. Além disso, preso à faixa da sua cintura, uma faca e um rebenque. Nos pés, utiliza a usual *bota de potro* junto de *espuelas nazarenas*, objetos que são indispensáveis à montaria.

Por fim, a pintura *Tomando el mate* (Fig. 24), que parece dialogar mais intensamente com a anterior, apresenta um *gaucho* que, recostado a uma árvore – a mesma de *Descanso* –, com pés cruzados e rosto de perfil, parece ter acabado de realizar suas tarefas no campo. Na árvore que está na cena podem ser observados um par de *espuelas*, as rédeas e os freios utilizados nos cavalos. Além disso, preso na faixa

Fig. 21

*Aurora*

Juan Manuel Blanes

Óleo sobre cartão— 28 X 23 cm – s.d.

Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes Montevideo

310



Fonte: Acervo fotográfico da autora

Fig. 22

***Crepúsculo***

Juan Manuel Blanes

Óleo sobre cartão— 24,5 X 28 cm – s.d.

Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes - Montevideo

311



Fonte: Acervo fotográfico da autora



Fig. 23

***Descanso***

Juan Manuel Blanes

Óleo sobre cartão— 26,5 X 21,5 cm — s.d.

Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes - Montevideo





Fig. 24

*Tomando el mate*

Juan Manuel Blanes

Óleo sobre cartão— 24,5 X 20 cm – s.d.

Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes - Montevideo

313



Fonte: Acervo fotográfico da autora

de sua cintura, um rebenque e as *boleadoras*. Nos pés, *botas de potro* e *espuelas*. A paisagem, como nas demais, apresenta a vastidão do pampa e, ao fundo, alguns animais.

Se as imagens desse primeiro conjunto apresentam a figura isolada do *gaucho* e alusões às suas lidas através dos objetos que Blanes dispõe na pintura de maneira velada, as do segundo conjunto, por sua vez, as apresentam de forma mais específica. Esse é o caso de *El domador* (Fig. 25), por exemplo. Encostado junto à entrada de um cercado de *palo a pique* está o *gaucho domador*. Sua atividade, que possivelmente já encerrou, é denotada pelo ambiente em que está e, igualmente, pelo laço que segura na mão direita. Sorevendo o *mate*, ele olha para o chão em atitude reflexiva. Sua indumentária, sem maiores detalhamentos, está composta por *bombachas*, botas e *pañuelo* branco.

Da mesma forma que a anterior, onde a atividade do *gaucho* se dá através dos objetos, está a pintura *El lazo* (Fig. 26). Vestindo trajes típicos da lida campeira, onde se destaca a *vincha*, as *botas de potro* e a faixa na cintura – como estão os *gauchos* do primeiro conjunto – o *lizador* está em atitude de manejar o laço sem, no entanto, realizar o movimento. Seu olhar, fixo ao objeto, igualmente não se volta ao observador. Afora essas questões, interessante é perceber a paisagem que Blanes elabora tanto nessa pintura quanto na anterior. Em ambas, apesar do contraste de dimensões entre céu e terra, estão elementos ligados à atividade do *gaucho* que centraliza a cena. Nesse caso são os cavalos, ao fundo, que identificam, de forma abrangente, o espaço onde a cena ocorre.

As duas últimas imagens do conjunto, por sua vez, apresentam algumas especificidades do trabalho de Juan Manuel Blanes. *La doma* (Fig. 27), por exemplo, é uma das poucas onde o artista trabalha o movimento na cena. Centralizado no suporte, estão dois *gauchos* a cavalo, sendo um deles o domador. É justamente este último que, esticando seus braços e projetando seu corpo para trás em função do pinote que dá o animal que monta, imprime movimento à cena. Os demais elementos, como o cavalo que está ao fundo e o outro *gaucho* que o acompanha, permanecem parados.

Da mesma forma que *La doma* apresenta movimento, *Escena campestre* (Fig. 28) é uma das poucas, dentro da produção gauchesca de Blanes, que traz uma confluência de elementos campeiros e é elaborada em tamanho maior que as demais. Além disso, diferente das imagens verticalizadas que realiza, onde o centro é o *gaucho*, nesta é perceptível a construção da imagem a partir de linhas diagonalizadas. Nesse

Fig. 25

***El domador***

Juan Manuel Blanes

Óleo sobre tela – 37 X 30 cm – 1855

Coleção particular

Fonte: [www.galeriayremates.com.uy](http://www.galeriayremates.com.uy)

Fig. 26

***El lazo***

Juan Manuel Blanes

Óleo sobre tela – 45 X 30 cm – s.d.

Coleção particular

Fonte: [www.galeriayremates.com.uy](http://www.galeriayremates.com.uy)

Fig. 27

***La doma***

Juan Manouel Blanes

Óleo sobre madeira – 55 X 65 cm – s.d.

Coleção particular

Fonte: [www.galeriayremates.com.uy](http://www.galeriayremates.com.uy)



Fig. 28

*Escena campestre*

Juan Manoel Blanes

Óleo sobre tela – 80 X 118 cm – s.d.

Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes - Montevideo



Fonte: Arquivo fotográfico da autora.

aspecto, semelhante ao que havia feito Prilidiano Pueyrredón na Argentina, Blanes dispõe seus personagens em diferentes planos da obra.

No primeiro deles, na extremidade esquerda da pintura, onde se destaca um *alto en el campo*, animais descansam, três homens sentam-se ao redor de um fogo de chão, uma mulher e outros dois homens postam-se ao lado da carreta que, dentre os objetos que carrega, abriga uma criança. A sequência da cena, que se passa no segundo plano e é orientada na direção perspectivada da pintura, traz um grupo a cavalo, onde tem destaque a mulher que carrega uma *guitarra*. Por fim, ao fundo, cavalos deslocam-se no campo.

Analisar a obra de cunho gauchesco de Juan Manuel Blanes é incursionar, também, em uma série de problemáticas que englobam desde questões plásticas até as de cunho ideológico e político. Assim, se retomada a pergunta do menino Felipe, enunciada no início desse item, onde ele questionava Blanes a razão de pintar *gauchos*, duas questões podem ser problematizadas: que motivos teriam levado o pintor de história a elaborar a série de pequenos quadros que hoje se conhece por *Los gauchitos*? Seria, como o Blanes do desenho animado responde ao menino, uma forma de homenagem àqueles que foram o elemento principal da formação da nação uruguaia? Ou seria, junto disso, uma maneira de fortalecer a sua identidade como *pintor americano*? As duas possibilidades parecem plausíveis de serem analisadas, especialmente se os pormenores compositivos das obras em questão compuserem esse imenso mosaico de significações.

Conforme se colocou anteriormente, as pinturas selecionadas para esse estudo foram dispostas em dois conjuntos, pois possuem determinadas especificidades temáticas. No entanto, quando elas são observadas e dispostas lado a lado, as questões compositivas e plásticas tornam-se o elemento conector entre elas. E esse parece ser o caminho inicial para se analisar parte da produção gauchesca de Juan Manuel Blanes.

Um elemento que perpassa ambas as pinturas é, pois, o imobilismo dos *gauchos*, isto é, do conjunto de oito imagens, apenas em uma aparecem personagens executando movimentos. Além disso, a paisagem que o artista elabora, sempre sublinhando a imensidão do pampa através do uso diferenciado da proporção entre céu e terra, não é uma natureza trabalhada a partir de seus detalhes. Pelo contrário, muitas vezes parece ser, apenas, o cenário no qual os *gauchos* posam para seu pintor.

Todos esses elementos, voltados, em sua essência, às formas com as quais Blanes percebeu e apreendeu o *gaucho oriental* no final do século XIX dialogam, de



forma bastante profícua, com as questões lançadas anteriormente, ou seja, o papel do homem do pampa no Uruguai desse período e a participação de Blanes como um pintor de história que, nesse momento, já era considerado o *pintor de la patria*. Além disso, e de grande relevância para a análise dessas obras, é considerar que Blanes, além de ter sido o primeiro artista nacional que se dedica às elaborações históricas de sua própria história, o foi, também, da imagem do *gaucho*. Assim, “(...) por primera vez en la historia uruguaya un pintor autóctono creó las pinturas más relevantes dedicadas al tipo criollo de inegable originalidad que nació precisamente en la Banda Oriental (...)”.<sup>133</sup>

Se, até o momento, apenas circulavam imagens elaboradas pelos pincéis de artistas viajantes, com Blanes eles se tornam, de fato, elementos nacionais. Por tal razão, afirma Herrera y Salterain que o artista “solamente por sus cuadros de costumbres nacionales, pequeñas telas en su mayoría (...), podría haber sido llamado, a título legítimo, el pintor del Río de la Plata”.<sup>134</sup>

No entanto, mesmo que as aproximações entre as produções de Blanes sejam possíveis de serem realizadas, são as pinturas relativas aos costumes do campo que marcam as especificidades – e a flexibilidade – de seus pinceis. Se, por um lado, quando executa pinturas de história mantém-se firme à precisão na elaboração das personagens e dos locais onde os fatos narrados se deram, por outro, quando se volta ao *gaucho*, “(...) Blanes adquiere el placer de la libertad interpretativa”.<sup>135</sup> E é através dessa sua *liberdade interpretativa* que as idiosincrasias que permeiam a sua compreensão do papel do *gaucho* na história nacional, oportunizam, também, a análise de sua obra.

O primeiro conjunto de pinturas, por exemplo, traz quatro imagens em que o *gaucho*, além de estar sozinho na cena, é apresentado como um modelo que posa para o pintor. Diferente das produções que o antecederam, onde esses homens executavam, com certa violência e força, as mais diversas atividades da lida campeira, nas telas de Blanes elas são omitidas em prol dos instrumentos que as representam. Em *Aurora* e *Crepusculo*, por exemplo, são os objetos que estão dispostos nos palenques – como o laço - que insinuam a atividade que o *gaucho* desenvolve.

Já em *Descanso* e *Tomando el mate*, da mesma forma, há apenas a presença desses itens como indicativo das ocupações do homem do campo. No entanto, elas são

---

<sup>133</sup> HABER, Alicia. Juan Manuel Blanes: el gaucho como mito. In: PELUFFO LINARI, Gabriel (org.). **Blanes, dibujos y bocetos**. Montevideo: Intendencia Municipal de Montevideo, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, s.d., p.32.

<sup>134</sup> Ibidem, p.137.

<sup>135</sup> ARGUL, José Pedro. **Pintura y escultura del Uruguay. Historia crítica**. Montevideo: Revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, 1943, p.46.

reforçadas quando aparecem junto do *gaucho*, como as boleadeiras na cintura do personagem de *Tomando el mate* e as rédeas que o de *Descanso* segura com sua mão esquerda. Sobre este último, ainda, sabe-se que ele estava desempenhando sua faina diária junto ao cavalo porque, mesmo não aparecendo na tela, fica subentendida sua participação quando Blanes faz o *gaucho* segurar as rédeas que, não estando ao chão, parecem ainda estarem presas ao animal.

O mesmo pode ser percebido nas duas pinturas que estão no segundo conjunto. Apesar de terem uma paisagem mais definidora de sua atividade, tanto o domador de *El domador* quanto o *gaucho enlazador* de *El lazo*, em momento algum desempenham tarefas. Junto do espaço onde são colocados, são seus pertences e objetos que os relacionam ao ato de domar e, também, o de laçar.

Essa questão, fortemente presente na produção gauchesca do artista, fez Alicia Haber considerar, como característica dessas obras, a presença de importantes *omissões*, especialmente nas cenas que demandavam ação – como essas que aludem às atividades diárias. Para a autora,

La serie “Los gauchitos”, como gran parte de la obra de Blanes, se caracteriza por ciertas omisiones significativas. Aquí el artista minimizo las escenas de acción, deshechó la violència y elimino los aspectos más tensos, activos y dinâmicos como la rudeza de las faenas rurales, la brutalidad y el despliegue de acción realizado al atrapar a los animales con las boleadoras, desjarretar a los bueyes, montar potros y enfrentar toda clase de inclemências (...).<sup>136</sup>

Esses silenciamentos propositais trabalhados por Blanes, ao mesmo tempo em que são inquietantes para o pesquisador, igualmente transformam-se em aberturas que possibilitam compreender os elementos que estiveram no entorno da produção do *gaucho* pelo artista. Um primeiro indício dessa questão está, pois, em uma carta que ele remete a seu irmão Maurício, em 1857, onde se define um artista *americano*.<sup>137</sup> Essa caracterização que proclama para si, como dito anteriormente, está voltada não só aos seus ideais de nação, mas, também, ao seu desígnio como artista. Quando afirma, por exemplo, que “(...) el propósito del pintor de este continente era educar de una manera americana”, o artista deixava claro qual era a função primordial de suas imagens, especialmente às que estabeleciam vínculos com a formação histórica do Uruguai.

<sup>136</sup> HABER, Alicia. 1994. Op.cit., p.89.

<sup>137</sup> HABER, Alicia. S.d. Op.cit., p32.

Esses silenciamentos também estão relacionados com a forma com a qual o *gaucho*, nesse período, passa a ser percebido na sociedade e, especialmente, nos círculos intelectuais. Os problemas que enfrenta nesse momento estavam ligados, integralmente, às reformas e políticas modernizadoras que, aos poucos, eram implementadas no Uruguai. Uma dessas medidas era, pois, a de *civilizar* a campanha, isto é, erradicar o *gaucho* e modernizar os meios de trabalho que, até então, eram por eles desempenhados. As políticas de *disciplinamiento*<sup>138</sup>, para falar como José Pedro Barrán, eram as que estabeleciam, nesse contexto, as novas formas de sensibilidade em uma nação que se modernizava. Nesse processo, a participação da chamada *Asociación Rural* foi de grande importância, uma vez que tinha como objetivo “(...) sedentarizar [el gaucho] mediante tareas agrícolas, civilizar la campaña y destertar el caudillismo”.

Um grande entusiasta dessa causa e, ainda, amigo próximo de D. Domingo Ordoñana, presidente da *Asociación*, era Juan Manuel Blanes. Ao combater não só as guerras civis e o caudilhismo, o artista era, ainda, um grande defensor da erradicação das desordens rurais, isto é, da barbárie que assolava o meio rural. Por tal motivo defendia ferrenhamente a modernização da campanha, uma vez que esta era uma das formas pela qual se poderia *civilizar* não só o território, mas, sobretudo, o *gaucho*.

A partir da década de 1860, quando essa política entra em ação, a situação do *gaucho* se torna marginal, isto é, “(...) nuestros criollos desplazados, sin posibilidades de inserción en la vida activa del país, quedaron por el campo, incultos, desunidos, inconscientes de su pésima posición social, inhabilitados por el medio para comprenderla y reaccionar”.<sup>139</sup> Era, em outras palavras, o marco do desaparecimento do *gaucho*, tal qual havia se apresentado desde muito tempo, da sociedade uruguaia.

Por mais que as diferenças entre *gauchos* e Blanes fossem imensas, especialmente quando percebia o seu viés bárbaro e violento, trazer ele para suas telas era, de certa forma, uma maneira de civilizá-lo. Trabalhando com silêncios, omissões e transposições de significações, seus *gauchos* são elaborados a partir da idealização de suas atividades e personalidade. Para Alicia Haber,

Lo hizo transformando al gaucho en un personaje pictórico apacible. Lo asimiló a su concepto de patria y al hacerlo lo adecuó a su voluntad y a la de los sectores sociales con lo que se identificaba; créo, ahí, la

<sup>138</sup> Para um maior aprofundamento acerca dessa questão, ver: BARRÁN, José Pedro, NAHUM, Benjamin. *História de la sensibilidad en el Uruguay. La cultura “bárbara”. El disciplinamiento*. Montevideo: Banda Oriental, 1989.

<sup>139</sup> BARRAN, José Pedro, NAHUM, Benjamín. Op.cit., p. 581.

realidad deseada. Seguridad, tranquilidad, limpieza, orden, armonía, paz y serenidad predominan y queda descartada la iconografía negativa. A través de la idealización alejó todo concepto de rebeldía incontrolable.<sup>140</sup>

Assim, pautado nessas idealizações, onde visava sobretudo apresentar o *gaucho* de forma civilizada, isto é, “(...) la que el doctorado urbano necesitaba para sossegar su sentimiento de culpa (...)”<sup>141</sup>, que Blanes se utilizará de variados elementos em suas pinturas para não relacionar – e localizar – o *gaucho* em meio à barbárie. Nesse sentido, perceber nas imagens dos dois conjuntos apontados tais elementos e os conjugar, ainda, com técnicas compositivas escolhidas pelo artista, evidenciam parte desse jogo de silêncios e civilidade.

Ambas as imagens selecionadas, por exemplo, trazem o *gaucho* imóvel e quase nunca trocando olhares com o observador. A única exceção é, pois, o homem e a mulher de *Escena campestre* que trocam olhares entre si e com o observador. Para Haber, esse subterfúgio de Blanes evidenciava, também, a maneira incompleta com que dava a ver esse *gaucho*, pois, se de um lado, o desvelava através de sua indumentária e atividades (mesmo contidas), por outro o esconde por entre as sombras, penumbras e chapéus que cobrem seus rostos e olhares.<sup>142</sup> Já para José Pedro Argul, “(...) el rostro cubierto de espesa barba negra y el sombrero metido en la frente, ahondando el misterio psicológico de sus mezclas de razas – índia, española y negra (...)”<sup>143</sup> era o que fazia esse homem não olhar para além de si e seu entorno.

Além disso, outro elemento de grande relevância nessas construções é, pois, a forma com que trabalha o tempo. Nas pinturas selecionadas, ambas não apresentam um tempo específico, isto é, não há uma localização temporal. O fato de não trazê-la em suas obras se deve, também, aos mecanismos de idealização que criou para elaborar o *gaucho*. Se, por um lado, o homem do pampa não é o bárbaro, o caudilho e o violento mau-afamado que roubava gado e mulheres, ele tampouco é o desgarrado social que, em meio ao processo de modernização, aos poucos perdia seu protagonismo e papel na sociedade. Blanes cria, assim, um tempo para esses homens. Congela-o e os insere como seres mitológicos nas narrativas que visavam a construção nacional e identitária do Uruguai.

<sup>140</sup> HABER, Alicia. S.d., Op.cit., p.34.

<sup>141</sup> PELUFFO LINARI, Gabriel. 2009, Op.cit., p.26.

<sup>142</sup> HABER, Alicia. 1994, Op.cit., p.112.

<sup>143</sup> ARGUL, José Pedro. **Los gauchos de Blanes**. Montevideo: Editorial Mosca Hnos. S.A, s.d., p.02.

Outro ponto, que está relacionado ao tempo, é o espaço onde estão inseridos esses homens. Sabe-se, por certo, que estão no pampa. No entanto, localizações geográficas específicas, igualmente, não são elaboradas pelo artista. Suas paisagens, muito semelhante em todas as obras selecionadas, localizam o observador na vastidão do pampa. Nesse sentido, “(...) el paisaje cumple el rol de una mera escenografía que rodea al personaje del campo”.<sup>144</sup> Entretanto, a forma que trabalha a luz nessas pinturas, que oferecem um tom melancólico não só ao *gaucho* mas, sobretudo, à paisagem do pampa, pode ser entendido, segundo comenta Peluffo Linari, com as próprias inquietações e melancolias do artista. Grande parte de *Los gauchitos* foi elaborada em Florença – e a partir de modelos italianos. E “(...) esta circunstancia de pintar nuestro medio desde Europa (...) reforzó las posibles carências y exalto por otro lado los aspectos epidérmicos de su pintura costumbrista”.<sup>145</sup>

Assim, observando as imagens a partir de um todo, se pode perceber a maneira com a qual Blanes construiu seus *gauchos* e, ainda, de que forma se utilizou de sua liberdade pictórica para idealizá-los. Nas pinturas do primeiro conjunto, onde estão os quatro *gauchos solitários*, não só a violência de suas lidas foi suprimida. Por serem atemporais, inserem-se como homens de uma idade mítica do Uruguai. Já as imagens do segundo grupo, da mesma forma que aludem às atividades, se diferenciam por apresentar uma paisagem – ou cenografia – mais concreta e, ainda, elementos que lhe eram caros nas imagens gauchescas, como o movimento e narrativas pictóricas maiores.

No entanto, mesmo que tais imagens sejam idealizadas, durante muito tempo – e quiçá até a atualidade – seus *gauchitos* foram utilizados como imagem representativa do Uruguai, de seu campo e de sua gente. São, por certo, imagens que estão relacionadas ao debate identitário e que, ao mesmo tempo em que cria laços de identidade e pertencimento do uruguaio para com sua terra, igualmente faz com que o *outro* o perceba através desses *gauchos*.

Um caso bastante interessante de ser citado, e que dialoga de maneira profícua e interessante com essas percepções acerca da identidade e da alteridade é, pois, o do filme *Netto perde sua alma*, lançado em 2001 e dirigido por Tabajara Ruas e Beto Souza. Ao narrarem a trajetória do general Antonio de Souza Netto, os diretores se utilizaram de um artifício para demarcar os momentos em que ele estava em terras

<sup>144</sup> ADINOLFI, Laura, BUGEL, Clío, DE LA SIERRA, Cláudia. *Gauchitos y escenas de campaña*. In: **JUAN Manuel Blanes. La nación nascente. 1830-1901**. Op.cit., p.142,

<sup>145</sup> PELUFFO LINARI, Gabriel. Op.cit., p.26.

uruguayas: a referência imagética aos *gauchitos* de Blanes, em especial *Aurora*. Elemento sutil do filme, precisamente quando se dá a troca de paisagens, um *gaucho*, tal qual o pintado pelo artista, se destaca na tela (Fig. 29). Apenas quando a cena inicia, e que demais elementos movimentam-se à sua volta, que ele igualmente se move e passa às atividades de sua faina diária.

Assim, mesmo que Juan Manuel Blanes pinte para a nação e tenha seus quadros históricos como os grandes referenciais de seu tempo, seus *gauchos* igualmente cumprem esse papel. De forma mais velada, por certo, eles são o elo de uma sociedade que, em vias de modernizar-se e, ainda, lidando com o fluxo migratório, via sua identidade abalada. Assim, o *gaucho* de Blanes é aquele que, sem uma existência concreta, foi idealizado por ele para cumprir, também, funções específicas no Uruguai do século XIX.

E é justamente esse ponto – o da idealização – que o diferencia, mas também o aproxima, das produções anteriores a ele, especialmente a dos viajantes estrangeiros. A proximidade entre elas se dá, precisamente, no momento em que tanto os viajantes quanto o próprio Blanes transfiguram o *gaucho* em objeto pitoresco e exótico. No entanto, se afastam bruscamente quando direcionam suas elaborações pictóricas a determinados fins. Assim, enquanto os viajantes produziam imagens com intuito, muitas vezes, de registro do diferente, Blanes as elaborava com o objetivo de perenizar o *gaucho* na memória, na história e da identidade do povo uruguaio. E isso fez com que, além de *Pintor de la pátria* igualmente fosse o *Pintor de la pampa*.

### 4.3 O gaúcho na arte e na pintura brasileira: entre lapsos e reminiscências

Analisar a construção da imagem do gaúcho na pintura plantina oportuniza, por certo, a elaboração de uma gama de problematizações no entorno de sua imagem e, também, na dos artistas que sobre ela se debruçaram. No entanto, quando se foca o estudo na arte brasileira e, em especial, na pintura sulina, poucos elementos destacam-se para serem analisados e, ainda, contrastados com as elaborações pictóricas argentinas e uruguayas.

Nesse caso, torna-se mister sublinhar a diferença que existe entre ambas as produções. Enquanto na região do Prata o *gaucho* é considerado elemento nacional e identitário, pois “(...) el hombre del campo, el gaucho, constituía [en el siglo XIX] el único elemento que efectiva y objetivamente podría constituirse en ‘principio de



Fig. 29

*Frame do filme Netto perde sua alma*

Dir. Tabajara Ruas e Beto Souza

2001



cohesión nacional”<sup>146</sup>, no Brasil, especialmente no século XIX, sua presença na obra de alguns artistas está relacionada, apenas, às caracterizações dos tipos da região sulina.

Assim, tendo a arte brasileira como base, objetiva-se analisar, primeiramente, de que maneira a imagem do gaúcho aparece nas produções nacionais. Em um segundo momento, já tendo em vista o contexto artístico mais abrangente, estudar-se-á a maneira com a qual essa mesma imagem, já pouco difundida entre artistas brasileiros e estrangeiros que estavam no Brasil, tornou-se lacunar nas pinturas elaboradas no Rio Grande do Sul.

No Brasil, a segunda metade do século XIX foi marcada, no que se refere à produção e desenvolvimento das artes, por um período onde inúmeros artistas estrangeiros, especialmente franceses e espanhóis, chegaram ao Rio de Janeiro. Quirino Campofiorito, ao fazer referência a esse panorama que se seguiu à chegada da Missão Artística Francesa, especialmente após 1835, assim coloca:

Não foram poucos os que decidiram tentar aqui, em seguida à chegada dos mestres franceses, a sorte de encontrar um ambiente novo e propício à atividade artística. Entre eles houve os que, mais por razões circunstanciais do que pela categoria artística, se estabeleceram no Rio de Janeiro, enquanto outros terminaram por ocupar-se de diferentes ofícios nas artes ditas menores. (...) Desnecessário dizer que os de nacionalidade francesa eram melhores recebidos, seguindo-se alguns italianos e alemães.<sup>147</sup>

No entanto, observando a produção desses artistas, sobretudo as temáticas trabalhadas, escassas referências são encontradas acerca de temas regionais e, especialmente, os voltados ao gaúcho. Por certo, pelo fato de estarem na região brasileira há pouco tempo e, ainda, por não se enquadrarem como *artistas viajantes*, tais especificidades culturais não estiveram presentes em seu rol temático. Sobre isso, o mesmo Campofiorito afirma que, entre esses artistas, havia um desinteresse “(...) pelos temas locais e pelos costumes populares, onde teriam encontrado a cor da brasilidade que lhes poderia ter vitalizado a inspiração”.<sup>148</sup> Suas bases estavam, pois, em paisagens e cenas que traziam, muitas vezes, o cotidiano carioca para as telas.

Afora a atuação desses artistas, importa perceber, igualmente, o desenvolvimento do panorama artístico nacional bem como a atuação dos pintores

<sup>146</sup> GIUNTA, Patrícia Laura. Op.cit., p. 71.

<sup>147</sup> CAMPOFIORITO, Quirino. **História da pintura brasileira no século XIX**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983, p. 75.

<sup>148</sup> Idem.

nacionais. Especificamente nesse período, onde as orientações da Academia Imperial de Belas Artes constituíam-se como a base das produções artísticas, a pintura de paisagem e a pintura de história eram as que maior destaque possuíam. A respeito dessa última, por exemplo, importa citar, mesmo que de maneira informativa, as grandes narrativas imagéticas e históricas elaboradas pelos pintores Pedro Américo (1843-1905) e Victor Meirelles (1832-1903)<sup>149</sup>. De acordo com Sandra Makowiecky, nesse período havia

(...) o predomínio das paisagens entre os artistas acadêmicos no Brasil (...). No que diz respeito à pintura histórica, vale destacar o papel da arte acadêmica nacional na construção de uma iconografia do Império, sobretudo entre 1841 e 1889, no período de Dom Pedro II (1825-1891).<sup>150</sup>

Nesse sentido, observando mesmo que rapidamente a produção que se levou a cabo durante esses anos, percebe-se a pouca atenção dada aos temas regionais. Mesmo que eles tenham se feito presentes em algumas poucas pinturas, o fato é que a tipificação do elemento regional foi, de fato, escassa. Mesmo em um período onde obras como as de José de Alencar (1829-1877), especialmente *O gaúcho* (1870)<sup>151</sup> e *O sertanejo* (1875), demarcavam a literatura romântica brasileira e sua vertente regional, as artes visuais e plásticas não trilhavam o mesmo caminho.

No entanto, como foi sinalizado acima, mesmo que a produção não tenha sido focada na temática dos tipos regionais, há referências a algumas pinturas que se centraram em tais especificidades e na temática alusiva ao Rio Grande do Sul e ao gaúcho. Esse é o caso, por exemplo, das pinturas elaboradas pelos irmãos René François Moreaux (1807-1860) e Louis-Auguste Moreaux (1817-1877). Chegados ao Brasil no ano de 1838, e trazendo consigo uma sólida formação artística da França, ambos dedicaram-se aos retratos e às paisagens.

<sup>149</sup> Pedro Américo e Victor Meirelles, importantes artistas vinculados à Academia Imperial de Belas Artes, vão elaborar inúmeras pinturas que se destacam pela temática histórica alusiva aos grandes feitos levados a cabo durante o Império. Dentre a vasta produção dos artistas, destacam-se as pinturas *Independência ou Morte* (1888) e *Batalha de Avaí* (1877), ambas de Pedro Américo e, também, *A Primeira Missa no Brasil* (1861) e *Batalha dos Guararapes* (1879) de Victor Meirelles.

<sup>150</sup> MAKOWIECKY, Sandra. A presença da Academia Imperial de Belas Artes e da Escola Nacional de Belas Artes nas artes visuais em Santa Catarina. In: DAZZI, Camila, VALLE, Arthur. **Oitocentos. Arte brasileira do Império à República**. Tomo II. Rio de Janeiro: EDUR-UFRJ/DezenoveVinte, 2010, p.604-616, p.605.

<sup>151</sup> A respeito dessa obra, importa mencionar que, dois anos após o seu aparecimento, Apolinário Porto Alegre publica o romance *O Vaqueano*. Este, afora ser uma importante obra para a literatura regional, igualmente constestava a de Alencar, especialmente no que se refere aos elementos mais específicos do gaúcho e suas lidas. Para maiores detalhamentos, ver: CESAR, Guilhermino. **História da literatura no Rio Grande do Sul (1737-1902)**. Porto Alegre: IEL, 2006.

Contudo, antes de se fixarem no Rio de Janeiro, centro artístico da corte brasileira, os dois artistas empreenderam viagens por outras regiões. Afora conhecerem Pernambuco e Bahia, ambos chegaram, também, ao Rio Grande do Sul. Quirino Campofiorito, a respeito dessa empreitada, comenta que “(...) desenharam e pintaram por onde passaram, muito do que aquelas terras de hábitos característicos lhes ofereciam à curiosidade artística”.<sup>152</sup> Assim, René-François e Louis-Auguste Moreaux, tal qual artistas viajantes que tomam o diferente e o pitoresco como objeto de trabalho e observação, elaboraram o gaúcho e suas lidas em traços e tintas<sup>153</sup>.

Das obras que realizaram quando da incursão ao Rio Grande do Sul, destacam-se *Gaúcho conduzindo bois* (fig. 30) e *Gaúcho à cavalo* (fig. 31), de autoria de René François e, igualmente, *Gaúcho sentando tomando mate* (fig. 32), elaborada por Louis-Auguste Moreaux. Ambas as obras, vale dizer, foram expostas, em 1881, na Exposição de História do Brasil da Biblioteca Nacional<sup>154</sup>.

As três pinturas em questão, que aqui foram reproduzidos apenas seus esboços, são todos alusivos às lidas e hábitos dos gaúchos sulinos. Nas duas pinturas de François-René, por exemplo, tem-se, além da condução de bois pelo campo, a apresentação das destrezas do ginete sobre o cavalo. Na que foi elaborada por Louis-Auguste, construída com uma firmeza de traços maior que as de François-René, está o gaúcho a preparar seu mate. O fogo que está ao seu lado direito bem como a cuia e a bomba que segura em suas mãos, aludem a esse momento que, possivelmente, foi realizado após as atividades campeiras. Isso pode ser percebido pelos aperos de encilha que estão, junto ao seu pé esquerdo, colocados no chão.

Como dito anteriormente, as pinturas que realizam são, possivelmente, parte do conjunto de imagens que elaboraram quando de suas incursões pelas demais regiões do Brasil. Assim como os artistas viajantes, que registraram o que lhes pareceu diferente e exótico, os irmãos Moreaux construíram os seus gaúchos, justamente, a partir desses pressupostos. Além disso, o fato de exhibi-los na exposição de 1881, que tinha por

<sup>152</sup> CAMPOFIORITO, Quirino. Op.cit., p.79.

<sup>153</sup> O estudo a respeito dos irmãos Moreaux, bem como de suas pinturas alusivas ao Rio Grande do Sul, conduziram a pesquisa até o acervo da Biblioteca Nacional do Brasil onde, em seu catálogo, constava a reprodução das obras. No entanto, quando feito o contato com a instituição e, ainda, quando realizado o pedido de reprodução das mesmas, apenas os esboços estavam sob a salvaguarda da instituição. As obras finalizadas que, como dito, foram expostas na Exposição de História do Brasil, não foram localizadas.

<sup>154</sup> A Exposição de História do Brasil, inaugurada em 2 de dezembro de 1881 na Biblioteca Nacional, tinha por objetivo, apresentar tudo que fosse referente à história do Brasil. Além de obras de arte, diversos objetos e livros fizeram parte da mostra. Para maiores detalhamentos, ver: AMADEO, Maria Elizia, KURY, Lorelai. **O catálogo de Exposição de História do Brasil (1881)**. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/artigos/o-catalogo-de-exposicao-de-historia-do-brasil-1881/>. Acesso em: 05/09/2015

Fig. 30

***Gaúcho conduzindo bois***

René-François Moreaux

Desenho -s.d.

Fundação Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro



Fonte: Fundação Biblioteca Nacional

Fig. 31

***Gaúcho a cavalo***

René-François Moreaux

Desenho – s.d.

Fundação Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro



Fonte: Fundação Biblioteca Nacional

Fig. 32

*Gaúcho sentado tomando mate*

Louis-Auguste Moreaux

Desenho -s.d.

Fundação Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro



Fonte: Fundação Biblioteca Nacional



prerrogativa, justamente, a história do Brasil, endossa a possibilidade do registro do elemento que, ao mesmo tempo em que era diferente, compunha o vasto e diversificado quadro social brasileiro.

Por outro lado, nesse mesmo contexto, encontra-se outra ocorrência do gaúcho na pintura brasileira. Trata-se da obra do italiano Ângelo Agostini (1843-1910). Chegado ao Brasil em 1859, possivelmente junto com sua avó, o artista notabilizou-se não só na criação de importantes periódicos em São Paulo e Rio de Janeiro,<sup>155</sup> por onde grande parte de suas caricaturas circularam pelo Brasil, mas, igualmente, no panorama artístico nacional onde se destacou como pintor, desenhista e crítico de arte.<sup>156</sup>

As informações acerca de sua trajetória, bem como a formação que teve na Europa, são muito poucas. Rosângela de Jesus Silva, que trabalhou exaustivamente os aspectos biográficos e artísticos de Agostini em sua dissertação e, posteriormente, em sua tese de doutorado, é quem melhor aponta tais questões. Segundo a autora,

Nosso percurso nos indicou que Agostini viveu pouco tempo na Itália e esteve mais de dez anos na França antes de vir ao Brasil, em companhia de sua avó materna. É lá, ao que se sabe, teria se dado a sua iniciação artística. Documentos ou relatos do artista que comprovem essas informações, não encontramos, porém é bastante curiosa a história de um personagem criado por Ângelo Agostini (...).<sup>157</sup>

O personagem ao qual a autora se refere é, pois, *Cabrião*. Suas histórias, que circularam no periódico que levou o mesmo nome, serviram como o interlocutor do artista uma vez que *Cabrião*, ao narrar suas aventuras, igualmente narrava as de Agostini. Para Silva, o caricaturista teria se utilizado desse artifício, pois “(...) ainda em

---

<sup>155</sup> Dos periódicos criados por Agostini, têm grande destaque *Diabo Coxo* (1864), *Cabrião* (1866-67), *O Arlequim* (1867), *O Mosquito* (1872), *Revista Ilustrada* (1876-1888) e *Dom Quixote* (1895). Para maiores detalhes acerca da trajetória jornalística de Ângelo Agostini, ver: BALABAN, Marcelo. **Poeta do lápis: a trajetória de Ângelo Agostini no Brasil Imperial – São Paulo e Rio de Janeiro – 1864-1888**. Campinas, 2005. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas; OLIVEIRA, Gilberto Maringoni. **Ângelo Agostini ou impressões de uma viagem da Corte à Capital Federal (1864-1910)**. São Paulo, 2006. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

<sup>156</sup> SILVA, Rosângela de Jesus. Crítica de arte e caricatura: reflexões sobre arte brasileira no Segundo Império. ANPAP – 18 Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, Salvador, 2009, p.2670. Disponível em: [http://anpap.org.br/anais/2009/pdf/chtca/rosangela\\_de\\_jesus\\_silva.pdf](http://anpap.org.br/anais/2009/pdf/chtca/rosangela_de_jesus_silva.pdf)

<sup>157</sup> SILVA, Rosângela de Jesus. **A crítica de arte de Ângelo Agostini e a cultura figurativa do final do Segundo Reinado**. Campinas, 2005. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, p.11.

início de carreira e estrangeiro, poderia ter encontrado no seu personagem uma forma de se colocar perante o público, ao qual desejava cotejar com seu trabalho (...).<sup>158</sup>

Afora essa questão biográfica, importa mencionar, ainda, que Ângelo Agostini foi um homem plural. Além de dedicar-se com afinco ao jornalismo e às elaborações pictóricas – dentre elas a caricatura, a litografia e a pintura -, o artista foi, ainda, um dedicado e empenhado ativista político. Defensor da abolição da escravidão e favorável ao republicanismo, Agostini, muitas vezes, deixou esse veio político interrelacionar-se com suas imagens. Em suas caricaturas, por certo, essa relação era muito mais visível. No entanto, quando observamos algumas de suas pinturas, esse elemento igualmente está presente e proporciona, também, o entendimento da escolha de determinadas temáticas em prol de outras.

Detentor de um traço bastante realista, sua plástica não estava afinada junto à produção da Academia Imperial de Belas Artes, instituição esta que sofreu inúmeras críticas por parte de Agostini. Segundo ele, a AIBA era “(...) viciada, corrompida e retrógrada. Seus problemas começavam no corpo docente considerado despreparado e fraco, passando pelas metodologias de ensino empregadas até a estrutura organizacional e física da instituição”.<sup>159</sup> Percebendo a Academia a partir desse viés, Agostini via em sua estrutura e funcionamento elementos que impediam, naquele momento, a criação e o desenvolvimento de um mercado e um público de arte.

Ao realizar desenhos das obras de arte expostas nas grandes Exposições da AIBA e as veicular em seus periódicos, acreditava dar maior circulação para as produções exibidas e, assim, atingir um público maior. Para Silva, seria uma forma que Agostini teria encontrado de educar o olhar e a opinião pública.<sup>160</sup> Junto disso, a sua predileção pelas exposições em locais fora da Academia indicavam, igualmente, o seu desejo de estabelecer um diálogo maior da arte com o público e, também, de um mercado específico para produções artísticas. Nesse sentido,

Nas páginas da *revista Illustrada* foram constantes as notas publicadas anunciando outros espaços de exposições como a Glacê Elegante, o Espelho Fiel, casa De Wilde. Locais considerados importantes porque apresentavam obras fora dos períodos das grandes exposições, além de incluir aquelas que não eram expostas pela Academia, talvez a configuração de um incipiente, mas existente mercado de artes.<sup>161</sup>

---

<sup>158</sup> Ibidem, p.12.

<sup>159</sup> Ibidem, p.41.

<sup>160</sup> Idem.

<sup>161</sup> Ibidem, p.32.

Todas essas atividades empreendidas pelo artista, que vão desde a organização de periódicos até os textos alusivos à crítica de arte, conduzem a um questionamento: que relação Agostini estabeleceu com os gaúchos – ou com o Rio Grande do Sul – para elaborá-los em duas telas? Mais que isso, que motivos o teriam impelido a buscar na temática gauchesca, especialmente àquela que apresenta o homem do campo executando sua faina diária, a base para essas duas pinturas? Mesmo que a documentação seja escassa a respeito dessa questão, alguns indícios parecem ser bastante importantes para se problematizar a questão.

A primeira pintura elaborada por Agostini com temas sulinos é a intitulada *O Gaúcho* (fig. 33), datada de 1882. Esta, que apresenta uma cena bastante comum tanto no campo quanto no conjunto imagético que já circulava na região platina no mesmo período, traz um gaúcho que, sobre seu cavalo e manejando um laço, avança em direção ao baio para laçá-lo. A composição, bastante simples em sua elaboração, traz uma paisagem sem muitos detalhamentos. Já a segunda tela, executada exatamente vinte anos após a primeira, foi intitulada *Gaúchos* (fig.34) e, tal qual a primeira, apresenta ao observador o trabalho campeiro executado pelos gaúchos. No primeiro plano e centralizado na pintura está o gaúcho que, direcionando seu olhar para horizonte que está além das margens do quadro, apoia-se em seu cavalo. Ao fundo, dois homens parecem estar prendendo uma rês apreendida no campo.

Para que se possa estabelecer os nexos da produção de ambas as obras de Agostini é necessário, pois, reencontrá-las em seu contexto. Assim, em duas notas publicadas no *Jornal do Commercio* de 1904, devidamente intituladas *notas de arte*, encontram-se as impressões que tiveram os autores de ambas ao visitar as dependências da XI Exposição Geral de Belas Artes. Na realizada no dia da abertura da exposição, 01 de setembro de 1904, constava o seguinte:

Hoje, ao meio-dia, inaugurar-se-á a exposição geral de Belas artes do corrente ano. Realizou-se ontem ali a cerimônia de vernissage que foi muito concorrida, notando-se muitas senhoras e representantes de quase todas as classes da sociedade. A exposição desse ano contém grande número de trabalhos na seção de pintura em que aparecem alguns nomes novos; nada menos de 224 telas ali figuram entre as quais é bastante regular a porcentagem dos de merecimento. Da visita rápida que ontem ali fizemos, pudemos notar os seguintes quadros que nos chamaram a atenção: (...); uma paisagem de G. Dall'Ara e trabalhos de Ângelo Agostini.<sup>162</sup>

<sup>162</sup> NOTAS de arte. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 01 set. 1904, p.02.

Fig. 33

***O Gaúcho***

Ângelo Agostini

Acervo Galeria de Arte – Rio de Janeiro



Fonte: SILVA, Rosângela de Jesus. *Imagens da construção de um ideal? A pintura de Ângelo Agostini (1885-1909)*. Anais ANPUH, Fortaleza, 2009.

Fig. 34

***O gaúcho***

Ângelo Agostini

Óleo sobre tela – 33 X 48 cm – s.d.

Casa de Cultura Laura Alvin – Rio de Janeiro



Fonte: CAMPOFIORITO, Quirino. **História da pintura brasileira no século XIX**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983.

Conforme pode ser percebido, a nota traz, afora informações a respeito da mostra bem como alguns dos visitantes que por lá passaram, a referência à obras que teria exposto Agostini. Essa nota, bastante geral acerca do artista e das obras, parece tomar uma pouco mais de forma quando, uma semana depois, o mesmo jornal anuncia: “(...) Ângelo Agostini, o veterano artista, tem três quadros no seu estilo peculiar e que tem agradado”.<sup>163</sup> Sabe-se, assim, por meios de essas pequenas notas, que Agostini, afora ter participado da exposição, exibiu, ainda, três quadros. Suas temáticas, porém, que não constavam, inclusive, no catálogo da exposição<sup>164</sup>, foram localizadas, apenas, no texto que o jornalista João do Rio publicou na Gazeta de Notícias:

(...) São estes os principais trabalhos da exposição: (...). Pintura de costumes: José Veríssimo deve estar satisfeito. Os nossos pintores já começam a tomar a sério os costumes. Na exposição o Sr. Brocos, um fiel da escola, tem *Cena doméstica*, a Dra. Eulália um quadro *Na roça*, o Sr. Evencio uma *Lavadeira*, Sr. Teixeira de Freitas um belo interior com figuras, uma cena de família muito pitoresca. Como se não bastasse isso, o Sr. Angelo Agostini fantasia uns gaúchos e uma laçada de bois que se não são autênticos, mostram ao menos o carinho do desenhista pela nossa terra.<sup>165</sup>

Da pontuação realizada por João do Rio, dois elementos podem ser considerados: o primeiro, referente à tomada das cenas de costume “a sério” e, o segundo, o motivo “carinhoso” para com os representados – de uma forma geral - na pintura. O primeiro ponto sublinhado, que trata da seriedade com que o tema foi construído, está relacionado, como já se afirmou anteriormente, às temáticas trabalhadas pelos artistas no Brasil do século XIX. Em um momento onde tal gênero não possuía tanto destaque, a afirmação de João do Rio com relação à seriedade da *pintura de costumes* e a maneira com a qual os artistas a tratavam, oferece indícios para se perceber, também, a forma com a qual Agostini se colocava nesse panorama. Além disso, parece corroborar sua crítica aos postulados acadêmicos difundidos desde a Academia Imperial de Belas Artes.

A outra questão, que estabelece uma relação bastante próxima com seleção do tema por Agostini, encontra sua base na afirmação de João do Rio quando se refere ao “carinho do desenhista pela nossa terra”. Esse ponto, de grande interesse para se

<sup>163</sup> NOTAS de arte. **Jornal do Commercio**. Rio de Janeiro, 08 set. 1904, p.04.

<sup>164</sup> SILVA, Rosângela de Jesus. Imagens da construção de um ideal? A pintura de Ângelo Agostini (1885-1909). **ANPUH – XXV Simpósio Nacional de História**, Fortaleza, 2009, p. 06. Disponível em: <http://anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S25.0396.pdf> Acesso em: 16 set. 2015.

<sup>165</sup> RIO, João do. O Salão de 1904. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 01 set. 1904, p.03.

compreender a razão da escolha de cenas campeiras pelo artista, pode estar vinculada, também, ao seu posicionamento político e ideológico. Como se afirmou anteriormente, Agostini era abolicionista e defensor da República. Trazer à tona particularidades regionais era, por assim dizer, uma forma de o artista mostrar e evidenciar as diferenças nos quais o Brasil estava assentado. Visualizando um projeto de nação – por mais inicial que fosse – Agostini trazia não só nas pinturas de gaúchos, mas nas alusivas ao caipira paulista<sup>166</sup>, elementos para uma construção nacional. A esse respeito, a colocação de Rosângela Silva parece bastante pertinente:

Agostini parece ter se interessando em levar para suas telas vários temas que tocavam de perto a diversidade do Brasil, seja em termos de população e suas particularidades culturais, através da representação de gaúchos, indígenas e de uma parcela da população urbana do Rio de Janeiro, seja com relação a aspectos da flora e fauna brasileira.<sup>167</sup>

E, mais adiante, referindo-se especificamente ao gaúcho, a autora complementa:

Quando se leva em consideração que houve, ao longo do século XIX, no Brasil, uma busca por elementos que revelassem características que identificassem a nação que se formava, seus traços, suas distinções, essas telas parecem bastante ilustrativas de uma tentativa do pintor de contribuir para uma reflexão em torno desses possíveis elementos. A construção da imagem do gaúcho como um forte, um tipo nacional, já estava presente na literatura através do romance de José de Alencar (1829-1877) *O Gaúcho*, publicado em 1870, o qual teve como pano de fundo a Farroupilha (1835-1840).

Afora as questões relacionadas especificamente às percepções da nação, onde os tipos regionais assumiam certa relevância, é importante sublinhar, também, a proximidade que Agostini estabeleceu com o Rio Grande do Sul. Ao contrário dos artistas viajantes, que, na maior parte das vezes, compartilharam experiências junto ao gaúcho – ou ao *gaucho* – Agostini acercou-se desse homem através dos ideários políticos. Em um contexto marcado pela Revolução Federalista (1893-1895), o artista mostrou-se um grande inimigo – e opositor – da política empreendida pelo então governante Júlio de Castilhos. Suas caricaturas, inclusive, denunciavam seus desmandos

---

<sup>166</sup> As duas pinturas em questão, são: *Un pendant de caipiras paulistas*, datada de 1882 e exposta na mostra do Liceu de Artes e Ofícios e, também, *Tropeiros paulistas*, apresentada na Exposição da Escola Nacional de Belas Artes em 1895.

<sup>167</sup> SILVA, Rosângela de Jesus. **O Brasil de Ângelo Agostini: política e sociedade nas imagens de um artista (1864-1910)**. Campinas, 2010. Tese (Doutorado em História da Arte) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, p.361-362.



e colocavam o gaúcho, percebido como o representante do Estado sulino, como o herói regional. É no número 12 da *Revista Dom Quixote*, datada de 13 de abril de 1895, que Agostini publica a citada caricatura, legendando-a da seguinte forma: “na campanha, as tropas castilhistas também recuam diante do valor dos heroicos gaúchos”.<sup>168</sup>

Dessa frase, duas questões podem ser problematizadas no sentido de compreender a maneira com a qual o artista apreendeu o gaúcho. A primeira delas, já citada, é com relação à heroicização de um grupo específico – no caso os federalistas, opositores de Castilhos – que o artista atribuiu, de forma geral, aos *heroicos gauchos*. Nesse sentido, a visão de Agostini estaria atrelada a uma percepção do gaúcho político, construída a partir de sua oposição a um regime que ele próprio se opunha.

Já a outra questão, pautada na crítica feita a essas obras de Agostini, apontam não só a visão do artista mas, igualmente, a de alguns intelectuais do período. Conforme pôde ser observado, ambas as pinturas evidenciam a lida campeira do gaúcho. Por mais que o artista tenha arrancado da crítica tons elogiosos<sup>169</sup> com relação ao desenho do gaúcho que, segundo Félix Ferreira, havia sido elaborado “(...) a primor e colorido comm muita harmonia (...)”<sup>170</sup>, outros denunciavam a obra a partir da violência do tema. Em nota em *A Notícia*, O.G. assim refere-se às pinturas:

(...) Um velho, Angelo Agostini, expõe três quadros: *Leões caçando*, *Nos pampas* e *Laçando bois*. Todos muito bons e trágicos lembrando as aventuras do Zé Caipora. (...). O segundo quadro é forte e vibrante. Aí o autor quis experimentar os nervos dos espectadores e pintou o assassinato de uma pobre vaca que, fiada na amizade dos homens, docemente passeia no campo, quando lhe aparecem dois facínoras. *Laçando bois* é uma cena do caos. Jeová não figura por estar fatigadi depois de ter fabricado os homens e os animais. Eva também não figura, provavelmente por não saber laçar bois.<sup>171</sup>

Apesar do tom cômico das palavras do autor, denota-se a perplexidade diante de um tema que, a princípio, era estranho naquele ambiente onde pinturas de história, paisagens, cenas mitológicas e retratos tinham grande destaque. A pintura de Agostini, muito mais próxima do cotidiano do homem sulino, destoava das demais que eram

<sup>168</sup> Ibidem, p.414.

<sup>169</sup> Nem todos teceram boas críticas à plástica de Agostini, sendo que um dos grandes embates que foram travados nesse âmbito deu-se, justamente, entre ele e Gonzaga-Duque. Para maiores detalhamentos, ver: SILVA, Rosângela de Jesus. Angelo Agostini: crítica de arte, política e cultura no Brasil do Segundo Reinado. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, Campinas, v.6, dez. 2006, p.107-122. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/english/revista06.htm>.

<sup>170</sup> FERREIRA, Felix. *Belas Artes: estudos e apreciações*. Porto Alegre: Zouk

<sup>171</sup> G., O. *Impressões do Salão*, *A Notícia*, Rio de Janeiro, 06 set. 1904, p.02.

apresentadas. Nesse sentido, observando a particularidade das atividades desempenhadas por esses homens, ele os apresenta, precisamente, como um elemento diferenciado dentro da diversidade cultural brasileira.

Assim, mesmo com a exiguidade de fontes acerca de Agostini e, principalmente, sobre a sua relação com o gaúcho, pôde-se inferir, a partir da recepção que suas obras tiveram e, sobretudo, da crítica do período, como ele compreendeu esse homem. Por certo, sua vinculação e luta política possivelmente pautaram a elaboração dessa visão de um homem que é livre e é trabalhador.

Infelizmente, não se sabe até que ponto Agostini entrou em contato com os álbuns ilustrados de artistas que, desde o início do século XIX, já dedicavam suas tintas às elaborações dos *gauchos* platinos. No entanto, mesmo que tal encontro não tenha se efetivado, o fato é que, também o italiano Agostini contribuiu, através da construção da imagem do gaúcho em plena lida campeira, à constituição de uma memória do pampa.

O ponto central para a análise das obras com temática gauchesca no contexto da pintura brasileira é, em um primeiro momento, pensar essa produção artística junto às desenvolvidas tanto na Argentina quanto no Uruguai. Além disso, pensar a imagem do gaúcho no contexto nacional, e não apenas no Rio Grande do Sul, apresenta uma série de problemáticas que oportunizam a percepção não apenas do desenvolvimento das temáticas de cunho regional mas, igualmente, pensar tal figura na visualidade brasileira e platina.

Enquanto nos centros artísticos nacionais a imagem do gaúcho era elaborada através dos pincéis de artistas estrangeiros, onde as particularidades do trabalho, da pecuária e da lida campeira eram destacadas, o mesmo não acontecia na produção pictórica do Rio Grande do Sul. Embora com uma produção artística bastante incipiente no século XIX, apenas dois pintores tiveram destaque nesse período. O primeiro deles, Manoel de Araújo Porto Alegre (1806-1879), apesar de ser de grande relevância para a arte nacional, quando sai do Rio Grande do Sul para realizar seus estudos e formação no Rio de Janeiro, não mais retorna à terra natal. Por essa razão Ângelo Guido afirma que, precisamente nesse período, o primeiro artista de vulto no Rio Grande do Sul é Pedro Weingärtner (1853-1929).<sup>172</sup>

Mesmo que o artista tenha desenvolvido a temática dos gaúchos carreteiros no século XX, especialmente em suas primeiras décadas, ele já apresentava o tema em suas

---

<sup>172</sup> GUIDO, Ângelo. Um século de pintura no Rio Grande do Sul. In: **ENCICLOPÉDIA Rio-Grandense**. Canoas: Regional, 1956, p. 96.

minuciosas pinturas do final do XIX. Não eram, por certo, os gaúchos em suas lidas de campo nem, tampouco, incorporando a paisagem típica da zona da campanha. Pelo contrário, Weingärtner elaborou seus gaúchos no contexto da zona de imigração onde, em alguns momentos, evidencia outras atividades por eles desempenhadas. Assim, pinturas como “Chegou Tarde” (1890), “Kerb” (1892) e “Fios Emaranhados” (1892), afora tratar de forma verista os elementos e objetos que compõe a cena, apresentam os tipos e os costumes presentes na zona de imigração alemã de seu estado natal, o Rio Grande do Sul. Se a primeira obra apresenta o característico caixeiro viajante germânico que vendia seus produtos em estabelecimentos dessa região, as outras duas evidenciam cenas e tipos cotidianos. É interessante observar, mesmo que o tema central faça referência aos imigrantes germânicos, o gaúcho se faz presente, embora o foco da narrativa pictórica não incida sobre ele.



PARTE II

A IMAGEM CONSAGRADA:  
O GAÚCHO NA PINTURA DE C. B. DE QUIRÓS, P. FIGARI E P.  
WEINGÄRTNER

## IMAGENS E SEUS DIÁLOGOS: SOBRE *GAUCHOS*, GAÚCHOS, LAÇOS E BOLEADEIRAS

Transitar por entre um complexo e diverso conjunto de imagens, seja ele formado por paisagens do pampa, *gauchos*, gaúchos ou atividades que integram a suas atividades diárias, é, por assim dizer, percorrer o caminho inicial de uma jornada que se desdobra em múltiplas questões. Nesse sentido, observar a maneira com a qual diferentes artistas elaboraram a imagem do *gaucho* e do gaúcho na região platina e no Brasil é, pois, buscar apreender de que forma este tipo foi visto, pensado e problematizado, em um primeiro momento pelo olhar europeu e, num segundo, pelo dos primeiros artistas nacionais.

Assim, ao longo de três capítulos, onde cada um apresentava um problema diferente, mas que, em essência, dialogavam entre si, buscou-se apreender o processo de construção da imagem do *gaucho* e do gaúcho em suas especificidades e, também, em relação à produção das três regiões trabalhadas. Para que essas conexões fossem possíveis, buscou-se, então, observar algumas permanências e elementos que fossem semelhantes no conjunto pictórico analisado.

Tomando o conjunto imagético como um todo, onde tanto a produção dos viajantes que estiveram na região da Argentina e do Uruguai, como Emeric Essex Vidal e Jean Leon Pallière, que aportaram na Argentina, e as de Juan Manoel Besnes e Irigoyen e Adolphe D'Hastrel, que chegaram ao Uruguai, quanto a dos que estiveram no Brasil, em especial no Sul, como Jean-Baptiste Debret e Herrman Rudolf Wendroth, percebe-se a recorrência de determinadas temáticas em suas pinturas. Sem dúvidas que os aspectos por eles considerados *diferentes e pitorescos* assumiram papel importante nessas produções. No entanto, chama a atenção o fato de, mesmo separados temporal e espacialmente, elaborarem cenas de movimento muito semelhantes, especialmente naquelas onde o *gaucho* ora mostra, imóvel, seus instrumentos de trabalho e indumentária, ora, em movimento, mostra suas habilidades com o laço e as boleadeiras.

Essa proximidade temática entre os artistas, que apenas tinham em comum o destino continental de suas viagens, pode ser percebida, também, pelo viés do *pitresco* e, ainda, como essa categoria estética está relacionada aos viajantes. Seguindo a ideia de Willian Gilpin, onde o pitresco está intimamente próximo e interligado à expectativas do novo e este, por sua vez, relacionado ao prazer da descoberta, é inevitável que se problematize tal questão com os artistas que aportaram na América.

Assim, pensar a proximidade de temas entre os artistas, sejam eles alusivos às paisagens do pampa ou aos usos e costumes dos *gauchos*, sugere a relação entre a expectativa e o novo, ou seja, o pitoresco. Por tal razão, Cláudia Valladão afirma que “a falta de conhecimento quase total a respeito da natureza e da cultura das Américas, a novidade das cenas naturais e humanas retratadas por artistas que lá estiveram, pareciam corresponder plenamente à categoria proposta por Gilpin”.<sup>1</sup>

No entanto, mesmo que as elaborações imagéticas dos viajantes tenha se dado através das relações travadas entre o *diferente* e o *pitoresco* e, igualmente, junto aos vínculos estabelecidos entre identidade/alteridade, não foi apenas dentre eles que tais imagens estabeleceram diálogos. Como em um *continuum*, mas a partir de outras e diferentes prerrogativas, as primeiras produções dos artistas nacionais, que tiveram no *gaucho* e no gaúcho o seu tema central, igualmente vão conectar-se entre si. Mesmo que a partir de diferentes funções, o fato é que as imagens se associaram a partir de temporalidades e espacialidades diversas.

Carlos Morel e Prilidiano Pueyrredón, por exemplo, afora elaborar imagens alusivas aos pressupostos políticos de seu tempo, igualmente trabalharam as especificidades do *gaucho*. Este, que não era mais compreendido como *objeto pitoresco*, passava a integrar os discursos em prol da nação e da construção da identidade argentina. Da mesma forma, Juan Manuel Blanes, ao pintar os diversos quadrinhos de seus *gauchitos*, igualmente aludia a um elemento que, ao mesmo tempo em que se perdia materialmente, se construía idealmente.

No Brasil, porém, a situação mostrou-se bastante diferente. Sem uma grande produção voltada aos tipos regionais – e sem apelo histórico ao seu passado – o gaúcho e o pampa foram temas quase inexistentes na pintura brasileira e sulina do século XIX. Afora a obra dos viajantes, apenas o artista e caricaturista Ângelo Agostini o tomou como tema. Possivelmente aludindo às particularidades regionais e, também, referindo-se ao gaúcho como homem combativo – especialmente contra Julio de Castilhos, então governante da província sulina e por quem Agostini nutria uma certa inimizade política – sua produção restringiu-se à apenas duas telas.

Mesmo que tais diferenças apareçam na produção desses artistas, é, contudo, a maneira com a qual elaboram a imagem do *gaucho* e do gaúcho que os aproximam e, igualmente, os conectam junto aos temas trabalhados pelos artistas viajantes. Nesse

---

<sup>1</sup> MATTOS, Cláudia Valladão de. Op.cit., p. 410.



caso, mesmo que motivados, muitas vezes, por questões políticas, temas como o manejo do laço e das boleadeiras ou, ainda, o do gaúcho estático apresentando suas armas e indumentária, segue aparecendo.

Além dos artistas contemplados na presente pesquisa, importa mencionar que outros – estrangeiros e nativos das regiões – igualmente serviram-se de ambas as temáticas para suas obras. Há registros, inclusive, de imagens elaboradas por artistas anônimos, provavelmente viajantes, em que o foco da produção foi, precisamente, o *gaucho* em movimento e manejando laços e boleadeiras. Outros, ainda, detiveram seus pinceis nas cenas dos currais e no abate dos animais (Figs. 00, 00, 00). Nesse aspecto, podem-se questionar tais produções a partir de dois direcionamentos: o de sua circulação e o do tema como memória.

A respeito do primeiro, não se poderia colocar que, em função da circulação das imagens através dos álbuns de artistas viajantes, o tema foi adotado e tomado por outros artistas. Seria uma análise um tanto reducionista. Mesmo que Roberto Amigo afirme que esses temas foram demasiadamente frequentes, importa perceber qual motivo o fez ser uma permanência, um elemento que perpassou tempos e que, na atualidade, inquietam quem as observa em conjunto.

Nesse caso, seriam essas imagens as responsáveis pelo estabelecimento de um pensamento acerca dos *gauchos*, gaúchos e do pampa? Seriam elas, por exemplo, o fio primevo na tessitura da ampla rede de significações que a imagem do gaúcho vai adquirir em épocas posteriores? Em suma, seriam elas a base de uma memória *gauchesca-pampeana*?

Tais questionamentos, que não encontrarão aqui sua resposta final, apenas servem como lastro das inquietações provocadas pela observação de elementos que se repetem e retornam na produção dos viajantes e dos primeiros nativos. À parte suas particularidades pictóricas, as imagens produzidas por esses pintores mostram, por exemplo, através da plena conexão do homem com o cavalo e, ainda, do manejo preciso de suas armas, um momento – e movimento - intenso. Percebendo a questão também como um problema plástico, a maneira como buscam resolvê-lo está bastante próxima.

Perceber tais semelhanças entre essas imagens, conectá-las e, ainda, torná-las, em uma pesquisa, o centro problematizador e provocativo, oportuniza a percepção não só da preocupação dos artistas em elaborá-las, mas, fundamentalmente, evidenciam a forma como tais imagens perpassaram tempos e espaços diferenciados. Nesse sentido, observá-las a partir de temporalidades diferenciadas é, igualmente, relacioná-las junto

aos diversos fios que compõem a tessitura da complexa rede de relações no qual elas estão inseridas. Isso significa dizer, portanto, que além da linearidade temporal, é no anacronismo que elas estabelecem contatos entre si e com as demais que serão produzidas no século XX.

Assim, o entrelaçamento de temas e imagens, nesse caso, pressupõe um diálogo anacrônico. Uma fala entre imagens que não está circunscrita a um tempo preciso e linear. Seu encontro se dá, justamente, na desorientação da história<sup>2</sup>. Se, como afirma Didi-Huberman, “(...) Sempre diante da imagem se está diante do tempo”<sup>3</sup>, através das que foram analisadas, não só se está diante de múltiplas temporalidades como, também, defronte à memórias diversas. Nesse sentido, considerando que a imagem é portadora de memórias, isto é, que são “(...) memória de memórias, um grande jardim de arquivos declaradamente vivos”<sup>4</sup>, pode-se inferir que o conjunto analisado forma, na confluência de tempos, uma *memória do pampa*.

Essa memória, que aqui pode ser entendida como uma *forma sobrevivente*, propicia o estabelecimento dos nexos da produção de tais imagens e, igualmente, as apresentam como um *sintoma*. Este, definido por Didi-Huberman com base nos estudos de Aby Warburg, é percebido pelo intelectual como uma *gangorra eterna*, isto é, constituído de “(...) instâncias que sempre atuam umas sobre as outras na tensão e na polaridade: marcas com movimento, latências com crises, processos plásticos com processos não plásticos, esquecimentos com reminiscências, repetições com contratempos (...)”<sup>5</sup>. Nesse caso, perceber as primeiras manifestações e construções da imagem do gaúcho de forma sintomática é, igualmente, percebê-lo no tempo e a partir de inúmeras memórias.

Entendendo e percebendo o estudo das imagens a partir desse viés, não só as relações e elementos que estão em seu entorno de produção são tramados. O diálogo estabelecido entre elas é que torna a análise mais profunda. No caso dos viajantes e dos artistas nacionais, por exemplo, a fala se estabelece entre elas mesmas, em um primeiro momento e, depois, avança para outro que é anacrônico.

Se for considerada, por fim, essa rede de relações e encadeamento de falas, diálogos e pensamento próprio das imagens, será totalmente plausível aliançá-las com

<sup>2</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p.69.

<sup>3</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo. Historia del anacronismo de las imagenes**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000, p.

<sup>4</sup> SAMAIN, Etienne. **Como pensam as imagens**. Campinas: Unicamp, 2012, p.23.

<sup>5</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. 2000. Op.,cit., p.243.

as produções imagéticas posteriores. Não só com os primeiros artistas nacionais, mas sobretudo com a obra dos artistas que vão consagrar a imagem do gaúcho no século XX. Nesse caso, observar a pintura *La doma* de Cesáreo Bernaldo de Quirós, *Bailando el pericón* de Pedro Figari e *Carreiros* de Pedro Weingärtner, não seria, em última análise, o estabelecimento de um diálogo anacrônico, mas profícuo, entre diversas memórias que perpassam os tempos? É, então, pautado nesse questionamento, que se dará sequência ao longo, complexo e significativo caminho da elaboração da imagem do gaúcho.

## PARTE II

### A IMAGEM CONSAGRADA:

#### O GAÚCHO NA PINTURA DE CESÁREO BERNALDO DE QUIRÓS, PEDRO FIGARI E PEDRO WEINGÄRTNER

A palavra *consagrar*, utilizada e compreendida largamente a partir de seu viés religioso, contém, em sua significação, outra acepção que não a vincula unicamente ao universo espiritual. Verbo que também alude ao tempo e à duração, ele igualmente está relacionado às permanências. Nesse sentido, é precisamente a partir de tal concepção, que conjuga categorias temporais, que a ideia de *imagem consagrada* será utilizada no decorrer da segunda parte da presente tese.

Considerar uma imagem consagrada é, pois, percebê-la não apenas no tempo de sua realização. No caso específico da imagem do gaúcho, é, por certo, percorrer outros tempos e conjugá-las junto a outras elaborações. É compreendê-la na longa duração e observar seus movimentos, transições e permanências. É, portanto, inseri-las na ampla rede de significações que são por elas tecidas ao longo do tempo. Assim, tendo essas questões como base, é que se objetiva, por conseguinte, estabelecer os laços entre a *imagem construída* e a *imagem consagrada*.

Quando, no início da presente pesquisa, se tinha como problemática central apenas a análise da obra gauchesca dos artistas Cesáreo Bernaldo de Quirós, Pedro Figari e Pedro Weingärtner, percebeu-se que, afora as diferentes técnicas por eles utilizadas, ambos também problematizaram o *gaucho* e o gaúcho de forma diferenciada. Por certo, nada mais correto de se observar quando conjugadas três realidades espaciais diferenciadas entre si.

No entanto, foi precisamente a forma com que o *gaucho* e o gaúcho foi observado e trabalhado por esses três artistas que instigou, de certa forma, a busca por imagens que os antecediam. Por certo, a ideia era, justamente, fazê-las dialogarem no tempo e por entre fronteiras. Nesse sentido, o que se propõe nessa segunda parte da tese é, pois, além de relacionar as obras dos artistas citados junto às produções que os antecederam, fazê-las dialogar no tempo e no espaço. É, por assim dizer, tentar perceber de que maneira, através de suas obras, a imagem do *gaucho* e do gaúcho não apenas perpassou tempos, mas, sobretudo, se consagrou no século XX.

Tendo essas questões em vista, os capítulos que seguem nessa segunda parte estarão focados, sobretudo, nas produções pictóricas de Cesáreo Bernaldo de Quirós,

Pedro Figari e Pedro Weingärtner. A respeito do primeiro citado, será analisada a produção de seu mais conhecido trabalho de temática gauchesca intitulado *Los Gauchos*. Esta, que não apenas evidencia a vontade do artista em perenizar a imagem do *gaucho* na primeira metade do século XX, igualmente aponta às percepções que a própria nação argentina tinha desse homem do campo. Além disso, o fato de ser considerado o *Pintor de la Patria*, justamente após a exposição da série, traz elementos de grande relevância para se perceber a maneira com a qual o artista não só compreendeu, mas, igualmente, construiu a imagem do *gaucho*.

A produção dessa série, por certo, traz em si diversos outros elementos que contribuem para a análise dos *gauchos* de Quirós. Por tal razão, a relação com os artistas viajantes e, sobretudo, com as imagens produzidas pelos primeiros artistas nacionais, especialmente Carlos Morel e Prilidiano Pueyrredón, se tornam de grande relevância. Apontando diferenças ou semelhanças, importa perceber, nesse caso, de que forma a elaboração da imagem do *gaucho* estabelece relações anacrônicas e serve-se desses múltiplos tempos para significar-se a cada momento em que é novamente elaborado.

Na sequência da análise, será trabalhada a obra do uruguaio Pedro Figari. Homem que exerceu múltiplas funções e que se dedicou às artes tardiamente, quando contava, então, com sessenta anos de idade, Figari igualmente trabalhou o *gaucho* a partir de noções que, à época, pautavam as discussões no entorno do nacionalismo. Artista que não teve uma formação acadêmica, ele buscou justamente na plástica diferenciada e no uso de temas folclóricos uma maneira de afirmar uma arte – e uma identidade – nacional.

Nesse caso, sua relação com os artistas viajantes e, sobretudo, com o *gaucho* elaborado por Juan Manuel Blanes, distanciam-se enormemente. Se, por um lado, ambos artistas estavam interligados por questões alusivas à nação, por outro, no que se refere à expressão plástica e às formas de compreender e elaborar o *gaucho*, se afastam sobretudo. Nesse aspecto, traçando elementos que, mesmo na diversidade, auxiliam na compreensão da maneira com a qual o homem do pampa foi elaborado, far-se-á a análise das pinturas de Figari.

Por fim, encerrando a segunda parte da tese, será problematizada a construção da imagem do gaúcho na pintura brasileira e, especialmente, na que foi elaborada por Pedro Weingärtner. Primeiro artista de vulto nas artes plásticas sulinas, foi dele a primeira produção nacional e regional referente à imagem do gaúcho. Apesar de críticas

negativas recaírem sobre suas primeiras obras a respeito da temática, Weingärtner buscou, nesses homens da lida do campo, um elemento para suas produções pictóricas. Diferentemente do que ocorreu na Argentina e no Uruguai, onde o *gaucho* foi tomado como elemento basilar da construção da nação, no Brasil e, mais especificamente, no Rio Grande do Sul, ele apenas foi uma das temáticas desenvolvidas pelo artista.

A construção da imagem do gaúcho brasileiro, portanto, diferencia-se sobremodo, nesse aspecto, das produções argentinas e uruguaias. Porém, mesmo que seus referenciais não apontem para produções imagéticas do século XIX será, no entanto, a partir de Weingärtner, que o gaúcho tornar-se-á tema de pinturas. Durante todo o século XX, especialmente através dos pinceis de José Lutzemberger, Danúbio Gonçalves, Aldo Locatelli e outros mais, ele será elemento chave para o desenvolvimento não só das artes plásticas no Rio Grande do Sul, mas, sobretudo, para a construção de uma identidade regional.



## 5 CESÁREO BERNALDO DE QUIRÓS: LOS GAUCHOS Y EL PINTOR DE LA PATRIA

Corria o ano de 1960 na Argentina. Na TV Canal 7, o programa *Gente*, que trazia Augusto Bonardo como entrevistador, era apresentado diretamente da casa do *gran maestro* Cesáreo Bernaldo de Quirós, na cidade de Vicente López. Após a inicial participação de Alberto Izaguirre, que, além de apresentar o artista, teceu, ainda, comentários acerca de suas obras, afirmando que “(...) tiene un encanto raro en sus manifestaciones plásticas porque esse extraordinário pintor hace una especie de sincretismo artístico”<sup>1</sup>, o apresentador, então, volta-se a Quirós e conduz a entrevista.

Esta, que perpassa a infância do artista e seus primeiros contatos com a arte ainda em Gualeguay, sua cidade natal, explora, também, o seu percurso formativo nas artes plásticas, suas obras e, igualmente, seu retorno para a Argentina após longos anos em Roma. E é sobre essa volta ao *terruño*, especialmente para a província de Entre Rios, que Augusto Bonardo questiona Quirós:

Maestro, todos se empeñan en señalarme el momento en que usted decide volver a su tierra primera. No me refiro a la Argentina, sino a ese sur de Entre Rios, donde esta su Gualeguay y donde comienza (...) a atrapar en definitivo los tipos de la tierra (...). Cuanto tiempo le costó toda esa obra?<sup>2</sup>

O tempo das elaborações pictóricas, para Quirós, era muito relativo. Este, que se estendeu por anos e que o levou a capturar e trabalhar os *tipos de la tierra* e demais personagens de Entre Rios, no entanto, tinham, na temporalidade do artista, apenas um começo. E esse era, segundo ele próprio, em sua série *Los Gauchos*. Assim respondendo a Bonardo, ele afirma:

La obra, si la vamos a organizar o que ha hecho, hay que llevarla a *Los Gauchos*; la realización de ese conjunto de figuras que yo realice en el campo – me fuy al campo e a una estancia de un amigo donde no habia más que criollos; habia solo un italiano y un ruso en la estación de ferrocarril (...). Todos los demás eran criollos. Me instale en esa estancia – primero, lo hice en un campo de un tio mio que quedava cerca de Gualeguay e intenté hacer una historia (...).<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> BERNALDO DE QUIRÓS, Cesáreo, BONARDO, Augusto, IZAGUIRRE, Alberto. Gravação sonora. Disco sonoro analógico, 33 1/3 rpm, mono, 10 plg. Programa *Gente*, TV Canal 7. Os originais encontram-se na Audioteca e Mediateca da Biblioteca Nacional Argentina. Material consultado em mai. 2016.

<sup>2</sup> Idem.

<sup>3</sup> Idem.

*Intenté hacer una historia.* Assim Cesáreo Bernaldo de Quirós se refere à produção de *Los Gauchos*. Essa série, percebida como o início de uma história que está vinculada à nação argentina e, também, ao artista e às suas vivências, é a base no qual o presente capítulo está centrado. Nesse sentido, observar não só os elementos que estiveram no entorno da produção da série, mas, igualmente, as relações que o artista estabeleceu com o *gaucho* de seu e de outros tempos, se tornam elementos de grande relevância para a análise que aqui se pretende.

Assim, observar as pinturas que formam essa série é, pois, imergir em um universo que comporta, além de múltiplas possibilidades, muitas e variadas histórias. Ao dar vida, através de seus pincéis, para tão importante figura da história e da cultura argentina, Quirós não apenas o oferece à visão de seus espectadores. Ele aprofunda e problematiza questões mais complexas de seu próprio *métier* como artista. O conjunto de obras mais expressivo que produziu com base na temática gauchesca foi, sem dúvida, o já citado *Los Gauchos*. Este, composto originalmente por vinte e oito pinturas à óleo e de dimensões variadas, foi aclamado pela crítica mundial e consagrou Quirós como um dos pintores mais importantes de seu tempo.

### **5.1 Cesáreo Bernaldo de Quirós: uma vida dedicada à arte e ao *gaucho***

Problematizar e analisar o conjunto de pinturas que compõe a série *Los Gauchos* é, pois, debruçar-se sobre uma vasta rede de questões. Estas, que estão intrinsecamente relacionadas entre si, conjugam as técnicas utilizadas pelo artista junto ao tema que define para suas pinturas. Nesse caso, perceber e compreender a formação plástica de Quirós, bem como as especificidades que envolvem sua produção artística, oferecem elementos de grande significação para a análise de suas pinturas, especialmente às voltadas ao *gaucho*. Obras que possuem, em sua formação e elaboração, um misto de tempos heterogêneos, de pinceladas e referenciais plásticos diversos, elas se abrem ao observador no momento, mesmo, em que tais pontos são questionados.

Bernaldo de Quirós, assim como grande parte dos artistas de seu tempo, iniciou seus estudos em Buenos Aires e, posteriormente, aperfeiçoou-se na Europa. Mesmo que sua vocação às artes tenha se delineado durante a infância, quando fazia caricaturas e desenhava mulheres nuas na escola, muitas vezes distraíndo seus colegas de classe<sup>4</sup>, sua

---

<sup>4</sup> GUTIERREZ ZALDÍVAR, Ignacio. **Quirós**. Buenos Aires: Zurbarán, 1992, p. 21.

entrada e dedicação efetiva ao universo das tintas se deu, de fato, quando, recém chegado a Buenos Aires, conheceu o pintor valenciano Vicente Nicolau Cotanda (1852-1898).

Esse encontro, que ocorreu no salão do *Club Español* de Buenos Aires, é narrado por Quirós na já citada entrevista que ele concedeu à TV Canal 7. Ao ser questionado pelo entrevistador sobre a sua decisão em ser artista e, ainda, sobre seus primeiros passos como tal, o pintor rememora o dia em que, além de surpreender-se diante de uma pintura histórica de Cotanda, o conheceu pessoalmente.

De acordo com o próprio artista, esse momento foi oportunizado por um amigo e cliente de seu pai que, afora o orientar logo de sua chegada à capital, prometera-lhe, certa noite, uma surpresa. Esta, que estava reservada aos salões do *Club Español*, consistia na apresentação da grande pintura de temática histórica de Cotanda ao jovem menino. Sua reação, ao deparar-se frente à obra, chamada *Exposición del cadáver del general Mariano Alvarez ante el pueblo de Figueras (Cataluña)*<sup>5</sup> foi um misto de emoção e incredulidade: “(...) yo llegué a llorar (...), afirmou na entrevista, ao que Bonardo o questiona: “¿Te impresionó? Me impresionó de manera que me parecía sobrehumano; me pareció que eso venía... tenía de ser realizado por Dios... Como el efecto que produz la gran pintura. Y no solamente esa, ma si la gran pintura universal”.<sup>6</sup>

Afora a reação diante da pintura, vale apresentar, igualmente, o relato de Quirós acerca do encontro com o pintor valenciano que, da mesma forma que a pintura, ocorreu nos salões do *Club Español*. Além de descrevê-lo como um senhor “(...) bajo, simpático, muy amigo y muy fácil a la sonrisa (...)”<sup>7</sup>, comenta que o pintor notou sua expressão diante do quadro. Após seu amigo e o valenciano conversarem, o primeiro, então, acerca-se de Quirós e lhe diz: “(...) Entonces, está preguntando por vos (...) el señor Cotanda, autor de esse cuadro”. Dirigindo-se, então, até a mesa onde estava Nicolau Cotanda, conta o pintor argentino que ele

(...) me hice sentar a su lado. Isso acontecia a las ocho de la noche; fuímos a cenar a las nueve; a las once yo seguía conversando con Cotanda de pintura (el me explicaba). (...). Me ocurrió, [en este momento preguntarle] ¿que le parece, usted me daría aula, señor Cotanda? [Y su respuesta] No te daría... te devo dar lecciones. Tu hay

<sup>5</sup> GUTIERREZ VIÑUALES, Rodrigo. *Síntesis histórica del arte en la Argentina (1776-1930)*. Granada: Sur, 2003, p.123.

<sup>6</sup> BERNALDO DE QUIRÓS, Cesáreo, BONARDO, Augusto, IZAGUIRRE, Alberto. Op. cit.

<sup>7</sup> Idem.

nacido para pintor; si tu padre no te permita, la maldición cairá sobre tu padre.<sup>8</sup>

Nesse sentido, Nicolau Cotanda, seu professor e amigo, não apenas o ensinava sobre arte. Afora intervir junto a Julio Quirós, pai do artista, afirmando que “(...) un abogado, un médico nacen todos los días, pero un pintor como demuestra ser su hijo, no...”<sup>9</sup>, ele igualmente influenciou seu fazer artístico. Não apenas no trabalho com cores e luzes, onde ele o ensinava sobre a mudança das cores a partir da incidência de diferentes luzes - e em momentos diferentes do dia – mas sobretudo em uma temática que desenvolveu: a de batalha de *gauchos*. Segundo Ignacio Zaldívar,

Nicolau Cotanda era muy reconocido en los círculos artísticos de Buenos Aires, no sólo por sus grandes cuadros sino también por su asombrosa habilidad para representar las luchas de los gauchos argentinos. Era envidiable su destreza para plasmar los asuntos típicos de un país que había llegado de inmigrante. Quizá, conociendo a Cotanda, Quirós concibió en su interior la idea de plasmar los gauchos de su Entre Ríos natal y las tradiciones de su pueblo.<sup>10</sup>

Além dos estudos junto a Cotanda, Bernaldo de Quirós igualmente tem aulas, na Sociedad Estímulo de Bellas Artes<sup>11</sup> de Buenos Aires, com pintores que, à época, eram conhecidos no panorama artístico bonaerense. Dentre os que foram seus mestres, destacam-se Reynaldo Giúdice (1853-1921), Angel Della Valle (1855-1903) e Ernesto de la Cárcova (1866-1927)<sup>12</sup> e, como eles, “(...) alterna todos los géneros, pero en el retrato y en la composición es donde se siente más cómodo. Dibuja intesamente hasta

<sup>8</sup> Idem.

<sup>9</sup> GUTIERREZ ZALDÍVAR, Ignacio. Op.cit., p.22.

<sup>10</sup> Idem.

<sup>11</sup> Perceber a importância da *Sociedad Estímulo de Bellas Artes* de Buenos Aires é, também, perceber a maneira com a qual o panorama das artes, bem como seu ensino, foram se desenvolvendo ao longo dos anos na Argentina. Sendo um campo bastante incipiente no século XIX, foi com o desenvolvimento das atividades levadas a cabo pelo *Ateneo*, especialmente a exposição organizada por Eduardo Schiaffino, seu diretor, em 1893, que esse campo começou a delinear-se já no início do século XX. Assim é nesse contexto de desenvolvimento que a *Sociedad Estímulo de Bellas Artes*, fundada em 1876, ganha importância nesse contexto, especialmente a partir dos anos 1900. É nessa instituição, por exemplo, que os primeiros professores argentinos, como Ángel Della Valle (1852-1903) e Reynaldo Giúdice (1853-1921), atuam na formação de novos artistas. Mesmo sendo uma sociedade de grande valor no período, por volta de 1905 ela enfrenta uma grave crise financeira. Seus sócios, no período, para amortizar o déficit financeiro, decidem entregar tanto a escola quanto seus bens para o Estado, à época governado por Manuel Quintana. Este, “(...) por sugestión de su ministro de Instrucción Pública, doctor Joaquin V. González, nacionaliza la escuela con el nombre de Academia Nacional de Bellas Artes y pone su dirección en manos del pintor Ernesto de la Cárcova”. Para maiores detalhamentos acerca da questão, ver: ITURBURU, Cordova. **80 años de pintura argentina. Del pré-impresionismo a la novísima figuración**. Buenos Aires: Ediciones Librería La Ciudad, 1978, p.16.

<sup>12</sup> FOGLIA, Carlos A. **Cesáreo Bernaldo de Quirós**. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1961, p. 10.

dominar el claroscuro”.<sup>13</sup> Mesmo que tenha se notabilizado na elaboração desses temas, é, pois, no trabalho com as cores e com a luz que o artista encaminha e aprimora sua técnica, especialmente na composição de paisagens:

El dominio del color le brinda un mundo de posibilidades; en el amalgama del empaste halla la formula de infinitos arabescos que se ejercita en conjugar para adueñarse de una paleta de riquísimos matices. El paisaje ofrece oportunidad de lucimiento que el estudiante no desestima.<sup>14</sup>

Após esses anos de formação em Buenos Aires, que se deu precisamente entre os anos de 1894 e 1900, Quirós é agraciado com uma bolsa de estudos para Europa, chamada, na época, *Premio Roma*, após “(...) triunfar en el concurso de pintura de paisaje”<sup>15</sup>. Importa mencionar, ainda, que a ida do artista para a Itália em 1900, junto a Carlos Ripamonte e José Leon Pagano<sup>16</sup>, foi a primeira de várias incursões que o artista realizou ao Velho Mundo. Assim, se esta primeira ida lhe apresentou Roma, a seguinte, especialmente a que faz seis anos depois, lhe apresenta a Espanha e, igualmente, alguns dos mestres da pintura espanhola.

Assim, é precisamente esse período em que fica nas terras do Velho Mundo que, afora o aperfeiçoamento de sua técnica, outras relações puderam ser estabelecidas. Em primeiro lugar deve-se citar, por exemplo, o contato do artista com os mestres de antanho. Este, que ocorreu nos museus europeus e, em especial, em sua visita ao *Museo del Prado*<sup>17</sup>, foram de grande significação para a plástica do artista. Se, como se costuma dizer, *el artista siempre tiene a su maestro en la mirada*, por certo os mestres de outros tempos, igualmente, estariam no olhar, nos traços e nas cores de Quirós. Segundo Iturburu, citando um *conocido argentino*, é justamente nesse momento e nesse espaço que “(...) los maestros del Museo del Prado ‘le susurrán sus secretos al oído’”.<sup>18</sup>

Dentre tantos mestres e pinceladas importantes que marcaram a produção do artista de forma indelével, importa citar, por exemplo, os trabalhos de Diego Velázquez (1599-1660) e de Francisco de Goya (1746-1828). Ambos pintores, que serão de fundamental importância para o processo compositivo de suas obras, especialmente as

<sup>13</sup> Idem.

<sup>14</sup> Ibidem, p.11.

<sup>15</sup> AMIGO, Roberto. Cesáreo Bernaldo de Quirós. In: **GRANDES pinturas del Museo Nacional de Bellas Artes**. Buenos Aires: Arte Grafico Editorial Argentino, 2011 p. 07.

<sup>16</sup> KARTOFEL, Graciela. **Pintores argentinos del siglo XX: Quirós**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, s.d., p.03.

<sup>17</sup> PAYRÓ, Júlío E. La pintura. In: **HISTORIA general del arte en la Argentina**. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, s.d., p. 194.

<sup>18</sup> Idem.

pinturas que compõem a série *Los Gauchos*, foram basilares na formação de Quirós. Ao comentar suas experiências e estudos na Europa durante uma entrevista para a Revista Plus Ultra, ele mesmo afirma que “Mi primer visita la hice al Museo del Prado. Velázquez, Goya y los demás gran maestros de la pintura hispana llegaron a sugestionarme”.<sup>19</sup>

Do tempo em que residiu na Europa, importa mencionar, ainda, sua estada em Mallorca. Foi justamente nessa região que conheceu os artistas Ignácio Zuloaga y Zabaleta (1870-1945) e Joaquín Sorolla y Bastida (1863-1923). A referência à obra dos dois espanhóis aparece de maneira bastante clara na pintura de Quirós, especialmente no que se refere às pinceladas e ao trabalho com luz e cores. Apesar de Quirós ter aprimorado a sua paleta e, sobretudo, a forma de trabalhar a luz, é importante perceber a proximidade entre as suas pincelas e as do valenciano Joaquín Sorolla.

Tais elementos, que podem ser percebidos em obras elaboradas em diferentes momentos por Quirós, estão pautados em duas características centrais: a primeira refere-se ao acurado trabalho lumínico que desenvolve, por exemplo, em pinturas como *Los pescadores* (Fig. 01) e *La vuelta de la pesca*<sup>20</sup> A segunda, por sua vez, está mais próxima às pinceladas de tom impressionista que utilizou em suas pinturas. Essa questão, que será analisada mais minuciosamente no decorrer do presente capítulo, relaciona não apenas as técnicas pictóricas de Quirós, mas, sobretudo, a forma com a qual as concebeu e as organizou em seu trabalho. Assim, a importância do pintor valenciano para a obra do argentino é afirmada por ele próprio quando diz que “(...) Sorolla (...) ocupa un gran momento en mi vida de pintor”.<sup>21</sup>

Outra questão importante nesse processo de formação de Bernaldo de Quirós na Europa é, pois, sua proximidade com a arte e os artistas italianos. Na realidade, o fato de ter ido estudar na Itália, revela, ainda, elementos particulares não só da formação dos artistas argentinos *becados* pelo governo como, também, evidencia a relação destes com o sistema de arte europeu. Ao afastarem-se de centros como a França, por exemplo, para onde se dirigiriam somente anos depois, esses artistas buscavam justamente a Itália pelo fato de suas escolas ainda estarem vinculadas, de certa maneira, ao formalismo e técnicas tradicionais de pintura. Além disso, grande parte dos estrangeiros que se

<sup>19</sup> ANDRÉS, Victor. Nuestros pintores: Cesáreo Bernaldo de Quirós. **Plus Ultra**, n. 27, ano III, jul. 1918, [s.p.].

<sup>20</sup> GUTIERREZ ZALDÍVAR, Ignácio. Op.cit., p.44.

<sup>21</sup> FOGLIA, Carlos. Op.cit., p.16.



Fig. 01

***Los pescadores***

Cesáreo Bernaldo de Quirós  
Óleo sobre tela – 95 X 145 cm  
Coleção Particular

354



Fonte: GUTIERREZ ZALDIVAR, Ignacio. **Quirós**. Buenos Aires: Zurbarán, 1992.

encarregaram de dar as primeiras lições aos pintores platinos eram, em sua maioria, italianos. Assim, segundo Cordova Iturburu

En los medios artísticos argentinos se miraba entonces hacia Italia, de manera obsesiva, como años después habría de mirarse hacia Francia. El hecho se explica. Italia era aún para el mundo, por antonomasia, el país del arte. Los pintores surgidos de Estímulo de Bellas Artes y del Ateneo (...) habían adquirido las primeras nociones (...) bajo la dirección de maestros italianos. (...) Bajo la influencia de estos mentores iniciales, los jóvenes argentinos que en las últimas décadas del siglo pasado y los primeros años de este, se trasladan a Europa para estudiar, becados por nuestro gobierno o por su cuenta, se dirigen casi invariablemente a Italia (...).<sup>22</sup>

A base de ensino italiana, por exemplo, mesmo em processo de lenta transformação, via nos *macchiaioli*, ou *manchistas*, a base de sua renovação. Estes apresentaram algumas inovações na arte italiana, dentre elas o uso da mancha ou invés do meticuloso trabalho com os tons, a liberdade expressiva e, por fim, a abertura de temáticas (histórica, religiosa, natureza e vida cotidiana).<sup>23</sup> Assim, é nesse contexto italiano, onde as transformações ocorriam de maneira lenta, que a proximidade e estudos com artistas da Itália fazem Quirós repensar, também, a maneira de trabalhar temas diferentes em sua obra. É nesse momento, então, que o artista dedica-se à figuração. Para Zaldívar,

Luego de dos años de permanencia en Europa, Quirós se vuelca decididamente a la figura, criterio que fue inculcado por los artistas italianos de la época, que consideraban al paisaje sólo como divertimento, a diferencia del tratamiento de la anatomía, a la que titulaban “la pintura seria”.<sup>24</sup>

Perceber Cesáreo Bernaldo de Quirós a partir desse variado rol de contatos que recebeu na Europa é, pois, compreender elementos que são específicos e particulares de sua plástica e obra. Essa questão tem sua base, por exemplo, na não-inserção do artista em nenhuma escola artística. Sua formação, conforme foi apresentado, apresentou uma grande diversidade de técnicas, plásticas, concepções e ideologias. Igualmente, seus mestres acorriam a partir de diferentes vivências e experiências. E Quirós, absorvendo

<sup>22</sup> ITURBURU, Cordova. **80 años de pintura argentina. Del pré-impressionismo a la novísima figuración.** Buenos Aires: Ediciones Librería La Ciudad, 1978, p.18.

<sup>23</sup> Idem.

<sup>24</sup> Ibidem, p. 43.

tão diferenciados elementos, acabou “(...) agregando modalidades que le son propias”<sup>25</sup>, isto é, elaborou suas obras a partir de uma plasticidade própria. Assim, inserir o artista em uma tendência artística – ou tentar empreender tal ato – é, por assim dizer, reduzir não só suas experiências formativas, mas, igualmente, a análise de suas obras às questões voltadas exclusivamente ao *estilo*.

Tendo essa questão em vista, observar e analisar uma pintura de Cesáreo Bernaldo de Quirós é, pois, uma experiência que parte de suas pinceladas e desdobra-se em múltiplos questionamentos. Assim, de suas cores, sobressai um artista que é, também, um grande luminista. Que trata a luz e os problemas que dela decorrem como o eixo de sua pintura. José Leon Pagano, ao referir-se a essa peculiaridade de sua obra, narra uma visita que fez ao seu ateliê e observou uma tela inacabada. Ao lado dela, os objetos que serviram de modelos ao artista: um instrumento antigo de cordas, uma cadeira e, sobre ela, um tecido florido costurado com fios de ouro. A luz, segundo Pagano, “(...) filtrábase de lo alto, y al resbalar sobre los varios elementos del cuadro, ponía en la viola dorada brillos y reflejos imprevistos. (...). La luz quebrábase allí en un efecto de reverberación prismática: los colores de la iris en un solo detalle”.<sup>26</sup>

Pagano, no entanto, não contemplou apenas a tela. Ao observar, igualmente, os objetos que ali estavam dispostos, percebeu sua inexpressividade. Sua frieza. Esse clima, criado pela pouca incidência da luz sobre a viola, a cadeira e o tecido de fios de ouro, foi possibilitado por se tratar de um final de tarde onde, por certo, a luz solar já não estava em seu ápice. Para ele, nesse preciso momento, quando já caía a tarde, “(...) la luz, ya no era la misma. No daba sobre los objetos. No ponía en ellos la titilante vibración de los rayos luminosos. En el instrumento musical no brillaban, animándose, los colores del Iris. Todo era inerte, como se la vida se hubiese aletargado de pronto”.<sup>27</sup>

A contrapartida dessa frieza, dessa visão de objetos sem alma, estava, precisamente, na tela inacabada. Ali estava a luz e a vibração. Como num jogo de morte e vida, de objetos e pintura, o quadro de Quirós, para Pagano, era vida e “(...) palpitación de vida. Junto a la obra del artista la realidad se había marchitado, con un mero cambio de luz. Era como si el alma de las cosas hubiese huído de ellas para recatarse en la más grata realidad del espíritu”.<sup>28</sup>

<sup>25</sup> MOUJÁN, José María Lozano. **Figuras del arte argentino**. Buenos Aires: Garcia Santos, 1928, p.64.

<sup>26</sup> PAGANO, José Leon. De Jose Leon Pagano. In: **QUIRÓS. Discursos y conferencias pronunciadas con motivo de la exposición-homenaje de la obra del pintor**. Buenos Aires: s.e., 1948, p.09.

<sup>27</sup> Idem.

<sup>28</sup> Idem.

Por certo, esse acurado e detalhado trabalho com a luz e as cores eram provenientes de sua proximidade com os artistas impressionistas, especialmente os espanhóis. Muito embora alguns autores associem Quirós a esse movimento, importa mencionar, como antes colocado, que o artista, a partir das suas inúmeras referências, desenvolve uma plástica própria. Nesse sentido, a forma com que trabalha a luz é, por certo, impressionista. No entanto, no que se refere aos modos de representação e construção da imagem, se opõe a esse mesmo movimento. José Leon Pagano, ao informar sobre tal aspecto, faz um comparativo entre a obra de Quirós e de Monet, evidenciando que a dissolução que o francês faz da forma em prol do uso da luz e da cor não é percebido nas pinturas do argentino. Pelo contrário, “(...) en Quirós nada pierde peso y volumen; los objetos no quedan absorbidos por la atmósfera. Son corpóreos, con la solidez de su propia matéria, y así quedan en el ámbito del cuadro, con sus tres dimensiones específicas”.<sup>29</sup>

Nesse sentido, mesmo que, a partir de seus inúmeros referenciais, Quirós tenha trabalhado a partir de uma plástica própria – questão essa que irá reiterar durante toda sua vida – suas obras tiveram uma grande circulação não apenas na Argentina, mas, especialmente durante essas primeiras décadas do século XX, na Europa. Objetos de exposições e salões de arte, as obras do artista argentino não apenas notabilizaram-se no Velho Mundo como, igualmente, ganharam importantes e elogiosos comentários da crítica do período.

Assim, da mesma forma em que o pintor integrava novos elementos à sua técnica pictórica e resolvia inquietações que estas mesmas lhe impunham, ele construía seu espaço como artista, também, a partir das diversas exposições em que participava. Estas, que não se restringiram, nesse primeiro momento, apenas à Europa, igualmente estenderam-se por terras norte-americanas. Das exposições desse período, destacada é sua participação, no ano de 1901, na Sala Internacional da Bienal de Veneza onde, com a pintura *La vuelta de la pesca*, ganha uma menção. Apenas três anos depois, em 1904, participa de uma grande mostra realizada nos Estados Unidos. Na Exposição Internacional de Saint-Louis ganha medalha de bronze pela pintura *Calma* e, um ano depois, apresenta *Angelus Domini* na Exposição Internacional de Roma.<sup>30</sup> Por certo, durante o tempo em que esteve afastado da Argentina, Quirós participou de muitas outras exposições. Além de tornar seu trabalho conhecido nos principais círculos

---

<sup>29</sup> Ibidem, p.07.

<sup>30</sup> GUTIERREZ ZALDÍVAR, Ignacio. Op,cit., p. 36.

artísticos da época, seu prestígio e reconhecimento como pintor aumentava tanto nos países europeus quanto em seu próprio país natal.

Em 1906, quando Bernaldo de Quirós retorna à sua terra natal, é organizada a sua primeira exposição na Argentina. No conhecido *Salón Costa* de Buenos Aires, o pintor mostrou ao público não só algumas das telas que havia realizado durante os anos que passou na Europa. Constavam no catálogo, também, as que elaborou logo de sua chegada a Buenos Aires, datadas de 1906. Assim, dentre as que foram expostas, estavam as premiadas *Angelus Domini* (1904), *La vuelta de la pesca* (1904) e *Calma* (1904) trazia, ainda, óleos como *Los guachitos* (1906) e *Avenida (Gualeguay)* (1906)<sup>31</sup>..

Uma questão interessante de ser pontuada acerca dessa exposição no *Salón Costa* é, pois, a crítica realizada a seu respeito. A grande maioria delas, de tom notadamente positivo, atentava não apenas às pinceladas do artista, mas, sobretudo, ao fato de Cesáreo Bernaldo de Quirós representar, nesse contexto, a base do que chamaram de *arte argentina*. No texto escrito por Fernando Fader, pintor contemporâneo a Quirós e que, alguns meses antes, havia exposto, também, no mesmo local<sup>32</sup>, tal questão pode ser percebida. Afora o tom elogioso que o artista utiliza para falar das obras, os comentários que tece acerca do artista, igualmente, assumem essa posição. Inicialmente ele afirma que

(...) [Quirós] tiene alma, es decir, sus cuadros reflejan sua alma de artista: voluptosamente como un día de primavera sus telas están impregnadas de encantos misteriosos. Horas melancólicas que no dejan ver al artista los colores, esos colores que puso en la paleta, y que le hacen buscar instintivamente tonos suaves, movido por una sensualidad intensa llena de profunda tristeza, son sus horas de pasión. (...). Hay que tener alma para sentir y más alma para interpretar.<sup>33</sup>

<sup>31</sup> A respeito das obras expostas no *Salón Costa*, Ignacio G. Zaldívar oferece um interessante roteiro no catálogo detalhado que apresenta em sua obra *Quirós*. Assim, além das citadas, puderam ser mapeadas, ainda: *Desnudo* (1898), *Amanecer sobre la Costa (Cementerio)* (1901), *Paisaje (Italia)* (1901/1902), *Las parvas* (1901/1902), *A le ore che cadoni le ombre della será* (1902/1903), *Nocturno Mallorqui* (1902/1903), *El alfarero* (1904), *El voto* (1904), *La ultima ayuda (la curandera)* (1904), *La ultima ayuda (Los devotos)* (1904), *Los pescadores* (1904), *Plaza de pueblo* (1904), *Todos en la iglesia (Burano)* (1905), *Tejedora de encajes (Venecia)* (1905), *Retrato de Maria Antonelli* (1905), *Retrato del Profesor Nicolas Revello* (1905), *Plazoleta de la seo* (1905), *Nocturno en Mallorca* (1905), *El recinto de las ninfas*, (1905).

<sup>32</sup> GUTIERREZ ZALDÍVAR, Ignacio. **El genio de Fader**. Buenos Aires: Zurbarán Ediciones, 1993, p.22.

<sup>33</sup> FADER, Fernando. Cesáreo Bernaldo de Quirós. Compilação de nota jornalística datada de 26 de maio de 1906. O original encontra-se no acervo da Galería Zurbarán, em Buenos Aires.

E, para finalizar, relaciona o notável pintor à realidade das artes plásticas argentinas. Ao finalizar seu texto e, ainda, referindo-se à viagem que Quirós logo faria para a França, ele comenta:

“(…) Quirós es un artista argentino y para no dejar de ser artista se va a París dentro de pocos días. Ya an dicho los diarios que no hay arte (istas) argentino (s) y el evangelio se debe respetar. Quirós será un artista argentino en París o en cualquier parte del mundo, menos en la Republica Argentina”

Muito embora Fernando Fader traga, em suas palavras, parte das discussões que eram travadas naquele momento, especialmente as referentes à arte e artistas argentinos, importa, nesse contexto, destacar a relação que o artista faz entre o pintor de *La vuelta de la pesca* e a questão nacional. Ao afirmar que ele era um “artista argentino”, e não apenas como referência à sua nacionalidade, Fader desnudava um dos elementos que mais fortemente marcariam sua obra: o viés nacionalista. Roberto Amigo, por exemplo, quando relaciona o texto de Fader junto ao aspecto nacionalista e Quirós, entende que “(...) aparece tempranamente la identificación de Quirós como artista nacional, que fue central en la recepción de su obra”.<sup>34</sup>

Outro comentário acerca da exposição e das obras de Quirós foi veiculado, igualmente, no periódico *La Nación*. Em coluna assinada por José Balsamo, o autor, afora afirmar que “(...) la impresión del conjunto de la obra es muy favorable para el artista”<sup>35</sup>, realiza uma minuciosa análise acerca das pinturas e da trajetória do artista. Para ele, que percebe além do acurado trabalho das cores e da luz, a relação com a arte nacional igualmente estava presente. Quando afirma, então, que o trabalho de Quirós seria um “(...) factor eficacísimo para el adelanto da arte nacional (...)”<sup>36</sup>, compreende-se, pois, não apenas a relevância de sua obra mas, também, a sua consagração como artista nacional. E serão alguns poucos anos depois que, junto a seu qualificativo de artista nacional, que suas obras terão o mesmo referencial. A partir de temas voltados à Argentina que Quirós será não apenas um *pintor nacional*, mas, igualmente, produzirá pinturas de cunho e temáticas nacionais.

Por mais que essa questão dos temas ganhe proporções – e preocupações – maiores a partir de 1910, durante as comemorações do Centenário, é precisamente na primeira exposição realizada no *Salón Costa*, por exemplo, que duas telas com temática

<sup>34</sup> AMIGO, Roberto. Op.cit., p.08.

<sup>35</sup> BALSAMO, Jose. Exposición Quirós, *La Nación*, 30 mai. 1906, p.04.

<sup>36</sup> Idem.



nacional são apresentadas ao público. Mesmo que em número reduzido, se comparado às demais que foram apresentadas, importa salientar que os elementos alusivos ao seu *terruño* começavam a se tornar presentes em seu trabalho. Era, por assim dizer, uma fase inicial de transição que podia ser percebida não só através de suas obras, mas, sobretudo, a partir dos questionamentos que ele próprio começava a fazer a respeito de seu fazer artístico. Esse momento de balanços e reflexões, aliado ao retorno à Argentina, “(...) signífico para Quirós el momento del primer gran balance, la necesidad de demostrar lo que había progresado”.<sup>37</sup>

Ao passar praticamente seis anos na Europa pintando paisagens, cenas e retratos de pessoas de seu convívio, voltar à sua terra natal lhe possibilitou, além da aproximação com intelectuais que, nesse período, estavam envolvidos em questionamentos acerca da identidade nacional argentina, voltar-se e também problematizar essa questão. Esse movimento estava atrelado, em grande parte, às dificuldades advindas com o grande contingente imigratório que aportava, desde fins do século XIX, em Buenos Aires. Nesse contexto, os intelectuais que se dedicavam às mais diversas áreas da cultura, desempenharam papel basilar na construção da nação e da própria identidade nacional. Por meio de seus livros, músicas, esculturas e pinturas, os artistas engajados nessa questão forjaram símbolos, criaram personagens e elaboraram imagens com o fim de evidenciar os elementos mais característicos e peculiares de sua nação.

Antes, porém, de analisar a maneira com a qual Bernaldo de Quirós trabalhou essa questão e chegou aos temas nacionais em suas pinturas, importa perceber, mesmo que de forma breve, de que maneira se articulou, durante o início do século XX, o pensamento de intelectuais no entorno do nacionalismo. Ela se mostra importante pois, na medida em que se observa não só a proximidade do artista junto a esses intelectuais mas, sobretudo, a sua inserção em movimentos que estavam diretamente relacionados ao tema, outras questões podem ser desdobradas na análise de suas pinturas.

Nesse sentido, pensar a nação e o nacionalismo na Argentina é, pois, pensar e problematizar questões alusivas à Revolução de Maio (1810). Tal movimento, que resultou na independência do território argentino, é considerado por muitos autores como o marco inicial e fundacional da nação. Não só é compartilhada por intelectuais, tal acontecimento, segundo Fábio Wasserman, constitui-se em um dos poucos que a

---

<sup>37</sup> Ibidem, p. 47.

própria sociedade comunga entre si. Para o autor, “Uno de los pocos motivos de consenso que persisten en una sociedad tan dividida como la argentina es la consideración de la Revolución de Mayo como un hecho fundacional de la nación”.<sup>38</sup>

Os desdobramentos provocados pela revolução, no entanto, não foram apenas sentidas no quesito emancipatório da região. Ao completar seu centenário, no ano de 1910, aconteceu na Argentina uma série de eventos alusivos à sua comemoração. É precisamente nesse contexto que há, segundo autores que se debruçam sobre o período e sobre as questões relacionadas ao nacionalismo argentino, a emergência do que se convencionou chamar *primer nacionalismo* ou *nacionalismo cultural*<sup>39</sup>.

Para Wasserman, por exemplo, as comemorações do Centenário formataram a ideia de que a Revolução de Maio havia sido a expressão máxima do nacionalismo argentino, uma vez que, através dela, o país tinha se emancipado de seu jugo colonial e pôde constituir-se como uma nação soberana. Além disso, a importância de tal festividade estava, também, no fato de se problematizar questões acerca do *ser argentino*, onde muitas das produções intelectuais apontavam para o debate acerca do nacionalismo e da própria identidade nacional. De acordo com o autor,

(...) esta interpretación [de la Revolución de Mayo ser una expresión de la nacionalidad argentina] terminó de consagrarse alrededor de 1910 em el marco de las discusiones acerca de la nación y la identidad nacional que se suscitaron durante los festejos por el Centenario. Su éxito se puede apreciar en su rápida difusión y em su perduración que la convirtieron en una suerte de sentido común de la sociedad argentina, pero también en su capacidad para admitir los más variados contenidos y orientaciones sin que mayormente se pusiera em cuestión su asociación con el origen de la nación<sup>40</sup>.

Carlos Altamirano e Beatriz Sarlo, que focalizam seus estudos nas implicações culturais e ideológicas propiciadas por esse evento, ressaltam a importância da própria crítica literária que começou a tomar forma em Buenos Aires nesse momento. Com isso, foi esse *primeiro nacionalismo* o responsável por promover mudanças no corpo social e gerar uma série de debates entre a intelectualidade do período. Nesse caso, a mais

<sup>38</sup> WASSERMAN, Fabio. Revolución y nación en el Río de la Plata (1810-1860). In: MORENO, Oscar (Coord.). **La construcción de la nación argentina**. El rol de las Fuerzas Armadas. Buenos Aires: Ministerio de Defensa, 2010, p. 35.

<sup>39</sup> ALTAMIRANO, Carlos, SARLO, Beatriz. La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos. In: \_\_\_\_\_. **Ensayos argentinos**. De Sarmiento a la vanguardia. Buenos Aires: Espasa Calpe - Ariel, 1997, p. 162.

<sup>40</sup> WASSERMAN, Fábio. Op.cit., p. 36.

significativa apontada pelos autores é, pois, a referente à identidade nacional, onde teve papel basilar a literatura e, em especial, a obra *Martín Fierro*, de José Hernández<sup>41</sup>.

Leopoldo Lugones (1874-1938), por exemplo, em meio aos desdobramentos da comemoração do Centenário, retoma a obra de Hernández e a considera o livro fundador da nacionalidade argentina. Em sua obra *El payador*, publicada em 1916, o autor “(...) reclama para Martín Fierro o título de livro nacional dos argentinos”.<sup>42</sup> Mesmo sendo o responsável pela publicidade de *Fierro*, Lugones tem por objetivo o estabelecimento de uma base literária que justifique a imagem do homem da campanha como o mais importante elemento de identificação da cultura nacional. Segundo o próprio autor,

El objecto de este libro [*El payador*] es, pues, definir bajo el mencionado aspecto de la poesía épica, demostrar que nuestro *Martín Fierro* pertenece a ella, estudiándolo como tal, determinar simultaneamente por la naturaleza de sus elementos la formación de la raza y con ello formular, por ultimo, el secreto de su destino.<sup>43</sup>

Aliada a essas construções e retomadas intelectuais, é importante sublinhar, como enunciado acima, o grande contingente imigratório que aportou em Buenos Aires nos anos finais do século XIX e, também, nos primeiros do XX.<sup>44</sup> Inicialmente, a vinda de imigrantes europeus para a Argentina, especialmente espanhóis e italianos, fundamentava-se no conjunto das práticas políticas levadas a cabo pelo governo. Seu objetivo inicial era, pois, povoar o *desierto* e, ainda, “(...) borrar los hábitos que se identificaban con el caudillismo y la barbarie rural”.<sup>45</sup> Apesar de projetar um remodelamento do campo, que estava relacionado à barbárie, através da vinda de famílias europeias, poucos foram os que se estabeleceram nessas regiões.

O que se verifica, então, é o crescimento populacional das cidades, especialmente de Buenos Aires, onde esse contingente foi alocado. Nesse sentido, “(...) la radicación del inmigrante es un dato predominantemente urbano”<sup>46</sup>, e não rural, como se pretendia. Junto disso, deve-se levar em conta o estabelecimento de um novo

<sup>41</sup> ALTAMIRANO, Carlos, SARLO, Beatriz. Op.cit., p.162.

<sup>42</sup> BORGES, Jorge Luis. **O Martín Fierro**. Porto Alegre: L&PM, 2005, p.88.

<sup>43</sup> LUGONES, Leopoldo. **El payador**. Buenos Aires: Otero & Co., 1916, p.03. Disponível em: [www.lettras.edu.ar](http://www.lettras.edu.ar). Acesso em: 20 nov. 2013, p. 03.

<sup>44</sup> BETHEL, Leslie (Ed.). **Historia de la America Latina**. America del Sur, c. 1870-1930. Barcelona: Crítica, 2000, p. 46.

<sup>45</sup> ALTAMIRANO, Carlos, SARLO, Beatriz. Op.cit., p. 165.

<sup>46</sup> Idem.

modelo econômico, a ascensão da classe média e, ainda, o importante processo de modernização e urbanização pela qual a capital portenha passava nessas primeiras décadas do século XX.<sup>47</sup>

Para autores como Altamirano e Sarlo, todas essas questões, que estão diretamente relacionadas ao remodelamento da cidade e do país, oferecem subsídios a intelectuais que vivenciaram e perceberam essas grandes mudanças. Como essa reconfiguração de Buenos Aires, em particular, e da Argentina, de uma forma geral, se articula desde os anos finais do século XIX e plasma-se na sociedade nas décadas de 1900-1910, muitos estudiosos traduziram, em suas reflexões e obras, esse panorama. Vale dizer, ainda, que a tônica para essas discussões e debates acerca da “nova Argentina” que se configurava, tinha como ponto de partida, justamente, os problemas advindos com a imigração, onde o ponto alto incidia, justamente, no confronto entre o *eu* e o *outro*.

Um dos intelectuais<sup>48</sup> que mais pontuações elaborou a respeito desse novo momento que se descortinava na Argentina foi Ricardo Rojas (1882-1957). Importante homem das letras Rojas foi escritor, professor e, ainda, Decano da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires. As suas preocupações, que perpassaram grande parte de sua obra, sempre estiveram pautadas no entorno da identidade cultural argentina bem como das problemáticas que envolviam a construção da nação.

Nessa senda, é relevante considerar, primeiramente, as reflexões que constituíram a obra *La restauración nacionalista*, datada de 1909. Esta, fundamental para acercar-se do pensamento do intelectual, pode ser entendida a partir de duas etapas: a primeira, referente às conclusões que chegou observando os métodos de ensino da história nos países europeus e que conheceu em uma viagem que tinha, justamente, essa finalidade; e a segunda, de grande relevância para o tema aqui apontado, que evidencia as formas com a qual a história e as humanidades teriam de atuar nas escolas do governo de modo a inculcar no estudante, desde cedo, elementos alusivos à pátria e a nação.

---

<sup>47</sup> BRAVO HERRERA, Fernanda Elisa. Inmigración y nacionalismo en *El diario de Gabriel Quiroga* de Manuel Gálvez. **Revista italiana di studi americanisti**. Perugia: Centro Studi Americanisti “Circolo Amerindiano Onlus”, 2013, p. 585-592, p. 589.

<sup>48</sup> Dentre os vários intelectuais que escreveram a respeito da nação e da identidade argentina no início do século XX, pode-se citar, também, Leopoldo Lugones e Manuel Gálvez. Ambos foram de fundamental importância nesse contexto. No entanto, tomou-se como base a obra de Ricardo Rojas pelo fato de, afora pontuar as questões nacionais, seu pensamento estar voltado, igualmente, para o campo da arte.

O contexto de Rojas, como já foi explicitado anteriormente, estava marcado sobremodo pela imigração, onde se questionava não só seu papel na sociedade argentina, mas igualmente, oportunizava o pensamento acerca do próprio *ser* argentino. O autor, por sua vez, problematizando essa questão em suas conclusões, afirma que seria fundamental, na reforma educacional em vias de acontecer, *argentinar* os filhos dos imigrantes. Essa seria a maneira de conseguir com que os jovens formassem, a partir do estudo da história, dos mitos, da língua e da geografia, uma consciência nacional.<sup>49</sup>

Outra obra do autor que merece destaque em função do diálogo que estabelece com a arte é *Euríndia*, publicado no ano de 1924. Mesmo que algumas das ideias contidas nessa obra já tivessem circulado em outros escritos do autor, uma vez que a obra é formada pelo conjunto de artigos publicados em *La Nación*, vale considerar tanto a permanência de seu discurso no que se refere à identidade nacional argentina, quanto a importância que a arte desempenhava nesse cenário.<sup>50</sup>

A base fundante da obra está relacionada, pois, ao amálgama cultural entre as populações indígenas e europeias na América. *Euríndia* seria, assim, “(...) el nombre de um mito creado por Europa y las Indias, pero que ya no es de las Indias ni de Europa, aunque está lleno de las dos.”<sup>51</sup> Segundo sua linha de pensamento, ao estruturar-se essa cultura nacional, não haveria mais dicotomias entre a civilização cosmopolita e a barbárie rural. A partir da fusão entre ambos, se estaria frente a unidade nacional. Para ele, “(...) no queremos ni la barbárie gaucha ni la barbarie cosmopolita. Queremos una

<sup>49</sup> BONICATTO, Virginia. La materialización de una estética nacional: Ricardo Rojas em la arquitectura argentina. **Boletín de Estética**. Buenos Aires, Dez. 2011-Mar. 2012, n. 15, p. 13-30, p. 13.

<sup>50</sup> A respeito dessa questão, é interessante ver a articulação que Ricardo Rojas faz entre unidade cultural, apresentado em *Euríndia*, e arte primitiva americana, que analisa em *Silabário de la decoración americana* (1930). Nesta última, inclusive, o autor trabalha com a ideia de que a produção artística indígena foi elemento chave para o estabelecimento da unidade nacional. Percebendo como eles dialogavam com a arte decorativa, uma de suas propostas era, justamente, adornar prédios públicos com tais referenciais imagéticos. Sua casa, inclusive, projetada pelo arquiteto Ángel Guido, foi concebida em estilo neocolonial e adornada interna e externamente com elementos decorativos da arte indígena americana. Segundo o próprio arquiteto, “(...) el estilo de la casa del Maestro tenía se ser indudablemente el estilo ‘criollo’, es decir, aquel que por el proceso biológico de la invasión europea en tierra Inca floreciera en el Alto Peru”. A casa de Rojas, hoje, constitui-se no *Museo Casa Ricardo Rojas – Centro de Investigaciones*, onde todo seu patrimônio material e intelectual estão a disposição de pesquisadores. O museu, após passar por um processo de recuperação e restauro, foi reaberto em novembro de 2013. Parte da presente pesquisa foi realizada, inclusive, em seus arquivos. Disponível em: [www.cultura.gob.ar](http://www.cultura.gob.ar). Acesso em 30 nov. 2013. A respeito de tal temática, ver: BONICATTO, Virginia. La materialización de una imagen nacional: Ricardo Rojas em la arquitectura argentina. **Boletín de Estética**, Buenos Aires, Dez. 2010 – Mar. 2011, n. 15, p. 1-19.

<sup>51</sup> ROJAS, Ricardo. **Euríndia**. Buenos Aires: Editorial Losada, 1951, p.12.

cultura nacional como fuente de una civilización nacional; un arte que sea la expresión de ambos fenómenos. ‘Euríndia’ es el nombre de esa ambición”.<sup>52</sup>

No que se refere à arte propriamente dita, Rojas a percebe como elemento essencial para o desenvolvimento do país. Afora já ter sido delineada essa questão em *La Restauración Nacionalista*, onde prevê, também, o estudo da História da Arte, a preocupação do intelectual era, pois, demarcar uma estética nacional, sendo esta entendida como “(...) uma filosofia da sensibilidade que tem como objeto a contemplação do belo na natureza e a criação do belo mediante a arte para desenvolver o que chama de estética da ação, o desenvolvimento do país, o progresso a partir da arte”.<sup>53</sup>

Rojas percebe a pintura e as produções culturais como elementos comprobatórios de *Euríndia*. A partir da conciliação entre a técnica europeia (ainda em voga na Argentina) e a emoção americana, se estaria defronte ao delineamento do que ele considerou o *espírito nacional*. Por certo, esse amálgama entre ambos os elementos estava intrinsecamente relacionado ao próprio desenvolvimento do panorama artístico argentino. Quando Rojas afirma que, em seu início, foram os *maestros* europeus quem “(...) abrieron el surco en la tierra virgen”<sup>54</sup>, ele não só justifica essa primeira base europeia mas, igualmente, aponta a emancipação dos artistas dessas influências em prol de uma arte nacional. Para ele, “La generación actual ha podido iniciar una pintura argentina porque aquellos sucesos previos le habían emancipado el espíritu y el pincel”.<sup>55</sup>

A partir dessas percepções, então, é que Rojas evidencia a relação estreita que a arte – e demais produções culturais – estabeleciam com o nacionalismo. Mais que isso, eram as interconexões entre Europa e América, entre matéria artística e espírito americano, que definiam, então, seu entendimento de Euríndia:

Si el nacionalismo está produciendo un movimiento en todas las artes y en todos los géneros literarios, el de la pintura es ya uno de los más definidos y de los que más acabadamente prueban los principios de Euríndia, o sea una conciliación de la técnica europea y de la emoción americana.<sup>56</sup>

---

<sup>52</sup> Ibidem, p.24.

<sup>53</sup> CLIMACO, Adriana Ortega. Euríndia: estética da nacionalidade. **Hispanista**. Jul.-Ago. 2013, v. 14, n. 54, s.p.

<sup>54</sup> ROJAS, Ricardo. Op.cit., p.230.

<sup>55</sup> Idem.

<sup>56</sup> Ibidem, p. 233.



Esse amálgama, portanto, proporcionado especialmente pelas elaborações pictóricas, encontraria nos temas nacionais, então, a sua base fundante. Por esse motivo é que o autor aponta os elementos compositivos como basilares nessas produções, onde se destacam as paisagens do pampa, os tipos indígenas e *gauchos*, as cenas da cidade, dos imigrantes, dentre outras. Conforme o próprio autor,

Cuando la verdad de la naturaleza y de la luz entro en los talleres, entro con ella la patria en los dominios del arte. Paisajes de pampa, de selva, y de montaña, tipos de índios, de gauchos y de inmigrantes, retratos y escenas de nuestro país, no de otros, ejecutando todo ello con progresiva conciencia de la naturaleza local y del arte creador, tal es la empresa en que hoy se hallan empeñados nuestros más hábiles pintores.<sup>57</sup>

Assim, o que se depreende dessa breve consideração acerca da obra de Ricardo Rojas é o cunho fortemente nacionalista de suas ideias. Visando a unidade nacional e, sobretudo, cultural do país, Rojas alicerça suas ideias especialmente na educação e na arte. Se, por um lado, a educação e, especialmente, a historia ensinaria sobre mitos e heróis nacionais, por outro, a arte os tornariam visíveis através de tintas e cores.

Tendo em vista o debate empreendido por Ricardo Rojas, onde a arte, de certa forma, ocupava relevante lugar no projeto nacional, cabe destacar, então, como ela estava organizada no início do século XX. Destarte, torna-se mister compreender, também, de que forma e através de quais meios tanto as Exposições quanto os Salões de Arte foram relevantes não só para levar a cabo tais discussões, como também para estabelecer oficialmente uma arte nacional.

Os intelectuais que estavam no entorno desses debates, cumprem papel basilar na construção da nação e da própria identidade nacional. Por meio de seus livros, músicas, esculturas e pinturas, os artistas que estiveram engajados nas questões nacionais, forjaram símbolos, criaram personagens e elaboraram imagens com o fim de evidenciar os elementos mais característicos e peculiares de sua nação. De acordo com Dante Pérez,

Los intelectuales (filósofos, literatos, historiadores) pero también los artistas (plásticos, músicos, draumaturgos, etc.) tuvieron un especial protagonismo en los albores de los procesos fundantes del Estado-Nación en los siglos XVIII, XIX e XX, tanto en Europa como en

---

<sup>57</sup> Idem.

Asia y América. Fueron los encargados de establecer, de instituir, de crear, la relación entre la cultura y la emergencia estatal a partir de una idea de relato de la nación y la nacionalidad.<sup>58</sup>

Em Buenos Aires, o estabelecimento de um campo artístico oficial ocorrerá, apenas, com as comemorações do Centenário da Independência, uma vez que é o primeiro evento organizado pelo governo.<sup>59</sup> Antes disso, vale dizer, a cidade “(...) carecia de una vida artística regular y organizada”.<sup>60</sup> Mesmo que as instituições oficiais tenham aparecido somente nesse momento, vale mencionar que a capital portenha já contava com a atuação de alguns artistas regionais – como se viu nos capítulos anteriores da presente tese - e, como já mencionado, com espaços expositivos como o *Salón Costa* e o *Salón Witcomb*, por exemplo.<sup>61</sup>

Mesmo que a atividade artística ainda não estivesse institucionalizada nos primeiros anos do século XX, momento este que antecedeu as comemorações da independência, alguns artistas haviam se reunido para, então, promover exposições coletivas. O grupo que talvez mais tenha se notabilizado nesse período foi o chamado *Nexus*<sup>62</sup>. Os artistas de seu entorno, como Carlos Ripamonte, Cesáreo Bernaldo de Quirós, Fernando Fader, Pio Collivadino, dentre outros, estavam fortemente vinculados com questões alusivas à identidade nacional. Isso se percebe através do resgate temático feito por eles, onde contemplavam elementos típicos da paisagem e dos tipos sociais e formativos da sociedade argentina. De acordo com Maria Lúcia Bastos Kern,

<sup>58</sup> PÉREZ, Dante. Sobre la función ideológica en el arte: *El gaucho de chiripá* de Cesáreo Bernaldo de Quirós. **Adversus. Revista de Semiótica**. Roma-Buenos Aires, ano III, n. 5, 2006, p. 01-29, p. 03.

<sup>59</sup> MUÑOZ, Miguel Angel. Obertura 1910: la Exposición Internacional del Centenario. In: WESCHELER, Diana, PENHOS, Marta. **Tras los pasos de la norma**. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989). Buenos Aires: Jilguero, 1999, p. 13.

<sup>60</sup> WESCHELER, Diana, PENHOS, Marta. **Tras los pasos de la norma**. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989). Buenos Aires: Jilguero, 1999, p. 7.

<sup>61</sup> Sobre os espaços expositivos da Buenos Aires do início do século XX, é importante perceber que, ainda sem locais institucionalizados, as exposições ocorriam, em sua maior parte, em salões onde atividades paralelas igualmente ocorriam. Eram, por certo, espaços que não estavam preparados para receber grandes exposições, como foi o caso da realizada por Quirós, em 1906, no *Salón Costa*. Na nota escrita por Jose Balsamo sobre a mostra, ele comenta a exiguidade do espaço e, ainda, critica a falta de ambientes próprios para tais ocasiões. Segundo o crítico, “Se entra en el salón Costa, donde están en exhibición los cuadros del pintor argentino Cesáreo B. de Quirós. Los cuadros son grandes y están muy juntos. Se retrocede para contemplarlos a distancia conveniente y se choca con las paredes. Entonces uno se da cuenta de que, para esas telas, el salon es chico. Es que no hay en Buenos Aires un salón apropiado para exhibir cuadros; los que existen, ó son chicos ó son oscuros, ó son caros. Esto es triste. No hay salones porque no hay pintores, pero - ¡no importa! – ya tendremos los unos y los otros. (...)”. BALSAMO, Jose. *Exposición Quirós*. Op.cit., p. 01.

<sup>62</sup> Segundo Ignacio Zaldivar, foram fundadores do grupo os artistas Pio Collivadino, Arturo Dresco, Fernando Fader, Justo Máximo Lynch, Carlos Pablo Ripamonte, Alberto María Rossi. Cesáreo Bernaldo de Quirós e o escultor Rogelio Yrurtia, por serem designados como representantes do grupo na Europa, não foram considerados como fundadores. Cf. ZALDIVAR, Ignacio Gutierrez. Op.cit., p. 51.

(...) com o grupo *Nexus*, criado em 1907, a retomada das tradições rurais argentinas é revelada pela presença de temas pictóricos, nos quais a paisagem, as cenas de costumes, os tipos sociais e os animais assinalam a construção da identidade nacional. Dentre os artistas que buscam essa orientação, pode-se destacar Carlos Ripamonte, Cesáreo B. de Quirós e Fernando Fader que trabalham com a paisagem do interior do país e revelam uma certa nostalgia de um passado rural que começa a desaparecer face ao aluvião imigratório, ao crescimento das cidades, à presença estrangeira maior que a *criolla* de origem e à diversificação produtiva.<sup>63</sup>

O que se percebe no trabalho desses artistas é, também, o diálogo que travam com as ideias que circulavam pela Buenos Aires do início do século. A sua construção temática, por assim dizer, estava estritamente relacionada com a retomada de assuntos que seriam basilares para a construção nacional e que teria o seu auge, justamente, na grande exposição comemorativa de 1910. Apesar do grupo *Nexus* promover, também, exposições, estas não tinham o caráter oficial. Mas, no entanto, já expunham o que viria a ser uma frequente três anos depois: obras com temáticas relacionadas às particularidades culturais da Argentina.

É nesse sentido, portanto, que se sublinha a importância do grupo *Nexus*. Afora esses artistas terem fomentado e impulsionado exposições de arte com vistas ao desenvolvimento de um Salão Anual de artistas argentinos<sup>64</sup>, reivindicavam, ainda, a criação de uma arte especificamente nacional. Importante referenciar, também, que a base no qual estavam fundadas tais ideias tinha, por sua vez, uma proximidade bastante grande com o que Fernando Fader, em uma conferência proferida na Alemanha em 1907, havia comentado sobre as metas de uma arte nacional.

O entendimento de Fader a esse respeito estava vinculado, também, a maneira com a qual os artistas se voltariam aos temas de suas nações. Para o pintor, enganava-se quem buscava inspiração ou imitava os estilos e temáticas estrangeiros. Se o fazia, era por buscar triunfos e glórias a partir do que já havia sido feito. E não do que estava por ser feito. Era justamente esse “abandono” do nacional e de tudo que e ele estava relacionado, que impedia, na sua visão, o desenvolvimento de uma arte que fosse estritamente nacional. Segundo o artista,

---

<sup>63</sup> KERN, Maria Lúcia Bastos. **Arte argentina: tradição e modernidade**. Porto Alegre: Edipucrs, 1996, p. 19.

<sup>64</sup> GUTIERREZ VIÑUALES, Rodrigo. Op.cit., p. 137.

No mireis lo que se pinta en otros países y no os dejéis sobornar por el triunfo. ¿Para qué mostrarles a vuestros conciudadanos en vuestro país lo que es moda en otros países? (...). No necesito decirles qué débeis pintar, artistas; sólo abrid los ojos y ved vuestra patria. A eso los llaman gran arte. Sed tan fuertes que vuestras obras representen aquello que sólo es posible en vuestra patria. Eso es arte.<sup>65</sup>

A participação de Cesáreo Bernaldo de Quirós nas atividades do grupo *Nexus* se deu de forma bastante tímida. E os motivos para tal estavam assentados nas frequentes viagens do artista para a Europa e, também, pelos poucos anos que o grupo funcionou, pois encerrou suas atividades no ano de 1908. No entanto, a validade de trazer essa discussão à tona é ressaltar não apenas o vínculo do artista com um grupo que era notadamente voltado às questões nacionais, mas, sobretudo, o contexto de efervescência dessas ideias. Além disso, esse período foi o que antecedeu a grande exposição do Centenário e, ainda, outra que o artista realizou no *Salón Costa*. Em ambas, pela primeira vez, a temática nacional e os *gauchos* eram apresentados ao público.

## 5.2 Bernaldo de Quirós e o delineamento do *gaucho*: percorrendo salões e exposições

Conforme se analisou até aqui, Cesáreo Bernaldo de Quirós, durante os anos em que esteve na Europa e, igualmente, nos momentos em que retornou à Argentina, trabalhou temáticas que tinham na paisagem e na natureza o seu grande foco. Apesar de ter apresentado, na exposição de 1906, duas pinturas que tratavam de temas específicos da região, ambas foram exploradas no sentido da paisagem e construídas a partir de estudos de cor e luz.

Mesmo afastado de Buenos Aires em 1907, quando da fundação do grupo *Nexus*, Bernaldo de Quirós, como seu representante em terras do Velho Mundo, igualmente comungava das ideias e projetos nacionalistas no qual o grupo se lançava. Nesse sentido, é no alvorecer das comemorações do Centenário da Independência que o processo de delineamento do *gaucho* começa a se fazer presente na obra de Bernaldo de Quirós. Assim, da grande exposição de 1910 até sua reclusão em Entre Rios no ano de 1923, o artista gestou e ordenou, artística e pessoalmente, os monumentais *gauchos* que apresentaria em 1928 na *Sociedad Amigos del Arte*.

Nesse aspecto, tendo em vista que o artista não apenas dedicou-se ao estudo do *gaucho* entre os anos de 1910 e 1923, pois muitas obras alusivas às paisagens europeias,

<sup>65</sup> FADER, Fernando *apud* GUTIERREZ VIÑUALES, Rodrigo Gutierrez. Op.cit., p.134.

especialmente espanholas, ainda se faziam presentes em suas telas, importa perceber de que maneira o *gaucho* se lhe apresentou para o artista. Não apenas como tema de suas obras, mas, igualmente, como problema plástico e artístico. Assim, através de três exposições – Exposição do Centenário e outras duas realizadas no *Salón Costa* e no *Salón Müller* – pretende-se observar a maneira com a qual Cesáreo Bernaldo de Quirós delineou o *gaucho* em sua pintura.

A comemoração do Centenário da Independência, promovida pelo governo argentino, afora proporcionar uma série de festejos, onde se incluíram os desfiles militares e os acalorados discursos em prol da nação, apresentava, também, uma grande Exposição Internacional. Esta, que objetivava “(...) exhibir el progreso de una civilización”<sup>66</sup>, estava dividida nas cinco grandes áreas que melhor retratavam o desenvolvimento e o progresso da sociedade argentina.

As cinco exposições que tiveram lugar nas comemorações de 1910 foram as seguintes: ferrovias, indústria, agricultura, higiene e arte. Ao se visualizar tais elementos pensa-se, inicialmente, na relação que os quatro primeiros temas estabelecem com os discursos acerca do progresso da civilização que pretendia, dentre outras coisas, suplantam a barbárie do campo. No entanto, a entrada da arte como elemento desse progresso e inserida nessa grande exposição, faz com que se problematize, igualmente, o fato de ela constar junto aos demais. Como já se colocou anteriormente, o campo artístico argentino desse período era incipiente e estava organizado, apenas, com os grupos que promoviam exposições coletivas, sem nenhum vínculo institucional, como o *Ateneo* e o *Grupo Nexus*, por exemplo.

Refletindo e estudando o entorno da primeira exposição do Centenário, o historiador da arte Miguel Ángel Muñoz oferece uma significativa resposta a essa questão. Para o autor, a arte não só entrava em acordo com os pressupostos nacionalistas do Centenário, mas igualmente adquiria um novo *status* no cenário argentino. Na realidade, ao perceber as especificidades e as potencialidades da arte para a construção da nação, o governo dotava o campo artístico e seus artistas como elementos chaves para esse processo. De acordo com o autor, “(..) en nuestro país, la inclusión de una exposición de arte junto a de ferrocarriles, industria, agricultura e

---

<sup>66</sup> MUÑOZ, Miguel Ángel. Obertura 1910: la Exposición Internacional del Centenario. In: WESCHELER, Diana, PENHOS, Marta. **Tras los pasos de la norma**. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989). Buenos Aires: Jilguero, 1999, p.13.

higiene es un claro signo del nuevo *status* que para él estado nacional están adquiriendo entonces las artes plásticas”<sup>67</sup>.

Além disso, importa mencionar, também, o impacto dessa atividade para a sociedade do período. Sem entrar nos pormenores acerca da escolha das pinturas, deve-se atentar que, em sua maioria, especialmente entre os argentinos, o realismo pictórico foi o gênero que mais chamou a atenção do público. Isso se deve, em grande parte, às formas de apreciação<sup>68</sup> e entendimento das obras e, também, ao desenvolvimento de um *gosto*. Junto disso, deve-se levar em conta, também, o que Ángel Muñoz chamou de *carácter didático de la Exposición*. Para ele, essas ações estiveram voltadas não apenas ao público que observava as obras, mas, igualmente, aos artistas que dela participavam. Assim, a Exposição do Centenário, afora refinar gostos, esperava de seus artistas “(...) la definitiva realización de un arte con características propias, es decir, nacionales”.<sup>69</sup>

A *Exposición Internacional de Arte del Centenario* abriu suas portas ao público em 12 de julho de 1910. Esta, que contava com um total de 2.419 obras de arte (entre elas pintura, escultura, litografias, e outros), abrigava, igualmente, trabalhos de artistas dos mais diversos países do mundo, como Alemanha, Áustria-Hungria, Bélgica, Países Baixos, Noruega, Portugal e Suíça, apenas para citar alguns. Envolta em inúmeras particularidades, talvez a mais relevante para o que se pretende aqui mostrar, é a referente ao *Concurso pictórico sobre tres temas diversos de índole nacional*. Instituído pela comissão organizadora do evento, tal concurso tinha por objetivo avaliar pinturas que tivessem sua temática centrada na história e nos costumes argentinos. De acordo com as normas que regiam tal certame, “El primer cuadro comprenderá el retrato de todos los miembros de la primera junta. Otro será de costumbres nacionales de cualquier época. El tercero representará un asunto de la época de la independencia”.<sup>70</sup>

<sup>67</sup> Ibidem, p.14.

<sup>68</sup> Miguel Ángel Muñoz, ao estudar as repercussões da Exposição do Centenário de 1910 atenta, dentre outras coisas, para a transformação do espaço expositivo em espaço de sociabilidade da elite portenha do período. Para ele, este “(...) fue un espacio central para la vida social de las clases dominantes argentinas”. No entanto, ao mesmo tempo que era esse espaço de distinção social, ele igualmente apontava, através das crônicas jornalísticas, o quão frívolo e supérfluo ele poderia ser também. Em nota que circulou no periódico *El Diario*, o autor da mesma informava que, “hasta ahora la exposicion de arte se ve grandemente favorecida por la más selecta concurrencia, al punto de llegar a constituir un lugar de cita y un sitio de ‘causerie’, a que es propicia no sólo la ubicación sino el arreglo de los salones y la abundancia de asientos lujosos que se encuentran en ellos. (...)”. Todas las tardes se vem encantadores grupos de niñas que pasean por los salones (...)”. Como forma de apropriação de valores culturais, a circulação pelo salão era, também, uma forma de distinção social. Sem que as obras em si fizessem diferencial, pois muitas vezes eram observadas superfluamente, “la gente se agrupa en torno de la orquesta, con una preferéncia reveladora”. Cf. MUÑOZ, Miguel Angelo. Op.cit., p.21-23.

<sup>69</sup> Ibidem, p. 23.

<sup>70</sup> Ibidem, p.24.



A respeito desse concurso, duas questões podem ser percebidas: a primeira, relacionada às temáticas e, por certo, à própria plástica dos artistas. Já a segunda, correlacionada à primeira, centra-se no debate acerca da arte moderna que se estabelecia em Buenos Aires nesse mesmo momento. Sobre o primeiro ponto, é pertinente mencionar que os temas considerados são, em sua maior parte, vinculados ao gênero da pintura de história. Este, que tinha por objetivo central a elaboração de imagens referentes ao passado, tornava-se, nesse contexto, fundamental para o projeto nacionalista. De acordo com Valéria Salgueiro,

Em muitos lugares do mundo buscou-se a identidade nacional apelando ao patriotismo com o trabalho de figuração em imagens alusivas ao pretendido passado em comum, aos mitos de origem e de fundação, aos heróis venerados e, enfim, as processo histórico da nação.<sup>71</sup>

Mesmo que, nesse momento, a pintura de história na Argentina não fosse uma tendência muito forte, os temas *costumbristas* acabavam sobrepondo-se aos históricos ou, ainda, servindo como base para estes.<sup>72</sup>

No que se refere à plástica dos artistas, apesar do movimento modernista já estar entrando no cenário artístico portenho, a grande maioria ainda estava vinculada às bases formalistas de suas formações e que, de certa maneira, se opunham aos novos modelos europeus. É por esse viés que se compreende o trabalho de Xul Solar (1887-1963), por exemplo, importante artista da modernidade argentina. Por ter seu trabalho vinculado aos movimentos que se distanciavam das narrativas pictóricas tradicionais, Solar “(...) distingue-se dos outros artistas porque, em Buenos Aires, as instituições de arte oficiais estimulam as representações nacionais, que exaltam as paisagens do pampa e os seus tipos sociais”.<sup>73</sup>

Tendo isso em vista, não surpreende saber que, tanto as obras selecionadas para a Exposição Internacional do Centenário quanto as que foram as vencedoras do Concurso Pictórico, eram de autoria de artistas consagrados na Argentina e que se dedicavam às elaborações pictóricas que tinham na história, nos costumes, nos tipos

---

<sup>71</sup> SALGUEIRO, Valéria. A arte de construir a nação: pintura de história e a Primeira República. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 30, p. 03-22, p. 05.

<sup>72</sup> AMIGO, Roberto. La pintura de historia y el primer centenario. In: GUTIERREZ, Ranón (Coord.). **Temas de la Academia: Las artes en torno al Centenario. Estado de la cuestión (1905-1915)**. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 2010, p. 37.

<sup>73</sup> KERN, Maria Lúcia Bastos. América Latina: artes visuais, modernidade e projeções utópicas. In: FLORES, Maria Bernadete Ramos, PIAZZA, Maria de Fátima Fontes. **História e arte: movimentos artísticos e correntes intelectuais**. São Paulo: Mercado das Letras, 2011, p. 121.

sociais e na paisagem nacional o tema central de seus trabalhos. Pio Collivadino, por exemplo, é o artista que ganha o primeiro prêmio na temática relacionada à Junta de 1810, com a pintura *Juramento de los miembros de la Primera Junta*. Já no tema relacionado aos costumes nacionais, vence a obra *Canciones del pago*, de Carlos Ripamonte. Ambos artistas, vale dizer, eram membros do grupo *Nexus*.

No que tange a Exposição do Centenário, é relevante apontar que grande parte dos pintores participantes estavam ligados ao já citado grupo *Nexus*. E foi nesse momento, também, que a primeira geração de artistas argentinos foi desafiada por esses novos pintores que, a passos largos, começavam a sobressair no contexto artístico portenho. Para Laura Malosetti Costa,

En vísperas de los festejos de 1910 los artistas del '80 se vieron desafiados por una segunda generación de artistas. Vários de ellos formaron la agrupación que llamaron *Nexus* al regreso de sus viajes de formación en Europa, decididos a tomar en sus manos todas las instancias de formación y consagración artística de la capital. En su mayoría esos artistas – Pío Collivadino, Carlos Ripamonte, Arturo Dresco, Cesáreo Bernaldo de Quirós entre ellos – se habían formado en Roma.<sup>74</sup>

Desses artistas do grupo *Nexus*, um dos que mais chama a atenção, pois expõe vinte e seis pinturas e recebe convite especial para participar, é Cesáreo Bernaldo de Quirós<sup>75</sup>. Este pintor, além de expor paisagens locais, europeias e retratos, notabiliza-se por uma pintura de cunho histórico e costumbrista intitulada *Carrera de sortija en dia pátrio* (Fig. 02). Tal obra, adquirida posteriormente pelo governo de Entre Ríos e atualmente exposta no Museo de Bellas Artes Dr. Pedro Martínez, foi agraciada com a medalha de ouro da exposição.<sup>76</sup>

É precisamente nessa pintura que Quirós apresenta, pela primeira vez, a temática nacional, onde o folclore e os tipos *gauchos* sobressaem-se na obra. Em *Corrida de sortija en dia pátrio*, óleo sobre tela de 290 X 380 cm, o pintor mostra uma das cenas mais representativas das tradições argentinas. As *corridas de sortijas*, que tem sua origem mais remota nos torneios medievais, é um jogo que, na região platina, permitia

<sup>74</sup> MALOSETTI COSTA, Laura. Las instituciones y el arte en el Centenario. In: GUTIERREZ, Ramón (Coord.). Op.cit., p. 57.

<sup>75</sup> GUTIERREZ ZALDIVAR, Ignacio. Op.cit., p.76.

<sup>76</sup> GUTIERREZ ZALDÍVAR, Ignacio. Op.cit., p.82.

Fig. 02

***Carrera de sortijas em dia pátrio***

Cesáreo Bernaldo de Quirós

Oleo sobre tela, 1910, 290 X 380 cm

Museo Provincial de Bellas Artes Pedro E. Martínez, Paraná



Fonte: Acervo fotográfico da autora

Fig. 03

***Guerrero de mi pago***

Cesáreo Bernaldo de Quirós

Óleo sobre tela, 1910, 110 X 100 cm

Coleção Particular



Fonte: GUTIERREZ ZALDIVAR. Ignacio. Op.,cit.

ver a agilidade e domínio de montaria do ginete sobre o cavalo. Afora ser jogado em datas específicas, as corridas eram feitas, geralmente, em dias comemorativos<sup>77</sup>.

Por certo, deve-se levar em consideração que essa obra apresentada por Quirós na Exposição do Centenário estava de acordo, pois, com as bases do concurso. Mesmo que tenha exposto um grande número de obras<sup>78</sup>, apenas *Corrida de sortijas* possuía temática nacional e folclórica<sup>79</sup>. No entanto, no mesmo ano em que ocorreram as mostras comemorativas do Centenário, o artista realizou mais uma exposição individual onde, dentre outros quadros, seus *gauchos* timidamente começavam a ganhar espaço.

Assim, ao encerrar a Exposição do Centenário, Quirós expõe seu trabalho novamente no *Salón Costa*.<sup>80</sup> Dentre as vinte e duas telas expostas, foi *Guerrero de mi pago*, um óleo sobre tela de 110 X 100cm (Fig. 03) a obra que mais chamou a atenção do público e da crítica. Esta, que apresentava um militar com armas e uniforme alusivos às tropas federais do século XIX, foi elaborada a partir do que seria a grande marca de Quirós em seus *gauchos*: o uso da cor vermelha, ou *bermellones*.<sup>81</sup>

Importante perceber, também, através das notas publicadas nos periódicos do período, a maneira com a qual os críticos se referem ao artista, especialmente quando tratam dos temas por ele trabalhados. Em *La Nación* do dia 23 de outubro, por exemplo, a *flexibilidade* do artista era, então, comentada. E esta, por certo, era colocada em comparação com as obras que haviam sido expostas, pouco antes, durante as comemorações do Centenário:

(...) Veintidos cuadros en competencia de méritos llenan el salón Costa, y superan con mucho la esperanza que hicieron nacer las otras obras de Quiroz [sic], exhibidas en la exposición internacional. Sobre

<sup>77</sup>HUTCHINSON, Thomas J. *Corrida de Sortija (1861-1868)*. Disponível em: [www.tradiciongaucha.com.ar](http://www.tradiciongaucha.com.ar). Acessado em 10 jan. 2014.

<sup>78</sup> Das pinturas expostas por Quirós na Exposição do Centenário, destacam-se, afora a já citada *Corrida de sortijas en dia pátrio*, as seguintes: *Riva* (1908), *Payesa* (1907), *Otoñal* (s.d.), *Nido dormindo* (1907), *Bernareggi* (s.d.), *Plaza de pueblo* (1904), *Silencio nocturno* (s.d.), *Deya florida* (s.d.), *Mr. Florenza y Arnú* (s.d.), *Payés mallorquí* (1907), *Montañas de ensueño* (s.d.), *Princesita blanca* (1909), *Plazoleta de la Seo* (1905), *Acandilatos* (1907), *Mr. Del Castillo* (s.d.), *Día gris* (s.d.), *Puerto de Caronte* (s.d.), *Armonía perla* (s.d.), *Maja sonriente* (1907), *El niño del caballito* (s.d.), *La hilandera* (1907), *Nocturno de Mallorca* (1907), *Viejo (estudio)* (s.d.), *El hombre del barral* (s.d.), *El trasnochador* (s.d.). As informações acerca das obras apresentadas por Quirós na citada exposição foram adquiridas no *Catálogo. Exposición de Arte del Centenário – Buenos Aires 1910*. O original encontra-se no arquivo da Galeria Zurbarán de Buenos Aires.

<sup>79</sup> Segundo Roberto Amigo, *Corrida de sortijas en dia pátrio* foi a única obra de Quirós, na Exposição do Centenário, que possuía temática pátria. Para o autor, a pintura do artista “(...) también fue expuesta en la sección Argentina con el num. 112 del catálogo, destacándose como el único de tema pátrio y criollo entre las 26 obras de este artista”. Cf. AMIGO, Roberto. 2010. Op.cit., p.34.

<sup>80</sup> GUTIERREZ ZALDÍVAR, Ignacio. Op.cit., p. 84.

<sup>81</sup> Idem.

estas hemos dicho nuestra opinión antes de ahora; con aquellas será menester modificar el juicio emitido y llegar quizá a la conclusión de que estamos delante de uno de los más flexibles y más originales artistas que nos han reproducido la vida en sus telas.<sup>82</sup>

Ao citar os diversos referenciais que se desnudavam nas pinturas exibidas pelo artista, o crítico, além de compara-las com as que haviam sido expostas anteriormente, qualifica cada uma delas. Sobre *Guerrero de mi pago* é bastante enfático quando se refere à ela como uma pintura *enérgica*. Por certo, essa tenacidade e força percebidas na pintura estavam relacionadas não só ao *guerrero* em si, mas, sobretudo, aos usos das cores, em especial o vermelho, bem como os contrastes que o *poncho encarnado* cria com os demais elementos da pintura.

Com isso, para Ignacio Zaldívar, são essas duas obras apresentadas, pois, a base da produção de *Los Gauchos*, série iniciada em 1923 por Quirós. Segundo o autor, “Creemos firmemente que esta obra [Guerrero de mi pago], junto con ‘Corrida de sortija en día patrio’, son el punto de partida para aquella obra cumbre que diez años más tarde habría de iniciar Quirós en Entre Ríos, es decir, la famosa serie ‘Los Gauchos’”.<sup>83</sup>

Ao finalizar a mostra de suas pinturas no *Salón Costa*, Quirós, mais uma vez, viaja à Europa. Se a sua primeira ida ao Velho Mundo marcou o início de sua trajetória como artista, esse retorno assinala o momento de seu aperfeiçoamento. Ao percorrer diversos países, conhecer museus e obras e, ainda, entrar em contato com grandes artistas, Cesáreo ia agregando elementos de grande importância para sua técnica pictórica, especialmente o trabalho com a cor e a luz. Segundo Foglia, é nesse período que ele

Analiza distintos paisajes; hace estudios de psicología que le sirven para aprofundizar los sentimientos de los modelos. Dibuja y compone sin descanso, y a medida que avanza en la práctica conjuga más jugosamente el color. La pintura es color; el color tiene a su vez un lenguaje que procura penetrar; por eso, adquiere la maestría del arabesco que da tanta personalidad a sus lienzos.<sup>84</sup>

Embora esse período tenha sido de estudos e de grandes realizações técnicas, igualmente a questão temática se impunha a ele. Seu retorno à Argentina em 1915 e, um ano depois, a Entre Ríos, o permitiu ampliar seu rol temático. Mesmo sendo um artista

<sup>82</sup> BELLAS Artes. Exposición Quiroz [sic]. *La Nación*, Buenos Aires, 23 out. 1910, s.p.

<sup>83</sup> Idem.

<sup>84</sup> QUIRÓS, Cesáreo Bernaldo de *apud* FOGLIA, Carlos A. Op.cit., p. 22.

de grandes êxitos, Quirós “(...) cree poder hacer más. Siempre ha sido un inquieto, un insatisfecho. Quiere hacer arte de contenido nacional”.<sup>85</sup> Muito embora as linhas iniciais dessa *vontade* já tivessem aparecido, de certa forma, nas exposições de 1910, ela, que o acompanhou desde a infância, lhe surgia novamente envolta em brumas de saudosismo e, também, como forma de refletir acerca de seu *métier*: eram os *gauchos entrerrianos*, homens de sua terra, que lhe apareciam e lhe surgiam como obra, tinta e cor.

As primeiras imagens dos homens e das paisagens de sua terra natal, onde encontrou as cores, luzes e temas que provocariam a irrupção de uma nova fase em seu trabalho, são elaboradas e apresentadas no ano de 1919, em uma exposição que parece ser o grande divisor de águas na produção do artista. *De mi taller a mi selva*<sup>86</sup>, mostra realizada na Galería Müller, foi composta por obras elaboradas na Europa, especialmente em Paris e Mallorca, e, também, na Argentina, onde pinta Gualeguay, sua cidade natal.

Esta exposição evidencia, até pelo título escolhido, a dualidade do trabalho de um artista que problematizava seu fazer artístico e que, aos poucos, o encontrava em seu *terruño*. E é precisamente retorno – que o faz voltar-se, igualmente, para dentro de si mesmo – que define os contornos dessa sua nova fase e que caracterizam suas novas obras. Para os críticos de *La Nación*, dias antes da abertura da mostra da *Galería Müller*, o clima era de expectativas com relação ao que o artista apresentaria, isto é, no que estaria fundamentado esse *novo*:

Prima, sin embargo, sobre esse gran interes la gran expectativa que ha provocado n todas partes la version de que Quirós exhibirá en esta exposición cosas novedosas que marcan una nueva etapa en su Carrera. Dícese, en efecto, que después de las bellas composiciones decorativas que, años hace, trajo de Espana, sólo podía superarse a si mismo abordando los tems de la naturaleza subtropical y que así lo ha hecho, internándose durante meses en las provincias y territorios del litoral norte. De allí há traído una cantidad de telas que producirán, seguramente, gran sensación.<sup>87</sup>

A própria imprensa da época, ao escrever a respeito de tal exposição, salientava esse novo momento plástico e temático de Quirós. Manuel Rojas Silveyra, que assinou o texto *Las tres exposiciones del año*, veiculado no periódico *Augusta*, destacava a singularidade da mostra, especialmente no que se referia às temáticas apresentadas. *De*

<sup>85</sup> Ibidem, p.25.

<sup>86</sup> GUTIERREZ ZALDIVAR, Ignacio. Op.cit.,p. 162.

<sup>87</sup> BELLAS Artes. Cesáreo Bernaldo de Quirós. *La Nación*, 16 set. 1919, p. 04.



*mi taller* eram as obras<sup>88</sup> que haviam sido elaboradas na Europa e que correspondiam às cenas de interiores, aos nus e naturezas mortas que, segundo o crítico, “(...) nos da una impresión de lujo, de suntuosidad y de refinamiento tan exquisito en sus raras tonalidades de oros viejos y de tenues azules (...)”.<sup>89</sup>

No espaço reservado *a mi selva*, que compunha a segunda parte da exposição e apresentava as pinturas realizadas na Argentina, adentrava-se, pois, “(...) en la selva entrerriana a cuyas puertas fabulosas como las de un país de leyenda, salen a recibirnos diversos personajes.”<sup>90</sup> Essa organização e disposição das temáticas e obras na exposição foi um fato que impressionou muito os visitantes e a crítica do período. Ao fazer o observador perceber, num primeiro momento, as obras de *su taller* e, logo após, fazê-lo adentrar à sua *selva* era, pois, uma forma de embrenhar-se na alma e nos pinceis de Quirós. Da mesma forma que o artista deixava tais temáticas para trás, assim também o fazia o visitante quando, após observar as obras *de mi taller*, partia para *su selva*. Em uma nota do periódico *La Nación*, datado de setembro de 1919, o crítico assim se referia às obras e a essa ordenação do espaço:

El espectador tambien. Al pasar de la primera a la segunda sala de esta exposición, de la vision de lo que es producto del “taller” a lo que es sazonado fruto de la vida, y de una vida sana, fuerte, natural, bravia y que se desarrolla al sol y al aire libre, los espíritus se tonifican y en seguida, casi inconcientemente, se dan cuenta de que se hallan aqui ante el arte en ejercicio de su misión ético-social.<sup>91</sup>

Era nesse espaço, portanto, dentro da *selva* do próprio Quirós, que figuravam os seus diferentes *gauchos*: *El Moraju*, típico federal que se envolveu nas lutas territoriais de Entre Ríos; *El Montaraz* (Fig. 04), o grande estancieiro que, pelo olhar e pose com o qual está disposto na obra, demonstra seu poder; *El embrujador* (Fig. 05), que consistia no “gallero, [homen] dueño de oscuros poderes.”<sup>92</sup>. A respeito das duas últimas, o mesmo texto de *La Nación* anunciava, ainda, que eram ambas “(...) de esas telas que imprescidiblemente deben de estar en un museo, y en un museo nuestro (...) por el intenso valor documentário que tienen ya hoy y que aumentará mañana”.<sup>93</sup> Além dessa

<sup>88</sup> Eram obras como *Coquitos*, *Oros y platas* e *Cosas de taller* que Silveyra se referia.

<sup>89</sup> SILVEYRA, Manuel Rojas. Las tres exposiciones del año. **Augusta. Revista de Arte**, ano II, v. III, n. 17, Out. 1919, p. 151-176, p. 162.

<sup>90</sup> Ibidem, p.168.

<sup>91</sup> BELLAS Artes. Del taller a la selva. **La Nación**, 19 set. 1919.

<sup>92</sup> PENHOS, Marta. El embrujador. Disponível em: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/1793>.

<sup>93</sup> BELLAS Artes. Del taller a la selva. Op.cit., s.p.

Fig. 04

***El Montaraz***

Cesareo Bernaldo de Quirós

Óleo sobre tela, 1919, 108 X 84 cm

Coleção Privada



Fig. 05

***El Embrujador***

Cesareo Bernaldo de Quirós

Óleo sobre tela, 1919, 112 X 91

Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires



Fonte: GUTIERREZ ZALDIVAR. Ignacio. Op.,cit.

observação pontual, igualmente Silveyra teceu comentários acerca dessa nova obra e temática que Quirós apresentava:

Son todos estos tipos de gaucho admirables estudios de ambiente, de raza y de carácter que han de servir mañana, cuando se emprenda la historia de eso litoral argentino tan bravio y levantisco, como punto de partida para reconstruir el personaje que la evolución de las costumbres va desvaneciendo ya entre las brumas de una leyenda remota.<sup>94</sup>

Como pode ser percebido, a exposição realizada na *Galeria Müller* teve grande repercussão entre os portenhos. Não só por se tratar do já consagrado Bernaldo de Quirós, mas, sobretudo, por serem apresentadas novas obras e temáticas que, de certo modo, promoviam uma identificação mútua com o público. Muito embora essa mostra tenha fechado suas portas ainda em 1919, é interessante perceber que, dois anos depois, durante os meses de setembro a novembro, ela ocupava as salas do Liceu de Artes e Ofícios no Rio de Janeiro e, também, o salão da antiga Drogaria Braulio, em São Paulo. Vale mencionar, ainda, que tal exposição estava inserida “(...) dentro de un programa de intercambio cultural con Brasil al igual que realizó en esa misma temporada y en esta misma ciudad [Rio de Janeiro] Benito Quinquela Martín.”<sup>95</sup>

Em ambas as exposições, como se pode perceber nos registros da imprensa da época, a crítica teceu longos e elogiosos textos ao artista. No Rio de Janeiro, inclusive, o presidente Eptácio Pessoa, que havia visitado a mostra no dia 16 de setembro, “(...) adquiriu para o Estado a tela ‘Primavera’, reprodução de um canto de Palermo”.<sup>96</sup> Agradecendo o ato do presidente, Quirós, então, “(...) declarou-lhe que ia deixar, como oferta á Escola Nacional de Bellas Artes, um dos outros quadros, escolhendo-se, então, o denominado ‘A hora do chá’”.<sup>97</sup> Ambas, atualmente, encontram-se no acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Além de noticiar a presença do presidente na exposição, bem como a aquisição da obra, os jornais, igualmente, apontaram a técnica luminista de Quirós e o trabalho com as cores, como uma das grandes características de sua pintura.<sup>98</sup> No entanto, foi na

<sup>94</sup> Idem.

<sup>95</sup> GUTIERREZ VIÑUALES, Rodrigo. *Síntesis histórica del arte en la Argentina (1776-1930)*. Op.cit., p.218.

<sup>96</sup> NA EXPOSIÇÃO Quirós. O presidente da República foi ver os quadros do pintor argentino. *Correio da Manhã*, 17 set. 1921, p.04.

<sup>97</sup> Idem.

<sup>98</sup> As críticas que foram feitas quando da exposição de Quirós no Rio de Janeiro em setembro de 1921 podem ser lidas nas seguintes publicações: O INTERCÂMBIO Brasil-Argentina. *Correio da Manhã*, 02

exposição realizada em São Paulo que, afora a crítica positiva acerca das obras, dois textos comentam acerca dos *gauchos* que Quirós havia realizado para *De mi taller a mi selva*.

O primeiro deles, veiculado pelo periódico *O Combate*, traz a assinatura de Raul Tiete. Dentre comentários acerca do uso e incidência da luz nas pinturas do argentino, o autor refere-se, já ao final de sua análise, à pintura *El Montaraju*. Para ele, “Os estudos “Morajú” e “Louco” são não só um labor de técnica, de conscienciosa fidelidade de typos, mas, mais que tudo, o reflexo moral dos modelos”. Por certo, como já havia sido comentado pela crítica argentina, a expressão com que Quirós dotava seus personagens era, sempre, elemento a ser pontuado pelos que observavam seus trabalhos. Nesse sentido, a partir da elaboração dos *gauchos*, não apenas a luz e as cores davam os tons da imagem, mas, sobretudo, eram os olhares e o verismo com que representava os tipos, os elementos que mais se destacavam.

O segundo texto que traz comentários acerca da exposição e das obras de Quirós em São Paulo é o que leva a assinatura de Monteiro Lobato. Sua atuação na imprensa da época, especialmente em *O Estado de São Paulo* e *Revista do Brasil*, foi o que possibilitou, também, a escrita da pequena resenha que, da mesma forma que a nota dos jornais, iniciava apontando as peculiaridades plásticas das obras:

Caracteriza-o como pintor a intuição agudíssima do que é a luz. Um criador audacioso de neologismo poderia dizer dele que é um luzista, como se diz um colorista. No colorista predomina o senso da cor; naquele predominaria um senso mais alto, o da luz mãe da cor, o da luz no momento em que desabrocha em cor.<sup>99</sup>

E, mais adiante, quando Lobato se refere, pois, às obras que estavam sendo exibidas no salão da antiga Drogaria Braulio, da mesma forma que Tiete, ele cita *El Moraju* e *El Loco*. Suas observações a respeito da primeira focam, sobretudo, a maneira com a qual Quirós havia elaborado seu olhar: “(...) O olhar sombrio que diz

---

out. 1921, onde Quirós despede-se dos artistas brasileiros ao findar a exposição e, ainda os conclama à irmandade de ideais entre ambos: “(...) para que sepais hermanos en ideales, que ya he pedido a mi gobierno busque los médios para que nos conozcamos más, lleguemos a fundir una hermandad grande y generosa, la cerebracion [sic] y el sentir de estos dos pueblos, Brasil y Argetnina, unidos por tantos vinculos indisolubles. Haciendo votos por que las vias del arte, que son las del corazon nos unan estrechamente con grandeza y esplendor (...)”. Além dessa breve nota, é relevante a reportagem realizada pela Revista *Ilustração Brasileira* que, afora comentar a respeito da exposição, traz importantes informações a respeito da plástica do artista. Cf. OCTAVIO FILHO, Rodrigo. Mostra de Arte. Cesáreo Bernaldo de Quirós. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, 12 out. 1921, s.p.

<sup>99</sup> LOBATO, Monteiro. Um grande artista. In; LOBATO, Monteiro. **Ideias de Jeca Tatu**. São Paulo: Brasiliense, 1959, p.212-213.

tudo – espelho da alma mais que nunca – e a atitude de bote armado, se casam, num ambiente lógico de paisagem áspera, com a vegetação desértica denunciada pela rudeza da palma, tudo recoberto por um céu torvo”. Era, para o autor de *Sítio do pica-pau amarelo*, uma clara referência ao *gaucho malo*, a quem ele chamou *cangaceiro platino*. É, portanto, no *Moraju* de Quirós, que ele percebe esse típico homem da campanha, esse “(...) tipo sub-racial, matéria prima donde saíram heróis bandidos como Facundo Quiroga”.<sup>100</sup>

Assim, ao finalizar essas exposições e retornar à Argentina, e tendo recebido comentários muito positivos acerca de seus novos trabalhos, Cesáreo Bernaldo de Quirós parte para um período de isolamento no interior de Entre Ríos. Seu objetivo, nesse momento, era buscar elementos para aprofundar seus conhecimentos acerca das vivências do homem do campo e, assim, relacioná-los aos que outrora transitaram por aquele mesmo espaço. Esboçava-se, assim, através de uma intensa pesquisa e vivência entre os nativos interioranos, a série *Los Gauchos*.

### **5.3 *Los Gauchos*: da pesquisa à consagração mundial**

Analisar as pinturas que compõe a série *Los Gauchos*, que totalizam cerca de vinte e oito telas de dimensões variadas, é, por assim dizer, incursionar rumo aos recônditos da alma de Cesáreo Bernaldo de Quirós. Acompanhar a maneira com o qual o artista construiu tal obra e, igualmente, os elementos que dela fizeram parte é, também, perceber de que forma a temática gauchesca lhe apareceu e o consagrou tanto na América quando na Europa.

O *gaucho*, vale dizer, não era um tipo estranho à Bernaldo de Quirós. Acompanhando-o desde sua juventude em Gualeguay, província de Entre Rios, esse mesmo homem do campo tornou-se, para ele, elemento chave em um período de novas descobertas e estudos plásticos. Era ele, também, o ponto inquietante na vida do artista que, até o momento, havia dedicado tintas e cores aos tipos e paisagens estrangeiros. O *gaucho*, para Quirós, foi mais que um tema. Foi um desestabilizador que, ao mesmo tempo em que o fazia rever sua obra, o projetava rumo a novas experiências.

Nesse sentido, como foi apontado anteriormente, a temática gauchesca e, mais especificamente, a que estava voltada às especificidades entrerrianas, apareceu ao artista após as inúmeras viagens que realizou à Europa e, também, ao longo do período em que

---

<sup>100</sup> Ibidem, p.215.

passou afastado de sua terra natal. Contudo, mesmo que tais obras tenham começado a ser esboçadas em princípios do ano de 1923<sup>101</sup>, a ideia e a vontade de trazer para suas telas os homens e as paisagens da sua terra natal já se configuravam desde o ano de 1916<sup>102</sup>, momento este em que o artista, após muitos anos residindo na Europa, retorna à Buenos Aires. É precisamente nesse retorno que Quirós questiona-se a respeito de seu trabalho e, ao mesmo tempo, busca novos temas e soluções plásticas para suas pinturas<sup>103</sup>. Com isso, buscar no elemento nativo a base para a produção das obras era, também, uma forma de se reencontrar e se reconstruir. Ao comentar sobre as inquietações que lhe acometeram logo de seu regresso à Argentina, Quirós é bastante claro:

Luego de varios años y de dos viajes ao viejo continente en los que me senti lleno de vacilaciones y de dudas, pero siempre con deseos de trabajar mucho y mejor, volvi a mi tierra y me senti, por primera vez, capacitado para entrar en el secreto de su belleza y de su tradición. Recorrí mi provincia, la de Entre Ríos, donde, repentinamente, me senti conducido hacia el deseo de fijar la vida pasada, la vida guerrera y romántica de esa provincia cuya historia habia sido agitada por tantas y tan grandes pasiones. El gaucho se me presentaba a cada vuelta del camino; en cada pulpería surgian recuerdos de sua airosa época que llenó los campos de ecos sentimentales y de rojas banderolas. (...). Era la naturaleza, la voz de mi tierra, la que me sugería tales magnificências, y la única, por cierto, que podía reinar sobre todos los momentos de mi pintura.<sup>104</sup>

Assim, então, delineava-se o início da serie *Los Gauchos*. Misto de saudosismo e técnica, de lembranças e cores e de tempos e luzes, o artista volta para Entre Rios e lá, durante cinco anos, medita e pesquisa acerca de seu tema. Tenta senti-lo. Por tal razão – e pela complexidade de sua elaboração, pois a realiza entre os anos de 1923 a 1927 – é que esse conjunto de obras apresenta, ao pesquisador, inúmeras questões que tangenciam não apenas a obra em si, mas, igualmente, o artista que a produziu.

<sup>101</sup> GUTIERREZ ZALDÍVAR, Ignacio. **Quirós**. Buenos Aires: Zurbarán, 1992, p. 159.

<sup>102</sup> FOGLIA, Carlos A. Op,cit., p.25.

<sup>103</sup> Acerca dos questionamentos realizados por Bernaldo de Quirós acerca de sua plástica, bem como das transformações pela qual a mesma passou quando de seu retorno para Buenos Aires, é interessante pontuar uma observação que fez a esse respeito quando foi entrevistado pela Revista *Plus Ultra*. De acordo com o artista, (...) En Florencia, donde estuve más tarde [1914], empecé a reaccionar del academismo. (...). Puede decirse que desde entonces empezó el periodo de mi renovación artística. El impresionismo llegó a descubrirme cosas originales, que antes no había podido comprender. (...) Dentro de la escuela luminista, trato de llegar en la figura a um modelato que tenga valor y consistência. Esta es mi ilusión por ahora”. Cf. ANDRÉS, Victor. Nuestros pintores: Cesáreo Bernaldo de Quirós. **Plus Ultra**, n. 27, ano III, jul. 1918, [s.p.].

<sup>104</sup> FOGLIA, Carlos A. Op,cit., p.25.



Compreender a especificidade de tal trabalho é, também, unir os diversos fios de uma complexa trama que compreende, além dos questionamentos do artista acerca de sua própria arte, a inserção e a construção do tema gauchesco em seu rol temático.

A bibliografia que versa sobre a forma com a qual Cesáreo Bernaldo de Quirós criou seus *gauchos* é bastante pontual e incisiva quando trata das pesquisas que o artista realizou acerca da temática. Não só os livros e a memória dos tempos de infância constituíram-se como a base de sua produção. Mais que isso, Quirós desejava vivenciar os modos de vida da gente do interior. Queria conhecer de perto estórias de tempos passados, tradições e costumes peculiares, homens e mulheres que por aqueles campos haviam passado, trazer à tona cenas e rostos que participaram de guerras tão caras à sua província. Sobre essa questão, comenta Carlos Foglia:

Es preciso buscar la documentación histórica que haga posible concretar el sueño. Ciertamente es que, desde la niñez, escucha relatos y comentarios interesantísimos, pero ellos no bastan. Es necesario indagar la soledad de los campos, buscar testimonios indiscutibles, descubrir huellas, desentrañando en lo posible, el misterio de las selvas, para interpretar tales asuntos con dignidad artística.<sup>105</sup>

Convicto de seu propósito, no ano de 1923 Quirós parte para a sua pesquisa no interior de Entre Rios e isola-se em Médanos, na estância de Don Justo José Sáenz Valiente Urquiza, neto do General Justo José de Urquiza (Figs. 06 e 07)<sup>106</sup>. Despidendo-se de sua roupagem citadina, o artista passa a vestir-se de acordo com o personagem que escolhia interpretar nas estâncias onde parava. Ora era um simples vendedor; ora, um jornalista em busca de histórias. Para ele, o mais importante nesse momento era, pois, ocultar seu lado pintor para que não ocorressem “(...) malas interpretaciones o que una indiscreción malogre sus planes”.<sup>107</sup> É por tal razão que “(...) para identificarse más con sus comprovincianos, cambia la indumentaria pueblera por las pilchas regionales”.<sup>108</sup>

Essa viagem pelo interior entrerriano, que durou aproximadamente um ano, proporcionou a Quirós uma admirável coleção de paisagens e histórias. Da observação do campo em diferentes momentos do dia, o artista pôde trabalhar, com maior intensidade, as questões técnicas da luz e da cor. Por outro lado, a convivência com os

<sup>105</sup> FOGLIA, Carlos A. Op.cit., p. 25.

<sup>106</sup> A propriedade de Médanos, segundo informa Ignacio Gutierrez Zaldivar, pertencia a Dolores Justa de Urquiza Costa, filha mais velha do casamento de Justo José de Urquiza com Facunda Dolores Costa Brizuela. Cf. GUTIERREZ ZALDIVAR, Ignacio. Op.cit., p.174.

<sup>107</sup> Ibidem, p.26.

<sup>108</sup> Idem.

Fig. 06

***Quirós em Médanos***

Sem autor

Fotografia, 1923/1928,

Acervo da Galeria Zurbarán



Fig. 07

***Quirós em Médanos***

Sem autor

Fotografia, 1923/1928,

Acervo da Galeria Zurbarán



Fonte: Galeria Zurbarán

interioranos lhe oportunizou a construção de tipos e cenas peculiares que, anos mais tarde, seriam a base para a elaboração de suas telas. Muitos foram os relatos que Quirós ouviu. E diversas foram as cenas que presenciou. Para Rodrigo Viñuales, “(...) en estos sitios fue recopilando testimonios y anécdotas sobre la vida gauchesca durante las guerras civiles que enfrentaron a los unitarios y federales en el XIX, los cuales habrían de ser el punto de partida para la realización de sus cuadros”.<sup>109</sup> São esses eventos por ele testemunhados e, posteriormente narrados aos seus amigos, que se constituem como importante fonte para o estudo de *Los Gauchos*.

Assim, passados os cinco anos de pesquisas, estudos e trabalho, no ano de 1927 Bernaldo de Quirós finaliza os quadros constituintes da série. No ano seguinte, na *Sociedad Amigos del Arte* de Buenos Aires, as telas de grandes proporções eram apresentadas, pela primeira vez, ao público. Dentre elas, destacavam-se *Don Juan de Sandoval (El patron)*, *El lancero colorado*, *Los bomberos*, *Algarrobos*, *Oros de la tarde*, *El carnicero*, *¡Y vamos vieja!*, *El baile*, *El cantor y los troperos*, *El gavilán*, *Amaneciendo La ofrenda*, *Tunas y lechiguanas*, *Aves de presa*, *Fritos y pasteles*, *El muchacho de los arreos*, *El patroncito*, *En la costa del monte*, *La doma*, *Lanzas y guitarras*, *El carneador*, *El pialador*, *Los jefes*, *La pareja y el sandiero*, *La partida*, *Don Anacleto*, *Los degolladores*, *El curandero*, *El juez federado* e *Nocturno*.<sup>110</sup>

Conforme pode ser percebido através dos títulos colocados nas pinturas, a série tratava, em linhas gerais, do *gaucho entrerriano*, seus usos, costumes e história. Apresentando uma mescla de tipos sociais, que vão desde os mais simples elementos que compunham a paisagem campeira até os mais portentosos estancieros, perpassando epopéias militares e captando as luzes do amanhecer e entardecer na pampa, Quirós constrói uma ampla narrativa a respeito do *gaucho* entrerriano do século XIX.

Apesar de grande parte da imprensa da época se referir à série apenas como *Los Gauchos*, outros periódicos, por sua vez, publicavam o seu conteúdo – e uma quase

<sup>109</sup> GUTIERREZ VIÑUALES, Rodrigo. *Síntesis histórica del arte en la Argentina (1776-1930)*. Op,cit., p.219.

<sup>110</sup> A listagem das obras componentes da série *Los Gauchos* foi elaborada a partir do cruzamento de informações constantes em uma série de documentos. Tal ação foi necessária em virtude de algumas pinturas elaboradas posteriormente pelo artista, já nos anos 1940 e 1950, constarem como pertencentes à série. Nesse sentido, foi organizada uma tabela onde constavam, inicialmente, as primeiras exposições do trabalho de Quirós após sua exibição na *Sociedad Amigos del Arte*, em 1928. Sendo assim, os catálogos das mostras realizadas na Alemanha (1931), Inglaterra (1931), Nova Iorque (1932), Buenos Aires (1944), Santa Fé (1945) e Córdoba (1957) foram essenciais para o trabalho comparativo junto a duas outras fontes: o catálogo detalhado elaborado por Ignacio Gutiérrez Zaldívar, constante em seu livro *Quirós e*, igualmente, a listagem constante na pasta número 7076 do arquivo do Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. A partir disso, então, foi possível estabelecer as obras que, de fato, compunham a série e, ainda, excluir outras que, de autoria do artista, se atribuíam à *Los Gauchos*.

síntese do que seria visto nas exposições – a partir do que poderia se chamar um subtítulo: *La vida gauchesca en la provincia de Entre Rios en el período de 1850-1870*. Esse qualificativo da obra, portanto, que localizava o espectador espaço-temporalmente, fazia uma clara referência ao passado. Assim, os *gauchos* que ali estavam não eram os contemporâneos de Quirós. Eram os de sua história, isto é, os da história da Argentina.

O que torna interessante analisar essa referência a outros tempos, especialmente entre os anos de 1850 e 1870, é a maneira com a qual o artista questiona o passado, o traz para o presente e o pereniza através da imagem do *gaúcho*. Será ele, então, o elemento que perpassará tempos em razão de sua função máxima como construtor da nacionalidade argentina. Assim, o que se observa nessa série é, pois, a conjunção e confluência de múltiplos tempos que, de certa forma, reproblematicaram não só a imagem do *gaucho* na pintura argentina mas, sobretudo, as funções que sua figura e imagem exerceram ao longo do tempo.

A respeito da primeira questão, por exemplo, importa mencionar as diferenças que aparecem na obra de Quirós quando ela é comparada com as produções que, desde fins do século XVIII e durante o XIX, circulavam pela região. Na realidade, no que se refere ao tema, perduram, ainda, muitas semelhanças, como será pontuado a seguir. No entanto, a relação estabelecida entre o artista, sua obra e o *gaucho* é que mudam consideravelmente nesse momento.

Assim, perceber a obra gauchesca de Bernaldo de Quirós e compará-la com as elaboradas pelos artistas viajantes e, igualmente, com as realizadas pelos primeiros pintores nacionais, é, pois, adentrar em um universo temporal bastante complexo. Se, por um lado, esses *construtores da imagem* do século XIX baseavam-se, fundamentalmente, na observação e descrição do *gaucho* em sua faina diária ou, ainda, o interpretavam através de ditames políticos e sociais do período, por outro, no século XX, esses mesmos elementos – sejam eles descritivos, romantizados, políticos ou sociais – são retomados e ressignificados. Quirós, ao consagrar mundialmente, a imagem do *gaucho*, o fazia a partir dessa retomada e reapropriação temporal. Como uma perturbação do passado, a história e esse homem da *selva* entrerriana do século XIX buscam o artista. E ele, a partir de suas memórias, o retoma. E o pereniza.

Compreender essa questão anacrônica no conjunto de imagens do pintor argentino é, pois, apreender todos os questionamentos e elementos que estiveram no seu entorno de produção pictórica. Nesse sentido, o que se percebe é, pois, seus múltiplos tempos, isto é, o tempo de Quirós que dialogou com o tempo dos seus contemporâneos

de Entre Rios, que o auxiliaram através de relatos e objetos a rememorar e problematizar o passado, e que se entrelaçaram no tempo mais afastado dos *gauchos* de Rosas, Urquiza ou López Jordán.<sup>111</sup>

Afora esse jogo de tempos do artista há, também, o reservado aos observadores e apreciadores de tais pinturas. Por certo, os olhos que se colocam hoje sobre tais obras são, por certo, diferentes dos que foram colocados nos anos 1930, 1960 e nos 2000. O tempo da apreciação da obra igualmente torna-se de grande relevância, pois, no entrecruzamento dessas temporalidades e memórias, que emerge como elemento perturbador é, sem dúvidas, o *gaucho*. Assim, adentrar a selva pictórica entrerriana de Bernaldo de Quirós é, também, penetrar em um espaço que reivindica outros – pretéritos e anacrônicos – tempos.

Por tal razão, ao se analisar, sobretudo, as pinturas de Quirós, é inevitável não se pensar nas categorias benjaminianas relacionadas ao tempo e às imagens, especialmente os referentes ao seu movimento dialético. Quando Georges Didi-Huberman atenta para tais especificidades, baseado nas pontuações de Walter Benjamin, constatando que é na imagem “(...) que todos os tempos dos quais é feita a história ‘se telescopam’, se disjuntam (...)”<sup>112</sup>, a percepção do tempo como fio linear é desconstruída em prol da visão de uma trança em fiapos. Assim, citando Benjamin, essa temporalidade não-linear “(...) trata-se de uma corda muito desfiada e solta em mil mechas, que pende como tranças desfeitas; nenhuma dessas mechas têm lugar determinado enquanto não forem todas retomadas e trançadas no penteado”.<sup>113</sup>

Compreendendo, pois, esses encontros, desencontros e choques de tempos que são perceptíveis tanto na história quanto nas imagens, isto é, em suas mechas desfiadas, é que se pretende pensar e analisar o *gaucho* de Quirós. Na realidade, se objetiva, a partir das interpenetrações maliciosas da imagem, pensar, justamente, seu paradoxo, isto é, o anacronismo de que são portadoras e o conhecimento de que são propulsoras.<sup>114</sup>

Tendo, assim, essa questão temporal em vista, diversas são as possibilidades de elaboração e organização de séries temáticas com o conjunto de pinturas elaboradas por Quirós. Para o presente estudo optou-se, porém, em observá-las a partir de quatro grandes grupos. Partindo deles, então, buscar-se-ão as relações e os entrelaçamentos

<sup>111</sup> MOUJÁN, José Maria Lozano. Op.cit., p.60.

<sup>112</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo. História da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2015, p.130.

<sup>113</sup> Idem.

<sup>114</sup> Ibidem, p.136.

temporais realizados pelo artista onde não só a história serviu como base mas, igualmente, seus referenciais em outros tempos e modelos.

O primeiro grupo a ser analisado diz respeito às pinturas alusivas às paisagens rurais que, do conjunto analisado, somam quatro imagens: *Oros de la tarde*, *Algarrobos*, *Nocturno* e *En la costa del monte*. Dessas quatro, apenas serão apresentadas as duas últimas, uma vez que as demais se encontram em coleções privadas e sem acesso ao público.<sup>115</sup> *Nocturno*, ou *Amanecendo* (Fig. 08), é um óleo sobre tela de 150 X 175 cm realizado, junto a outras telas, no ano de 1924. Como o próprio título informa, tal imagem se refere, em linhas gerais, a uma cena noturna – ou do amanhecer – no campo. A maneira com a qual Quirós elaborou a citada cena, constituída, apenas, por alguns animais que, ainda na penumbra que se desfaz conforme os tons do céu começam a clarear, aparecem em repouso, faz alusão à forma com que outros artistas, igualmente, apresentaram o pampa: o céu ocupando mais da metade do suporte.

Ao deparar-se com tal pintura, o olhar do observador, por certo, converge para o seu centro. Nele, uma amarela lua, indicativa do período marcado pelo fim da noite e início do amanhecer, ilumina as nuvens róseas que encobrem parcialmente seus contornos. Estas, que adquirem coloração mais intensa na medida em que a luz da lua as alcança, igualmente fazem perceber a pincelada mais pastosa e intensa do artista. O volume e a massa pictórica criada por ele através de gestos marcados e esparsos acabam por destacar tais nuvens no conjunto da obra.

A segunda paisagem pintada pelo artista, denominada *En la costa del monte* (Fig. 09), como uma contraposição à *Nocturno*, faz referência a um final de tarde no campo. Elaborada no ano de 1925 e medindo 141 X 160 cm, tal pintura, da mesma forma que a anterior, possui o céu em maior dimensão no que se refere ao tamanho da tela. Com animais pastando na parte inferior é, pois, uma vez mais, nas nuvens e colorações do céu que a obra ganha destaque.

O grande umbu que verticaliza a cena, junto aos demais que estão ao fundo da paisagem, estabelece um profícuo diálogo de cores junto às nuvens que estão na parte superior da pintura. A alusão que fazem a um possível sol alaranjado típico de final de

---

<sup>115</sup> De acordo com o catálogo organizado por Ignacio Gutierrez Zaldivar, *Oros de la tarde*, óleo sobre tela de 130 X 155 cm datado de 1923, pertenceu à coleção de Oreste Rosasco e, atualmente, está em outra coleção particular; *Algarrobos*, óleo sobre tela de 94 X 107 cm e datado do mesmo ano da anterior, igualmente esteve dentre as peças da coleção Rosasco e, hoje em dia, compõe outra coleção particular.



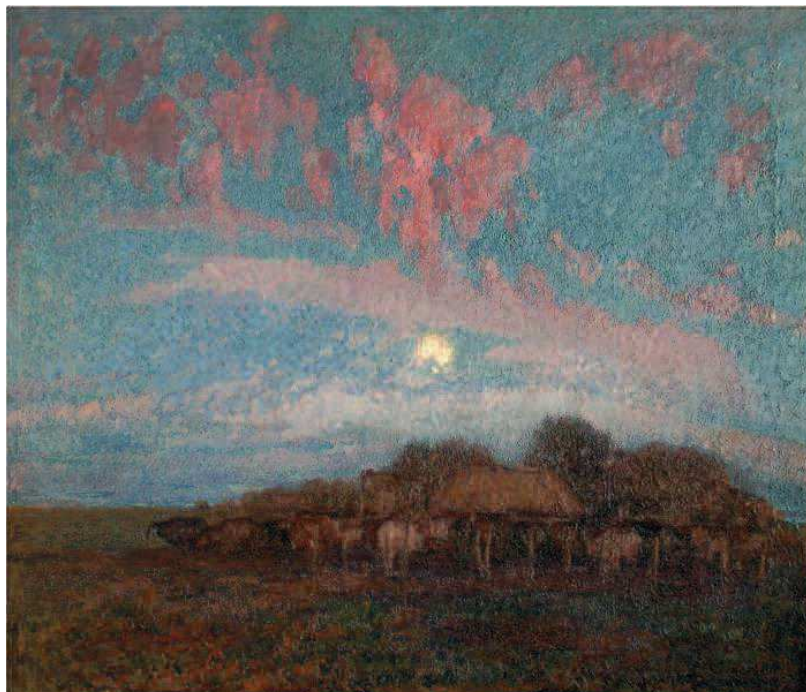
Fig. 08

***Nocturno / Amaneciendo***

Cesareo Bernaldo de Quirós

Óleo sobre tela, 1924, 150 X 75 cm

Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires



Fonte: MNBA

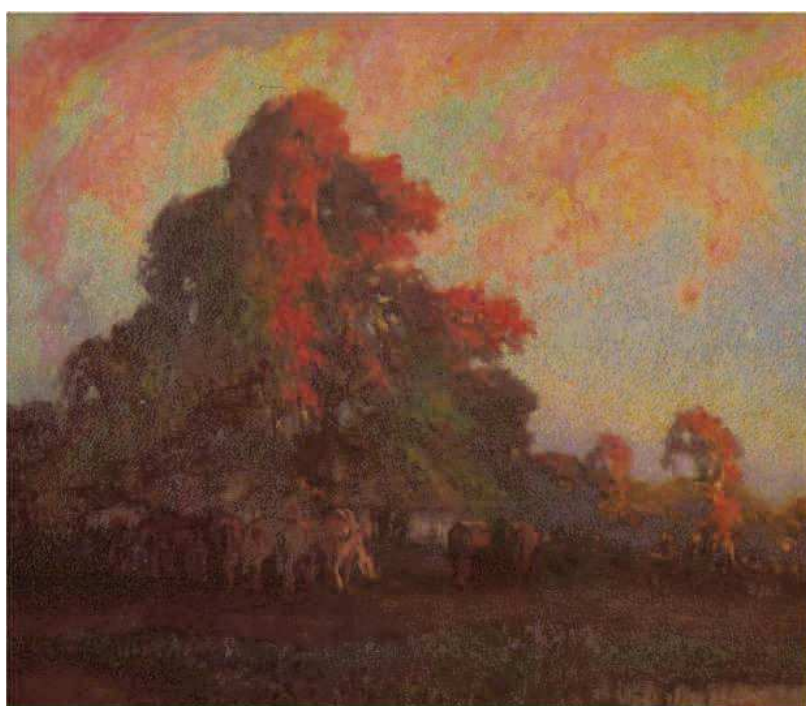
Fig. 09

***El la costa del monte***

Cesareo Bernaldo de Quirós

Óleo sobre tela, 1925, 141 X 160 cm

Coleção Benson &amp; Hedges



Fonte: GUTIERREZ ZALDIVAR, Ignacio, Op.cit.

tarde, que não está presente na cena, é refletido, justamente, no cume das árvores e nos tons amarelo-alaranjados que o céu – de fundo azul – vai adquirindo.

Conforme pôde ser percebido, ambas as paisagens pintadas por Quirós tem destaque, justamente, no trabalho com as cores e com as diferentes tonalidades que os ambientes adquirem no transcorrer do dia. Esta questão, de cunho plástico e técnico, está diretamente relacionada com as bases de sua formação que, de certo modo, estiveram bastante próximas dos *macchiaioli* italianos e, igualmente, dos impressionistas franceses. Embora o próprio artista não se autoproclamasse um impressionista ou pós-impressionista, em inúmeras entrevistas afirmou ter se aproximado de tais tendências europeias, especialmente quando se referia aos estudos de paisagens que elaborou durante quase toda a sua trajetória como artista.

Relacionada a essa questão, ainda, é interessante pontuar a proximidade que tanto *Nocturno* quanto *En la costa del monte* apresentam no que se refere à construção do céu, sempre em maior proporção na tela. Por certo, essa maneira de perceber a paisagem do campo não foi específica de Quirós, pois, como se observou nos capítulos anteriores, tanto os artistas viajantes quanto os primeiros nacionais, igualmente trouxeram essa questão em suas pinturas. No entanto, diferente destes, especialmente entre os estrangeiros, que buscavam, sobretudo, descrever o ambiente a partir das lentes descritivas e científicas de seu período, as paisagens de Quirós problematizam outra questão: a forma com a qual o artista passa a se relacionar com a natureza, a observa e, ainda, a utiliza em prol dos discursos no entorno na construção da nação.

A respeito do primeiro ponto, que está diretamente relacionado às bases formativas do artista, é preciso compreendê-lo a partir do momento da elaboração da série *Los Gauchos*. Em primeiro lugar, Quirós não inicia suas pinturas no ateliê. Pelo contrário, seus primeiros esboços são, sempre, realizados ao ar livre, *au plein air*. Ao iniciar sua incursão ao interior de Entre Rios, não só as histórias e tipos diferentes lhe servem de modelo para as telas. As diferentes impressões da luz, seja em um amanhecer, seja em um entardecer, igualmente estiveram no entorno de produção de tais obras. Analisando a produção de paisagens na América Latina, especialmente a relação dos artistas junto ao impressionismo, destaca Rodrigo Gutierrez Viñuales que

Justamente la difusión alcanzada en Europa por el impresionismo, o por variables específicas como la de los *macchiaioli* italianos, con alto componente de trabajo al aire libre (...) propiciaría uno de los saltos estéticos más notables en la trayectoria de la pintura de paisaje. Ya no

se persigue la representación “exacta” del mismo, cosa que se consideraba (equivocamente) hacía muy bien la cámara fotográfica, de uso ya extensivo, sino las impresiones que la luz, en diferentes momentos del año y de los días, producía sobre la naturaleza, los paisajes urbanos y los objetos.<sup>116</sup>

Por certo, muitas das técnicas utilizadas por Bernaldo de Quirós, em especial a produção de paisagens e o acurado trabalho de observação e elaboração da luz e das cores em suas pinturas, estavam ligadas aos postulados artísticos europeus. No entanto, a maneira com que trabalhou tais elementos e os articulou junto aos temas regionais diferenciaram sobretudo seu trabalho dos demais elaborados até então, especialmente com o dos artistas estrangeiros. Tal questão, se percebida junto às problemáticas contextuais do período, onde desde a grande Exposição do Centenário se primava, em Buenos Aires, pelas temáticas relacionadas à nação, pode ser compreendida à luz das bases nacionalistas e identitárias.

Ao se perceber a paisagem, junto às pinturas de costumes, como fundamentais no processo das nacionalidades, se compreende, também, uma das funções que elas exercem dentro do conjunto pictórico de Quirós. Seu *terruño*, sua *selva entrerriana*, ademais de *gauchos*, possuía uma natureza própria. Possuía, por assim dizer, uma identificação não só do artista para com ela, mas, igualmente, dos argentinos para com sua nação. Nesse sentido, para Viñuales, “(...) ela paisaje pasaba a erigirse decididamente en emblema de la nacionalidad, era el reservorio donde se conservaba el ‘alma nacional’”.<sup>117</sup>

A presença – e a importância – da elaboração de paisagens específicas de Entre Rios, bem como suas diversas nuances no decorrer dos dias e horas integrava, também, o amplo rol temático alusivo não apenas à história, mas, sobretudo, à memória de idos tempos. Tanto em *Nocturno* quanto em *En el alto del monte*, há precisão de uma temporalidade mais efêmera, percebida pelo olho do artista no transcurso do dia. No entanto, essa mesma paisagem, que até os dias de hoje apresentam nuances de rosas, azuis e laranjas, poderia referir-se, igualmente, àquela que foi observada pelo olhar dos *gauchos* que outrora passaram por aquelas terras e que, nesse momento, eram reelaborados por Quirós.

<sup>116</sup> GUTIERREZ VIÑUALES, Rodrigo. Itinerarios de la pintura de paisaje en Latinoamérica. Siglos XIX y XX. In: BULHÕES, Maria Amélia, KERN, Maria Lúcia Bastos (Org.). **Paisagem: desdobramentos e perspectivas contemporâneas**. Porto Alegre: UFRGS, 2010, p. 37-59, p. 44.

<sup>117</sup> Ibidem, p. 45.

O segundo grupo de imagens que foi elaborado para a análise que aqui se propõe diz respeito, pois, ao conjunto dos *Gauchos Federales*. Este, constituído pelas pinturas *Lancero Colorado*, *Los Bomberos*, *Los Jefes*, *Aves de Presa*, *El Juez Federal (Federado)*, *Lanzas y Guitarras* e *Los Degolladores*, aludem ao tempo das guerras e conflitos do qual a região de Entre Rios foi palco no século XIX e que participaram não apenas os *gauchos*, mas, sobretudo, os soldados *criollos*.

Observar e analisar esse grupo de imagens, e pensar sua relação com as demais que compõem a série, oportuniza ao pesquisador a elaboração de inúmeros questionamentos. O primeiro deles refere-se, pois, a relação com o tempo. Como colocado anteriormente, a obra de Quirós foi elaborada a partir de múltiplos fios de tempos anacrônicos. Especialmente no conjunto alusivo aos *gauchos federales* e *soldados criollos*, apesar do artista situar seu observador no século XIX, entre os anos de 1850 e 1870, os modelos que utiliza para realizá-los são, pois, de seu presente. São homens que, de certa forma, estabelecem diálogos com outros tempos, seja por sua descendência, seja por suas características seja por suas histórias. Constituem eles um amálgama temporal onde confluem *gauchos*, *criollos* e caudilhos, memórias de guerras e conflitos formativos da nação e, também, suas reminiscências no presente.

Tal questão pode ser observada, por exemplo, na forma com a qual o artista apropria-se desse passado e o elabora em suas telas. Por certo, sua preocupação não é estruturar uma narrativa linear que, tal qual as pinturas de gênero histórico, objetivavam a organização imagética do passado. Seu foco não são heróis e fatos específicos dos conflitos que marcaram a história entrerriana e argentina. Pelo contrário, sua intenção é, pois, trazer a singularidade – e a simplicidade – desses homens no processo histórico e formativo da nação. É trazê-los do passado e, como memória de uma época precisa, relacioná-los junto aos ideários do presente.

Muito embora a delimitação temporal das pinturas da série *Los Gauchos* seja entre os anos de 1850 a 1870<sup>118</sup>, momento este demarcado por grandes transformações

---

<sup>118</sup> Por certo, muitos eventos marcaram esses vinte anos na história argentina. Dentre eles, importa mencionar a subida de Juan Manuel de Rosas ao governo de Buenos Aires (1850) bem como sua queda (Batalha de Caseros) e posterior exílio na Inglaterra (1852). Além disso, esse é o tempo, também, dos contínuos conflitos entre Buenos Aires e a Confederação Argentina marcados, sobretudo, nas batalhas de Cepeda (1859) e Pavón (1861). Afora, também, a subida de Bartolomé Mitre à presidência da nação em 1862 e, seis anos mais tarde, de Domingo Faustino Sarmiento, o ano de 1870 é marcado pelo assassinato do então ex-presidente da Confederação Argentina Justo José de Urquiza. Cf. GOLDMAN, Normí. **Nueva História Argentina. Revolución, república, confederación (1806-1852)**. Buenos Aires: Sudamericana, 1998. BONAUDO, Marta. **Nueva História Argentina. Liberalismo, estado y orden burguês (1852-1880)**. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.

políticas na Argentina, especialmente no que se refere à queda de Juan Manoel de Rosas, aos conflitos entre a Confederação Argentina e Buenos Aires e, ainda, ao assassinato de Justo José de Urquiza, Quirós, como dito anteriormente, não traz tais especificidades para suas telas. Há, por certo, nesse conjunto de imagens, uma clara alusão ao momento político vivenciado no país naquele momento. Para Louzano Mouján, por exemplo, que analisou a produção da série, a particularidade da obra do artista está no fato de ele

(...) no pretender hacer obra de polémica. Los soldados federales llevan, seguramente, la parte menos simpática: son tiranuelos o degolladores. Su propósito no es despectivo para el bando a que pertenecen. Lo que ha interesado únicamente, es el asunto pictórico, la interpretación plástica de los personajes nobles o ruines, con sus vestimentas, adornos y además, todo cuanto pueda ser característico del suelo.<sup>119</sup>

Nesse sentido, tendo essas questões em vista, se pode observar mais acuradamente a maneira com a qual Bernaldo de Quirós elaborou seus *Gauchos Federales*. Em todas as sete imagens que compõem o citado conjunto se percebe, de maneira bastante clara, um elemento que seria marcante e por demais característico na obra do artista: o uso da cor vermelha. Mesmo que apareça em todas as suas tonalidades, é o *rojo punzó*, ou o vermelho mais vivo, o que vai ganhar destaque nessas pinturas. Por certo, assim como Carlos Morel, por exemplo, que igualmente utilizou a coloração em suas obras – que possuíam clara influência rosista – Quirós a utiliza não apenas para sinalizar tal questão política mas, sobretudo, para trabalhar a cor em sua essência. Para Lozano Mouján, “(...) el traje rojo del federal, lo ha seducido y como le ha convenido para hacer gala de su paleta lujuriosa, le dio un papel primordial. Así se explica la importancia y el dominio de la tonalidad roja”.<sup>120</sup>

Assim, em *Lancero Colorado* (Fig. 10), é, sobretudo, o *poncho*, o *chiripá* e o *pañuelo* vermelho que se destacam na pintura. Essa ênfase, obtida, ainda, pelos contrastes com o céu – que Quirós repintou com tonalidades mais claras para acentuar a cor e emoldurar o personagem<sup>121</sup> - e a tez escura do lanceiro, realçam sobretudo não só sua pose como, também, sua atitude de “(...) orgulloso desdén [que] constutuye una soberbia evocación de aquellas famosas caballerias entrerrianas cuyas chuzas, dirigidas

<sup>119</sup> LOZANO MOUJÁN, José Maria. Op.cit., p.60.

<sup>120</sup> Ibidem, p.61.

<sup>121</sup> GUTIERREZ ZALDÍVAR, Ignacio. Op.cit., p.204.



y explotadas por caudillos (...) a ratos entorpecieron y a ratos propulsaron la organización nacional”.<sup>122</sup>

Da mesma forma que o personagem de *Lanceiro Colorado*, igualmente todos os que compõem *Los Jefes* (Fig. 11) são inteiramente trabalhadas com o vermelho. Para Ignacio Zaldívar, essa pintura seria, em função do uso que Quirós fez da cor, “(...) un paradigma del color bermellón. (...)”.<sup>123</sup> Além disso, a intensidade clara e, sobretudo viva, que a cor adquire nessa pintura, que “(...) pareciera pintado con sangre”, faz o mesmo autor não só conectar tais personagens com o passado mas, acima de tudo, com os que envolvem os símbolos pátrios, uma vez que “(...) el rojo punzó es todo un símbolo en la Historia de nuestra patria”.<sup>124</sup>

Nessa pintura, dominada pelo rubro dos *ponchos*, da bandeira que está ao fundo e, ainda, do *gorro de manga federal* utilizado pelo soldado da direita, destaca-se, ainda, a intensidade do olhar que ambos os personagens trocam com o observador. Elemento que, da mesma forma que a cor, tornou-se muito característico da obra de Quirós, a expressão de cada olhar – seja ele voltado ao espectador ou não – e o detalhamento com que são construídos, lhe rendem comentários elogiosos da crítica. Enrique Villarreal, por exemplo, afirma, em reportagem acerca da série *Los Gauchos*, que o artista

(...) es el pintor que sabe sorprender el gesto expresivo que pinta el carácter o el estado de ánimo del sujeto. Los trazos de su dibujo son de la mejor escuela, porque no expresan simplemente un valor fisionómico en el sentido lineal, sino algo más, que está fuera de las líneas, pero que las líneas sugieren.<sup>125</sup>

Interessante perceber que, não apenas nas pinturas da série trabalhada, mas na maior parte das imagens que tem na figura humana o seu destaque, o olhar é sempre perscrutador e intenso. As pinceladas matéricas, por certo, auxiliam na produção de olhares que, como afirmou Villarreal, evidenciam e caracterizam não só as personagens e suas atividades, mas, sobretudo, seus estados de ânimo. Tal artifício, utilizado em larga escala pelo artista, é uma frequente em toda a série *Los Gauchos* e, igualmente, em outras telas onde trabalha de modo preciso a figura humana. Na análise realizada por José Leon Pagano acerca de tal particularidade da obra do artista, por exemplo, os

<sup>122</sup> DELLEPIANE, Antonio. La pintura gauchesca y la obra de Quirós. **Revista Plus Ultra**, ano XI, n. 117, jan. 1926, [s.p.].

<sup>123</sup> GUTIERREZ ZALDIVAR, Ignacio. Op.cit., p.214.

<sup>124</sup> Idem.

<sup>125</sup> VILLARREAL, Enrique. Cesáreo B. de Quirós, **La Prensa**, 17 mai. 1931, [s.p.].



Fig. 10

**Lancero Colorado**

Cesareo Bernaldo de Quirós  
Óleo sobre tela, 1923, 138 X 120 cm  
Museo Nacional de Bellas Artes,  
Buenos Aires

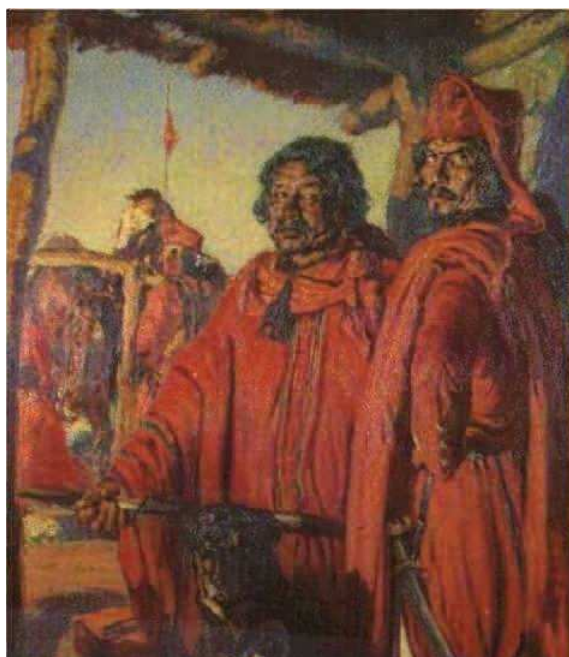


Fonte: MNBA

Fig. 11

**Los Jefes**

Cesareo Bernaldo de Quirós  
Óleo sobre tela, 1925, 167 X 146 cm,  
Museo Nacional de Bellas Artes,  
Buenos Aires



Fonte: MNBA

múltiplos e diferentes olhares são sublinhados por ele além de evidenciar, igualmente, a relação que eles estabelecem com o observador. Para o crítico de arte,

(...) Obsérvese cómo mira esse gaucho a quien lo contempla, con cuanta profundidad humana en su mutismo elocuente. Hirsuto o Elemental, o sañado, con aspereza *predatória*, o manso, con arrogância señorial, esas personificaciones van a insertarse en la sensibilidad del contemplador y lo fuerzan a convivir con ellas, introduciéndolo en el ambiente histórico donde las situa Quirós y de donda nadie logra desarraigárlas. Esa planta humana, como el ombú, ya tiene para nosotros un carácter nacional.<sup>126</sup>

No que se refere especificamente à série em questão, não só a marcada expressão presente no olhar dos *gauchos*, mas, sobretudo, a maneira com a qual eles dialogam com o observador, oportuniza a reflexão a respeito da existência desses *jogos de olhares*. Primeiramente atenta-se, pois, ao fato de as pinturas da série serem realizadas em telas de grandes dimensões, o que proporcionou ao artista elaborar as personagens em tamanho natural (Fig. 12). Nesse caso, observá-las era, também, colocar-se como *olhado* e, ao mesmo tempo, perceber na imagem o *poder do olhar*.<sup>127</sup>

Ao referenciar essa questão, afirmando que esse *poder* é atribuído, precisamente, ao *olhado* pelo *olhante*, Georges Didi-Huberman estabelece a relação, junto ao conceito de *aura* cunhado por Walter Benjamin, entre *olhar* e *tempo*. É especificamente nessa dobra entre ambos, isto é, entre a experiência visual, o duplo e complementar movimento de olhar e ser olhado bem como suas múltiplas temporalidades, que o autor identifica, pois, a presença do elemento *aurático*. Entendido, também, como a essencialidade – e autenticidade – de que são portadores os objetos, a *aura* de Benjamin estaria relacionada, sobretudo, ao entrelaçamento temporal.<sup>128</sup>

Nesse sentido, percebendo as tramas do olhar no tempo e, ainda, considerando, a partir de Benjamin, que “(...) sentir a aura de uma coisa é conferir-lhe o poder de levantar os olhos”<sup>129</sup> é que Didi-Huberman afirma que tal olhar – ou seu poder – é trabalhado pelo tempo, “(...) um olhar que deixaria à aparição o tempo de se desdobrar

<sup>126</sup> PAGANO, José Leon. Op.cit., p.09.

<sup>127</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998, p.148.

<sup>128</sup> BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: CAPISTRANO, Tadeu (Org.). **Benjamin e a obra de arte. Técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 15.

<sup>129</sup> BENJAMIN, Walter APUD DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Op.cit., p.148.

Fig. 12

Sem autor

**Octávio Pinto, Octávio Fioravante y Quirós**

Fotografía, Médanos, maio de 1928, Acervo da Galería Zurbarán



Fonte: Galería Zurbarán

como pensamento, ou seja, que deixaria ao espaço o tempo de se retramar de outro modo, de se reconverter em tempo”.<sup>130</sup>

Perceber, então, no olhar dos *gauchos* de Quirós uma fissura temporal é, portanto, reencontrar não apenas homens, histórias e acontecimentos de outros tempos. É, por assim dizer, conectar o presente de quem olha com o passado de quem é olhado. E desse encontro de complexas tramas anacrônicas, que passa a ser atualizado a cada novo olhar pousado e por outras inquietações exigidas em outros tempos – e momentos - que sobressaem os fios de significações que compõem a labiríntica rede de pensamento de que as imagens são portadoras.

Concomitante a essa questão, importa, também, relacionar o tipo e o direcionamento dos olhares dos *gauchos* de Quirós junto de seus referenciais e sua base formativa. Por certo, muitas conexões poderiam ser estabelecidas nesse ponto. No entanto, uma em especial chama a atenção: a proximidade e a possibilidade do estabelecimento de um diálogo com a obra de Diego Velázquez, em especial *Las meninas* (1656). Conforme pontuou-se no início do presente capítulo, em uma de suas primeiras incursões à Europa, Quirós deteve-se por longo tempo dentro de museus, especialmente o *Museo del Prado* para, então, estudar e aperfeiçoar seus traços e cores junto aos mestres do passado. Dentre eles, como se atentou, estavam Goya e Velázquez.

Na obra de Quirós, as referências plásticas ao pintor sevilhano não são poucas. Embora apareçam mais notadamente na elaboração de cenas e feições, conforme será apresentado posteriormente, nesse caso específico, a aproximação entre ambos os artistas se dá, precisamente, na relação que o olhar estabelece com o espaço externo à pintura. Conforme se observa na tela de Velázquez (Fig. 13), as meninas que estão no entorno da infanta Margarita – e especialmente ela – bem como o próprio artista que está à esquerda, estabelecem uma ligação, a partir do direcionamento de seus olhares, com o observador. Da mesma maneira, os *gauchos* de Quirós interpelam o observador através de sua *mirada*.

O que diferencia ambas as obras é, pois, o ponto de referência para o qual os acurados olhos das personagens se voltam. Se, por um lado, na obra de Velázquez, não só as meninas, como também o próprio artista, observam – e são observados – pelo casal real<sup>131</sup> que, refletidos no espelho ao fundo da tela, deixam de ser um *quase* na

<sup>130</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. Op.cit., p.149.

<sup>131</sup> COELHO, Ricardo. **Entre o corpo da obra e o corpo do observador**. São Paulo, 2015. Tese (Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”/UNESP.



Fig. 13

*As menías*

Diego Velázquez

Óleo sobre tela, 1656, 318 X 276 cm,  
Museo del Prado, Madrid

pintura para se tornarem visíveis,<sup>132</sup> por outro, nas pinturas de Quirós não há uma referência específica. No entanto, se Velázquez faz da parte invisível de sua pintura – tornada apreensível a partir do reflexo do espelho – o ponto referencial para onde todas as personagens deveriam olhar, Quirós também o faz, só que tomando o próprio observador como referente. Se, por um lado, o pintor espanhol articula o conjunto em um espaço fechado – onde há olhares específicos que são a contrapartida dos que estão na pintura – por outro, Quirós os elabora para a amplitude do espaço expositivo.

Assim, o que aproxima ambos os artistas é, pois, a maneira com que, através do jogo de olhares, possibilitam o diálogo de suas figuras com o que está *fora* da pintura. No momento em que ambos estabelecem essa ligação, sem dúvidas fazem de seus *observados* elementos pertencentes à obra. Se Velázquez os coloca na figura do casal real, Bernaldo de Quirós, por sua vez, os coloca sobre o público e, quase numa contrapartida temporal, os faz convocar o passado.

A questão do olhar, bem como sua troca com os espectadores, continua presente em *Aves de presa* (Fig. 14), *Los Bomberos* (Fig. 15) e *El Juez Federado* (Fig. 16). Além disso, no que se refere às questões plásticas, observa-se, ainda, a predominância do *rojo punzó* e as referências às guerras e conflitos de organização nacional. *Aves de presa*, que traz cinco *gauchos* embrenhados na densa selva entrerriana, “(...) envueltos entre las hojas y el tronco de un algarrobo esperan a la victima con paciência felina”.<sup>133</sup> Para estudiosos como Lozano Muján, há que se considerar, igualmente, a questão plástica que envolve não só os *gauchos* mas, sobretudo, a maneira com a qual foram colocados e tramados junto à selva. As cores que são articuladas no jogo de sombras que o artista realiza entre os homens e a floresta, para o autor, se tornam exuberantes.<sup>134</sup>

Essa pintura, ainda, quando exposta na Europa nos anos 30, em especial na Inglaterra, teve seu argumento comparado às narrativas pitorescas francesas e espanholas. Assim, quando o embaixador da Espanha na Inglaterra, sr. Merry del Val, apresenta – e explica - a temática das telas na solenidade de abertura da exposição de Quirós, apresenta os *gauchos* de *Aves de presa* como semelhantes a “(...) la pandilla que

<sup>132</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem. Questão colocada aos fins de uma história da arte.** São Paulo: Editora 34, 2013, p.308.

<sup>133</sup> GUTIERREZ ZALDIVAR, Ignacio. Op.cit., p.215.

<sup>134</sup> LOZANO MUJÁN, José Maria. Op.cit., p.66.



Fig. 14

***Aves de presa***

Cesareo Bernaldo de Quirós  
óleo sobre tela, 1925, 176 X 224 cm,  
Museo Nacional de Bellas Artes,  
Buenos Aires



Fonte: MNBA

Fig. 15

***Los Bomberos***

Cesareo Bernaldo de Quirós  
Óleo sobre tela, 1923, 138 X 120 cm  
Museo Nacional de Bellas Artes,  
Buenos Aires



Fonte: MNBA

Fig. 16

***El Juez Federado***

Cesareo Bernaldo de Quirós  
Óleo sobre tela, 1927, 237 X 217 cm,  
Museo Nacional de Bellas Artes,  
Buenos Aires



Fonte: MNBA

acosó a Gil Blas de Santillana”<sup>135</sup> Além deste, o embaixador ainda faz referência a outros dois clássicos da literatura espanhola, notadamente a *Rinconete y Cortadillo*, personagens de Miguel de Cervantes e, também, ao personagem de *El alcalde de Zalameán*, do espanhol Pedro Calderón de la Barca. Para del Val, “los dos hombres que están frente al jefe, los hemos visto antes en las telas de los pintores clásicos españoles o en las páginas del “Rinconete y Cortadillo”, o en el “Alcalde de Zalamea”.”<sup>136</sup>

A comparação que o embaixador realiza entre a pintura de Quirós, bem como de seus personagens, junto aos da literatura francesa e espanhola, aproximam os *gauchos* de *Aves de presa* aos pitorescos e literários ladrões. Tanto *L’Histoire de Gill Blas de Santillana*, de Alain-René Lesage, quanto *Novela de Rinconete y Cortadillo* e *El alcalde de Zalamea*, narram as trajetórias de homens que, por motivos diversos, acabaram por integrar grupos de bandidos e ladrões. Eram esses homens *pincarescos* a que se referia Merry del Val quando comparava os *gauchos* entrerrianos aos personagens literários europeus.

Outro fator de interesse para a análise, e que foi analisado tanto por Ignacio Zaldivar quanto por Rodrigo Viñuales, é a relação estabelecida entre o artista, os *gauchos* e seus modelos. Em *Aves de presa*, por exemplo, Zaldivar aponta que, para sua execução, foram modelos “(...) Don Juan, S. Morales, E. Gómez, y Bello”.<sup>137</sup> Tal questão, que em parte pôde ser verificada no acervo documental de sua galeria, em pesquisa empreendida nos anos de 2014 e 2016, foi ratificada pelo texto de Rodrigo Viñuales que, em conjunto com Zaldivar, realizaram a acurada pesquisa acerca de Bernaldo de Quirós. No texto que intitulou *Cesareo Bernaldo de Quirós, el pintor de la Patria*, o historiador da arte, dentre outras peculiaridades do pintor, afirma:

Fue una constante en la realización de “Los Gauchos” la utilización de modelos, ataviados con vestimenta de época. Al dorso de las pinturas de la serie, salvo en pocos casos, pueden leerse, escritos por Quirós, los nombres de los paisanos y al costado pequeñas rayas verticales que indican la cantidad de veces que posaron. Este sistema servía al pintor para pagar a sus modelos, una costumbre que había iniciado en 1910 al ejecutar “Carrera de sortijas en día pátrio”, tal

<sup>135</sup> CESAREO Bernaldo de Quirós. Su actuación triunfal en los centros artísticos de la vieja Europa. Un hijo que honra su pueblo natal. *Justicia*, Gualeguay, 04 fev. 1931, [s.p.].

<sup>136</sup> CESAREO Bernaldo de Quirós. Su actuación triunfal en los centros artísticos de la vieja Europa. Un hijo que honra su pueblo natal. Op.cit., [s.p.].

<sup>137</sup> GUTIERREZ ZALDIVAR, Ignacio. Op.cit., p.215.

como lo atestiguan las fotos que fueron realizadas en el galpón de Giménez en Gualeguay.<sup>138</sup>

Na pintura *Los Bomberos*, uma das poucas desse grupo onde o vermelho não predomina, pois ambos os *gauchos* trajam *ponchos* e chapéus de coloração terrosa, estão, justamente, os homens que cuidam – e posteriormente avisam – da proximidade do inimigo. Possivelmente por exercerem tal função, Quirós os tenha elaborado a partir de cores mais neutras e tenha empregado o vermelho, apenas, no *chiripá* que usa o *gaucho* do primeiro plano<sup>139</sup>.

Já em *El Juez Federado*, que encerra em si “(...) el mayor numero de modalidades del autor”, pois está presente “(...) el retratista, el paisajista y el decorador”<sup>140</sup>, Quirós apresenta a figura da *autoridade*. Elaborado tal qual os *gauchos* de *Los Bomberos*, *El Juez Federado*<sup>141</sup> igualmente tem suas roupas em tons terrosos. O vermelho, presente na pintura, aparece, pois, apenas na vestimenta do soldado que, no segundo plano, segura os arreios e prepara o cavalo para o *juez*. Importa mencionar, por fim, que esta tela foi a última realizada para a série, no ano de 1927.

As últimas pinturas que integram esse segundo conjunto de imagens, referente à ação dos *Gauchos Federales*, são alusivas, pois, à duas grandes cenas que, diferente das demais, apresentam uma narrativa visual. Se, por um lado, as primeiras obras analisadas traziam, como foco, apenas os homens no entorno de suas atividades, por outro, essas duas últimas se relacionam, pois, a acontecimentos específicos – um fictício e outro elaborado a partir de uma estória contada ao artista. Além disso, em ambas será perceptível não apenas certa movimentação das personagens e da cena como um todo, mas, também, os referenciais plásticos que serviram de base ao artista durante o processo de sua elaboração.

*Lanzas y guitarras* (Fig. 17), a primeira das duas cenas narrativas, se constitui em uma das maiores composições da série. Não apenas por suas dimensões, pois possui

<sup>138</sup> GUTIERREZ VIÑUALES, Rodrigo. **Cesareo Bernaldo de Quirós. El pintor de la patria**. Op.cit., p.09.

<sup>139</sup> A respeito desse *gaucho*, em especial, e relacionando-o, também, ao que foi descrito e analisado acerca do acurado trabalho de Bernaldo de Quirós com as expressões e olhares de suas personagens, Ignacio Zaldivar atenta ao fato da presença da catarata em seu olho. Para o autor, “La mirada dura del primer personaje, que sufre de cataratas – algo que a Cesáreo siempre le impresionó, y que dejó reflejado en los retratos del Zio Lino, realizados en Cerdeña -, es el centro de la composición”. Cf. ZALDIVAR, Ignacio Gutierrez. Op.cit., p.204.

<sup>140</sup> LOZANO MOUJÁN, José Maria. Op.cit., p.69.

<sup>141</sup> Assim como foi apontado em *Aves de presa*, Ignacio Zaldivar afirma que, para *El Juez Federado*, posou como modelo Don Feodoro Churruca que, segundo o autor, esteve frente ao artista aproximadamente dezesseis vezes. Cf. ZALDIVAR, Ignacio Gutierrez. Op.cit., p.225.



306 X 357 cm de tamanho, mas, sobretudo pela forma com o qual foi construída, tal pintura obteve grande êxito entre o público e a crítica não só dos anos 1920, quando exposta pela primeira vez, mas nas que ocorrem anos depois e em diversos espaços e regiões.

A cena que Cesáreo Bernaldo de Quirós elabora é, por assim dizer, um tanto quanto inusitada: trata-se, pois, do encontro entre soldados *blancos* e *federales* precisamente em uma *pulpería* de simpatia *federal*, conforme se pode perceber na frase que encima o gradil vermelho do estabelecimento: *¡Viva Don Justo Maulas!*, possivelmente numa alusão ao entrerriano Justo José de Urquiza. À frente do estabelecimento, então, empunhando *lanzas*, *guitarras* e portando armamentos e instrumentos típicos dos *gauchos* e das guerras, como adagas, espadas e rebenques, se dá o encontro entre os dois grupos políticos rivais.

Apesar da sabida e conhecida inimizade entre *federales* e *blancos*, Quirós os trouxe para o foco de sua narrativa através de outro viés que não o da violência e conflito com armas. Embora ambos os grupos portem suas lanças – e todas com suas cores e marcas bastante demarcadas – o embate entre eles se dá, precisamente, com as *guitarras*, isto é, através de uma *payada*. Gênero tradicional na cultura rioplatense, a *payada* constitui-se por um

(...) gênero performativo que se enmarca en el amplio fenómeno de las tradiciones poético-musicales en las que la improvisación del texto juega un papel fundamental. Esta asume la forma de desafíos en los que dos o más payadores se alternan sobre un escenario al compás de la guitarra.<sup>142</sup>

O elemento central em uma *payada* é, por certo, o *payador*. Homem que Domingo Sarmiento descreveu como o *gaucho cantor* que, para ele, era o mesmo que o “(...) bardo, o vate, o trovador da Idade Média (...)” era, ainda, aquele que andava “(...) de pago em pago, de ‘tapera em galpão’, cantando seus heróis do pampa perseguidos pela justiça, os prantos da viúva (...), a derrota e a morte do valente Rauch, a catástrofe de Facundo Quiroga (...)”.<sup>143</sup> Além disso, é o *payador*, através de suas *payadas* nas *pulperías*, que se dão conhecimento a diversos acontecimentos dele próprio ou, ainda,

<sup>142</sup> ISOLABELLA, Matías S. Estructuras de improvisación en la payada rioplatense: definición y análisis. *Revista Argentina de Musicología*, Buenos Aires, n.12-13, 2012, pp.151-182, p.02.

<sup>143</sup> SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo. Civilização e barbárie no pampa argentino*. Porto Alegre: Editora da Universidade, EDIPUCRS, 1996, p.56.

Fig. 07

***Lanzas y Guitarras***

Cesáreo Bernaldo de Quirós

Óleo sobre tela, 1925, 306 X 357 cm

Museo Nacional de Bellas Artes

Buenos Aires



Fonte: MNBA



da realidade social que o cerca. Para os autores que se debruçam sobre a temática, especialmente Raúl Dorra, o *payador* será

(...) el que acompañándose de la guitarra improvisa estrofas ya sea cantando a contrapunto con outro payador versos cuyo temas ellos mismos van decidiendo al calor del encuentro, o bien respondiendo, él solo, a lo que el público le solicita, o también, y por su propia iniciativa, anoticiando a los asistentes sobre episodios – trabajos e infortunios – de su propia vida, o dando a conocer eventos de la vida social: bodas, batallas, tragedias y reconciliaciones familiares (...).<sup>144</sup>

Os *payadores* de Bernaldo de Quirós, conforme se percebe pela trama e situação apresentada por ele, serão, pois, aqueles que, no improviso de suas estrofes, desafiam seu opositor, isto é, uma *payada a contrapunto*. No caso específico de *Lanzas y Guitarras*, como o próprio nome já indica, o conflito político instaurado visualmente pelas bandeiras e vestimentas *blancas y rojas* será pacificamente tratado através do “duelo” de *guitarras*. Não há violência explícita na pintura. Pelo contrário, o encontro sugere um certo apaziguamento que, segundo Zaldivar, chega a ser amistoso. Para o autor, que vê na expressão e nos gestos desses homens a possibilidade de um diálogo, afirma: “uno de ellos parece decirle: -Tome asiento, paisano, y deje esa herramienta inútil y molesta, que el duelo va a ser aquí con guitarras-, incitando a que deje su Lanza y comience a teñir el instrumento para la payada de contrapunto”.<sup>145</sup> Além disso, esse embate fica mais nítido ao observador quando é percebido, afora outros detalhes, o grande jogo de olhares que o artista elabora na cena.

Para percebê-los, no entanto, é preciso partir, pois, do soldado federal que está à esquerda da tela, iniciando a narrativa. Este, que segura e enleva sua *guitarra* com a mão direita, fita com precisão o soldado *blanco* que está em sua diagonal e que, da mesma forma, o observa e traz à mão o mesmo instrumento. Com isso, é a partir dessa *mirada inicial* que todos os demais olhares elaborados pelo artista conjugam-se na obra. Têm-se, assim, os que são direcionados ao público espectador<sup>146</sup> e os que são voltados aos dois *payadores* da cena.

<sup>144</sup> DORRA, Raúl. El arte del payador. **Revista de Literaturas Populares**, México, v.VII-1, 2007, pp.110-132, p.113.

<sup>145</sup> GUTIERREZ ZALDIVAR, Ignacio. Op.cit., p.216.

<sup>146</sup> Sobre os jogos de olhares para com o espectador, atentar aos seguintes personagens: os soldados *blancos* ao centro da tela, o soldado *federal*, à direita e no primeiro plano, que porta uma espada e, nesse mesmo bloco, o unitário que está ao fundo. Do lado direito, interessante perceber, além do que observa por detrás do violão, os dois federais que estão no canto da tela. Mais sombreados que os demais, ambos olham para o espectador com olhos que parecem ser de ironia.

Afora compreender a questão temática de *Lanzas y Guitarras*, a sua composição plástica reveste-se, também, de singular relevância. Nesse aspecto, são as particularidades compositivas presentes na pintura que possibilitam, dentre outros pontos, a tessitura de relações com os referências artísticos de Bernaldo de Quirós. Estabelecer tais conexões é, como se afirmou anteriormente, tecer linhas de significações junto de imagens de outros tempos. É, pois, perceber que na imagem de Quirós, além da reportação ao passado a partir de seu tema, sua plástica, igualmente, é construída a partir desses inúmeros pequenos e complexos tempos.

Em primeiro lugar atenta-se, pois, às bases plásticas e de construção do espaço no qual Bernaldo de Quirós apoiou-se. Conforme já foi colocado e, ainda, analisado junto à pintura *Los Jefes*, o pintor argentino, a partir de suas inúmeras visitas aos museus espanhóis, esteve muito próximo da obra de Diego Velázquez. Se, na obra anteriormente analisada se pode perceber a relação entre a troca de olhares e o trabalho com o espaço externo da pintura, em *Lanzas y Guitarras* será a disposição das personagens bem como a organização do espaço que possibilitarão tal contato.

A pintura *La Rendición de Breda* (Fig. 18), de autoria do artista espanhol, apresenta inúmeros elementos que estabelecem precisas falas com a obra do pintor argentino. Em primeiro lugar deve-se atentar ao assunto geral das duas pinturas: ambas se referem, pois, a uma situação de violência velada. Se, por um lado, Velázquez apresentou o conflito entre espanhóis e holandeses a partir da rendição destes últimos através da entrega simbólica da chave, centralizada na cena, por outro e, da mesma forma, Quirós transformou o conflito entre *blancos e federales* em uma *payada*.

O próprio fato de ambos terem desmaterializado o confronto bélico violento, optando, então, pela cena indicativa de sua posterioridade despida de violência, aproximam as duas obras. Há, por certo, nas duas pinturas, indícios dos conflitos e das guerras, que pode ser apreendido, nesse caso, pelas lanças que ambos os soldados portam nas duas pinturas. No entanto, em prol das cenas hostis e descritivas dos confrontos, típico das pinturas de gênero histórico, em ambas apenas consta a sua indicação, não sua materialidade. A respeito dessa caracterização da obra do espanhol, Brown sinaliza que

(...) no estamos ante un cuadro bélico al uso, en el que se recrea la Victoria y se fomenta una visión panegírica. No hay generales triunfantes y ejércitos humillados. El pintor no soslaya la realidad bélica, y nos presenta un fondo humeante que nos habla de

destrucción, guerra y muerte. Pero concentra nuestra atención en un primer plano en el que el general vencedor recibe, casi afectuosamente, la llave del enemigo vencido, en un gesto que es casi más anuncio del principio de la paz que del final de una guerra (...).<sup>147</sup>

Afora essa questão, deve-se levar em conta, ainda, a semelhança que possuem no que se refere à ordenação das personagens. Ambas, conforme pode ser percebido, foram trabalhadas de acordo com as normas da perspectiva onde, por certo, é o centro da obra o local para o qual converge o olhar do espectador. Não apenas isso, a troca de olhares, já sublinhada no que tange à obra de Quirós, igualmente aparece em *La rendición de Breda*, especialmente entre os soldados que estão mais afastados do centro da pintura.

Outra referência que igualmente pode ser considerada na análise é, pois, junto a obra de Rembrandt von Rijn (1606-1669), especialmente *Ronda Noturna (De Nachtwacht)* (Fig. 19). Tal relação, percebida por Ignacio Zaldivar, faz clara alusão ao uso das luz pelo artista bem como pelo centralismo destes em ambas as cenas. Para o autor, “(...) Creemos que tambien debía conocer la ‘Ronda nocturna’ de Rembrandt, sobretudo por el efecto de luz que utiliza en esta composición (...)”.<sup>148</sup>

Por fim, no que tange a confluência de referências na pintura *Lanzas y Guitarras*, importa, ainda, uma última consideração. Esta se refere, pois, às possíveis conexões com a pintura *Payada en la pulpería*<sup>149</sup> do também argentino Carlos Morel. Tal pintura, já analisada no terceiro capítulo da presente tese, igualmente se refere a uma *payada* em uma *pulpería*. Mesmo que os *payadores* de Morel encontrem-se no interior do estabelecimento, mais uma vez é a questão da violência velada e, ainda, a disposição dos *gauchos* na tela, que chama a atenção em ambas as pinturas.

Da mesma forma que se atentou quando da comparação com a obra de Velázquez, onde apenas as lanças e o fundo caótico aludiam à guerra, da mesma forma faz Carlos Morel quando, no primeiro plano da pintura, dispõem, além da cadeira caída ao chão, um *poncho* vermelho que recobre parte de um chapéu e a lâmina de uma faca. Por certo, como analisou Roberto Amigo no texto *Carlos Morel. El costumbrismo federal*, tais elementos eram alusivos a uma violência controlada. Assim, se Quirós oferece essa mesma sugestão em seu *Lanzas y Guitarras* através de suas lanças e no

<sup>147</sup> BROWN, Jonathan. **Lanzas o La Rendición de Breda**. Disponível em <https://www.museodelprado.es/recurso/lanzas-o-la-rendicion-de-breda-las-velazquez/07b934d6-bbdb-49ee-99ce-045d95553b4c>. Acesso em 12 mar. 2017.

<sup>148</sup> GUTIERREZ ZALDIVAR, Ignacio. Op.cit., p.216.

<sup>149</sup> A imagem referente a essa pintura encontra-se na página 257 da presente tese.

Fig. 18

***La Rendición de Breda***

Diego Velázquez

Óleo sobre tela, c.1635, 307 X 367 cm

Museo del Prado, Madrid



Fonte: Museo del Prado

Fig. 19

***Ronda Noturna***

Rembrandt

óleo sobre tela, 1642, 363 X 437 cm

Rijksmuseum, Amsterdã



Fonte: Rijksmuseum

encontro com o inimigo unitário, Morel a materializa, possivelmente, para demonstrar a função desses soldados naquele momento específico.

O que é interessante de ser percebido em ambas as pinturas é, pois, a relação temporal que estabelecem. Quando Carlos Morel executou *Payada en la pulpería*, ele próprio era contemporâneo de tais fatos e do próprio regime rosista. Possivelmente por essa razão, em sua *payada*, estão presentes apenas os soldados *federales*. Não há *blancos*. Apenas indicativos de sua presença em função da alusão aos conflitos do período. Quirós, por sua vez, retoma a temática – tanto da *payada* quanto dos embates políticos – quase cem anos depois. E seu embate, além de localizado na *pulpería federal*, traz o grupo dos unitários como elemento central.

O tempo que ambos os artistas pintam, por certo, é o mesmo. A temática trabalhada o afirma. No entanto, as percepções acerca de tais fatos e, ainda, os elementos que estiveram no entorno da produção das duas pinturas, diferem-se sobretudo. Assim, enquanto Morel é contemporâneo aos fatos – e convive com a famosa sentença federal *¡Mueran los salvajes unitarios!*, imposto por Rosas – Quirós traz o mesmo fato para o presente, cristalizado nos relatos e estudos que realiza para a execução das pinturas da série. É precisamente nesse jogo de elaborações pictóricas e de reentrâncias temporais que irá se compreender a função dessa série no imaginário argentino e a função que desempenhou dentro do contexto de nacionalismo e construção de identidades nacionais.

A segunda pintura de cunho narrativo – e última desse conjunto – é a intitulada *Los Degolladores* (Fig. 20). Esta, diferente das demais, especialmente de *Lanzas y Guitarras*, é a única da série onde a violência da cena não é velada. Muito pelo contrário, ela se dá a ver ao espectador de maneira bastante impactante. A cena, trabalhada essencialmente nos contrastes entre o vermelho, o branco e os tons mais escuros, apresenta, assim como o título anuncia, uma degola, isto é, a sequência tétrica da morte dos inimigos.

A parte inferior do primeiro plano da obra, através de seu vermelho – federal e sanguíneo – o tom violento da cena que culmina, por certo, com o *gaucho* que, olhando diretamente para o espectador, levanta com a mão esquerda a cabeça recém degolada de seu inimigo unitário. Na sequência, ao lado do corpo morto que ainda mantém as pernas amarradas, outro federal, que agora está de costas para o observador, prepara-se para, da mesma forma que seu correligionário, degolar outro soldado unitário. Ao fundo, homens a cavalo encerram a cena.



Fig. 20

***Los Degolladores***

Cesáreo Bernaldo de Quirós

Óleo sobre tela, 1926, 247 X 227 cm

Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires



Fonte: MNBA



A respeito da construção da temática em questão, importa mencionar um elemento que será bastante frequente na elaboração de *Los Gauchos*: o uso de narrativas que Bernaldo de Quirós ouviu durante a incursão que realizou pelo interior de Entre Ríos e a posterior adaptação, por sua parte, às cenas históricas que realizou. Em alguns casos, como foi o de *Los Degolladores*, foi a partir da estória contada por *Miranda*, cheia de vivacidade e perigos, que deram as bases para o artista elaborar o tema e conjugá-lo junto à série.

De acordo com Carlos Foglia, a situação seguiu-se da seguinte maneira: Bernaldo de Quirós, ao tentar pernoitar em uma pousada muito simples da região de Villaguay, é advertido pela dona da mesma do perigo que corria, pois no mesmo estabelecimento encontrava-se, também, *Miranda*. Este, que era ex-militar, tinha por princípio não simpatizar com forasteiros. No entanto, mesmo com as advertências, Quirós pede para que *Miranda* seja chamado para, além de sentar-se junto dele, compartilhar o jantar.

Assim, poucos minutos depois, adentrava ao ambiente “(...) un tipo de pura cepa castellana, alto, enjuto, casi negro por las quemazones del sol, de bigote lacio, de pòmulos angulosos y fuertes, de ojos penetrantes, terriblemente negros (...)”.<sup>150</sup> Algum tempo depois, entre bebidas e conversas, “(...) Miranda se anima; y, como quien anhela liberar su conciencia, buscando quien le guarde su secreto, hace a Quirós la terrible confesión: ‘- ¡Yo he degollado! ¡Qué quiere, la mano se hace!’”<sup>151</sup> E assim *Miranda* narra o terrível assassinato que teve de cometer para seu protegido, o coronel Benavides. Entre disfarces e tocaias que preparou aos inimigos, *Miranda* contou a Quirós, ainda, que toda a vez que degolava um inimigo ou desafeto tratava de deixar sua cabeça virada para baixo. Assim não corria o risco de encontrar o finado pela noite.<sup>152</sup>

A estória de *Miranda*, assim como outras que Quirós viu e ouviu, acabou por se transformar em um testemunho narrado “(...) en el teatro donde los hechos se produjeron y donde vivían aún muchos de los actores, los recoge el artista para fijarlos prolijamente en la carpeta de apuntes”.<sup>153</sup> Assim, é precisamente a partir dessa *carpeta de apuntes* que muitos de seus personagens serão construídos. Construção essa, vale dizer, realizada através de múltiplas camadas temporais.

---

<sup>150</sup> FOGLIA, Carlos. Op.cit., p.26.

<sup>151</sup> Idem.

<sup>152</sup> Idem.

<sup>153</sup> Ibidem, p.27.

No que se refere à plástica utilizada por Bernaldo de Quirós, além do acurado trabalho com os contrastes de cor, que ele utiliza com o propósito de empregar maior dramaticidade à cena, há que se considerar, ainda, a pincelada violenta com o qual elabora essa pintura. Perceptível não apenas nos movimentos intensos com o qual o artista elaborou os contrastes do céu que está ao fundo, mas, igualmente, nos *chiripás* e no sangue vermelho que dominam a pintura, tal efeito compositivo, para Lozano Mouján, corresponde a uma “(...) pincelada pletórica de nerviosidad (...)”.<sup>154</sup>

Os elementos plásticos presentes nessa pintura, que vão desde o trabalho com as cores e as pincelas intensas com que constrói tanto o fundo quanto as personagens, oportuniza a sua aproximação junto a obra de outro pintor que, da mesma forma que Velázquez, igualmente foi um marco em sua formação: Francisco de Goya y Lucientes. Observar, por exemplo, *Los fusilamientos del 3 de mayo* (Fig. 21) é, também, estabelecer um rico e importante diálogo entre pinceladas e manchas de tintas que atentam sobretudo à dramaticidade da cena representada.

Ao elaborar o cenário no qual se deu o fuzilamento dos espanhóis pelos soldados franceses, Goya utiliza uma paleta de cores mais escuras. Estas, por sua vez, contrastam sobretudo com os tons terrosos – e mais claros – utilizados tanto nas vestes do homem que, com braços abertos, aguarda seu final, quando nos demais personagens que são iluminados pelo lampião que ilumina a cena. Tal recurso, por certo, especialmente o direcionamento da luz e o clareamento da área onde estão os espanhóis, auxiliaram na obtenção de uma carga emocional e dramática maior para a cena.

Tal artifício, como pode ser percebido, foi igualmente utilizado por Bernaldo de Quirós em *Los Degolladores*. Ao se utilizar de tons mais escuros para elaborar o céu e, também, os homens à cavalo que estão ao fundo, sua ideia era, por certo, realçar as ações do primeiro plano a partir do contraste de cores. Além disso, importa sublinhar que, precisamente sobre os dois homens que executam seus inimigos, parece incidir um foco de luz. Tal elemento é percebido e destacado, pois, pelo branco e o vermelho vivo que o artista utiliza em ambos *federales*. Da mesma maneira, Goya utilizou-se de tal recurso quando trabalhou a cor branca na camisa do homem que, de braços abertos, tem a iminência de sua morte anunciada.

A respeito desse diálogo profícuo com as obras de Goya, é interessante perceber, ainda, que além das imagens realizadas para a série *Los Gauchos*, outras pinturas de

---

<sup>154</sup> LOZANO MOUJÁN, José Maria. Op.cit., p.65.

Bernaldo de Quirós estão bastante próximas dos pincéis goyescos. É o caso, por exemplo, da pintura *Las Lloronas* (Fig. 22). Considerada por muito tempo parte integrante da série gauchesca, tal pintura foi elaborada anos depois, no ano de 1949, com o intuito de ser apresentada, justamente, na Bienal Hispanoamericana de Madrid. A respeito dessa obra, Ignacio Zaldivar informa que ela foi baseada, justamente, na pintura *Los fusilamientos* de Goya, “(...) cuyo motivo central se diferencia del resto por su vestimenta clara y su postura de brazos abiertos”.<sup>155</sup>

Mesmo que os traços e a forma com que estão dispostos as personagens estabeleçam a proximidade de *Las Lloronas* com *Los fusilamientos*, importa ressaltar, também, especialmente no que se refere ao trabalho expressivo das figuras, a pintura *La Romería de San Isidro* (Fig. 23). Esta, inserida dentro do conjunto de *pinturas negras* de Goya, evidenciam o tom pincareesco, mas também tétrico, que marcam o rosto dos fieis que acompanham a romaria.

O terceiro grupo de imagens que se propõe aqui analisar está vinculado, pois, com as atividades cotidianas desempenhadas pelos *gauchos*. Tais atividades, importa mencionar, além de serem comuns durante o século XIX, acabaram por se cristalizar na cultura gauchesca argentina, uma vez que a maior parte delas gira no entorno das lidas campeiras. Nesse caso, elementos diários do passado que, no transcorrer do tempo, permaneciam visíveis. Tendo isso em vista, integram o conjunto pictórico as seguintes pinturas: *El Carnicero*, *Tunas y Lechiguanas*, *El Gavilán*, *El Cantor y los Troperos*, *Y vamos vieja*, *Fritos y Pasteles*, *La Partida*, *El Curandero*, *La Pareja y el Sandiero*.

Conforme pode ser percebido, o conjunto em questão é bastante abrangente no que se refere às temáticas e situações cotidianas selecionadas por Bernaldo de Quirós. Em virtude disso, então, optou-se por elaborar pequenos grupos onde as temáticas sejam afins para, assim, a percepção do conjunto se tornar mais completa. Nesse caso, o primeiro deles estaria voltado às questões culturais e de sociabilidade enquanto que o outro, apesar de seus vínculos com elementos culturais, englobaria, também, os de ordem social.

As situações que Bernaldo de Quirós selecionou para suas pinturas estão relacionadas, pois, como já se afirmou, às vivências que teve durante a viagem que realizou pelo interior de Entre Rios. Além disso, por certo, suas memórias e

---

<sup>155</sup> GUTIERREZ ZALDIVAR, Ignacio. Op.cit., p.608.

Fig. 21

***Los fusilamientos del 3 de mayo***

Francisco de Goya

Óleo sobre tela, 1814, 268 X 347 cm,

Museo del Prado

Madrid



Fonte: Museo del Prado

Fig. 22

***Las lloronas***

Cesareo Bernaldo de Quirós

Óleo sobre tela, 1949, 139 X 167 cm

Museo Nacional de Bellas Artes

Buenos Aires



Fonte: MNBA



Fig. 23  
*Romería de San Isidro*  
Francisco de Goya



experiências igualmente auxiliaram nesse processo de criação. Assim, percorrendo pequenas cenas de festividades, de sociabilidade e, também, denunciando a situação de transformação que vivia o homem do campo nesse período, o artista faz emergir o *gaucho* através de seus múltiplos aspectos e peculiaridades.

O primeiro tema tratado desse conjunto refere-se, pois, aos relacionamentos amorosos ou, também, aos *jogos de conquista*. Em *El Gavilán* (Fig. 24), por exemplo, Quirós apresenta uma temática já bastante conhecida do público argentino, uma vez que outros artistas já haviam tomado o assunto como tema de suas pinturas. Nele está presente um casal onde, no primeiro plano, apresenta-se a *pisadora de maíz*, isto é, a mulher que, à frente de um grande pilão, debulha e tritura os grãos de milho. Logo atrás dela, o *gaucho*, junto a seu cavalo bem ornamentado, lhe observa de soslaio. Ambos possuem expressão de uma contida alegria, sobretudo pelos sorrisos (que aparece pleno na moça e mais comedido no *gaucho*) que ambos estampam.

A observação e análise dessa obra, a partir de seus elementos constitutivos, oportuniza ao pesquisador a problematização de duas importantes questões no trabalho de Cesáreo Bernaldo de Quirós: a primeira, referente ao trabalho de Quirós no ateliê e, a segunda, às demais produções pictóricas que tinham nesse assunto a sua base. A respeito da produção das telas, importa mencionar, inicialmente, que muitos dos esboços das pinturas foram realizados ao ar livre e durante a citada viagem em Entre Rios. No entanto, a produção final das mesmas ocorria no ateliê que havia montado em Médanos, na estância de seu amigo. Era justamente nesse local onde seus modelos posavam para as obras e, ainda, onde Quirós armazenava grande parte do material que lhe serviam de apoio para elaborar seus cenários e paisagens.

Esse é o caso, por exemplo, dos elementos constituintes de *El Gavilán*. Em uma fotografia do ano de 1926, tirada no ateliê de Quirós em Médanos (Fig. 25), onde possivelmente o artista posou para o fotógrafo que a realizou – pois ela circulou nos periódicos argentinos posteriormente<sup>156</sup> –, muitos detalhes podem ser observados, a iniciar pelo olhar do próprio artista. Recostado lateralmente em uma cadeira e segurando, em sua mão direita, o que parece ser um livro, o artista observa acuradamente sua mesa de trabalho onde, além de muitas tintas e pinceis, estão, também, os muitos esboços realizados para *Los Gauchos*.

---

<sup>156</sup> FOGLIA, Carlos. Op.cit., p.26.



Fig. 24

***El gavillan***

Cesareo Bernaldo de Quirós

Óleo sobre tela, 1924, 204 X 173 cm

Museo Nacional de Bellas Artes  
Buenos Aires

Fonte: MNBA

Fig. 25

***Quirós em seu ateliê em Médanos***

Fotografia, 1926, Médanos – Acervo da Galeria Zurbarán



Fonte: Galería Zurbarán

O que prende a atenção do observador nessa fotografia é, pois, os objetos que se encontram às costas de Quirós, pendurados no que parece ser uma lareira. Nela, uma coleção de chapéus antigos, *espuelas* e facas de diferentes modelos e tamanhos. Além destes, junto à abertura iluminada do ambiente, o pilão que serviu de modelo para o artista. A relevância de se sublinhar os objetos que serviram de base para o artista é problematizar, também, a relação que ele estabelece com o tempo e, também, de que forma o manipula.

Os artefatos que estão dispostos ali – como a maior parte dos que formaram o conjunto utilizado em Médanos - não são furtivamente comprados ou reinventados para serem utilizados nas obras. Pelo contrário, esses eram os que estavam na residência de Don Justo Sáenz Valiente e que haviam pertencido a Urquiza. Objetos e fatos contemporâneos à uma narrativa que Quirós elaborava em sua própria contemporaneidade. A respeito dessa questão, importa sinalizar, ainda, o comentário feito por Christian Brinton e que foi publicado no catálogo da exposição que ocorreu em Nova Iorque. Relacionando a história de Entre Rios junto a Urquiza e a obra de Quirós, ele afirma:

As has previously been noted, it was in the home of the daughter of General Urquiza, conqueror and successor of Rosas to the presidency, where the artist resided whilst working upon these canvases. The atmosphere of the place was in itself a source of constant inspiration. His host Don Justo furthermore possessed all manner of souvenirs and actual mementos of the period in the way of arms, costumes, and equipment of every description. The artist had merely to select the desired types, to garb them in their proper habiliments and apply himself to the task in hand.<sup>157</sup>

Afora essa relação com os objetos, importa mencionar, ainda, a proximidade dessa obra com outras que já haviam circulado entre os portenhos. O tema, conforme se colocou anteriormente, não era estranho ao público que assistiu a primeira exposição de *Los Gauchos* em 1927. A mesma temática já havia aparecido, por exemplo, nas litografias de Jean Pallière, especialmente na que intitulou *La pisadora de maíz* (Fig. 26)<sup>158</sup> e na pintura *Idilio criollo* (Fig. 27). Nessa, conforme se pode observar, as

---

<sup>157</sup> BRINTON, Christian. **Cesareo Bernaldo de Quirós. An exhibition of paintings of gaucho life in the Province of Entre Rios. Argentina (1850-1870) at The Hispanic Society of America.** Nova Iorque: The Trustees, 1932, p.15.

<sup>158</sup> PAYRÓ, Júlio E. Op.cit., p. 198.

Fig. 26

***La pisadora de maíz***

Jean Pallière

Aquarela, c.1868, 65,5 X 50,5 cm

Museo Nacional de Bellas Artes,  
Buenos Aires

Fonte: MNBA

Fig. 27

***Idilio criollo***

Jean Pallière

Óleo sobre tela, c.1861, 100 X 141 cm

Museo Nacional de Bellas Artes

Buenos Aires



Fonte: MNBA

personagens – bem como a forma com o qual foram dispostas na tela - são praticamente as mesmas: a *pisadora de maíz*, executando seu trabalho, enquanto que o *gaucho*, junto de seu cavalo, olha fixamente - e com muito apreço - para ela.

Mesmo que ambas possuam essa ligação imagética – o que torna bastante plausível o contato de Quirós com a obra e os álbuns de Pallière – é perceptível também, que os anseios de ambos os artistas fossem diferentes. O franco-brasileiro, por exemplo, bastante afeito às representações amorosas, “(...) las destacó como rasgos curiosos de la vida en la planicie, tanto en su *Diario* como en las imágenes que produjo durante su estancia argentina”.<sup>159</sup> Tal questão o fez idealizar, muitas vezes, essa forma de contato entre homens e mulheres no pampa argentino pois, baseado nos preceitos românticos de sua época, suas imagens acabavam tendo uma proximidade muito grande junto aos discursos literários<sup>160</sup>.

No que se refere a Bernaldo de Quirós, de acordo com o se afirmou ao longo do capítulo, seus *gauchos* estavam voltados, sobretudo, à história e ao passado argentino. Mas, mais que *gauchos federales*, pequenas e sutis cenas de conquistas e amores, igualmente estavam presentes nesse amplo panorama temático que se abriu ao artista. Sua viagem ao interior entrerriano não revelou, apenas, os conflitos entre *blancos blancos y rojos*. Revelou-lhe, igualmente, as sutilezas da alma desses homens do campo.

Outra pintura desse grupo que, em parte, também está relacionada aos temas amorosos é, pois, *La Pareja y el Sandiero* (Fig. 28). Ambientada em um dia de festividades, percebido não só pela movimentação que aparece no fundo da pintura, mas, sobretudo, pelo casal que, passando em frente ao vendedor de melancias, exibem seus trajes de festa bem como o cavalo ricamente ornamentado – o que pode ser visualizado tanto em seus arreios quanto na crina *cortada a la manera de los moros*,<sup>161</sup> tudo indica que ambos se encaminham para o local festivo.

Essa pintura, que afora os tons vermelhos e marrons ricamente trabalhados, é um dos pontos-chave para se perceber as redes de amizade de Bernaldo de Quirós. Já foi comentado no presente texto que o artista, desde antes de sua primeira ida para a Europa, já havia estabelecido contato com grandes intelectuais do período. Afora a

<sup>159</sup> PENHOS, Marta. **Idilio criollo**. Disponível em: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/7010>. Acesso em mar.2017.

<sup>160</sup> A respeito dessa questão, ver: AMIGO, Roberto. Beduinos en la pampa. Apuntes sobre la imagen del gaucho y el orientalismo de los pintores franceses, **Historia y sociedad**, Medellín, n.13, nov. 2007, pp.25-43.

<sup>161</sup> GUTIERREZ ZALDÍVAR, Ignacio. Op.cit., p.224.



proximidade com seus colegas de *métier*, também literatos e políticos como Leopoldo Lugones e Ricardo Rojas, por exemplo, integraram seu amplo círculo de amizade.

*La Pareja y el Sandiero*, junto às demais 27 obras da série *Los Gauchos*, foi exposta, pela primeira vez, no ano de 1928 na *Sociedad Amigos del Arte*. Conforme se pode acompanhar na imprensa da época, muitas homenagens foram feitas ao artista. A de maior proporção foi, sem dúvidas, o banquete oferecido por seus colegas e admiradores em setembro de 1928 no Teatro Cervantes, momento este em que “(...) concurren representantes de los círculos intelectuales, del gobierno de países extranjeros, de la Universidad de Buenos Aires y personalidades con actuación en distintas esferas. El encargado de ofrecer la demostración es Leopoldo Lugones”.<sup>162</sup>

Mesmo com tais festividades, foi outra homenagem feita ao artista que denotou outra importante amizade de seu círculo. Esta, que era uma releitura da tela *La Pareja y el Sandiero* tinha, no canto superior direito, uma mensagem escrita em letras bem pequenas: “Al maestro Quirós con admiración afectuosa”. E, logo abaixo, lia-se: “Su amigo F. Molina Campos”. Uma fotografia dessa *homenagem* (Fig. 29), encontrada na sala de exposições permanentes do Museo Las Lilas, localizado em San Antonio de Areco, evidencia, tal qual pintou Quirós, o casal ricamente vestido, o cavalo bem ornamentado e o humilde vendedor de melancias. No entanto, ao elaborá-los, Molina Campos emprega sua plástica e traços caricaturescos inconfundíveis.<sup>163</sup>

Florêncio Molina Campos (1891-1959), tal qual Bernaldo Cesáreo de Quirós, igualmente deteve suas tintas e pinceis na elaboração do *gaucho* argentino. No entanto, diferenciando-se do mestre entrerriano, o artista portenho voltou-se mais às cenas cotidianas e populares. Elaborando-as de maneira muito bem humorada e caricaturesca, o grande protagonista de suas pinturas é, pois, o homem do pampa e sua paisagem.

Molina Campos, que não foi artista formado pelas escolas de arte, desde muito cedo apresentou vocação ao desenho e pintura, o que fez dele um artista autodidata. Em uma entrevista concedida à Elvira Palácios, ele próprio comenta que havia sido “(...) un autodidacta en la más alta expresión de la palabra como que sólo he tenido los rudimentos escolares en materia de dibujo. Dibujaba desde chico paisajes y animales y

<sup>162</sup> FOGLIA, Carlos. Op.cit., p.29.

<sup>163</sup> GUTIERREZ ZALDIVAR, Ignacio. **Molina Campos**. Buenos Aires: Zurbarán Ediciones, 1999, p.47.

Fig. 28

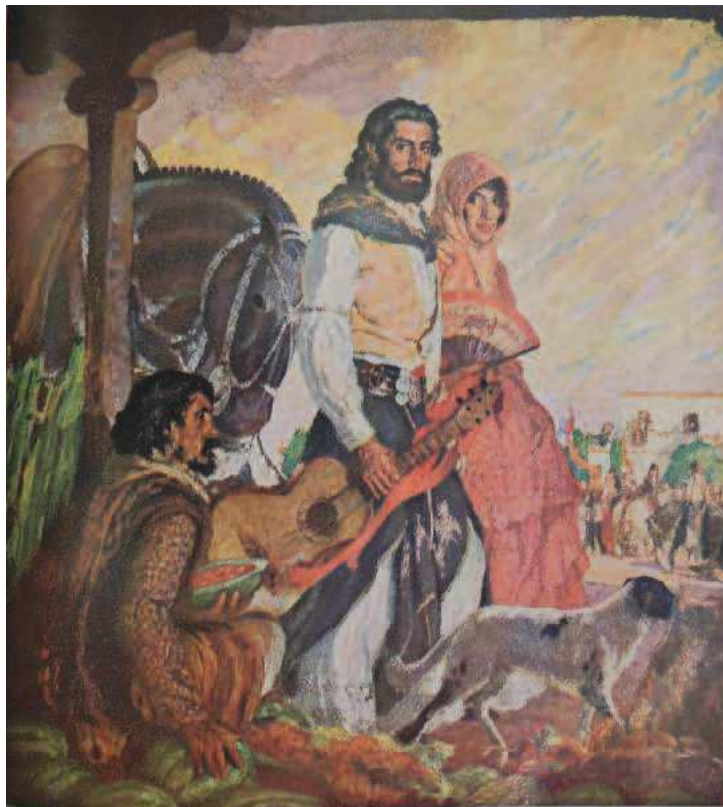
***La pareja y el sandiero***

Cesareo Bernaldo de Quirós

Óleo sobre tela, 1926, 225 X 208 cm

Museo Nacional de Bellas Artes

Buenos Aires



Fonte: MNBA



Fig. 29

*La pareja y el sandiero*  
 Florêncio Molina Campos  
 Fotografia, 1928  
 Museo Las Lilas de Areco  
 an Antonio de Areco



AL MAESTRO QUIROS  
 CON ADMIRACION  
 AFECTUOSA, SU AMIGA  
 F. MOLINA  
 CAMPOS / NOV  
 1928

siempre tuve marcada tendència a reproducir los rasgos característicos de estos o de personas”.<sup>164</sup>

A infância do artista portenho, afora ter sido voltada às primeiras experiências com desenho, igualmente foi o período onde o *gaucho* se apresentou a ele. Das férias que passava junto a sua família em Tuyu e General Madoriaga, na província de Buenos Aires e, também, em Chajarí, em Entre Rios, ele pôde não só observar as mais diversas atividades do *gaucho* como, também, participar *in loco* delas. Assim, é precisamente esse arcabouço de memórias, que envolvem seu passado e suas lembranças, que se tornam presentes ao artista quando constrói o tema em suas pinturas. Na mesma entrevista de Palácios, falando acerca de sua relação com o *gaucho*, Molina Campos comenta que

(...) mi inclinación hacia la vida del campo es coisa atávica, pues desciendo de familia de estancieros desde mis abuelos açã. (...) Mis mayores me educaron en el respeto a las cosas de la tierra y mi própria observación cariñosa de tipos característicos, hizo el resto (...). Por mi parte, llevo a mis cuadros, simplemente, lo que recuerdo de mis años de la infância, en la que conocí a verdaderos gauchos (...).<sup>165</sup>

Assim, é justamente esse *gaucho* das memórias e da infância de Molina Campos que, em 1926, ganha sua primeira exposição na *Sociedad Rural Argentina*. Foi justamente nessa mostra que, visitando o espaço e observando as obras expostas, Marcelo Torcuato de Alvear, então presidente da Argentina, afora adquirir uma das pinturas, disse ao artista: “Siga que, aunque festivamente, está usted documentando el pasado”.<sup>166</sup> Desse primeiro evento até o ano de seu falecimento, em 1959, Molina Campos teve sua obra reconhecida nacional e internacionalmente, atingindo, por sua vez, públicos distintos e diversos.

Do grande número de pinturas que realizou nesse período, importa destacar duas grandes produções. A primeira delas, ocorrida entre os anos de 1931 a 1944, é referente às pinturas elaboradas para o almanaque da *Fabrica Argentina de Alpargatas*, “(...) no sólo la más difundida, sino la más importante de su obra”<sup>167</sup>. A segunda, iniciada por volta do ano de 1942, diz respeito às inúmeras assessorias dadas pelo artista ao norte-

<sup>164</sup> PALÁCIOS, Elvira. Molina Campos, el artista y el gaucho, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, ano XXXIX, n.1971, 11 jul. 1936, p.74.

<sup>165</sup> Ibidem, p.75.

<sup>166</sup> Ibidem, p.74.

<sup>167</sup> FLORENCIO Molina Campos. In: BLEDEL, Marcos, FIORETTI, Ignacio García, NORES, Teresa. *Museo Molina Campos de Areco*. Buenos Aires: Museo Molina Campos de Areco, 2008, p.06.

americano Walt Disney na realização de animações como *Saludos, amigos* (1942), especialmente a parte alusiva ao *gaucho* e à Argentina.

A respeito da primeira produção, que circulou tanto na cidade quanto na zona rural, muitos autores a ela se referem como *la primera pinacoteca de los pobres*. As imagens contidas no *Almanaque Alpargatas* não só traziam esse *gaucho* popular, característico de Molina Campos, como, também, causavam, entre as gentes do campo, uma grande identificação. Já no que se refere ao trabalho realizado junto a Walt Disney, iniciado em 1942<sup>168</sup>, sua participação foi fundamental para que, tanto o empresário norte-americano quanto seu grupo de desenhistas, tivessem um conhecimento maior e mais específico do *gaucho* argentino. Tal parceria, no entanto, que deveria se estender por mais produções filmicas, acabou sendo rompida por parte de Molina Campos por, justamente, Disney não se ater às especificidades do *gaucho* e que o artista sempre lhe apontava<sup>169</sup>.

Mesmo tratando de forma muito breve o trabalho de Molina Campos, já se percebe quais foram as linhas norteadoras da sua produção imagética. E sobre isso, inclusive, Cesáreo Bernaldo de Quirós, em carta enviada à Elvirita Molina Campos<sup>170</sup> no ano de 1956, explicava pontualmente:

---

<sup>168</sup> As relações entre Florêncio Molina Campos e Walt Disney iniciam, precisamente, quando o norte-americano empreende viagem à América do Sul com o intuito de realizar pequenas animações a respeito dos países americanos. *Saludos, amigos!*, lançado em 1942, foi o fruto desse período de trabalhos que, por certo, estavam vinculados a *Política de Boa Vizinhança* empreendida, entre os anos de 1933 a 1945, pelo governo norte-americano. A base de *Saludos, amigos* está, pois, nas quatro animações que, de certa forma, exaltam os países da América do Sul e que, por certo, encontram ressonância nos elementos constitutivos da política estadunidense. O primeiro deles, intitulado *Lago Titicaca*, que traz o Pato Donald como o turista incauto que se deixa levar pela cultura do outro, é uma referência à cultura andina; o segundo, que traz como protagonista um pequeno aviãozinho chamado *Pedro*, narra a perigosa, e por vezes mortal, travessia entre Chile e Argentina pela Cordilheira dos Andes; já o terceiro, de maior importância para o tema aqui trabalhado, refere-se ao transporte do *cowboy* norte-americano para as planícies do pampa argentino. Este, que tem na figura do personagem *Pateta* o seu protagonista, mostra os elementos culturais específicos do *gaucho* bem como de suas lidas e costumes; a última animação que integra o filme é, pois, o intitulado *Aquarela do Brasil*, onde se dá o encontro entre o *Pato Donald* e o papagaio *José Carioca*, criado justamente nesta visita de Walt Disney ao Brasil. Ainda a respeito da animação que traz o *gaucho* argentino, importa mencionar que, antes de seu início, os autores elaboraram pequenos documentários acerca de seus estudos acerca da cultura local. No que realizam sobre a Argentina, Molina campos aparece mostrando aos seus convidados os desenhos que havia elaborado sobre tais personagens e, ainda, os leva a vê-los no campo, em plena lida. Cf. TOTA, Antonio Pedro. **O imperialismo sedutor. A americanização do Brasil na época da Segunda Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, SALUDOS, amigos. Direção: Norman Ferguson et. all. Estados Unidos: RKO Pictures, 1942.

<sup>169</sup> GUTIERREZ ZALDIVAR, Ignacio. **Molina Campos**. Op.cit., p.67.

<sup>170</sup> A carta enviada por Bernaldo de Quirós à esposa de Florencio Molina Campos, Elvirita, era uma resposta ao pedido que ela havia feito ao artista entrerriano. Em carta anterior, ela havia lhe solicitado a opinião acerca da obra e da personalidade de seu marido que, possivelmente, seria utilizada em uma exposição ou publicação. A carta original encontra-se sob a salvaguarda do Museu Molina Campos de Areco, localizado na cidade de San Antonio de Areco.

Así, su lápiz y su pincel fueron requiriendo trazos de la imaginación opulenta (...) del artista (...). Solo, sin academias ni maestros, traduciendo esa verdad que llevan los predestinados, fué contando, Molina Campos, todo lo que sabía y había apercibido en el campo abierto, en el “rodeo”, en las “fiestas”, en la “pulpería”, en su propia ajutaria y en ese enorme conocimiento de “pilchas” y sus nombres y de pelos y marcas de montados. De ese medio, de ese rigor de la vida campera, de ese extraordinário desapego de ese hombre de campo por el interes material de las cosas fue plasmando ese personaje suyo, el gaucho: el gaucho de Molina Campo, no ridiculizado, que nunca supuso el autor tal descortesia, caricaturesca, mas bien, por mas que eso que podíamos encontrarle de caricaturesco, no es sino un recurso que el autor, sin saberlo, echa mano para dar más fuerza a los caracteres de que quiere doblar a sus personajes.<sup>171</sup>

Analisando, pois, a elaboração e construção da figura do *gaucho* pelos pinceis de ambos os artistas, um elemento sobrevém e pode, inclusive, suscitar novas e mais abrangentes pesquisas. Tal questão refere-se, pois, ao tempo onde cada artista encontra *seu gaucho* e o traz para o presente. Observando ambas as obras, por exemplo, se percebe que na pintura de Bernaldo de Quirós os diferentes tempos são entremeados por narrativas do passado e conjugadas junto às experiências do presente. Além disso, na mescla de tipos de posses e de tipos mais populares, o *gaucho* é exaltado e serve de modelo aos discursos nacionalistas de seu tempo. Por outro lado, nas pinturas de Molina Campos, são os mesmos diferentes tempos que se relacionam junto às experiências do artista. Assim, sua busca não foi de cunho histórico – como fez, de certa forma, Quirós – mas foi com base na sua memória e nas experiências e vivências junto a esses homens. É, por assim dizer, o *gaucho* popular que Molina Campos traz ao observador.

Apenas para sinalizar tais questões, duas pinturas são interessantes de serem comparadas e que tem na doma de cavalos o seu tema central. A *Doma* de Bernaldo de Quirós (Fig. 30), por exemplo, cheia de movimento e composta a partir de fortes e, igualmente, movimentadas pinceladas, parece mostrar ao espectador não só a força da cena em questão mas, igualmente, a do *gaucho* que desempenha a atividade. Já a *Doma* de Molina Campos (Fig. 31), um de seus temas preferidos, apresenta de modo picaresco o *gaucho* que, sobre o cavalo, expressa certa alegria ao dominá-lo. Com pinceladas bem suaves, exigidas pelo uso da aquarela, essa cena traz, ainda, os pormenores da vestimenta usada por esses simples – e enérgicos – homens do pampa.

<sup>171</sup> Carta enviada por Cesáreo Bernaldo de Quirós à Elvirita Molina Campos. Buenos Aires, 10 jun. 1956. Biblioteca e Arquivo do Museo Molina Campos de Areco.

O que se percebe, pois, entre os dois artistas que marcaram sobremodo a produção de imagens relativas ao *gaucho* na Argentina do século XX é a forma com que o fazem permanecer, através de elementos de seu passado, no presente não apenas da nação, mas, igualmente, deles próprios. O diálogo entre ambos os artistas, que se estreitou não apenas no plano imagético, mas, sobretudo, no pessoal<sup>172</sup>, e que foi pinçado, na presente pesquisa, a partir de uma breve mensagem e afetuosa homenagem ao entrerriano, evidencia não só a circulação de diferentes tipos de *gauchos*, mas, também, as diferentes percepções que se tinha e se fazia dele nesse mesmo momento.

Retornando, pois, as imagens de Bernaldo de Quirós, e relacionando-as com as temáticas apresentadas tanto em *El Gavillán* quanto em *La Pareja y el Sandiero*, tem-se, ainda, outras três pinturas de grande valor plástico e temático para a série. A primeira delas, intitulada *La Partida* (Fig. 33), traz como tema central a despedida de um casal no momento em que o *gaucho* está prestes a partir em uma viagem. A cena, que traz a mulher à porta, e o homem, por detrás do cavalo que está equipado com seus pertences, denota a melancolia da cena e do acontecimento. Para Ignacio Zaldivar, tal temática foi frequente, também, na arte argentina. Segundo ele, Angel Della Valle e outros igualmente detiveram-se nas cenas que “(...) muestra el paisano despediéndose de ‘la patrona’ porque emprende un largo viaje, y por eso lleva caballo de repuesto”.<sup>173</sup>

A outra pintura, intitulada *Tunas y Lechiguanas* (Fig. 34), está mais próxima da temática trabalhada em *La Pareja y el Sandiero*. Tal aproximação, por certo, não se dá no sentido casal e do entorno festivo da cena. Mas pelo vendedor de melancias que está no primeiro plano. *Tunas y Lechiguanas*, uma das obras de grande valor sentimental em virtude do olhar triste e complacente que o menino troca com o observador, traz como tema, também, a venda de especiarias típicas. Sobre o chão, ao seu lado, está o recipiente com as *tunas*; segurando com a mão direita, está o ninho de *lechiguanas*, produtoras de um mel escuro e forte que, na pintura, encontra-se no recipiente atrás do que estão as *tunas*.

---

<sup>172</sup> Segundo Ignacio Zaldivar, Molina Campos e Bernaldo de Quirós eram, além de vizinhos, muito amigos. Para o autor, quando o entrerriano volta a morar em Buenos Aires, em meados dos anos 1940, é “(...) instado por su amigo Florencio Molina Campos y su mujer Elvirita, se muda a Vicente López, a minutos del centro de la ciudad, en una casa cuyas paredes daban a lo de su amigo”. É desse período, ainda, a fotografia feita de Quirós, na casa dos Molina Campos, rodeado pelos gatos do artista (Fig. 32). GUTIERREZ ZALDIVAR, Ignacio. **Quirós**. Op,cit., p.305.

<sup>173</sup> Ibidem, p.220.



Fig. 30

**La Doma**

Cesáreo Bernaldo de Quirós

Óleo sobre tela, 1925, 279 X 337 cm, Coleção Empresa Nacional de Correos y Telégrafos (ENCOTEL), Buenos Aires



Fonte: GUTIERREZ ZALDIVAR, Ignacio. Op,cit.

Fig. 31

**La Doma**

Florêncio Molina Campos

Aquarela, 1928, Museo Las Lilas de Areco, San Antonio de Areco



Fonte: Museo las Lilas



Fig. 32  
*Cesáreo Bernaldo de Quirós na residência dos Molina Campos*  
Fotografia, 1947, Acervo da Galería Zurbarán



Fonte: Galería Zurbarán

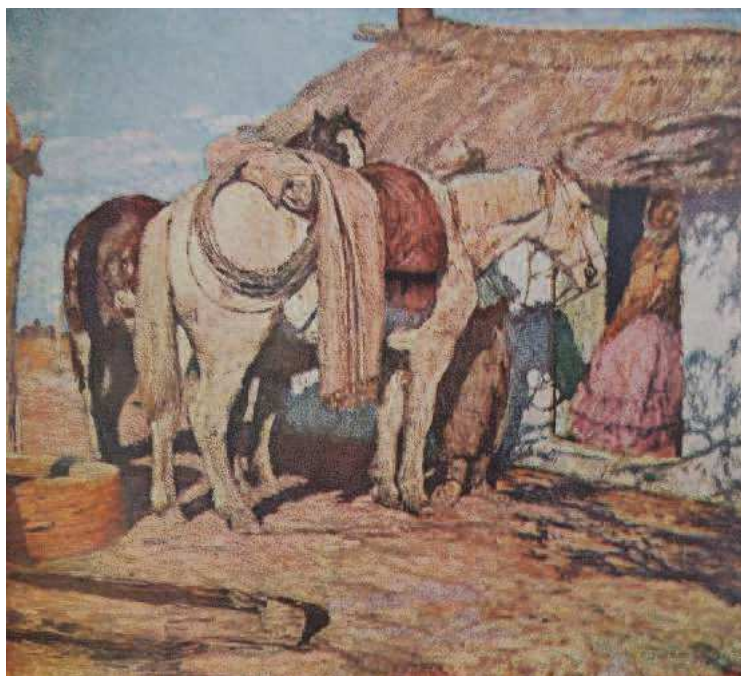
Fig. 33

***La Partida***

Cesáreo Bernaldo de Quirós

Óleo sobre tela, 1926, 107 X 120 cm

Coleção Privada



Fonte: GUTIERREZ ZALDIVAR, Ignacio. Op.cit.

Fig. 34

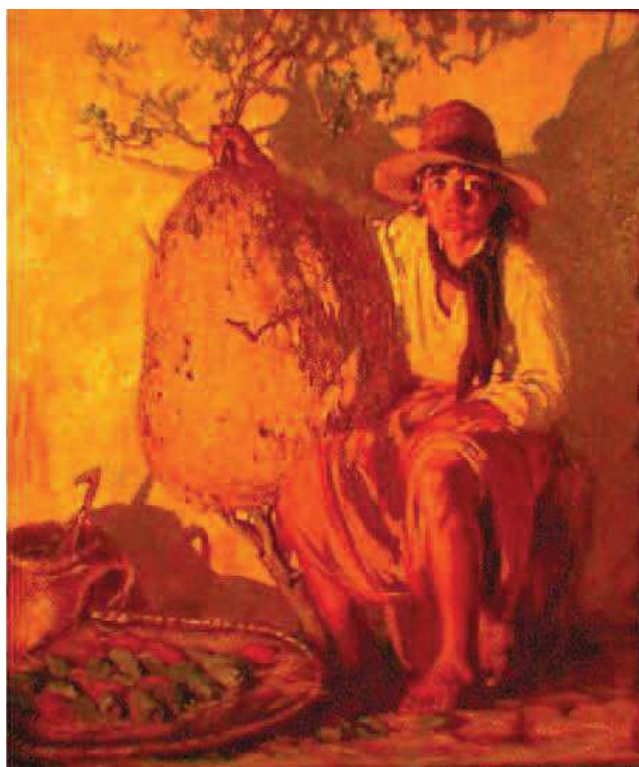
***Tunas y Lechiguanas***

Cesáreo Bernaldo de Quirós

óleo sobre tela, 1924, 145 X 135 cm

Museo Nacional de Bellas Artes,

Buenos Aires



Fonte: MNBA

Fig. 35

***Fritos y Pasteles***

Cesáreo Bernaldo de Quirós

Óleo sobre tela, 1925, 215 X 272 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires



Fonte: MNBA

Fig. 36

***El Baile***

Cesáreo Bernaldo de Quirós

Óleo sobre tela, 1924, 140 X 161 cm Coleção Privada



Fonte: MNBA



A última imagem do grupo, intitulada *Fritos y Pasteles* (Fig. 35), além estar vinculada ao tema das festividades, assim como *La Pareja y el Sandiero*, apresenta, em especial, diversas personagens femininas. A forma com a qual Bernaldo de Quirós as organizou na pintura, especialmente sua disposição e, ainda, a maneira com que olham para o observador, se destacam sobremodo. Diferentemente do olhar analisado em *Los Jefes*, por exemplo, onde a interação ocorria, precisamente, entre personagem e observador, nesta, em especial, parece que os olhos, os corpos e os gestos de voltam para o pintor. Como em uma imagem fotográfica, não apenas a mulher mais velha do primeiro plano, de feições indiáticas, o observa como, também, a jovem de vestido vermelho que, ao lado esquerdo da tela, parece trocar olhares e sorrisos com o artista.

*Fritos y Pasteles* é uma pintura que traz apenas um detalhe da festividade que ocorre no último plano. Esta possui uma relação temática muito próxima com a que havia sido premiada na Exposição Internacional do Centenário, *Corrida de sortijas em dia pátrio*, de 1910. No entanto, enquanto esta última mostra figuras ricamente trajadas durante uma *corrida de sortija*, a elaborada para *Los Gauchos* evidencia o cunho popular do mesmo jogo. No primeiro plano estão as mulheres que preparam as guloseimas para os jogadores que, ao fundo, mostram suas destrezas de ginete.

Interessante perceber no conjunto da obra de Quirós, especialmente a que está sendo analisada, que o ambiente que denota uma festa sempre apresenta, pois, o seu detalhe. Assim ocorreu, também, em *Corrida de sortija en dia pátrio* e, também, em *La Pareja y el Sandiero*. Possivelmente, o intuito do artista ao criar esses pequenos ambientes esteja relacionado, pois, aos seus objetivos na elaboração de *Los Gauchos*: trazer o peculiar e o particular das vivências desses homens e mulheres do pampa.

Assim, não só a festa é apresentada ao público. Mais que isso, são os elementos que a constituem – e a fazem típica e particular – que são trabalhadas pelo artista. Nesse caso, ao selecionar o grupo de mulheres que, sob a tenda, preparam as guloseimas para o dia de festejos, Quirós as particularizava e as colocava, também, como elementos característicos da região.

Nesse contexto de festividades, importa mencionar, ainda, a pintura *El baile* (Fig.36). Esta, que traz a cena de um baile ao ar livre – possivelmente realizado em uma residência de estância -, foi elaborada a partir de tons escuros de azuis e violáceos que, contrastando com o centro iluminado, destaca as personagens que dançam, provavelmente, o *pericón*. Junto ao grande umbu localizado à esquerda da obra, que

também a verticaliza, são perceptíveis, ainda, os cavalos e as carruagens que possivelmente conduziram os convidados à festa.

Uma questão que deve ser sublinhada na obra em questão, diz respeito, justamente, à maneira com a qual Bernaldo de Quirós trabalhou e articulou a luz e as cores na pintura. Essa interessante forma de elaborar o espaço e conseguir suas definições a partir de elementos lumínicos, fez com que Charles Duff, jornalista que visitou a exposição de *Los Gauchos* em Londres no ano de 1931, percebesse tal pintura a partir de seus efeitos *magicos*, conforme ele próprio afirma. Ao postar-se bem em frente à pintura na exposição, comenta que nada pôde ver a não ser manchas de tinta. A visão do baile bem como de suas particularidades, só foram possíveis a ele quando afastou-se da pintura. Distanciando-se da imagem, portanto, Duff tinha uma maior e mais clara percepção da cena representada. Ao narrar a experiência, comenta:

Observado de cerca, la escena aparece confundida con la noche y sólo se aprecian unos pocos detalles. Me alejé lentamente del cuadro, y los detalles iban apareciendo en forma gradual; las figuras cobraban vida y animación, y lámparas invisibles daban luces y sombras con un efecto imponente. (...). Situado a cierta distancia, cuando el foco iba recto, me impresionó este cuadro como un alarde de técnica: a medida que me aproximaba, la escena desaparecia en pigmentos (...). Cuando retrocedía de nuevo, en la dirección del foco, todo se aclaraba (...).<sup>174</sup>

Tais questões técnicas, aliada, ainda, ao tema das sociabilidades campeiras, igualmente pode ser percebido na tela *El Cantor y los Troperos* (Fig. 37). Esta, que traz um grupo de *gauchos* no momento em que fazem um *alto* no campo, evidenciado tanto pelos cavalos carregados quanto pelos bois que, ao fundo, descansam, estabelece um profícuo diálogo com a obra de artistas que também se detiveram na mesma temática. Esse é o caso, por exemplo, das pinturas de Prilidiano Pueyrredón, especialmente *Un alto en el campo* e *Un alto en ala pulperia*, das do do viajante inglês Emeric Essex Vidal, *Gauchos of Tucumán* e, igualmente, das do franco-brasileiro León Pallière, sobretudo *La posta*<sup>175</sup>.

<sup>174</sup> DUFF, Charles. El pintor argentino Cesáreo B. de Quirós en Inglaterra, *La Prensa*, Buenos Aires, 19 abr. 1931, [s.p.].

<sup>175</sup> Ambas as pinturas foram analisadas em capítulos anteriores e encontram-se, respectivamente, nas páginas, 282, 283, 99, 115.

Fig. 37

***El cantor y los troperos***

Cesáreo Bernaldo de Quirós

Óleo sobre tela, 1924, 226 X 296 cm Museo Nacional de Bellas Artes,  
Buenos Aires

Fig. 38

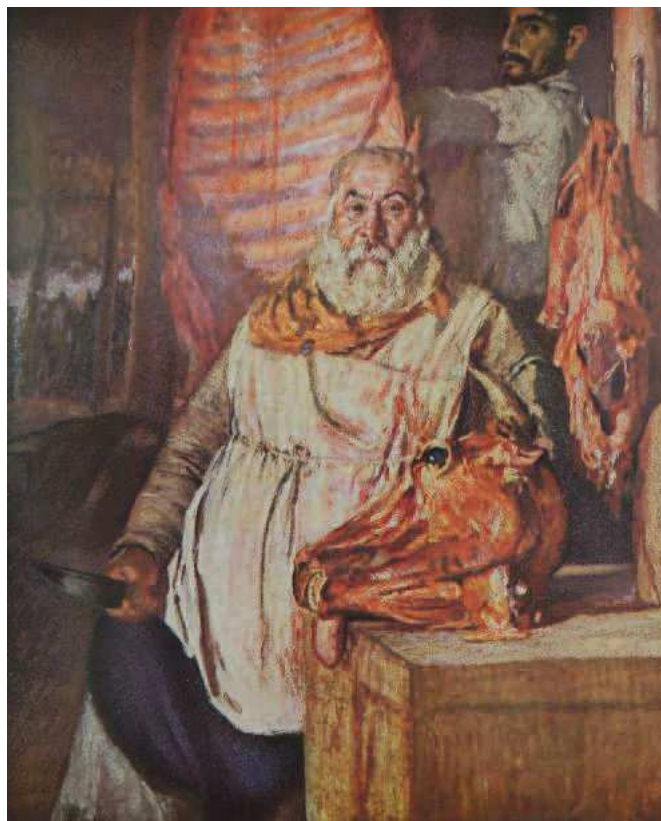
***El Carnicero***

Cesáreo Bernaldo de Quirós

óleo sobre tela, 1924, 146 X 119 cm

Museo Nacional de Bellas Artes

Buenos Aires



Fonte: MNBA



Nas pinturas elaboradas tanto por Quirós quanto por Pueyrredón, Vidal e Pallière, o assunto da *parada no campo* assume um tom que oportuniza a percepção de elementos que podem ser considerados não só específicos das grandes viagens que realizavam junto às carretas e bois, mas, sobretudo, de seus aspectos mais específicos e característicos. Por tal razão, em ambas as pinturas citadas, há referências às atividades que esses homens desempenhavam quando, então, realizavam essas breves paradas.

Se, por um lado, Vidal apresenta seus *Gauchos de Tucumán* fazendo um *asado* no momento desse *alto*, Pueyrredón e Pallière, por outro, colocam seus *gauchos* em meio à atividades que, ao mesmo tempo em que eram lúdicas, igualmente estabeleciam laços e traços de sociabilidade. E é justamente nesse aspecto que *El Cantor y los Troperos* pode ser relacionado a essas pinturas. No *alto* de Quirós, por exemplo, além do cantor que está à direita da pintura - que é observado com bastante atenção por um de seus companheiros - há, ainda, o que, em sua diagonal, prepara o *asado*. Nesse sentido, uma vez mais o artista sublinhava as especificidades do campo e, mais que isso, das atividades desempenhadas por esses homens.

Finalizando, pois, as imagens que integram o grupo dos elementos culturais e de sociabilidade, importa mencionar, ainda, três pinturas outras pinturas: duas que estão relacionadas às atividades diárias desempenhadas no campo e uma que volta-se essencialmente aos aspectos sociais que denotavam as grandes transformações econômicas pelo qual o interior da Argentina passava nesse período.

Das pinturas alusivas, então, às atividades diárias do campo está *El Carnicero* (Fig. 38). Cena que se passa nas cercanias de um curral, pois observa-se, ao fundo, a cerca de *palo a pique*, ela traz, no primeiro plano, *el carnicero* que, observando com complacência para o espectador, segura com a mão direita o *cuchillo* que provavelmente utilizou para o corte da rês que, nessa cena, apresenta-se em três partes: a cabeça, logo à frente do *carnicero* e outras duas que estão, respectivamente, ao seu lado e às suas costas. Entre ambas, inclusive, ainda se percebe, no segundo plano e, igualmente trocando olhares com o observador, a figura de um homem mais jovem que parece trabalhar, nesse momento específico, com o corte da carne do animal abatido.

Um elemento interessante de ser considerado na análise dessa pintura, afora o uso e predominância, mais uma vez, do vermelho, é com relação ao tipo de situação escolhida por Quirós para trabalhar na pintura. Conforme colocou-se, tal cena parece acontecer nas proximidades de um curral que, apenas de longe, se percebe seu

delineamento. Se tal temática for comparada às demais produções que foram realizadas antes da pintura de Quirós, será percebido que o foco sempre foi no próprio curral e nas atividades que ali se desempenhavam, especialmente a captura das reses para abate.

O deslocamento de tal foco na obra de Quirós parece ir ao encontro de seu objetivo para com a série: individualizar atividades e voltar-se especificamente ao homem – ou homens – que a realizam. Tal questão será bastante perceptível quando as imagens do último conjunto de obras, relacionadas às lidas do campo, forem, então, apresentadas. Essa é a mesma percepção que se tem, também, da cena elaborada em *El Curandero* (Fig. 39).

A cena, que ocorre no interior de um rancho, traz três personagens na narrativa: a mãe que, com olhos baixos e preocupados, observa e parece arrumar o bebê que, por sua vez, olha para o espectador com certo assombro. Ao seu lado, o *curandero* segura nas mãos – e parece exibi-la ao pintor - a fralda onde diagnostica a moléstia que acomete a criança. Essa pintura, que também ficou conhecida pelo título de *El Empacho*<sup>176</sup>, é assim descrita por Zaldivar: “La madre, preocupada, contrasta con la mirada serena y doctoral del curandero, que luego de mirar los pañales, diagnostica: ¡empacho!”<sup>177</sup>.

Por mais que Quirós tenha centralizado sua cena no canto do rancho, onde são perceptíveis, além dos personagens, apenas a janela, a cama sobre a qual esta sentada a mãe e, ainda uma cadeira, é interessante comparar tal obra com a executada por Jean Pallière, especialmente a intitulada *El asado*<sup>178</sup>. Esta, que se passa no interior de um rancho, afora destacar os *gauchos* que estão ao centro, também traz a temática da maternidade através da presença de uma *cuna* e da mãe no canto esquerdo da pintura. Mesmo que, para Zaldivar, tenha sido o franco-brasileiro quem “(...) descreveu minuciosamente el interior de los ranchos de la época”<sup>179</sup>, igualmente pode-se dizer que Quirós também o fez. Na confluência dos tempos, ambos os artistas trazem para o interior de suas pinturas, realidades que fazem o tempo confluir, isto é, se encontrar através de vivências e, até mesmo, temporalidades diferentes. Se, por um lado, Pallière observou e descreveu tais cenas, por outro, Quirós buscou precisamente no tempo de

<sup>176</sup> *Empacho*, ou empachamento, é o diagnóstico que se dá para problemas e desconfortos digestivos onde, dentre muitas sintomas, sobressai a diarreia, náuseas e vômitos.

<sup>177</sup> GUTIERREZ ZALDIVAR, Ignacio. *Quirós*. Op.cit., p.223.

<sup>178</sup> Da mesma forma que as demais, tal pintura foi analisada no primeiro capítulo da presente tese e se encontra na página 114.

<sup>179</sup> GUTIERREZ ZALDIVAR, Ignacio. *Quirós*. Op.cit., p.223.

Fig. 39

***El Curandero***

Cesáreo Bernaldo de Quirós  
Óleo sobre tela, 1926, 230 X 168 cm  
Museo Nacional de Bellas Artes  
Buenos Aires



Fig. 40

***Y vamos vieja***

Cesáreo Bernaldo de Quirós  
óleo sobre tela, 1924, 206 X 225 cm  
Museo Nacional de Bellas Artes  
Buenos Aires



Pallière, as especificidades e peculiaridades da vida campesina. São temáticas, por assim dizer, reapropriadas e ressignificadas em seu contexto de produção.

Por fim, a última pintura que integra o grupo e que está relacionada, de certa forma, às mazelas sociais sofridas pelos habitantes do campo, é a intitulada *¡Y vamos vieja!* (Fig. 40). Aclamada pela crítica da época, muitos autores se referiram a ela como a de maior carga emocional do conjunto, pois, além de seus elementos constitutivos, conjugava-se, ainda, a verídica história presenciada por Bernaldo de Quirós. Contava ele que,

(...) una tarde tormentosa encontré en un camino una pareja de viejos. Se acompañaban de un caballito flaco, tres perros, un gallo bataraz y otras menudencias. - ¿Dónde vá el hombre? -, le pergunte. El criollo viejo revoleó la mirada por el campo con hondíssima pena y gruño: - Por ahí, señor... onde nos dejen vivir – y volviéndose a su viejita, agregó mas triste: -¡Y vamos vieja!<sup>180</sup>

O tom melancólico e triste que Quirós emprega em tal pintura parece ser, mesmo que paradoxalmente, a energia vital que conflui e dá vida a todos os seus elementos. O olhar desolado e consternado de ambos parece conectar-se não só com o dos três cachorros que os acompanham, mas, sobretudo, com as pesadas nuvens cinzas que encobrem um céu azul e que dão a dimensão do amplo e longínquo espaço que ainda devem percorrer.

Quando Lozano Mouján afirma que esta pintura, em especial, “(...) presenta al gaucho y su compañera vencidos, desalojados por la civilización (...)”, compreende-se, também, a relação do artista frente às problemáticas sociais de seu tempo. Assim, ao mesmo tempo em que Quirós busca estórias e a própria história na composição de *Los Gauchos*, a pintura *¡Y vamos vieja!* fazia não só um chamamento ao presente, mas, também, invocava a figura do *gaucho* que, naquele momento, era subtraído – e substituído – do e no campo.

Finalizando o conjunto de pinturas elaboradas para a série, o último grupo a ser apresentado diz respeito, pois, às cenas e tipos que estão diretamente relacionados com a lida campeira. Mesmo que cada uma comporte a sua especificidade, importa destacar que há um elemento que é comum a quase todas elas: o fato de se constituírem como retratos e, seus modelos, a partir do ambiente em que foram pintados e, ainda, dos

---

<sup>180</sup> Idem.



Fig. 41

*El Patrón (Don Juan de Sandoval)*

Óleo sobre tela, 1923, 210 X 148 cm

Museo Nacional de Bellas Artes

Buenos Aires

442



Fonte: Acervo fotográfico da autora

Fig. 42

***El Patroncito***

Cesáreo Bernaldo de Quirós  
óleo sobre tela, 1925, 241 X189 cm  
Museo Nacional de Bellas Artes  
Buenos Aires



Fonte: MNBA



objetos que portam junto de si, acabam fazendo claras alusões às diversas atividades que desempenham no campo. Assim, compõem o conjunto as pinturas *El Patrón (Don Juan de Sandoval)*, *El Patroncito*, *La Ofrenda*, *El Hombre (Muchacho) de los Arreos*, *El Pialador*, *El Carneador*, *La Doma* e *Don Anacleto*.

*El Patrón (Don Juan de Sandoval)* (Fig. 41) e *El Patroncito* (Fig. 42), são duas pinturas de grandes proporções e que, afora o ambiente em que se encontram, seus trajés e poses denotam, sobretudo, seu poder econômico e político. *Don Juan de Sandoval* “(...) gran señor campesino de antaño”, encarna, a partir de tais elementos, “(...) al rico propietario y justicia mayor del lugar. Imposible no veer en este hidalgo de campaña (...) al tipo característico del patriarca y caudillo criollo”.<sup>181</sup> Essa caracterização atribuída por Dellepiane ao *patrón* está conjugada, também, com o ambiente no qual Quirós o elaborou: não apenas sua pose denota certa altivez como, também, seu corpo diagonalizado na pintura parece mostrar sua vasta propriedade que, após as cabeças de gado, parece perder-se no horizonte.

Afora essas caracterizações mais específicas, uma questão de cunho particular da pesquisadora cabe ser comentado, mesmo que brevemente. Ao realizar a presente pesquisa no Museo Nacional de Bellas Artes em Buenos Aires, duas das pinturas que constavam na exposição da Sala Quirós eram, justamente, *Don Juan de Sandoval* e *El Hombre (Muchacho) de los Arreos*. Após observar acuradamente ambas as produções, teve vez, no plano de visitação e estudo no museu, o encontro com a coleção de pintura espanhola da instituição onde, dentre muitos artistas, estavam as obras de Ignácio Zuloaga y Zabaleta, em especial *Las brujas de Milán* (1907), e as de Joaquin Sorolla y Bastide, nomeadamente a intitulada *Retrato de José Prudencio de Guerrico* (1907).

Estar diante de tais imagens, em especial a de Sorolla y Bastide, proporcionou o estabelecimento imediato de relações entre ela e as de Bernaldo de Quirós, especialmente as que há pouco haviam sido observadas. Percebê-las a partir de seus detalhes e pinceladas, de seus traços, cores e luzes, possibilitou a apreensão de elementos que, sem a experiência *in loco*, não seria possível. Nesse sentido, coisas simples como os detalhes que estão tanto na cadeira de José Prudencio de Guerrico (Fig. 43) quanto os que estão na *rastra* e no colete que utiliza *Don Juan de Sandoval* (Fig. 44) se tornam perceptíveis e, ao mesmo tempo, elementos inquietadores e problematizadores em ambas as obras.

---

<sup>181</sup> DELLEPIANE, Antonio. Op.cit., [s.p.].

Fig. 43

***Retrato de José Prudencio de Guerrico***

Joaquín Sorolla y Bastida

Óleo sobre tela, 1907, 148,5 X 103 cm

Museo Nacional de Bellas Artes

Buenos Aires



Fig. 44

*Detalhes Don Juan Sandoval*

Óleo sobre tela, 1923, 210 X 148 cm

Museo Nacional de Bellas Artes

Buenos Aires



Fonte: Acervo fotográfico da autora.

A questão do detalhe, que poderia se desdobrar em muitas outras análises e, inclusive, proporcionar um novo e mais complexo entendimento da obra do artista, encontra suas prerrogativas no que Daniel Arasse chamou de *acontecimento pictórico*. Ao questionar a razão que motiva o pesquisador a buscar os detalhes em uma imagem, o autor define, desde já, que tal elemento não se constitui em uma simples particularidade pictórica. Para ele, “(...) más que una parte del cuadro, es un “momento” de su recepción, al igual que puede haber sido un “momento” de su creación. Es, en primero lugar, un “acontecimiento” pictórico en el cuadro”.<sup>182</sup>

Esse *acontecimento* desloca a imagem. E seu sentido é construído na medida em que sua relação temporal, igualmente, é problematizada. Se, como diz Arasse, esse *acontecimento* está, também, vinculado à recepção da pintura e, com isso, aos diferentes e múltiplos tempos de que os olhares são depositários, tanto os elementos do vestuário de *Don Juan de Sandoval* quando os que estão presentes na cadeira elaborada por Sorolla y Bastide, podem ser considerados, em seu conjunto e confluência, um *acontecimento*. Por certo, cada um desses elementos possui sua especificidade. No entanto, se conjugados, se abrem, dialogam e oportunizam a tessitura de novas redes no interior da complexa rede de significações das imagens.

Questão semelhante é observada, também, em *El Hombre (Muchacho) de los Arreos* (Fig. 45), especialmente no que se refere ao uso das pinceladas verticalizadas na construção dos elementos da pintura. Tal obra, vale mencionar, apresenta o peão de estância que, nesse caso, também é o encarregado dos aperos de encilha dos cavalos. No conjunto da obra, junto com *El Pialador* (Fig. 46), ambos correspondem ao elemento que se contrapõe radicalmente à *El Patrón* e *El Patroncito*, mas que, ao mesmo tempo, são sua base.

*El Pialador*, que era o peão que dominava sobremodo o laço e, por conseguinte, desempenhava grande parte de suas atividades no campo ou no curral, foi trabalhado por Quirós, assim como fez Juan Manuel de Blanes no Uruguai, a partir de certo imobilismo, isto é, desprovido de movimento. Sua atividade é aludida, apenas, em virtude do laço que segura com ambas as mãos e a paisagem entrecortada, ao fundo, por um curral de *palo a pique*. Nesse aspecto, diferente dos demais artistas que se detiveram

---

<sup>182</sup> ARASSE, Daniel. **El detalle. Para una historia cercana de la pintura**. Madrid: Abada, 2008, p.238.



Fig. 45

***El Muchacho de los Arreos***

Cesáreo Bernaldo de Quirós  
Óleo sobre tela, 1925, 161 X 118 cm,  
Museo Nacional de Bellas Artes  
Buenos Aires



Fig. 46

***El Pialador***

Cesáreo Bernaldo de Quirós  
Óleo sobre tela, 1925, 156 X 109 cm  
Museo Nacional de Bellas Artes  
Buenos Aires



na temática do laço e das boleadeiras e que elaboraram os *gauchos* em seu pleno uso, Quirós o faz, assim como os demais homens ligados à lida campeira, apenas posando e dirigindo um melancólico olhar para seu espectador.

A partir desse mesmo tipo de elaboração, onde a pose tem maior destaque que a atividade em si, está, também, a pintura *La Ofrenda* (Fig. 47). Da mesma forma que as anteriores, é a figura do *gaucho* que centraliza a cena. Trabalhado em cores mais escuras que as demais, pois se trata do interior de uma casa e de um momento mais intimista e devocional, esse homem traz à mão direita uma adaga que, de acordo com as crenças *criollas*, deveria ser ofertada no altar da Virgem como agradecimento por ter a vida salva. Para o jornalista francês F. Larcegot, que analisou as pinturas quando de sua exposição no *Jeu de Paume* e esteve atento às falas de Bernaldo de Quirós na ocasião, tal pintura

“(...) muestra un gaucho llevando su daga a una imagen de la Virgen. Era costumbre en los gauchos, según explica el señor Bernaldo de Quirós, que cuando una arma los salvaba la vida en ocasión grave y difícil, la ofrecían a la imagen que representava su devoción, su gratitud de haber salido del trance.”<sup>183</sup>

O destaque que Quirós dá para a mesa bem como para os objetos religiosos que se encontram sobre ela, especialmente para a imagem da Virgem, são obtidos através do forte contraste de sombras e de luzes criados pela iluminação artificial do ambiente. Ela, que provem da luz de uma vela que está sobre a mesa, projeta a sombra não só do *gaucho*, mas igualmente dos objetos que ali se encontram, na azulada parede que está o fundo. Uma vez mais, é o manejo de cores e a distribuição da luz que parecem dar forma e organizar a pintura.

Uma das últimas imagens do presente grupo, e que ainda está inserido no modelo das poses, é a de nome *Don Anacleto* (Fig. 48). Esta apresenta, no primeiro plano, a figura de Don Anacleto e a de um jovem menino que, possivelmente, o auxilia. Ambos olham fixamente ao pintor/observador, o que ressalta a vivacidade dos traços do artista na elaboração do rosto, já cansado, do *gaucho*. Para Zaldivar, tal personagem pode ser percebido, também, como o “personaje sabio y contador de cuentos, que nos recuerda al Viejo Viscacha que nos diera José Hernandez en *él Martín Fierro*”.<sup>184</sup>

<sup>183</sup> LARCEGOT, F. Nuestro gran pintor ante la crítica. Un pintor argentino – Bernaldo de Quirós expone la vida del gaucho, *Justicia*, Gualeguay, 30 mar. 1932, [s.p.].

<sup>184</sup> GUTIERREZ ZALDIVAR, Ignacio. Op.cit., p.222.



Fig. 47

***La Ofrenda***

Cesáreo Bernaldo de Quirós  
Óleo sobre tela, 1924, 195 X 155 cm  
Museo Nacional de Bellas Artes  
Buenos Aires



Fig. 48

***Don Anacleto***

Cesáreo Bernaldo de Quirós  
Óleo sobre tela, 1926, 118 X 94 cm  
Museo Nacional de Bellas Artes  
Buenos Aires



Fig. 49

***El Carneador***

Cesáreo Bernaldo de Quirós  
óleo sobre tela, 1925, 171 X 184 cm  
Museo Nacional de Bellas Artes  
Buenos Aires



Fig. 50

***Modelo de El Carneador***

Cesáreo Bernaldo de Quirós  
Fotografía, [s.d.]  
Acervo da Galería Zurbarán



Por fim, as duas últimas imagens, afora possuírem características semelhantes às demais, destacam-se por ter, ainda, o cavalo como elemento de grande relevância na composição. *El Carneador* (Fig. 49), que traz a figura do *gaucho* que abate reses no campo, pois carrega, sobre o lombo do cavalo, uma ovelha já morta, é a única de todo o conjunto que não se pôde observar a partir de suas cores e pinceladas, uma vez que dela restou, apenas, fotografias em preto e branco. No ano de 1999, a citada obra foi roubada do Museo Nacional de Bellas Artes. Restando apenas moldura e o bastidor, a tela de 187 X 202 cm foi levada de um espaço do museu onde não havia acesso do público, precisamente onde estavam outras pinturas da série e demais obras de grandes dimensões.<sup>185</sup>

As imagens que se tem de *El Carneador* atualmente são as que se encontram no arquivo do Museo Nacional de Bellas Artes, infelizmente apenas em preto e branco. Além destas, duas outras são de grande relevância tanto para a pesquisa quanto para o estabelecimento de relações entre fontes. Estas, que se referem a duas fotografias encontradas no acervo da Galería Zurbarán de Buenos Aires, são específicas no que diz respeito ao modelo que posou para o artista (Fig. 50) e, também, às suas dimensões no espaço expositivo (Fig. 51).

Analisando a obra a partir desses pequenos indícios, percebe-se, em primeiro lugar, o uso de um modelo para a elaboração da pintura. Este, tal qual relatos do artista acerca do casal de *Y vamos vieja*, também foi encontrado fortuitamente por ele enquanto passava por um vilarejo em Entre Ríos. Porém, diferente do primeiro, onde Quirós travou diálogo e consternou-se diante da situação de ambos, nesse segundo, o artista, que era um exímio nadador, salvou o homem que, embriagado, havia caído em um rio e estava se afogando. Talvez, pelos fatos que haviam envolvido a sua vida, as feições de *El Carneador* são bastante tristes, o que pode ser claramente percebido no próprio olhar e olhar tanto do modelo fotografado quanto do que foi transposto para a pintura.

Por fim, a última imagem do conjunto – e da série *Los Gauchos* – é a única que, dentre todas as analisadas, possui grande intensidade e movimento. *La Doma* (Fig. 52), pois, apresenta uma cena tipicamente rural, onde a doma de um cavalo *chucro* está

---

<sup>185</sup> A documentação constante no Museo Nacional de Bellas Artes, especialmente as que estão na pasta 7087, alusiva a pintura, igualmente oferecem indícios acerca do crime. Cf. LIBEDINSKY, Juana. Regresarán al país ter obras de arte robadas en la Navidad de 1980, *La Nación*, 08 nov. 2005. Disponível em: <http://www.lanacion.com.ar/754481-regresaran-al-pais-tres-obras-de-arte-robadas-en-la-navidad-de-1980>.



Fig. 51  
***El Carneador***  
 Cesáreo Bernaldo de  
 Quirós  
 Fotografía, [s.d.]  
 Acervo da Galería Zurbarán



Fonte: Galeria Zurbarán

Fig. 52  
***La Doma***  
 Cesáreo Bernaldo de Quirós  
 Óleo sobre tela, 1925, 279 X 337cm  
 Coleção Empresa Nacional de  
 Correos y Telégrafos (ENCOTEL)  
 Buenos Aires



Fonte: GUTIERREZ ZALDÍVAR, Ignacio. Op.cit.

sendo realizada. Diferentemente das demais pinturas que aludiam aos trabalhos e lidas campeiras, como *El Pialador*, por exemplo, que apenas referenciava a atividade a partir do laço que o jovem *gaucho* portava nas mãos, *La Doma* apresenta, em toda sua energia, o trabalho e empenho do domador em sua tarefa.

Conjuntamente ao tema, a expressividade percebida tanto no *gaucho* quanto no animal, dialogam de maneira bastante intensa com as cores utilizadas pelo artista. Com a predominância dos tons terrosos, na medida em que se aproximam e englobam os protagonistas da cena, tornam-se mais claros e enérgicos a partir dos tons amarelados e alaranjados. Essa pintura, vale ainda mencionar, é uma das poucas que não estão sob a salvaguarda do Museo Nacional de Bellas Artes, instituição para o qual foram doadas as obras e que será comentado logo a seguir. Foi uma das poucas que o artista vendeu e que hoje se encontra no Hall de Escudos do Palácio dos Correios, em Buenos Aires.<sup>186</sup>

Conforme foi comentado anteriormente, Bernaldo de Quirós terminou a produção dos quadros de *Los Gauchos* no ano de 1927. Findado esse momento, tornava-se necessário, então, apresentá-los ao público através de uma grande exposição que, como também foi colocado, ocorreu no ano de 1928 na *Sociedad Amigos del Arte*. A importância de se trazer não apenas o grande roteiro expositivo que teve a série gauchesca, mas, sobretudo, a crítica que se fez no seu entorno, constituem-se em elementos de fundamental relevância para se perceber tanto a projeção da obra e da plástica do artista no contexto americano e europeu, quanto a relação e significação da temática dos *gauchos* não só para o artista, mas, igualmente, para o público e a crítica do período. Em resumo, observar sua circulação e sua recepção é, também, compreender sua consagração.

A exposição da série de pinturas, ocorrida em Buenos Aires em 1928, foi, sem dúvidas, o evento inaugural da série. No entanto, antes mesmo dela ocorrer, aproximadamente quatro anos antes, o público já começava a entrar em contato com o que viria ser, na *Sociedad Amigos del Arte*, a grande consagração de *Los Gauchos*. Em meio ao seu contínuo trabalho para com as pinturas, e mesmo retirado na casa de campo de Don Justo Saéñz Valliente, Quirós recebeu, durante esses anos de produção e isolamento, algumas visitas da imprensa.<sup>187</sup> Uma delas, feita em agosto de 1924,

<sup>186</sup> A obra *La Doma* foi adquirida pela Empresa Nacional de Correios e Telégrafos.

<sup>187</sup> As reportagens e notas escritas acerca da obra de Cesáreo Bernaldo de Quirós nesse período centravam-se, sobretudo, nas pinturas que compunham *Los Gauchos*. A notícia sobre uma delas, no entanto, e que circulou no jornal *Justicia*, de Gualeguay, referia-se a outra obra que, naquele momento, o artista também estava executando. Apesar de não ser uma componente da série gauchesca, esta possuía

resultaria na publicação de uma matéria em *Justicia*, jornal da cidade de Gualeguay, com o título *A caballo y solo, el pintor Quirós recoge impresiones*.<sup>188</sup> No ano seguinte, quando está no auge de sua produção, o periódico portenho *La Nación* igualmente vai ao encontro do pintor em Médanos e publica, na edição gráfica de outubro, um texto que analisava as obras finalizadas e as que ainda eram apenas estudos. Para Zaldívar, esse interesse da imprensa “(...) se puede considerar (...) como un adelanto de la crítica a la presentación oficial de su serie ‘Los Gauchos’”.<sup>189</sup>

Além dessas visitas da imprensa e antes de finalizar a produção das pinturas, como num antecedente imediato de sua grande exposição em Buenos Aires, Quirós apresenta ao público algumas das imagens de *Los Gauchos* em Gualeguay, sua cidade natal. Apesar de serem expostos apenas os estudos para as telas, a imprensa local já tecia comentários elogiosos acerca dos mesmos, além de dotá-los de singular relevância para a arte e história da Argentina. No jornal *Justicia*, por exemplo, afirmou-se que

En estos últimos tiempos, Quiros ha realizado, haciendo vida natural en los bosques y praderas entrerrianas, una vastísima labor que ha de constituir la más grande obra de ambiente regionalista hecha por artista americano. La crítica comenta que se ha superado y le augura el más definitivo triunfo en los círculos de Europa.<sup>190</sup>

Afora ressaltar a importância do trabalho do artista bem como a particularidade da produção, o mesmo *Justicia*, ao explicar a natureza da obra, informava que, afora imortalizar o nome do artista, ela o elevaria ao mais alto nível de patriotismo.<sup>191</sup> E isso porque trazia, como eixo temático, a epopeia *gaucha*, isto é, Quirós deixava para a posteridade, segundo a publicação, um importante registro histórico. Assim, segundo a nota publicada no jornal,

(...) su obra criolla en la que el sentimiento se vuelca en sus telas para animarlas de una vida tan intensa y de una realidad tan fuerte que há

---

um estreito vínculo com os *gauchos*, pois se tratava de um retrato de Ricardo Rojas. Intelectual de grande importância no contexto nacionalista, Rojas havia escrito diversas obras que versavam a respeito da nação e da identidade cultural argentina, como foi apontado no início do capítulo. Sobre tal obra, comenta o periódico: “Una noticia que habrá de ser grata a cuantos se interesen por los más elevados aspectos de la vida nacional, es que Quirós tiene en obra, y con el afán de hacerlo en tipo y forma monumental, el retrato de Ricardo Rojas. Tenía que suceder, y ninguna conjunción más fecunda que el encuentro de estos dos altos representantes de lo mejor de la raza; es bien fácil profetizar el surgimiento de una obra maestra, de doble, gloriosa, inmortal ‘argentinidad’.” Cf CESAREO B. de Quirós. *Justicia*, 05 jul. 1926, [s.p.].

<sup>188</sup> Ibidem, p.178.

<sup>189</sup> Ibidem, p.180.

<sup>190</sup> CESÁREO de Quirós hará una exposición de sus obras. *Justicia*, 06 dez. 1927.

<sup>191</sup> CESAREO B. de Quirós. *Justicia*, 05 jul. 1926, [s.p.].



estampado ahí toda la historia pátria toda la sociología de una época, toda el alma de una raza que va estallando en un grito de evocación y de bravura.<sup>192</sup>

A importância de se salientar os momentos que antecederam a exposição de 1928 é, pois, perceber de que maneira, mesmo através de obras inacabadas ou em vias de finalização, a obra de Bernaldo de Quirós repercutia tanto na imprensa quanto entre o público. Além disso, a própria expectativa gerada pelos meios de comunicação e pela exposição prévia de *Los Gauchos*, davam claros indícios do retorno de um artista que havia ficado praticamente nove anos sem expor.

Assim, no dia 17 de agosto de 1928, na *Sociedad Amigos del Arte*, foi inaugurada a grande exposição de Cesáreo Bernaldo de Quirós. Noticiando o evento com a manchete “*Ayer fué inaugurada la gran exposición del pintor Cesáreo B. de Quirós. Extraordinaria concurrencia asistio al acto*”, o periódico portenho *La Época* assim se referiu a ele:

El anuncio de la exposición del prestigioso artista argentino Cesáreo Bernaldo de Quirós llevó a la Sociedad Amigos del Arte un publico que por su calidad y número pocas veces o ninguna viose superado en semejantes actos inaugurales. Altos magistrados de la Nación, críticos, pintores, literatos, profesores universitários, en fim, todo el mundo intelectual bonaerense, dióse cita ayer, a las 18, para contemplar la producción de artista, correspondiente a estos cinco años.<sup>193</sup>

Conforme pode ser percebido, a abertura da mostra havia sido muito exitosa. Segundo Ignacio Zaldívar, “La repercusión de la muestra fue por demás elocuente. Todos los órganos autorizados de la critica dieron su opinión definitiva proclamando al gran suceso como la exposición que haría época en la história de la pintura argentina”.<sup>194</sup> Dos inúmeros *visitantes ilustres* que estiveram presentes na inauguração da exposição, importa mencionar o comparecimento e o discurso de abertura proferido pelo então presidente na nação, sr. Marcelo Torcuato Alvear. Segundo *Justicia*, “La presencia del presidente de la República fué por outra parte un repique de campanas ya

---

<sup>192</sup> Ibidem, p.196.

<sup>193</sup> AYER fué inaugurada la gran exposición de Cesáreo B. de Quirós. Extraordinaria concurrencia asistio al acto. *La Época*, Buenos Aires, 18 ago. 1928, p.02.

<sup>194</sup> Idem.

que es también el único caso en que el primer mandatario de la Nación inaugura con un discurso la muestra de un solo artista (...).”<sup>195</sup>

Afora o destaque dado à participação presidencial, os periódicos que publicaram notas acerca da inauguração da exposição foram praticamente unânimes nos tons elogiosos a respeito das obras do artista. E isso se percebe, de maneira bastante ampla, nas manchetes que circularam nos jornais da época logo de sua abertura: *Bernaldo de Quirós, con su Exposición de los “Amigos del Arte, Conquista un Primer Puesto de la Pintura Contemporánea*, destacava *Caras y Caretas* de 1928; *La Época*, afora o número já citado, trazia outra reportagem denominada *Cesáreo B. de Quirós nos ofrecerá un conjunto admirable de arte argentino*; o entrerriano *Justicia*, grande entusiasta de seu filho pródigo, fez circular mais de uma nota a respeito da mostra, sempre com títulos enaltecendo ao artista, tais como *El triunfo de Quirós* e *La apoteosis de Quirós*.

Por mais que grande parte da imprensa tenha se referido às técnicas do artista, especialmente o uso que fez das cores e da luz, o ponto onde mais detiveram sua pena foi, pois, no tema e na maneira com o qual o artista trabalhou a imagem do *gaucho*. Além de afirmarem a importância deste homem, igualmente salientavam a obra de Quirós como importante registro histórico daquele momento. É assim, por exemplo, que anuncia a revista *Plus Ultra* de 1928:

A belicosa leyenda entrerriana tiene ya su historiador pictórico. Un artista etrerriano, cuyos tanteos preliminares le dieran justo renombre, há sabido producir la obra grande con que soñaba. Habíamos visto aquellas figuras, casi siempre solitarias, esculpidas en colores por Quirós, aquellas figuras, algunas de las cuales asisten hoy al triunfo del su creador.<sup>196</sup>

Apesar da grande circulação de público nos salões da *Sociedad Amigos del Arte*, a exposição de Quirós é encerrada em setembro de 1928. Mesmo que muitas homenagens tenham sido prestadas ao artista no decorrer da mostra, foi no seu fechamento que ocorreu a maior delas: um grande banquete para celebrar não só o sucesso do artista, mas, igualmente, a consagração de *Los Gauchos*. Assim, afora o grande jantar que foi servido no salão do Teatro Cervantes, importantes intelectuais do período compareceram ao evento e, ainda, proferiram palavras a respeito de Quirós, sua arte e seus *gauchos*. É precisamente nessa ocasião que, brindando ao artista, Leopoldo

<sup>195</sup> EL TRIUNFO de Quirós. **Justicia**, Guaaleguay, 28 ago. 1928, [s.p.].

<sup>196</sup> LA OBRA de Cesáreo Bernaldo de Quirós. **Revista Plus Ultra**, ano XIII, n. 149, set. 1928, [s.p.].

Lugones, que desde as primeiras décadas do século XX levantava a questão da identidade argentina e do homem do campo em suas obras<sup>197</sup>, profere um discurso onde exalta o caráter nacional das imagens produzidas pelo pintor. Para o intelectual,

Lo que representa ante todo la obra de pictórica que acaba de exponer Quirós es una gran afirmación de pátria. Impone, desde luego una cualidad dominante por definición: la magnificencia. (...) No seré yo, mientras pueda, quien contribuya a que un día, tal como la arrollada pareja gaucha de sus viejos, que con tan ruda fortaleza tomaran el campo ya ajeno, para ir a parar quién sabe dónde, como ahuyentados gavilanes, dejando que a sus espaldas vierta la tarde en el pastizalla lágrima que no lloran, el artista mudando de pago con su gloria desterrada, vaya a encontrar en tierra extranjera el reconocimiento de lo que hizo por la suya.<sup>198</sup>

A consagração de Quirós em Buenos Aires foi fundamental para que, dentre seus projetos, o artista levasse seus *gauchos* para a Europa, o que Carlos Foglia chamou de *La Gira Triunfal*. Segundo Zaldívar, “a partir del mês de abril de 1929 se abre outra instancia en la trayectoria artística de Cesáreo Bernaldo de Quirós, nuevamente Europa”.<sup>199</sup> A porta de entrada para sua obra em terras europeias foi, justamente, a Espanha. Obtendo, mais uma vez, grandes elogios da crítica, o artista, durante quatro anos, expõe sua saga gauchesca na Alemanha, França e Inglaterra. Afora estes, *Los Gauchos* são levados, ainda, para os Estados Unidos<sup>200</sup>.

Dessas mostras, afora a repercussão de seu trabalho na imprensa mundial, é importante destacar alguns pontos. O primeiro deles refere-se à abertura da exposição que foi realizada em Madrid, em 1929, onde Ricardo Rojas apresentou o artista e a obra. Tal qual Lugones, Rojas acentuava o caráter nacional da obra do artista ao mesmo tempo em que aproximava Quirós das referências do Velho Mundo e dos grandes literatos da *gauchesca argentina*. Segundo Rojas:

El gaucho fué, no un tipo étnico, según suele creerse, sino un tipo psicológico, en cuya intimidad se descubre al hombre de los cantares

<sup>197</sup> BORGES, Jorge Luis. **O Martin Fierro**. Porto Alegre: L&PM, 2005, p.88.

<sup>198</sup> FOGLIA, Carlos A. Op.cit., p.29.

<sup>199</sup> GUTIERREZ ZALDÍVAR, Ignacio, Op.cit., p.229.

<sup>200</sup> O roteiro que fez Bernaldo de Quirós e *Los Gauchos* na Europa foi o seguinte: em 1929 expôs na Espanha, no *Real Circulo de Bellas Artes de Madrid* e no *Real Circulo Ecuestre de Barcelona*; em 1930 os levou para Alemanha, na Associação de Escolas Nacionais para Pintores Livres e Independentes de Berlim; no mesmo ano abriu a exposição na Inglaterra, na National Gallery, Milbank, a Tate Gallery de Londres e, no mesmo ano, no conhecido museu *Jeu de Paume* de Paris. Em 1932 Quirós iniciou o percurso expositivo de *Los Gauchos* nos Estados Unidos, começando por Nova Iorque (*Hispanic Society of New York*) e passando, depois, por San Francisco (*Legion of Honor of San Francisco*), Washington (*National Gallery*) e, por fim, Boston (*Museum of Fine Arts*).

del Cid, de las églogas de Gil Vicente y de las guerras de Isabel La Católica en Granada. (...). El gaucho inspiró el FACUNDO, de Sarmiento, EL MATADERO, de Echeverría, LOS TROVOS, de Ascasubi, el MARTÍN FIERRO, de Hernández, el SANTOS VEGA, de Obligado, el SEGUNDO SOMBRA, de Güiraldes, y muchos otros de nuestra literatura, en la que se anticipa la pintura de personajes, sucesos y pasiones que hoy nos presenta Quirós con eficacia plástica extraordinaria.<sup>201</sup>

A respeito de sua plástica, relevantes foram as notas publicadas na imprensa francesa quando da exposição em 1931. Intelectuais como André Maurois e o crítico de arte Camile Mauclair analisaram tanto a construção figurativa de Quirós quanto a forma com o qual trabalhou a luz e as cores em suas pinturas gauchescas. Segundo Foglia, “Camile Mauclair y André Maurois comentaron con ponderación los cuadros, analizando al detalle los trozos de pintura que revelan al maestro en plen madurez intelectual y artística”.<sup>202</sup> Uma importante análise do trabalho do artista foi publicada na Revue de l’Amérique Latine, onde seu autor constata que, afora a construção de seus personagens, a paisagem, igualmente, tinha importância na composição:

Si les personnages sont l’essentiel de cette oeuvre et en forment le centre émotionnel; Il ne néglige pas ce pendant les paysages. Certains de ceux-ci sont aussi utiles pour l’atmosphère du tableau quel’est, sur un autre plan, le sujet lui-même. On sent quel’artiste a vou tout ce que les impressionistes avaient pu aisir de vie dans la représentation de la nature, comment Il savaient essayer de traduire sur la toile cette vie frémissante.<sup>203</sup>

O que se depreende dessa breve e sucinta observação acerca da repercussão da obra de Cesáreo Bernaldo de Quirós na imprensa mundial é, pois, sua grande circulação e, igualmente, a apreciável recepção que tiveram seus *gauchos*. Pensar essa série a partir dos seus inúmeros elementos e, ainda, considerá-la a partir das considerações tecidas ao longo de cada exposição realizada, oferecem, dentre outros aspectos, questões substanciais para a análise particular de cada uma das imagens que o pintor produziu ao longo de cinco anos.

\*

<sup>201</sup> FOGLIA, Carlos A. Op,cit., p.32.

<sup>202</sup> Ibidem, p.33.

<sup>203</sup> EXPOSITION C. Bernaldo de Quirós. **Revue de l’Amérique Latine**, ano X, v. XXI, p.20.

No dia 09 de outubro de 1961, o então presidente argentino, sr. Arturo Frondizi, recebia uma carta firmada por Cesáreo Bernaldo de Quirós. Esta, composta por um breve texto, assim iniciava:

De mi mayor consideración: Tengo el honor de dirigirme a V.E. ofreciendo en donación al Estado Nacional Argentino, la colección de pintura “Los Gauchos”, de treinta (30) telas al óleo que llevan mi firma y de la que soy autor. Es mi deseo definitivo de que dichos cuadros permanezcan para siempre en el país y formen parte del patrimonio artístico y cultural de la Nación. Por ello me he negado a venderlos, rechazando importantísimas ofertas.<sup>204</sup>

Na continuação da missiva, o artista solicitava, ainda, que para ser ratificada a doação, esta deveria ser aceita via decreto do Poder Executivo e validada como lei pelo Congresso Nacional, onde constariam duas exigências do artista: ao serem entregues ao *Museo Nacional de Bellas Artes* de Buenos Aires, a coleção de pinturas deveria ser exposta em conjunto e, sob hipótese alguma, desagregada. Além disso, a sala onde deveriam ficar em caráter de exposição permanente teria que se chamar *Sala Bernaldo de Quirós*.

A doação das obras, que parecia tarefa simples, estendeu-se por entre desentendimentos e negações durante quase quatro anos. Nesse ínterim, muitos periódicos, colocando-se a favor do artista e da obra, comentavam o absurdo da demora em, primeiro, se aceitar as pinturas e, segundo, alocá-las no *Museo Nacional*. Esse longo debate, que só finalizou em 1965, ratificou a doação por meio de lei, mas, em função da dimensão das telas – que havia sido um dos motivos para a recusa inicial – alterou um de seus dispositivos e determinou que as telas fossem exibidas de maneira rotativa no museu – o que ocorre, inclusive, até hoje.<sup>205</sup>

O fato de ter trazido o debate que se deu no entorno da doação de *Los Gauchos* à nação argentina demonstra, de maneira excepcional, a repercussão dessas obras desde a sua primeira exposição, em 1928, e, igualmente, a maneira com a qual ela esteve junta e muito próxima dos ideários nacionalistas e patrióticos do período. A respeito disso, dois fatos devem ser levados em consideração: o primeiro, que se reporta, ainda, aos discursos inaugurais da série *Los Gauchos* e, o segundo, à defesa, nos anos 60, de que as obras fossem, de fato, integradas ao patrimônio histórico e artístico da Argentina.

<sup>204</sup> BERNALDO DE QUIRÓS, Cesáreo [Carta] 09 out. 1961, Buenos Aires [para] FRONDIZI, Arturo, Buenos Aires. 1f. Oferta de doação da coleção de pinturas *Los Gauchos*.

<sup>205</sup> EL ESTADO demora en aceptar un legado que honra el país. *Clarín*, Buenos Aires, 08 ago, 1965, [s.p.].

Sobre o primeiro ponto, é de grande relevância observar as palavras de Leopoldo Lugones, quando do banquete em homenagem ao artista, realizado no ano de 1928. Afora palavras elogiosas sobre o artista e sobre a importância daquela obra para a nação argentina, igualmente comentou:

(...) que los veititamos cuadros de la obra actual de Quirós queden juntos en el país y lo señalaremos como un gran acto del gobierno... Así lo deseamos para tener algo que mostrar a los extraños... A despecho de tanta necesidad internacional con que intentan descaracterizarnos los ideólogos para transformar el país en un baldío de razas, tendremos que ir templando, purificando y puliendo a la patria en si misma... grande y luminoso amigo, la gloria es tuya, porque supiste ganarla. Sepa la Nación reconocerla conforme su merecimiento.<sup>206</sup>

Além de Lugones, a revista *Caras y Caretas*, em virtude da abertura da exposição de Quirós, igualmente fazia o mesmo apelo ao governo. *Los Gauchos*, segundo a publicação, “merece, entre otras cosas, ser oficializada, es decir, adquirida por el Gobierno. Así la obra total no sería disgregada, y el país tendría siempre a la vista un ejemplo de altísima vocación”.<sup>207</sup>

Das falas do autor de *El payador* e do escritor do periódico, se extrai uma linha em comum: o desejo que o governo adquirisse a obra completa para, assim, não perdê-la no exterior ou, pior, que fosse desagregada e perdesse seu sentido de narrativa histórica. Muitos intelectuais, inclusive, haviam considerado Quirós como *o pintor da história*, isto é, o artista que soube de maneira grandiosa trazer, a partir de *gauchos*, *caudillos*, *montoneros*, gente simples ou as destacadas na sociedade, a base no qual a nação argentina havia se constituído. Por tal razão, também, suas pinturas foram dotadas de veracidade – especialmente pelo tempo que passou no interior de Entre Rios – e consideradas verdadeiros documentos históricos.

Quando, então, nos anos 1960 deu-se a polêmica acerca da doação das obras, esse discurso nacionalista foi veementemente retomado e serviu como justificativa, também, para a salvaguarda da coleção no *Museo Nacional de Bellas Artes*. A ampla repercussão que o caso teve na imprensa auxiliava, igualmente, a apreensão de *Los*

<sup>206</sup> LUGONES, Leopoldo *apud* GUTIERREZ VIÑUALES, Rodrigo. **Síntesis histórica del arte en Argentina (1776-1930)**. Op.cit., p.223.

<sup>207</sup> BERNALDO de Quirós, con su exposición de los Amigos del Arte, conquista un primer puesto de la pintura contemporánea. **Caras y Caretas**, Buenos Aires, 1928.



*Gauchos* como cristalizadores da identidade argentina. A série, por assim dizer, era a história. E esta, a memória de muitos que os viam como base de seu passado formativo.

O entendimento de Cesáreo Bernaldo de Quirós acerca de seu papel como construtor dessa história auxilia, igualmente, na compreensão de sua visão acerca do *gaucho*: para além de uma identificação formativa pessoal, o artista buscou nesses homens e mulheres do campo o elo entre passado e presente. Transitando entre tempos diversos e construindo a imagem de tais personagens a partir dessa multiplicidade temporal, o artista não só retomava o debate que iniciou no século XIX, mas, sobretudo, o atualizou e o problematizou de acordo com as exigências que esses mesmos tempos o interpelavam.

Por fim, percorrer os diversos e complexos fios que se entrelaçam na produção pictórica de *Los Gauchos* é, pois, transitar por entre inúmeros tempos e memórias. É perceber, igualmente, suas funções em diferentes momentos da história. É entendê-la a partir de sua eficácia e da tessitura de “(...) saberes transmitidos e deslocados, de não-saberes produzidos e transformados”<sup>208</sup>. É, por fim, perceber na importância dada pelo artista à sua obra, especialmente no ato de sua doação, a vontade de perenizar a imagem de si próprio como um construtor da arte e da identidade nacional. Mas também era a vontade de tornar permanente, em todos os tempos, àquele que esteve na base de todo esse processo: *o gaucho*.

---

<sup>208</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. Op,cit., p.23.

## 6 PEDRO FIGARI: *GAUCHOS*, TEMPOS E LEMBRANÇAS

No mês de junho de 2016, durante uma viagem de estudos realizada até Montevideo, dentre os muitos museus e arquivos a serem visitados em função da pesquisa, destacava-se o conhecido *Museo del Gaucho y de la Moneda*. Situado na movimentada *Avenida 18 de Julio*, o palacete que hoje abriga a instituição possui, em seu acervo, um importante conjunto não só de artefatos gauchescos, mas, igualmente, de objetos artísticos centrados na figura do *gaucho* da região do pampa. Assim, por entre *lazos*, *boleaderas*, *cuchillos* e os mais diversificados tipos de *espuelas* e *arreos de plata*, estavam, também, os estudos elaborados por importantes escultores uruguaios tais como Federico Escalada (1888-1960), José Luis Zorrilla de San Martín (1891-1975) e José Belloni<sup>1</sup>

Ao adentrar o espaço museal, especialmente no ambiente onde estavam dispostos os objetos alusivos aos *gauchos*, o visitante é recepcionado – e inquietado – por uma interessante intervenção temporal. Ao fim da histórica escada que leva ao segundo piso do prédio, os olhos e a percepção de quem chega detém-se, pois, ante uma escultura de José Belloni. Nesta, um casal de *gauchos*, montados em seu cavalo, seguem como se procurassem novas oportunidades fora do campo, uma vez que, ante os olhos, o *gaucho* põe a mão como quem olha ao longe; a mulher que o acompanha, que se segura fortemente a ele, possui um rosto triste e pesaroso. Atrás dessa interessante escultura, um grande quadro com um texto intitulado *El Gaucho*. Nele, a afirmativa de que é precisamente esse homem, rioplatense autóctone, a essência das tradições americanas. O findar dessa tessitura temporal está, precisamente, na parede onde o citado quadro está preso: ela, ricamente ornada, referencia as bases ecléticas historicistas da arquitetura do palacete construído em fins do século XIX onde há, por certo, a predominância das linhas neoclássicas francesas.

Esse encontro (Fig. 01, 02, 03), que já mostrava ser anacrônico em seu início, dada a presença da *gauchesca* no refinado prédio, oportunizou, ainda, o estabelecimento de um diálogo entre a escultura e o texto. Mais que isso, oportunizou a problematização da relação que ali se estabelecia, *in loco*, entre

---

<sup>1</sup> Dentre a vasta obra desses artistas, importa citar as de maior relevância para a presente investigação. De Federico Escalada tem-se, em Montevideo, a escultura intitulada *El peón de estância* (1930), localizado em frente ao prédio da *Exposición Rural del Prado* e, em Porto Alegre, no Parque da Redenção, o *Gaucho Oriental* (1935); de José Belloni destacam-se *La Carreta* (1929), no Parque Batlle, *La Diligência* (1952), no Parque del Prado e *El Entrevero* (1964), na Plaza Fabini; e de José Luis Zorrilla San Martín cita-se, pois, o *Monumento al gaucho* (1930), localizado na Plazuela Justiniano Pérez.

Fig. 01  
**Os tempos do gaúcho,**  
Fotografia, 2017  
Museo del Gaucho  
Montevideo



Fig. 02  
**Os tempos do gaúcho,**  
Fotografia, 2017  
Museo del Gaucho  
Montevideo



Fonte: Acervo fotográfico da autora.

Fig. 03  
**Os tempos do *gaucho***  
Fotografia, 2017  
Museo del Gaucho  
Montevideo



Fonte: Acervo fotográfico da autora.

palavra e imagem, entre ideia e forma. Era o *gaucho* o elemento *nativo, puro*; o que havia *salvado la virgindad de América*. Ele não era o herói ou o militar outrora símbolo da emancipação nacional. Ele era, justamente, seu oposto: era o *gaucho em essência*. E este, que parecia ser o de Belloni, que gestualizava e olhava ao longe, conversava e abria a fenda temporal junto de seu interlocutor textual: Pedro Figari (1861-1938).

Essa pequena – e intensa – experiência pessoal narrada é, pois, a essência do presente capítulo, isto é, a ideia inicial que conduz a análise da produção imagética de temática gauchesca de Pedro Figari. Sua obra, tão vasta quanto as funções que desempenhou ao longo de seus 77 anos de vida, é fulcral para o entendimento da produção e elaboração da imagem do *gaucho* no Uruguai. Não apenas isso, as imagens que elabora, percebidas na relação entre seus textos e, igualmente, entre os pensamentos que pautaram suas atividades, oportunizam a reflexão a respeito da própria figura do *gaucho* no contexto rio-platense e, também, da sua inserção como tema em um momento em que a modernidade despontava.

### 6.1 Pedro Figari: traços de uma vida pública permeada pela arte

Propor um estudo que tenha como foco a produção imagética de Pedro Figari, especialmente àquela relacionada ao *gaucho*, reveste-se de singular e destacada relevância. E isso por dois grandes motivos: o primeiro deles, voltado ao próprio artista, aponta a diversidade de ideias que confluíram não apenas em sua formação, mas sobretudo em suas práticas, e que formataram um sólido referencial para todas as suas obras, sejam elas escritas ou imagéticas. Já o segundo motivo, que está mais próximo da questão artística de Figari, relaciona-se à forma com a qual sua plástica se articula com seus temas e ideias. Tendo essas questões em vista, pretende-se, pois, em um primeiro momento, problematizar a formação desse *intelectual caleidoscópico* para, num segundo, perceber a forma com a qual todas essas ideias confluem em seu fazer artístico.

Diferente dos demais artistas até aqui apresentados, especialmente de seu conterrâneo Juan Manuel Blanes, Pedro Figari não foi um homem que, desde sua juventude, dedicou-se à arte com objetivo de profissionalização. Por tal razão, ele não frequenta as grandes escolas e academias de arte de seu tempo. Pelo contrário, diploma-se, em 1896, em Direito.<sup>2</sup> Por mais que sua formação tenha se dado na área jurídica,

---

<sup>2</sup> DI MAGGIO, Nelson. Figari, la pintura en estado de gracia. In: FIGARI. Montevideo: Museo Juan Manuel Blanes, 2015.

onde atuou como advogado durante vinte anos (1885-1905)<sup>3</sup>, foi justamente em um de seus primeiros casos como *Defensor de los pobres* que uma de suas primeiras séries de desenhos vêm à tona.

Os pequenos *dibujos* que Pedro Figari realiza no decorrer do famoso *caso Almeida*, elaborados nas cadernetas que levava consigo nas audiências, foram descobertos apenas em 1975 quando, pesquisando a respeito da obra pedagógica do intelectual, Luis Victor Anastasía as encontra no acervo que, à época, estava sob a salvaguarda de seu filho, também de nome Pedro Figari. Para ele, que se debruçou sobre o pensamento e a obra do multifacetado artista uruguaio, tal descoberta vinha ao encontro de uma suposição que havia feito em seus primeiros estudos acerca da produção imagética figariana: que a base do pintor não estava relacionada, apenas, com o autorretrato que pintou em 1890, onde, além dele, igualmente havia sido pintada a sua esposa, d. María de Castro; ela era anterior e estava atrelada, por certo, aos anos de sua formação. Segundo Anastasía, que narra o fato,

Cuando vi la serie de dibujos que se publican, por primera vez en este libro, tuve la comprobación definitiva de lo que ya suponía: la pintura esencial de Pedro Figari tiene sus orígenes en los años formativos de su vida, en los comienzos de su acción intensa y múltiple. Y no me refiero a lo que es bien notório, al bello autorretrato en que aparece de pie junto a su esposa sentada (...); me refiero precisamente a esta pintura esencial cuyos seres y cosas están animados por el mismo impulso interior y cuyo contorno tiene la ondulante vibración de la vida y de la luz.<sup>4</sup>

No conhecido *caso Almeida*<sup>5</sup>, Pedro Figari atuou na defesa do *Alférez Almeida* que havia sido acusado, injustamente, de ter assassinado, com um tiro, Tomás Butler “(...) un joven de veinte años, (...), activo tesorero del Club Juan P. Salvañach, del Partido Nacional”<sup>6</sup>. O caso, tratado inicialmente pela imprensa como um crime político, tomou grandes proporções quando esta mesma passou a pressionar não apenas a polícia, mas sobretudo o governo, pela resolução do fato. Quando, então, em depoimento à

---

<sup>3</sup> ANASTASÍA, Luis Victor. Figari y el caso Butler Almeida. In: ANASTASÍA, Luis Victor, KALENBERG, Angel, SANGUINETTI, Julio Maria. **Figari. Crónica y dibujos del caso Almeida**. Montevideo: Alkali, 1976, p.36.

<sup>4</sup> Ibidem, p.33.

<sup>5</sup> Para maiores detalhamentos acerca do caso, ver: ANASTASÍA, Luis Victor, KALENBERG, Angel, SANGUINETTI, Julio Maria. **Figari. Crónica y dibujos del caso Almeida**. Montevideo: Alkali, 1976; SANGUINETTI, Julio Maria. **El doctor Figari**. Montevideo: Aguilar, 2013.

<sup>6</sup> SANGUINETTI, Julio Maria. **El doctor Figari**. Montevideo: Aguilar, 2013, p.46.



polícia, o suspeito Joaquín Fernández Fistera afirma que Almeida havia lhe contado a intenção de matar Butler, imediatamente a imprensa e o público o condenam.

Para Figari, este era o legítimo *caso Dreyfus criollo*<sup>7</sup>. Ao ver um inocente condenado, sobretudo pela força da imprensa, que narrou com detalhes mórbidos o sepultamento de Butler, seus mais relevantes feitos e, inclusive os objetos achados em seu bolso quando caiu morto, onde se destacava um cartão com a inscrição “*es dulce morir por la pátria*”<sup>8</sup>, prender – e condenar - um suspeito era necessidade de primeira ordem. Assim, ao ser escolhido por Almeida para ser seu defensor, Pedro Figari, de imediato, vai ao seu encontro na prisão e, já na primeira entrevista que realiza com o acusado, afirma sua inocência. E essa afirmação não estava relacionada ao seu papel como advogado. Ela estava pautada, sobretudo, em seu senso de justiça. Segundo Anastasia,

Es importante señalar que en medio a las acusaciones, de un clima totalmente adverso creado por la prensa y por el cambiante ánimo público, a Figari le basta una sola entrevista para cerciorarse de la inocencia de Almeida. Y no porque haya concurrido a verlo predispuesto a su favor. Al contrario. Fue a verlo convencido de su crimen.<sup>9</sup>

As audiências e percalços pelo qual o caso passa durante os seus quatro anos (1895-1899) são narradas pelo próprio Figari em *El crimen de la calle Chaná – Un error judicial – Publicaciones en defensa del Alférez Enrique Almeida por Pedro Figari, abogado*, livro que publica no ano em que finalizou o processo e que, por falta de provas, considerou Almeida inocente. Por mais que tal narrativa seja relevante para o entendimento do caso e, igualmente, do posicionamento de Figari frente às questões jurídicas e sociais de seu tempo – que irão confluír, também, em seu projeto pelo fim da pena de morte<sup>10</sup> poucos anos depois –, são os desenhos que realiza no entorno do julgamento que, para o presente estudo, são os de maior relevância.

<sup>7</sup> Ibidem, p.51.

<sup>8</sup> ANASTASÍA, Julio Manuel. Op.cit., p.40.

<sup>9</sup> Ibidem, p.43.

<sup>10</sup> Os debates que ocorreram no entorno da pena de morte, por não estarem diretamente relacionados à temática aqui proposta, não serão analisadas em pormenores. No entanto, apenas para localizar as discussões, importa mencionar que, em 1903, no Ateneo de Montevideo, Pedro Figari leu um texto de sua autoria intitulado *La pena de muerte*, onde defendia a extinção da punição. Ao ter o texto publicado em *El Siglo Ilustrado*, prontamente foi contestado pelo penalista José Irureta Goyena que, dentre outras coisas, defendia a permanência da pena. A contenda, no entanto, não teve continuidade – em função do início da guerra de 1904 - e impediu Figari de responder a seu interlocutor. Quando finda o conflito, porém, “(...) Batlle considera oportuno, entre otras medidas, impulsar decididamente al Estado hacia el logro de

Conforme já foi colocado, os desenhos elaborados por Pedro Figari a respeito do julgamento do *caso Almeida* foram encontrados, por Julio Anastasia, nas pequenas cadernetas que o advogado levava ao Tribunal. Em uma olhada rápida, tais figuras poderiam se constituir em traços aleatórios caso não tivessem uma sequência narrativa e um estudo quase psicológico dos participantes do caso. Julio Sanguinetti, que na biografia do artista também alude a esse conjunto de pequenas imagens, diz serem eles

(...) bocetos a lápiz, que van registrando escenas del juicio: el Fiscal, los testigos, el capellán, y muy particularmente los estados de ánimo del abogado defensor, a través de una serie de pequeños autorretratos. Normalmente son tres por página. El criminólogo positivista se adentra en la psicología (...).<sup>11</sup>

Do conjunto apresentado pelos autores do livro que, pela primeira vez publicou tais desenhos, importa referenciar e apresentar duas séries onde essas figuras ganham vida através do lápis de Figari. A primeira é a que diz respeito aos autorretratos realizados pelo artista onde, além de expressar os seus diferentes *estados de ánimo* durante o julgamento, ele igualmente coloca legendas abaixo das imagens para relacionar o seu estado de humor com as ocorrências do processo. Do primeiro grupo de imagens, tem destaque quatro páginas onde, junto aos autorretratos, há a presença da legenda alusiva ao momento vivenciado – e materializado à lápis na caderneta – por Figari.

A primeira delas traz um autorretrato frontal de Figari e, ao lado, mais duas de perfil (Fig. 04). Esta primeira, legendada *Oyendo la acusación*, apresenta o advogado que, olhando por sobre seus óculos, parece lançar um olhar bastante analítico à acusação. Levando em consideração o conhecimento que tinha da inocência de Enrique Almeida, seu olhar perscrutador está atento aos detalhes do que falam os outros advogados. O segundo conjunto, por sua vez, traz três autorretratos, todos frontais, e todos legendados com episódios do julgamento (Fig. 05). Para cada um deles, uma emoção é ressaltada em sua face: indignação, quando dito *Almeida acusado*; surpresa,

---

fundamentos legales humanistas. Tenía que ocupar lugar prioritario, entonces, la abolición de la pena de muerte. Fiel a su concepción de que la ley – toda ley – debia gestarse en la opinión y en el consenso populares, y, por lo tanto, deba ser precedida por la difusión de sus principios, Batlle se dirigió a Figari, solicitándole que iniciara una serie de artículos sobre el tema”. Ao dar continuidade ao texto, Anastasia apresenta o texto de Figari acerca do tema e, ainda, suas percepções a respeito da questão. Cf. ANASTASÍA, Luis Victor. Op.cit., p.69.

<sup>11</sup> SANGUINETTI, Juan María. Op.cit., p.53.

Fig. 04

**Caricaturas do caso Almeida (Oyendo la acusación)**

Pedro Figari

Desenho, 1895-1899

Coleção Pedro Figari

Montevideo



Fig. 05

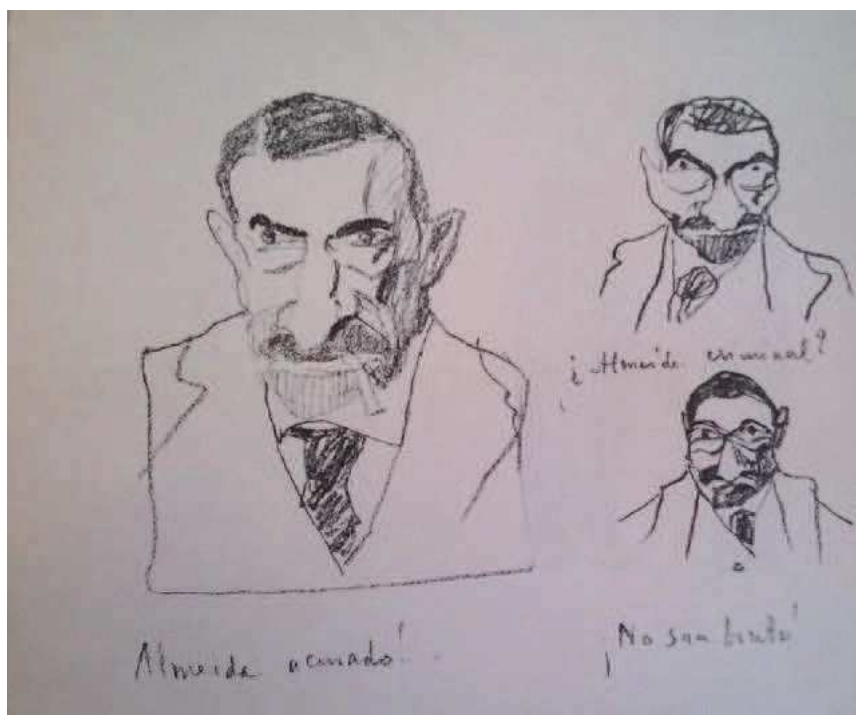
**Caricaturas do caso Almeida (Almeida acusado),**

Pedro Figari

Desenho, 1895-1899

Coleção Pedro Figari

Montevideo



Fonte: ANASTASÍA, Luis Victor, KALEMBERG, Angel, SANGUINETTI, Julio Maria. **Figari. Crónica y dibujos del caso Almeida.** Montevideo: Alkali, 1976.

quando questionado *¿Almeida criminal?*; e um olhar um tanto sarcástico quando – ao manifestar seu pensamento na legenda, diz *¡No sea bruto!*.

O terceiro conjunto, que também apresenta as três faces frontais, é quase o prosseguimento da anterior, uma vez que nela estão, também, os diversos olhares e emoções acompanhados de suas legendas (Fig. 06). No entanto, diferente da anteriormente apresentada, esta parece estar relacionada com o fim do julgamento pois mostra-se atento e expectante quando chega o momento de *¡La revisión!*; mas igualmente é o aguçado e perspicaz advogado que pensa *El que no tiene cola de paja*, aludindo ao temor que os inocentes não sentem; e, por fim, o profundo – e profético – profissional que vê, por fim, a conclusão de um caso que, desde seu início, tinha certeza da inocência de seu defendido: *¡Justicia! Tardas pero al fin llegas...*

Já a segunda série observada diz respeito não mais ao seu autor, mas sim ao Fiscal Victoriano Martínez que, um ano após o ocorrido, realiza a denúncia contra ambos envolvidos no crime. Tendo a primeira sentença sido positiva para Almeida, pois não haviam identificado um *motivo* para que ele tivesse praticado o crime, Martínez apela e, em nova audiência, os jurados culpabilizam o alférez, o que causa a indignação de Figari.<sup>12</sup> Possivelmente por tal razão, o Fiscal, quando desenhado pelo advogado, apresenta, sempre, os olhos como duas circunferências pretas, possivelmente numa alusão à sua *cegueira* durante o julgamento.

No primeiro conjunto alusivo ao tema, há dois desenhos onde Martínez aparece (Fig. 07): o primeiro, junto de Balestero, o Fiscal está contra uma parede e suas formas não possuem definições precisas; apenas seu rosto parece de destacar por ser a única parte que não foi pintada com lápis preto. Ao lado desta imagem está outra de Martínez, que agora, sentado em sua mesa e braços cruzados, parece dizer: *¡ACUSO!* No segundo conjunto (Fig. 08), três imagens de corpo inteiro de Martínez, gesticulando durante sua arguição, e os momentos capturados por Figari, expressos em suas legendas: *¡Eso son los culpables!*, *¡La justicia demanda una sanción severa!* *Esperando la cadena.*

Mesmo que esses desenhos tenham tido grande repercussão desde sua descoberta, especialmente pelo fato de evidenciar tanto os aspectos do julgamento quanto as primeiras manifestações artísticas de Figari, importa mencionar que esta foi uma prática comum do intelectual. No decorrer da pesquisa, quando caixas de documentos a ele pertencentes foram trabalhadas no Museo Historico Nacional do

<sup>12</sup> SANGUINETTI, Julio Maria. Op.cit., p.52.

Fig. 06

**Caricaturas do caso Almeida (La revisión)**

Pedro Figari

Desenho, 1895-1899

Coleção Pedro Figari

Montevideo



Fig. 07

**Caricaturas do caso Almeida (¡Acuso!),**

Pedro Figari

Desenho, 1895-1899

Coleção Pedro Figari

Montevideo



Fonte: ANASTASÍA, Luis Victor, KALEMBERG, Angel, SANGUINETTI, Julio Maria. Op.cit.

Fig. 08

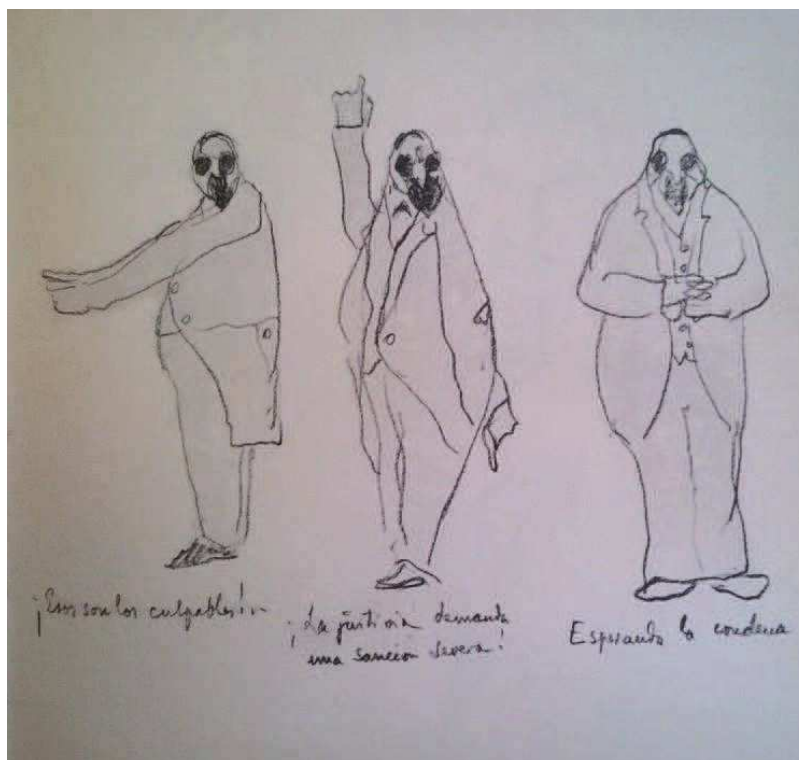
**Caricaturas do caso Almeida (Esos son los culpables)**

Pedro Figari

Desenho, 1895-1899

Coleção Pedro Figari

Montevideo



Fonte: ANASTASÍA, Luis Victor, KALEMBERG, Angel, SANGUINETTI, Julio Maria. Op.cit.



Uruguay, algumas de suas cadernetas foram analisadas. Afora o grande número de anotações<sup>13</sup>, que traziam desde breves pensamentos, notas diárias e relações de nomes e telefones, em muitas páginas se pôde visualizar um considerável número de desenhos. Estes, que variavam desde estruturas arquitetônicas (Fig. 09) até caricaturas aleatórias (Fig. 10 a Fig. 16)<sup>14</sup> – pois estes estão deslocados de um contexto específico, diferentes dos que foram localizados junto aos documentos do *caso Almeida* – igualmente incorporam esse acervo imagético que, desde muito cedo, esteve junto do artista.

Nesse sentido, trazer à tona esse debate e, ainda, considerar tais manifestações artísticas como parte da formação de Pedro Figari é, também, percebê-lo a partir de inúmeras especificidades. Muito embora ele tenha se dedicado com maior afinco à pintura apenas aos 60 anos de idade, é importante perceber que sua relação com a arte perpassou grande parte de sua vida. Além disso, importa referenciar, ainda, a observação que Luis Victor Anastasia realizou acerca de tais desenhos, especialmente de sua técnica, quando, então, os comparou com a produção posterior de Pedro Figari, especialmente àquela voltada aos temas regionais. Segundo o autor,

(...) Encontré que la técnica dibujística de esta serie, en muchos aspectos, tenía grandes puntos de contacto, grandes semejanzas estilísticas, con la que aparece en su pintura de veinte años después. ¡Era un descubrimiento! Aparecían nuevos territorios que permitían un mejor conocimiento de la obra inmensa de Pedro Figari y, con ellos, una nueva visión de nuestra cultura, a esta altura del siglo ya

<sup>13</sup> Dentre os diversos aspectos que marcam a obra de Pedro Figari, é interessante pontuar uma característica que lhe era bastante específica. Nos diversos tomos de documentos analisados, foi percebido o grande número de anotações que o intelectual realizava em diversos tipos de suportes. Tais anotações, que não eram o foco da pesquisa mas, no decorrer da mesma, tornou-se um ponto de interesse, foram divididas em duas categorias: as relacionadas aos textos impressos e os escritos a próprio punho. Do primeiro caso, por exemplo, tem-se encadernações, realizadas por Figari, onde textos de sua autoria que foram publicados em jornais do período, foram cuidadosamente colados e organizados por datas. Neles, muitas correções do artista e anotações a respeito do tema – ou críticas veiculadas posteriormente a respeito do mesmo – eram ali registradas. Já do segundo, observou-se os diferentes tipos de suporte utilizado pelo artista para escrever não apenas reflexões acerca de arte, mas, sobretudo, de assuntos diversos. Desse conjunto, chama a atenção as muitas anotações, feitas em letras muito pequenas, em caixas de cigarro. Além disso, envelopes de cartas que lhe eram remetidas, catálogos de exposições que frequentou e, ainda, folhas soltas, eram suportes de seus mais variados pensamentos.

<sup>14</sup> As cadernetas de Pedro Figari, que integram o amplo conjunto documental sob a salvaguarda do Museo Histórico Nacional do Uruguai, possuem datas e assuntos diferenciados. A que consta as estruturas arquitetônicas, indicadas no texto como Fig. 09, por exemplo, data de aproximadamente 1915. Os desenhos, por sua vez, estão junto de nomes e endereços anotados pelo artista. As caricaturas indicadas como Fig. 10 e Fig. 11, apesar de não possuir data, infere-se que tenham sido feitos entre os anos de 1925-1933, pois, afora algumas anotações em francês, há registros de sua estadia na França. A Fig. 12, realizada da capa do verso da caderneta datada de 1932, apresenta três desenhos que, possivelmente, estavam esquematizando uma peça teatral. E, por fim, as Figs. 13 a 16, datadas de 1931, são relativas ao texto que esboça nas páginas apresentadas intitulado *El siglo XXX* e dedicado *a los desocupados*. Ambas as cadernetas foram localizadas no Archivo Pedro Figari – Borradores Diversos – Tomos VI e VIII.

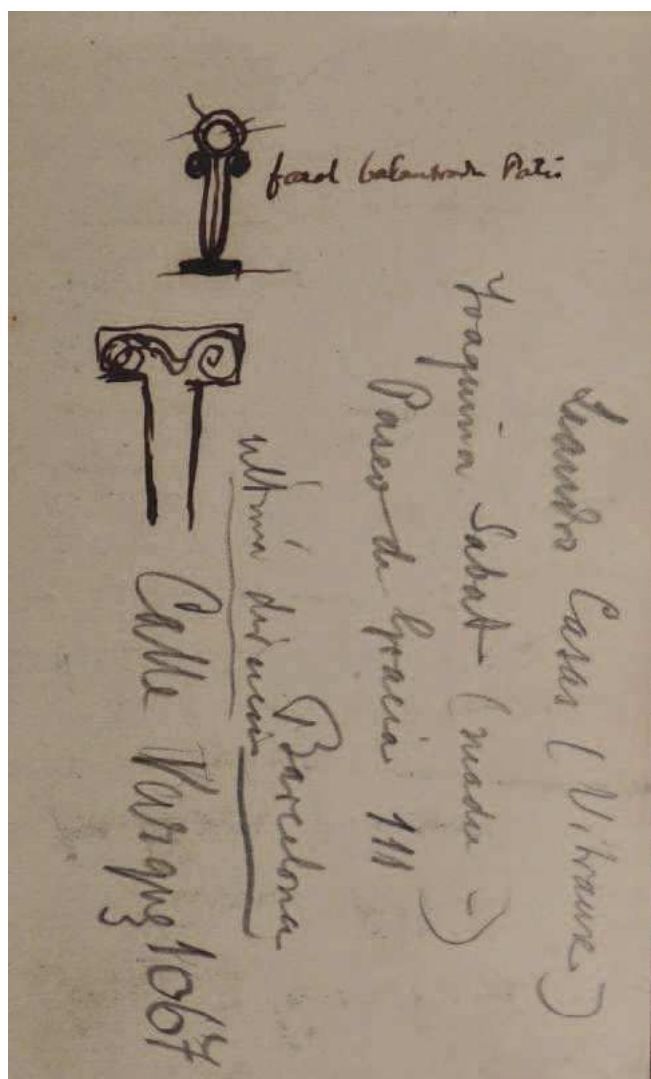
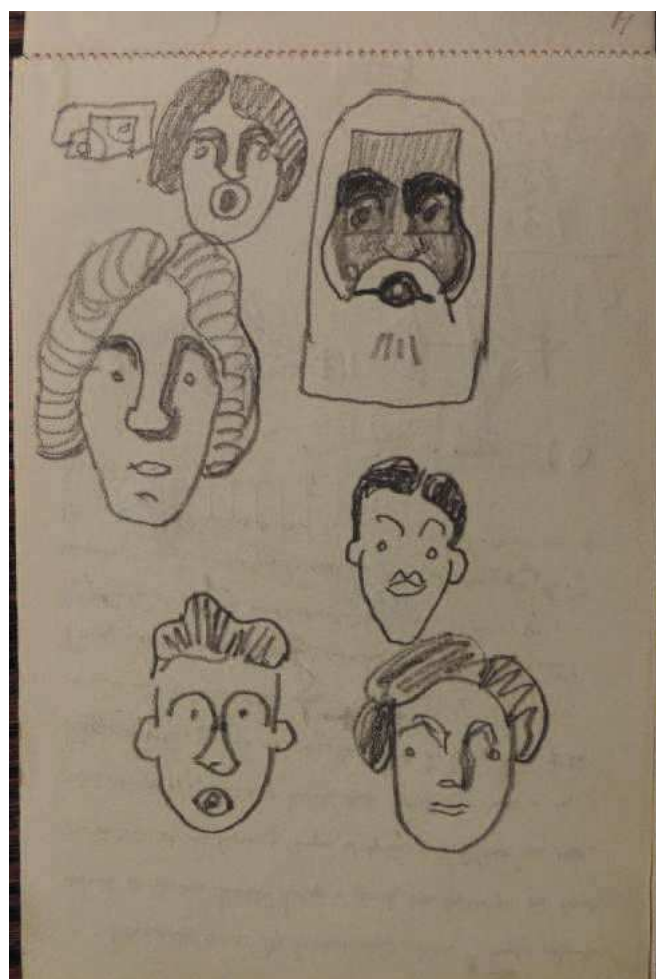


Fig. 10  
**Desenhos diversos (Caricaturas)**  
 Desenho, 1925-1933, 17 X 10 cm  
 Cadernetas de Pedro Figari  
 Coleção Pedro Figari  
 Arquivo Museo Histórico Nacional, Montevideo

Fig. 09  
**Desenhos diversos (Capitéis e caricaturas),**  
 Desenho, 1915, 17 X 10 cm, Cadernetas de Pedro Figari  
 Arquivo Museo Histórico Nacional, Montevideo  
 Coleção Pedro Figari  
 Montevideo



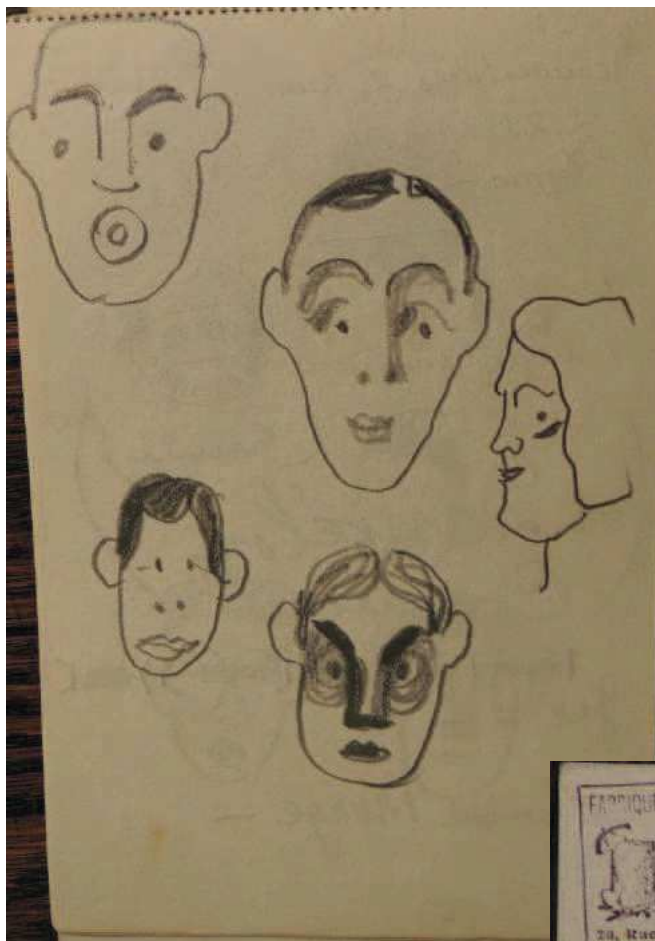
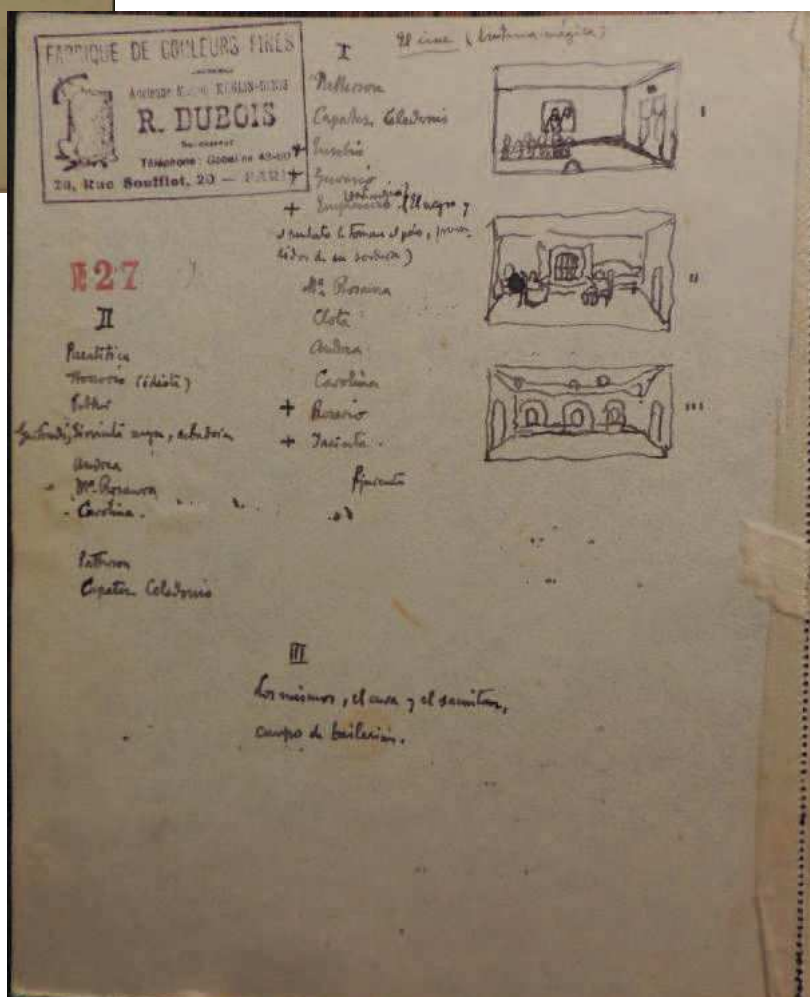


Fig. 11  
**Desenhos diversos (Caricaturas)**,  
 Desenho, 1932, 21 X 20 cm  
 Cadernetas de Pedro Figari  
 Arquivo Museo Histórico Nacional  
 Coleção Pedro Figari  
 Montevideo

Fig. 12  
**Desenhos diversos (Cenas de interiores)**  
 Desenho, 1932, 20 X 20 cm  
 Cadernetas de Pedro Figari  
 Coleção Pedro Figari  
 Arquivo Museo Histórico Nacional  
 Montevideo



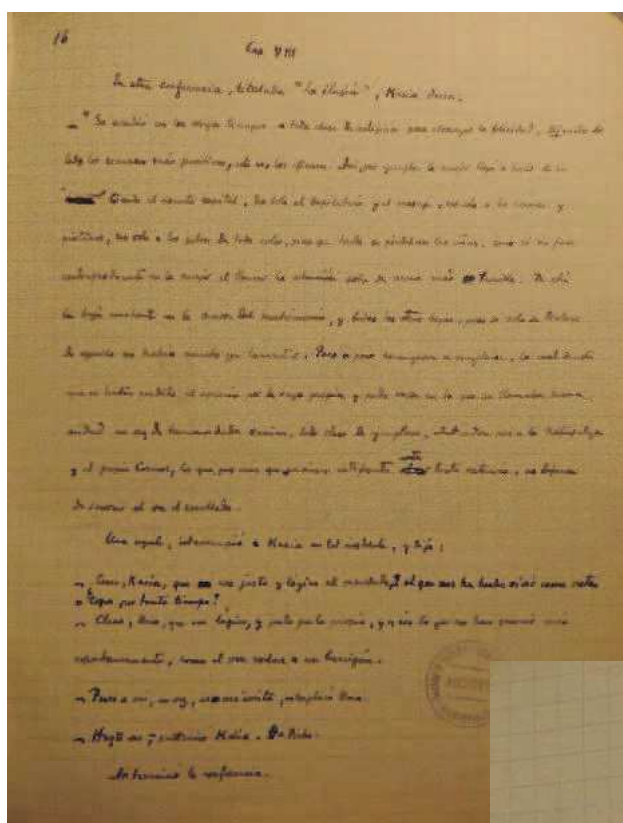
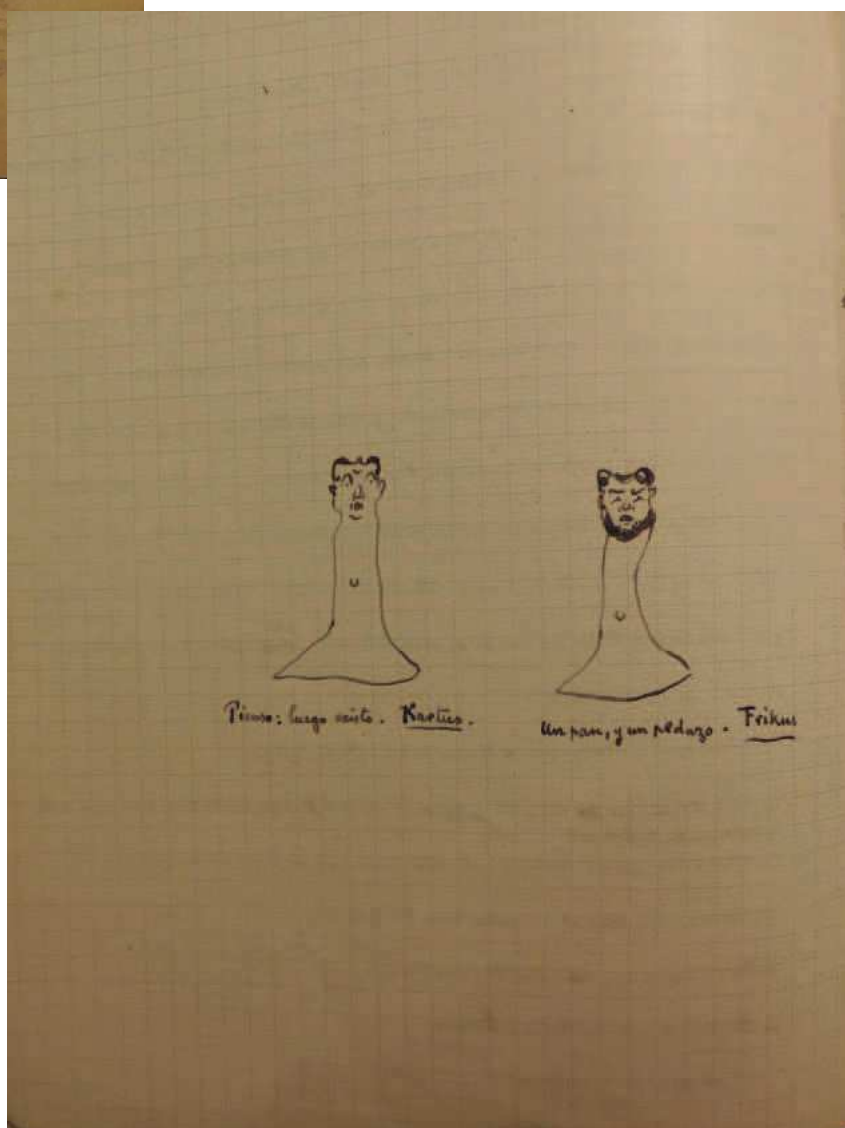


Fig. 13  
**Desenhos diversos (Texto El siglo XXX)**  
 Desenho, 1925-1933, 17 X 10 cm  
 Cadernetas de Pedro Figari  
 Arquivo Museo Histórico Nacional  
 Coleção Pedro Figari  
 Montevideo

Fig. 14  
**Desenhos diversos (Cabeças)**  
 Desenho, 1932, 21 X 20 cm  
 Cadernetas de Pedro Figari  
 Coleção Pedro Figari  
 Arquivo Museo Histórico Nacional  
 Montevideo





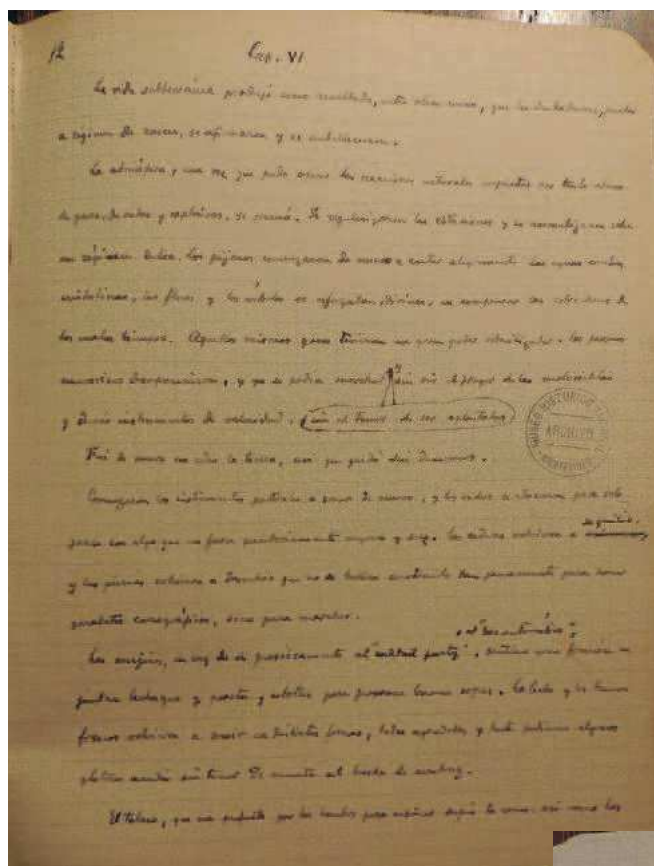
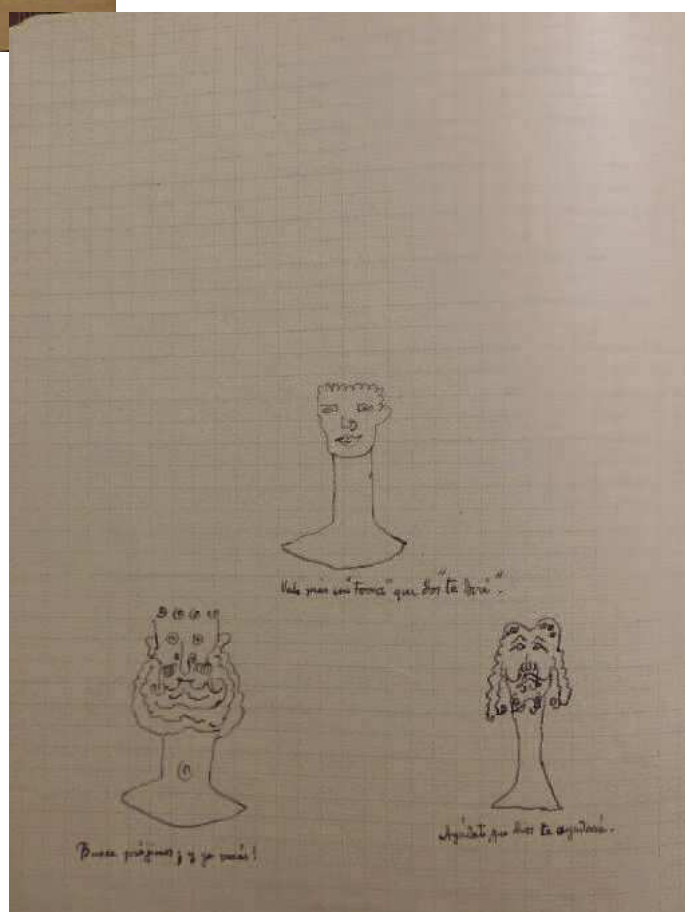


Fig. 15  
**Desenhos diversos (Texto El siglo XXX)**  
 Desenho, 1925-1933, 17 X 10 cm  
 Cadernetas de Pedro Figari  
 Arquivo Museo Histórico Nacional  
 Coleção Pedro Figari  
 Montevideo

Fig. 16  
**Desenhos diversos (Cabeças)**  
 Desenho, 1932, 21 X 20 cm  
 Cadernetas de Pedro Figari  
 Coleção Pedro Figari  
 Arquivo Museo Histórico Nacional  
 Montevideo



demasiado repetida en fatigados esquemas incapaces de fructificar en nuevas interpretaciones.<sup>15</sup>

A experiência vivenciada por Pedro Figari durante os quatro anos em que o *caso Almeida* se estendeu em Montevideo oportuniza, para o pesquisador, apreender não apenas o seu desempenho como advogado e desenhista, mas, sobretudo, o desenvolvimento das múltiplas atividades por ele desempenhadas. Conforme se colocou no início do capítulo, Figari pode ser entendido como um *intelectual caleidoscópico*, isto é, o que teve “(...) una vocación multiple que se vuelca en dos direcciones, hacia el saber y hacia la acción. Hacia el saber, todo lo abarca. Con la acción, en todo se proyecta”.<sup>16</sup>

Nesse sentido, entendê-lo como um intelectual que, ao longo de sua vida, não só dedicou-se à advocacia, mas, igualmente, às atividades de educador, filósofo, escritor, político e jornalista, é, também, percebê-lo a partir das inúmeras ideias e concepções que pautaram todos esses seus *fazer*s. Assim, dissociar Figari de reflexões que, desde sua atuação no *caso Almeida* – e quiçá antes – foram se articulando e compondo a sua ampla e aprofundada base de pensamento e referenciais, é, pois, fragmentá-lo em pequenas e incompletas partes que, analisadas em separado, apresentarão considerações arbitrárias e imprecisas. E assim ocorre quando, pautando-se apenas na sua obra pictórica, investiga-se o *Figari artista*. Como afirma Ramiro Casabellas,

La obra pictórica, así no está separada de la obra cívica y la especulativa, no las excluye ni las niega, las afianza y las completa. Quienes, segun suele hacerse, enaltecen el Figari pintor, con olvido (o desconocimiento) de los otros Figaris, cometen un yerro absoluto, desmerecen la sólida unidad de su ser, se detienen en la mera superficie y en la simple anécdota de sus cartones y sus telas (...). Puede, por cierto, atraer más el pintor de negros y gauchos, de candombes urbanos y fiestas rurales, pero debe saberse que se trata de mismo creador de alegatos, leyes, instituciones, teorías educativas y económicas, razonamientos éticos y estéticos, discursos reflexivos.<sup>17</sup>

Apontando, então, essas especificidades do artista, cabe aqui fazer uma pequena ressalva. Conforme se apontou, muitos foram os campos de atuação do artista onde, de cada um, aprimorou e incorporou novos e diversos elementos. Mesmo que eles tenham

<sup>15</sup> ANASTASÍA, Luis Victor. Op.cit., p.34.

<sup>16</sup> Ibidem, p.37.

<sup>17</sup> CASABELLAS, Ramiro. Figari. Un descubridor de América. In: **FIGARI. Museo Nacional de Bellas Artes / 27 de octubre – 22 de septiembre '92**. Buenos Aires: Fundación Pettoruti, 1992, p.25.



determinadas especificidades, importa observar que há uma linha direcionadora que se torna a base e a essência do pensamento de Pedro Figari. Desse modo, considerar esses fundamentos em prol dos detalhamentos acerca das percepções que desenvolveu em cada atividade ao qual se dedicou, parece não atingir o escopo da presente tese. Por tal razão optou-se por, de forma concisa, apresentar essas linhas norteadoras para, depois, percebê-las junto à sua produção pictórica.<sup>18</sup>

Em linhas gerais, Pedro Figari, desde muito jovem, esteve próximo aos postulados do positivismo, especialmente àquele voltado às ideias de Herbert Spencer. Interessante perceber, no entanto, que quando viaja à Europa em 1886, viagem esta que faz junto de sua esposa María de Castro e que dura aproximadamente quatro anos, encontra na França, por exemplo, um panorama onde precisamente tais ideias estão em pleno desenvolvimento. Figari conhece a Paris do final do século XIX, aquela que já havia sofrido a intervenção do Barão de Haussmann e que via, diariamente, os avanços da ciência através dos trabalhos de Pasteur e Kock, por exemplo. Esses avanços, por certo, estreitavam as relações entre ciência e razão, uma vez que era através do progresso, fundamento do pensamento positivista, que se forjaria o futuro. Para Sanguinetti, é esse contexto que Pedro Figari se depara quando aporta em terras europeias:

La fé en la ciencia, la razón y el progreso sustentan el nuevo código de los tiempos modernos. El positivismo pretende descubrir leyes para esa evolución hasta el infinito de la Humanidad. Spencer resume esa creencia en las posibilidades liberadoras del nuevo conocimiento. Solo se mira hacia adelante.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> A respeito dos demais trabalhos desenvolvidos pelo artista bem como a produção intelectual que versa sobre os temas, cita-se: ANASTASÍA, Luis Victor. **Pedro Figari, americano integral**. Montevideo: Ediciones del Sesquicentenario, 1975; ARDAO, Arturo. **La filosofía en el Uruguay en el siglo XX**. México: Fondo de Cultura Económica, 1953; ARDAO, Arturo. **Prólogo a Educación y arte**. Compendio de textos de Pedro Figari. Montevideo: Biblioteca Artigas, 1965; ARDAO, Arturo. **“Arte, estética, ideal”, de Pedro Figari**. Introducción a Arte, estética, ideal. Montevideo: Biblioteca Artigas, 1960; BRILL, Rosa. **Figari pensador. Comos, vida, mistério**. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1993; CAÑO GUIRAL, Jesús. **História Kiria: la síntesis de Pedro Figari**. Montevideo: Cuadernos uruguayos de Filosofía, 1969; FIGARI DE HERRERA, Delia. **Tan fuerte como el sentimiento**. Buenos Aires: Impresos Colombro, 1958; PELUFFO LINARI, Gabriel. La construcción de una leyenda rioplatina. In: HABER, Alicia et. all. **Pedro Figari. Candombes y salones**. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, Museo Zorrilla, 2008; RAMA, Ángel. **La aventura intelectual de Figari**. Montevideo: Fábula, 1951, ROUSTAN, Désiré. **Figari filósofo, pintor, poeta**. Montevideo: Revista Nacional, 1961.

<sup>19</sup> SANGUINETTI, Juan María. Figari o la aventura del intelecto. In: **FIGARI. Museo Nacional de Bellas Artes / 27 de octubre – 22 de septiembre '92**. Buenos Aires: Fundación Pettoruti, 1992, p.08

Essa sua base filosófica, que pode ser entendida como um dos fios norteadores de grande parte de suas ações e pensamentos, igualmente pode ser percebida não apenas em seu fazer artístico, mas, sobretudo, na sua concepção e teorizações acerca da arte. Em seu conhecido trabalho filosófico, intitulado *Arte, estética, ideal*, datado de 1912 e com tradução, poucos anos depois, para o francês, Pedro Figari não só apresentava seus conceitos de arte e estética como, também, afirmava que de sua conjugação sobrevinha e se alcançava o ideal.

Um dos elementos mais importantes de serem compreendidos no estudo empreendido em *Arte, estética, ideal* é, em primeiro lugar, o entendimento que o intelectual fazia de *arte*. Partindo de uma ideia de não isolamento de objetos, tipificados na maioria das vezes entre *útil* e *artístico*, Figari os redefine propondo, pois, a extinção das fronteiras que os balizam. Arturo Ardao, importante filósofo uruguaio, ao apontar os principais aspectos de tal obra e sua desconstrução, traz como primeiro ponto de seus aspectos essenciais, justamente, a “eliminación del dualismo entre arte útil, instrumental, y arte bello, final”. A justificativa para tal estava em se compreender que “(...) en todo arte hay una compenetración de médios y fines; todo arte es instrumental, inclusive el llamado arte bello, y todo arte es final, inclusive el llamado arte útil”.<sup>20</sup> Se essas barreiras continuam expostas, se reduz o que não é *arte bello* a algo supérfluo, a uma arte menor. E Figari não é partidário dessa percepção reducionista, uma vez que, para ele, a arte deve ser algo *útil* e, igualmente, *necessária*, para a evolução do homem.

O segundo ponto trabalhado pelo intelectual uruguaio é, pois, com relação à eliminação “(...) del tradicional exclusivismo estético que reserva la belleza a lo que se ha dado en llamar arte bello: todo puede llear al goce estético, inclusive el llamado arte útil”.<sup>21</sup> Penetrando no ambiente relacionado à estética, afirma Figari que “(...) el hombre no percibe más que sus propias formas de relacionamiento con el mudo exterior”<sup>22</sup>, isto é, tudo depende da maneira com a qual nos relacionamentos com o mundo exterior, uma vez que ele, em essência, “(...) no nos transmite emociones ni estados de conciencia: nosotros los generamos alrededor de las impresiones e imágenes que llegan a nuestro cérebro”.<sup>23</sup>

<sup>20</sup> ARDAO, Arturo. Ciência, arte y estética en Dewey y Figari. In: ARDAO, Arturo. **Etapas de la inteligencia uruguaya**. Montevideo: Departamento de Publicaciones de la Universidad de la Republica, 1968, p. 362.

<sup>21</sup> Ibidem, p.363.

<sup>22</sup> FIGARI, Pedro. **Arte, estética, ideal. Tomo II**. Montevideo: Ministerio das Relaciones Exteriores, 2011. p. 78.

<sup>23</sup> SANGUINETTI, Juan María. **El doctor Figari**. Op,cit., p.156.

Assim, através da forma com a qual o homem interage com a natureza e com a realidade, é que Figari aponta para dois instrumentos – ou modalidades intelectivas – que, além de serem fundamentais, se desenvolvem dentro dessa mesma realidade percebida pelo homem e que, segundo o intelectual, determinam o fenômeno estético: a *idealização* e a *ideação*. Segundo Casasbellas,

La primera, tradicional, es la más pasiva y espontánea; la segunda requiere un esfuerzo mental, porque “es una obra de rectificación”, en la que tratamos de adaptarnos al mundo exterior en un modo activo, de dominio, de conocimiento. (...). Las idealizaciones e ideaciones determinan el fenómeno estético, si van encaminadas en el sentido de “nuestras tendencias y predilecciones más espontáneas”; si atienden a nuestras conveniencias, dan origen a la ética; si marchan en dirección de “nuestro mejoramiento, de nuestra mayor emancipación y de nuestro dominio sobre el mundo exterior, generan entonces el ideal.”<sup>24</sup>

É, portanto, a conjugação desses dois dispositivos intelectivos que fazem com que cada homem e cada cultura percebam o mesmo feito ou elemento de maneiras distintas, isto é, a partir de seus referenciais e dos que estão em seu entorno. Assim, é dessa relação que, segundo Sanguinetti, se “(...) deriva la infinita relatividad del fenómeno estético”.<sup>25</sup> No entanto, além de relativizar, segue o autor, essa mesma percepção é a que proporciona a diferenciação e possibilidade de distinção entre *arte* e *estética*. Ao exemplificar tal questão, Sanguinetti afirma que um homem que se deleita com um pôr do sol vive uma emoção estética sem, no entanto, adentrar ao domínio da arte. Um selvagem que lasca uma pedra para fazer um instrumento de caça está produzindo uma obra artística, mas, no entanto, fora do domínio da estética.<sup>26</sup>

Pontuando brevemente essa questão, chega-se, então, a última parte da obra de Figari. Esta, proveniente da conjugação entre arte e estética, diz respeito ao alcance do *ideal*, sendo este definido pela busca de *melhoramentos*. Para Figari, inclusive, “(...) esta aspiración insaciable a mejorar, es el ideal”.<sup>27</sup> Segundo sua percepção, ainda, o mundo está em permanente evolução, sendo a *arte* o elemento de mudança e a *estética* a maneira com a qual é possível se relacionar com a realidade transformada. O *ideal*, por fim, é precisamente onde se pauta a melhora permanente para a evolução.

<sup>24</sup> CASASBELLAS, Ramiro. Op.cit., p.37.

<sup>25</sup> SANGUINETTI, Julio María. **El doctor Figari**. Op.cit., p.156.

<sup>26</sup> Idem.

<sup>27</sup> FIGARI, Pedro. Op.cit., p. 78.

Nesse sentido, tendo por base essas questões, compreende-se a razão de Pedro Figari defender a ideia de que a *ciência é arte*. Para Ardao, é precisamente esse entendimento da *universalidade da arte*, elemento por demais importante no pensamento do intelectual, que pauta a sua ampla concepção de arte. Segundo o autor, “(...) arte es para él todo arbítrio o recurso de la inteligencia aplicado a mejor relacionar el organismo en el mundo exterior, a fin de satisfacer sus necesidades. (...)”<sup>28</sup>

Perceber essas questões no pensamento de Pedro Figari é, também, compreender uma série de ações que por ele foram tomadas nas primeiras décadas do século XX. No entendimento de Ardao, são essas manifestações que, precisamente, passam a

(...) dejar sitio a outro personaje, que le ha ido creciendo por dentro. Era, aunque postergado, su compañero de antiguo. Alguns hechos reveladores: frecuentación de talleres de pintura en Europa (...), proyectos de ley, siendo diputado, de creación de la Escuela de Bellas Artes, en 1900 y 1903; presidencia del Ateneo durante varios periodos, después de 1900, promoviendo actos artísticos e intelectuales (...). Este Figari humanista, durante tantos años en segundos planos, le reclama cada vez con más imperio su conciencia y su tiempo, hasta desplazar, al fin, al dominante de ágora y foro.<sup>29</sup>

Era, no entendimento do autor, o mundo das artes que, aos poucos, ocupava mais espaço na vida do intelectual que foi se afastando da vida pública e política. O percurso desse caminho, porém, não se apresentou ao artista de maneira abrupta e imediata. Conforme se pontuou no início do capítulo, a arte e seus elementos apresentaram-se, desde muito cedo, ao então jovem advogado. Desde suas visitas aos ateliês de artistas europeus, quando de sua primeira viagem ao Velho Mundo, até as propostas de reformulação da *Escuela Nacional de Artes y Oficios*, perpassando, ainda, escritos filosóficos voltados à arte, um longo e profícuo caminho foi traçado por Figari. Muito embora as atividades por ele desempenhadas se inter-relacionem, é importante perceber, também, em que momento o *homem de ideias* cede espaço, aos poucos – e depois de forma intensa – ao *homem de ação*.

É por esse motivo que, mesmo percebendo Figari como um *intelectual caleidoscópico*, se deve atentar a momentos específicos de suas vivências e produção. Nesse caso, segue-se a divisão proposta por Gabriel Peluffo Linari que, afora afirmar que ela se deve, apenas, à esquematização biográfica, estabelece dois momentos

<sup>28</sup> ARDAO, Arturo. Op.cit., p.363.

<sup>29</sup> ARDAO, Arturo. Pedro Figari (1861-1938). In: **PEDRO Figari. Mito y memoria rioplatenses**. Caracas: Museo de Bellas Artes, Caracas, s.d., p. 65.

importantes na trajetória de Pedro Figari, sendo o divisor de águas o ano de 1920. Segundo Peluffo Linari, o primeiro período que se pode estabelecer é o que compreende os anos de 1890 a 1920, isto é,

(...) el período del Figari abogado, célebre protagonista del ‘caso Almeida’ y penalista opositor a la pena de muerte; del Figari; del Figari político, ateneísta y periodista, filósofo y teorizador de los problemas del arte; del Figari reformador de la enseñanza artística y Director Provisional de la Escuela de Artes y Oficios.<sup>30</sup>

Já o segundo, que inicia em 1920 e estende-se até sua morte, em 1938, é o referente ao *Figari artista*, “(...) revelado ‘repentinamente’ como pintor y capaz de incursionar, ocasionalmente, en el cuento y la poesía”.<sup>31</sup>

Muito embora diversos elementos tenham marcado essa *primeira fase* de Pedro Figari, onde se volta, sobretudo, às problematizações de seu tempo, é de grande relevância destacar dois projetos que, afora estarem diretamente relacionados ao seu envolvimento com o panorama artístico no período, igualmente denotam suas primeiras ações nesse sentido. Apresentados em ordem cronológica, o primeiro deles é relacionado ao projeto de criação da *Escuela Nacional de Bellas Artes* em 1900; o segundo, que estabelece uma relação bastante próxima com o primeiro, refere-se, pois, à reorganização educacional proposta para a *Escuela Nacional de Artes y Oficios*.

A respeito da criação da *Escuela Nacional de Bellas Artes*, importa referenciar que, não só o seu projeto de organização ganhou as páginas dos periódicos uruguaios, como também os artigos que surgiram e que expunham a contrapartida da proposta de Pedro Figari. Nesse sentido, pode-se afirmar que um importante debate acerca da criação da escola, bem como de sua estrutura e funcionamento, foi devidamente registrado pela imprensa da época.<sup>32</sup>

Uma das primeiras notícias que se tem acerca da *Escuela de Bellas Artes* na imprensa é, pois, através da transcrição de um discurso feito por Pedro Figari, na *Cámara de Diputados*, provavelmente no dia 21 de junho de 1900. Veiculado no

<sup>30</sup> PELUFFO LINARI, Gabriel. **História de la pintura en Uruguay. El imaginário nacional-regional. 1830-1930**. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2009, p.101.

<sup>31</sup> Idem.

<sup>32</sup> Interessante observar que a publicação do debate que girou no entorno da criação da *Escuela Nacional de Bellas Artes* foi cuidadosamente organizada por Pedro Figari em diversos cadernos. Estes, que se encontram no acervo do *Museo Histórico Nacional*, estão organizados por datas e contêm as reportagens – com artigos de Figari e dos que o contestaram – devidamente colado nas folhas e, em alguns casos, com anotações do próprio intelectual às margens do papel.

periódico *La Nación* do dia seguinte – 22 de junho – a fala de Pedro Figari centrou-se, sobretudo, na importância da criação de uma instituição voltada às artes. Afora atentar ao fato de que tal ideia já havia surgido no período do governo de Juan Lindolfo Cuestas (1897/99 – 1899/903), Figari atém-se em justificar o projeto que, desde então, havia caído em esquecimento. Argumentando que, entre os povos adiantados, não são apenas as necessidades materiais que se recobrem de relevância, ele reitera que

(..) hay necesidades que aun cuando no nos aboquen una pistola al pecho, deben también ser satisfechas. El culto de las bellas artes es una de ellas. Hoy en dia eso es más que un lujo, una necesidad [moral]. Nadie ignora que la vida de una nación no puede consagrarse ya á atender solamente las necesidades más perentorias de la animalidad.<sup>33</sup>

Não apenas a contraposição entre necessidades materiais e morais compunha o rol de justificativas para o projeto da *Escuela de Bellas Artes*. Para Figari, importava demarcar, também, a que tipo de arte estava se referindo e, ainda, a que tipo de arte se ensinaria e se priorizaria na instituição. É nesse sentido que, mesmo esboçada em projeto, as ideias que futuramente seriam lançadas no seu *Arte, estética, ideal* tomavam a forma inicial em tais fundamentações, especialmente quando ele afirma que “Hay error cuando se piensa que una escuela de bellas artes produce solamente la gran pintura y la estatuaria”<sup>34</sup>, o que, para ele, deveria ficar apenas para os “elegidos, que son pocos”. Sua ideia de ensino da arte pautava-se, pois, nas derivações que estavam aparte das *grandes produções*:

(...) la escenografía, la decoración con sus infinitas variedades y sus múltiples aplicaciones à la industria – que son incalculables – el reclamo, tan en auge; la litografía, los cincelados, el grabado, la ebanistería; las ilustraciones, la escultura en madera, la fototipia, las incisiones, etc, etc., y pocos son los artesanos que pueden prescindir del dibujo.<sup>35</sup>

Exatamente uma semana após ter sido publicado o discurso de Figari, uma nota do jornal *El País* chamou a atenção não apenas do intelectual, mas, também do público e

<sup>33</sup> LA ESCUELA Nacional de Bellas Artes. Fundamentos del proyecto. Discurso del Doctor Figari. *La Nación*, 22 jun. 1900, [s.p.].

<sup>34</sup> Idem.

<sup>35</sup> Idem.



demais jornalistas uruguaios. Esta, que não levava assinatura, já iniciava afirmando peremptoriamente que “Hoy no debemos pensar en proyectos de esa naturaleza, necesitamos de dineros público para otras cosas”.<sup>36</sup> E isso porque, segundo o jornalista, antes de se pensar em converter em estátua de deusa um bloco de mármore, se deveria pensar “(...) en enseñar nuestro idioma”; da mesma forma, se deveria priorizar “(...) la tierra que está ávida de abonos y que nos pide brazos que la cultiven”<sup>37</sup> ao invés de se pensar em transformar em tela o leito nupcial de sombras e cores.

Por certo, o rechaço ao projeto de Pedro Figari com relação à *Escuela de Bellas Artes* não apenas voltava-se às questões econômicas do período. Sua justificativa dava um passo a mais na questão, evidenciando, assim, o contraponto às ideias figarianas. Assim, se por um lado, Pedro Figari vê o ensino da arte como elemento fundamental para a formação humana e, mais ainda, como uma necessidade moral do ser humano, o periodista de *El País* percebia essa questão de maneira completamente diferente. Não só no que concerne, em sua percepção, ao que de mais importante serve ao país, mas, sobretudo, às funções exercidas pela arte – ou sua ineficácia – em um país sem tradição artística.

Nesse caso, a justificativa maior pautava-se no fator econômico, onde seria inadmissível o gasto de dinheiro público para com as artes e, mais ainda, com a criação de uma escola. Em um período de reorganização nacional, as atenções estavam voltadas, segundo o autor do texto, para outras demandas. Por isso afirma veementemente que “Esta generación no puede ser de artistas; no somos bastante ricos para pagarnos el lujo de ser un pueblo ateniense (...). Esta generación [debe ser] de chacareros y de industriales, que es lo que reclaman los países que recién empiezan a vivir!”<sup>38</sup> Afora a questão econômica, justificava-se, ainda, pelo fato de não existir, em Montevideo, um mercado artístico que proporcionasse e fundamentasse a existência de uma escola: “Artistas ¿para qué? No tenemos mercado para esos productos (...). ¿Una escuela de Bellas Artes - ¿Y para quien? – Nuestra juventud necesita otra educación. – Hay que cultivar el músculo y el carácter”.<sup>39</sup>

Finalizando sua nota e reafirmando que, em um país onde se precisam de braços e oficinas, preenchê-lo com artistas era o mesmo que plantar trigo nas ondas salobras dos oceanos, encerra seu texto sublinhando novamente a importância das atividades

<sup>36</sup> ESCUELA de Bellas Artes. *El País*, 29 jun. 1900, [s.p.].

<sup>37</sup> *Idem*.

<sup>38</sup> *Idem*.

<sup>39</sup> *Idem*.

produtivas e geradoras de ganhos. Por certo, a citada nota obteve críticas por parte de outros periódicos que, mesmo não concordando com as ideias de Pedro Figari, igualmente perceberam certo exagero nas palavras do crítico de *El País*, especialmente no que se refere a sua total desconsideração para com a arte e sua produção.

Tal foi o caso da nota que circulou em *La Tribuna Popular* no dia 30 de junho do mesmo ano. Embora afirmando que “(...) tal como ha sido formulado, no nos parece realizable el proyecto del Dr. Figari”<sup>40</sup>, o autor do texto coloca que seu objetivo não era o de tecer comentários acerca do aceite ou não do projeto de elaboração da *Escuela de Bellas Artes*, mas sim contestar das conclusões generalizadas que foram feitas sobre tal iniciativa e que foram veiculadas, também, por periódicos. Referindo-se, então, ao texto publicado em *El País*, especialmente a trechos onde se frisava a desnecessidade da arte, afirma o periodista de *La Tribuna Popular*:

Formulada en termos tan absolutos y generales, esa doctrina nos parece tan errônea como perjudicial. Necesitamos brazos para la labor de la tierra, es cierto; el suelo patri reclama la santa herida del arado, el fecundo sudor del labriego; esto es indudable; pero tanto como nos es necesario el surco el los campos, nos es necesario el arte el la ciudad.<sup>41</sup>

Além disso, afirmava também que, ao mesmo tempo em que se lavrara o solo e se plantavam as sementes, o país necessitava, igualmente, cultivar o espírito pois “(...) nuestra sociedad reclama nobles emociones, reclama las manifestaciones virtuales de su estado de cultura, exige manifestaciones capaces de acreditar la jerarquia que ostenta ante las demás”<sup>42</sup> Essas manifestações, consideradas tão importantes quanto as frisadas pelo texto de *El País*, eram condicionantes para a permanência e continuidade do progresso que, até então, o país havia alcançado. Assim, não só a arte mas, igualmente, os elementos voltados à cultura, eram percebidos, por *La Tribuna Popular*, como “(...) o único medio de evitar el retroceso á la vida colonial ya iniciado”.<sup>43</sup>

Nesse sentido, o que se percebe na análise dos posicionamentos acerca do projeto de criação da *Escuela de Bellas Artes* é, pois, posicionamentos que, articulando-se de forma diferente, imprimiam sentidos e funções igualmente diferentes à arte e ao seu ensino. Assim, se por um lado Pedro Figari propunha uma escola que não tivesse

<sup>40</sup> EL arado contra el arte. *La Tribuna Popular*, 30 jun, 1900, [s.p.].

<sup>41</sup> Idem.

<sup>42</sup> Idem.

<sup>43</sup> Idem.

como base apenas o ensino e a prática de pintura e escultura, pois a vislumbrava a partir de uma ideia global, “(...) donde todas las posibilidades creadoras del hombre, desde la decoración al diseño, la artesanía y la industria, estuvieran contempladas”<sup>44</sup>, por outro, tanto os leitores de *El País* quanto os de *La Tribuna Popular*, não comungavam dos mesmos ideais. Se, para o primeiro, o ensino da arte não deveria ser projeto em um país que iniciava sua organização nacional, para o segundo, ela deveria existir, mas, no entanto, não nos padrões universais que Figari propunha em seu projeto.

No que se refere ao segundo ponto de atuação de Pedro Figari no contexto artístico uruguaio, importa mencionar, sobretudo, a elaboração da proposta de reformulação pedagógica da *Escuela Nacional de Artes y Oficios* lançada, precisamente, no ano de 1910. Seu projeto, intitulado *Proyecto de Programa y Reglamiento Superior General para la Transformación de la Escuela Nacional de Artes y Oficios en Escuela Pública de Arte Industrial*, foi o iniciador de um grande debate acerca da instituição e de sua estrutura. Este, iniciado entre os membros do Conselho da Escola, atingiu grandes proporções quando passou a ser veiculado pelos jornais da época<sup>45</sup>, assim como ocorreu quando do projeto da *Escuela de Bellas Artes*. Dentre os debatedores, destaca-se a atuação de Pedro Figari, por certo, que tinha seus textos publicados em *La Razón* e, também, do então diretor da *Escuela Nacional de Artes y Oficios*, sr. James Thomas Cadilhat, que tinha seus textos reproduzidos em *El Día*.<sup>46</sup>

Em linhas gerais, a proposta de Figari centrava-se, pois, na conjugação entre arte, indústria e artesanato. Para ele, que já havia estabelecido a base dessas ideias em *Arte, estética, ideal*, fazer com que ambas as áreas estabelecessem diálogo era, por assim dizer, colocar em pleno funcionamento o seu amplo entendimento de *arte* e, ainda, pensá-la, junto a atividade industrial, a partir de um ensino e uma prática utilitária.

Esse conjunto de ideias, que compuseram o projeto da reforma e, anos depois, o *Plan general de organización de la enseñanza industrial* (1917) é bastante claro,

<sup>44</sup> DI MAGGIO, Nelson. Figari, la pintura en estado de gracia. Op.cit., p.12.

<sup>45</sup> O debate através dos jornais do período pode ser acompanhado através do estudo empreendido por Julio María Sanguinetti, *El Doctor Figari*, especialmente no capítulo intitulado *Trabajar pensando, pensar trabajando*. Cf. SANGUINETTI, Julio Maria. Op.cit., p.107-127.

<sup>46</sup> Da mesma forma que o debate engendrado quando do projeto da *Escuela Nacional de Bellas Artes*, o ocorrido acerca da *Escuela de Artes y Oficios*, também foi cuidadosamente organizado por Pedro Figari. Estes, que se constituem em recortes de jornais, ora colado em cadernos, ora depositados em pastas, se encontram, atualmente, no arquivo do Museo Historico Nacional em pastas intituladas *Articulos periodísticos* (1 pasta com 28 folhas) e *Recortes de prensa vários* que somam quatro tomos (Tomo I: 1 pasta com 50 folhas; Tomo II: 2 pastas com 91 folhas; Tomo III: 28 folhas; Tomo IV: 16 peças).

também, no que se refere aos contatos intelectuais de Pedro Figari, especialmente àqueles voltados ao entendimento das relações entre arte, indústria e artesanato. Ao falar a respeito da forma de ensino, que não deveria ser voltada apenas ao aspecto comercial e industrial, isto é, apenas ao seu viés produtivo, Figari cita, no projeto de 1910, a relevância que teve, para a Inglaterra, o pensamento de John Ruskin (1819-1900)<sup>47</sup>.

Considerado como o antecedente direto do movimento corporativo das *Artes e Ofícios*<sup>48</sup>, Ruskin, partindo de ideias românticas e em meio a uma Inglaterra vitoriana que via, ao mesmo tempo, um avanço econômico e um retrocesso social,<sup>49</sup> percebia no artesanato medieval o empenho do artesão em fabricar seu produto, bem diferente do que ocorria com os produtos industrializados e massivos de seu tempo. Ideia semelhante possuía William Morris (1834-1896) que, afora voltar-se à problemática do artesão, pensou a arte no âmbito político e que, como tal, exigia uma ação. Nesse sentido, baseando-se não apenas em Ruskin, mas igualmente em Marx, ele definia:

Não é muito importante que o artista (um burguês por definição), com um gesto de santa humildade, converta-se em operário; pelo contrário, o importante é que o operário se torne artista e, assim devolvendo um valor estético (ético-cognitivo) ao trabalho desqualificado pela indústria, faça da obra cotidiana uma obra de arte. “Quero falar daquele lado da arte que deveria ser sentido e executado pelo simples operário em seu trabalho cotidiano, e que com razão se chama *arte popular (...)*”.<sup>50</sup>

O importante em referenciar ambos os intelectuais é que, além de suas ideias conjugarem-se com as de Pedro Figari, elas igualmente ofereciam suporte para as articulações entre arte, artesanato e indústria. No caso de Figari e de suas propostas para a escola, sublinha-se, ainda, o fato de os objetos produzidos não estarem destinados a museus e galerias. Pelo contrário, eles deveriam ser, além de peças artísticas, objetos funcionais para uso diário.

No ano de 2014, o Museo Juan Manuel Blanes de Montevideo realizou uma exposição acerca de Pedro Figari que não se restringiu apenas à sua produção pictórica. Dentre os objetos apresentados estavam alguns que haviam sido produzidos na *Escuela de Artes y Oficios*. Estes, que em sua maioria correspondiam à suportes para líquidos,

<sup>47</sup> FIGARI, Pedro. **Proyecto de programa y reglamento superior para transformación de la escuela de Artes y Oficios en Escuela Pública de Arte Industrial**. Montevideo: Tipografía da Escuela de Artes y Oficios, 1910, p.15-16.

<sup>48</sup> PELUFFO LINARI, Gabriel. Op.cit., p.107.

<sup>49</sup> ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p.175.

<sup>50</sup> Ibidem, p.179.

não só eram diferentes entre si como, também, apresentavam uma ornamentação tipicamente americanista que os individualizava (Fig. 17 e 18). Além disso, uma coleção de esboços e desenhos para as peças a serem realizadas, igualmente compôs o quadro expositivo<sup>51</sup> (Fig. 19, 20, 21).

Todas essas questões, portanto, levam ao entendimento preciso das bases que compuseram a nova organização da Escola de Artes e Ofícios. Além da preocupação com a produção de objetos que fossem, ao mesmo tempo, peças artísticas e funcionais, Figari priorizou – e assim seguiu sua linha de pensamento – elementos que fossem específicos e típicos da América. Esses elementos relacionados entre si, por fim, não só demonstrariam as particularidades americanas como, também, a forma com a qual arte e indústria eram, a partir de práticas e entendimentos associados, elementos indissociáveis. Assim, é com esse sentido que ele se refere, no *Plan General de Organización de la Enseñanza Industrial*, datado de 1917, à questão:

Si la industria implica, como todo arte, una manifestación de ingenio, lo juicioso es aplicarnos a cultivar el ingenio, a fin de que la producción industrial sea de la mejor calidad posible. Pero esto, como quiera que se examine, presupone una *mentalidad autónoma*, puesto que de otra manera se trataría simplemente de cultivar el ingenio dentro de la imitación, lo que es, como toda afectación, una prueba de inferioridad. (...).<sup>52</sup>

Esta, que era uma contraposição ao modelo de ensino que se aplicava até então, baseado fundamentalmente em “(...) ejercicios ordinales y por copias, tambien ordinales (...)”<sup>53</sup> não possibilitava, segundo Figari, a *ação da atividade superior da mentalidade*, isto é, da criatividade quando da produção de objetos. Estimular essa *mentalidad autónoma* era, assim, proporcionar não só uma nova forma de problematizar o *fazer em si*, mas, sobretudo, colocar o aluno em relação ao que produzia. Por isso, também, a importância de se voltar aos elementos específicos de sua realidade regional e nacional para, então, não ser um mero *copista* de coisas estrangeiras que, para Figari, era uma prova de inferioridade. Para ele, por fim, tomada essa consciência,

---

<sup>51</sup> Fazia parte da exposição, também, um conjunto de desenhos elaborados por Figari e seu filho, Juan Carlos Figari, que apresentavam elementos da fauna e da flora americana. Estes mesmos esboços foram utilizados, posteriormente, como base para a decorar pratos de cozinha que, igualmente, constavam na mesma mostra.

<sup>52</sup> FIGARI, Pedro. **Plan general de organización de la enseñanza industrial**. Encomendado por el Gobierno de la República Oriental del Uruguay al Doctor Pedro Figari. Montevideo: Imprenta Nacional, 1917, p.21.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p.22.

Fig. 17

***Vasos decorativos***

Cerâmica, fotografia, 2014  
Museo de Bellas Artes Juan  
Manuel Blanes,  
Montevideo

***Vasos decorativos***

Cerâmica, fotografia, 2014  
Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes,  
Montevideo



Fonte: Acervo fotográfico da autora.



Fig. 19, 20, 21

*Libreta de bocetos y grupo de dibujos realizados en agosto de 1916, durante viaje de estudios al Museo de La Plata (Argentina) convocada por Pedro Figari como Director de la Escuela de Artes, para docentes y discípulos de esa institución. Detalle de vasos e urnas*

Fotografía, 2014

Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes

Montevideo



Fonte: Acervo fotográfico da autora.

(...) lo que significa la comprensión de las propias conveniências y de las aptitudes y recursos propios – no debemos dudar de nuestra capacidad productora, porque tal cosa, fue de ser antojadiza, hasta importaria una ofensa inferida a nuestra raza, la que quedaria definitivamente condenada al triste papel de vestise con plumas ajenas.<sup>54</sup>

Conquanto as ideias de Figari tenham balizado uma importante reforma educacional e apontado novas perspectivas acerca da relação entre arte e indústria, isto é, das *artes industriais*, o fato é que, por questões políticas e por falta de apoio da nova comissão que assume a escola em 1917, o intelectual desliga-se da instituição. Em carta enviada ao então Ministro de Instrução Pública da época, sr. Rodolfo Mezzera, alguns meses após sua renúncia ao cargo de *Director General de la Enseñanza Industrial*, Figari justificava a ele não apenas a resolução em deixar o seu posto na instituição, mas, sobretudo, a sua saída do país:

(...) Si he tomado la resolución de abandonar el país de cualquier modo, sólo fue porque no había ya horizontes gratos para mi en el, una vez que destruidos los planes tan cuidadosamente meditados, con los que me había encariñado, porque los consideraba y los considero capaces de transformar este querido terruño de un modo altamente promisor.<sup>55</sup>

Conforme se percebe na missiva, o tom empregado pelo artista era, pois, de ressentimento. Um sentimento que vinha junto ao seu afastamento mas que foi fortalecido pela total modificação da estrutura por ele arquitetada durante os dois anos em que esteve à frente da instituição. Peluffo Linari informa, ainda, que na década de vinte, não só a estrutura material organizada por Figari havia sido desmantelada. As bases intelectuais propostas por ele, igualmente, viam seu fim naquele mesmo momento. De sua gestão, “(...) perduto, aunque restringida a ciertos rubros de producción manufacturera (carpintería, herrería, cestería) y al universo decorativo de las llamadas ‘labores femeninas’”.<sup>56</sup>

É precisamente esse afastamento e, por certo, as mágoas levadas por ver um projeto que com tanto cuidado havia executado, que Pedro Figari retira-se do cenário

---

<sup>54</sup> Idem.

<sup>55</sup> FIGARI, Pedro *apud* PELUFFO LINARI, Gabriel. **Historia de la pintura en Uruguay**. Op.cit., p.105.

<sup>56</sup> PELUFFO LINARI, Gabriel. Pedro Figari en la Escuela de Artes (1915-1917). In: PELUFFO LINARI, Gabriel (Coord.). **Pedro Figari (1861-1938)**. Montevideo: Intendencia de Montevideo, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 1999, p.25.

pedagógico. Mais que isso, retira-se da vida pública e passa, a partir de então, a pensar novos e diferentes projetos que incluíam, basicamente em sua totalidade, a dedicação à arte e às produções pictóricas. Iniciava-se, assim, a fase do *Figari artista*.

Luis Victor Anastasía, ao analisar os momentos em que Pedro Figari renuncia seus cargos públicos, especialmente as consequências que tais atos geraram ao intelectual, afirma a ocorrência de *reações* que o impulsionaram para outras áreas e que, mesmo diferentes entre si, sempre tinham a arte e suas problemáticas como fio condutor. Nesse sentido, o fato de afastar-se, primeiro, do conselho da *Escuela de Artes e Ofícios* em 1910 provocou “(...) como reacción su inmenso alegato filosófico ‘Arte, Estética, Ideal, escrito en 1911-12’”.<sup>57</sup> Já seu segundo afastamento, ocorrido em 1917 e, possivelmente o mais sentido pelo intelectual, “(...) lo proyectó de lleno ya en la gran vertiente final de su vida, en una pintura que habia indudablemente comenzado algunos años antes, pero que ahora encuentra su definitiva razón de ser”.<sup>58</sup>

Os primeiros anos em que Figari se dedica à pintura em Montevideo não são frutíferos. Além dos problemas familiares que o acometiam<sup>59</sup>, igualmente suas obras não eram aceitas e, tampouco, compreendidas. Os mais críticos e maliciosos, referiam-se ao seu trabalho como obra de um *artista de domingo*; outros, estupefatos pelo fato de Figari abandonar sua carreira já consolidada, questionavam o motivo de tão prestigioso uruguaio ter direcionado seu talento na execução de *miseros muñequitos* através de *deseños como os de criança*. Era, por assim dizer, incompreensível aos seus pares pensar que, já contando quase sessenta anos de idade, o renomado *Doctor Pedro Figari* fosse dedicar-se às artes. Julio Maria Sanguinetti, ao analisar essa transição na vida do então advogado, assim se refere:

En Montevideo, no podia entenderse demasiado lo que estaba pasando por el espítu de aquel viejo abogado prestigioso y respetado, que ahora aparecia pintando de modo espontáneo y aparentemente desaliñado aquellos temas populares. Tampoco era extraño que así pensara el común; la vida de Figari no parecia atada a convencionalismo alguno

---

<sup>57</sup> ANASTASÍA, Luis Victor. Op.cit., p.37.

<sup>58</sup> Idem.

<sup>59</sup> Dentre os muitos problemas que Pedro Figari enfrentava nesse momento estavam os relativos à divisão da herança paterna que, até então, não havia sido realizada e era dificultada, ainda, pelo complicado relacionamento do intelectual com seu irmão mais velho, Juan Santiago. Além disso, a saúde de uma de suas filhas mais novas, de nome Mercedes, não se encontrava em bom estado. Assim, em decorrência de problemas respiratórios, a menina falece em 1918, mesmo ano em que Figari se separa de sua mulher, María de Castro.

y sus ideas eran particularmente polémicas en todas las dimensiones.<sup>60</sup>

Sobre essa questão, ainda, vale referenciar que, mesmo antes de tornar a pintura como a principal atividade de sua vida, muitos anos antes Pedro Figari havia executado alguns trabalhos acerca de seus passeios pelas quintas periféricas de Montevideo, especialmente por entre *El Prado* e *Tres Cruces*. Estas, que datam do período em que o intelectual ainda exercia cargos públicos, foram todas assinadas através de pseudônimos como *P. Merlin* e *P. Weber* que, para Nelson Di Maggio, foram utilizadas, precisamente, para “(...) no revelar, en una sociedad regida por los prejuicios, las tentaciones artísticas de un serio abogado”.<sup>61</sup>

Assim, em virtude dessa pouca aceitação de seu trabalho, Pedro Figari muda-se, no ano de 1921, para Buenos Aires. É justamente nessa cidade que seu trabalho será, além de reconhecido, integrado à ampla discussão e transformação pelo qual o ambiente intelectual passava naquele momento, especialmente junto aos artistas e literatos que se acercavam da revista *Martín Fierro*.

No estudo da obra pictórica de Pedro Figari, especialmente a que foi produzida a partir dos anos 1920, torna-se de grande relevância apontar dois fatores que, de certa forma, estão diretamente relacionados à sua pintura. O primeiro deles relaciona-se, pois, às bases de sua pintura. Já o segundo, mais específico do momento em que o artista esteve em Buenos Aires, está vinculado à maneira com a qual sua obra vai dialogar junto aos *martinferristas*.

A respeito do primeiro ponto, e já comentado no início do presente capítulo, a formação de Pedro Figari deu-se, pois, em uma área completamente distinta da artística. No entanto, mesmo trabalhando em cargos públicos e exercendo a advocacia, as questões relacionadas à arte nunca deixaram de se fazer presente em suas vivências. Seja através de desenhos despretensiosos elaborados em pequenas cadernetas, seja a partir de encadeamentos filosóficos que articulavam a arte junto às demandas educacionais do período e suas percepções acerca da identidade nacional, tais problematizações sempre ocuparam parte do trabalho do intelectual.

Embora essa gama de referenciais tenham sido de grande valia para ele, importa evidenciar que, grande parte dessas percepções foram elaboradas a partir do momento

---

<sup>60</sup> SANGUINETTI, Julio María. Pedro Figari: la aventura del intelecto. Op.cit., p.11.

<sup>61</sup> DI MAGGIO, Nelson. Pedro Gigari: la pintura en estado de gracia. Op.cit., p.11.

em que Pedro Figari, visitando ateliês de artistas, visualizando e apreciando obras e, principalmente, convivendo com outros intelectuais, fundamentou as bases do que apresentaria, imagetivamente, no decorrer dos anos 1920.

Muitos autores, quando trabalham a questão da possível *formação artística* de Pedro Figari, apontam, sempre, para seus contatos com os italianos Virgilio Ripari (1843-1902) e Goffredo Sommavilla (1850-1944). Importantes pintores de gênero do período, Figari frequentou o ateliê do primeiro quando de sua primeira estada na Europa, que se deu entre os anos de 1886 a 1890, e o do segundo quando este se mudou, por volta dos anos 1880, para Montevideo. Esses contatos iniciais seriam, na visão de Sanguinetti, a base formativa do artista, uma vez que “(...) sus aprendizajes iniciales con Sommavilla y su pasaje milanês por el taller de Ripari le habían dado una formación académica que no se puede ignorar, pese a que él mismo la consideraba insuficiente.”<sup>62</sup>

Muito embora Pedro Figari tenha se dedicado e trabalhado, inicialmente, junto aos artistas italianos, foi precisamente do ambiente francês que ele mais absorveu elementos para suas obras plásticas e filosóficas.<sup>63</sup> Em primeiro lugar deve-se atentar, pois, para a sua amizade com o pintor Milo Beretta (1875-1935). Grande entusiasta da arte uruguaia, Beretta levou para Montevideo objetos e obras de arte europeias, especialmente “(...) varias cerámicas de Medardo, la célebre diligencia de Van Gogh, algún Bonnard, algún Vuillard”<sup>64</sup>, com o qual Figari teve contato muito próximo. Artistas que eram vinculados ao movimento impressionista e pós-impressionista, ambos foram de fundamental importância para a formação pictórica de Figari, “(...) porque en estos nombres están las raíces de su técnica”.<sup>65</sup>

Igualmente importante nesse momento é, pois, a sua proximidade com os intelectuais uruguaiois da chamada *Generación del 900*, especialmente dos pintores que, há pouco chegados da Europa, traziam junto consigo o espírito renovador para a arte oriental<sup>66</sup>. Esse foi o caso de artistas como Carlos Federico Sáez (1878-1901), Carlos María Herrera (1875-1914), Pedro Blanes Viales (1879-1926) e o já citado Milo Beretta. Para Peluffo Linari, tais artistas, afora voltarem-se à questão da cor e da luz em suas pinturas, problematizam, em seus temas, a figura feminina e as paisagens urbanas e rurais. Assim, esses novos conteúdos que se desenvolveram junto ao modernismo, “(...)

<sup>62</sup> SANGUINETTI, Julio Maria. **El Doctor Figari**. Op.cit., p.192.

<sup>63</sup> SANGUINETTI, Julio Maria. **Figari o la aventura del intelecto**. Op.cit., p.11.

<sup>64</sup> Ibidem, p.10.

<sup>65</sup> Idem.

<sup>66</sup> PELUFFO LINARI, Gabriel. Op.cit., p.51.

venían a revitalizar esse corpus de valores que había comenzado ya a desgastarse al perder lentamente vigencia tanto el sentido épico de la pintura histórica, como la frivolidad anecdótica y decorativista de la pintura burguesa finisecular”.<sup>67</sup>

Além dos pintores, por certo, os literatos que também fizeram parte da *Generación del 900* igualmente foram de grande relevância nesse contexto, especialmente por, através de suas obras e publicações em revistas especializadas, fortaleciam o modernismo que despontava no país.<sup>68</sup> Junto disso, deve-se atentar ao fato de que Figari, entre os anos de 1904 a 1907, foi presidente do *Ateneo de Montevideo*, local este que promoveu o encontro e o debate entre muitos intelectuais do período.

É precisamente essa confluência de elementos que, além de particularizar o contexto uruguaio desse período, conjuga os diversos mosaicos do caleidoscópio de Pedro Figari. E é justamente essa intensa relação de trocas, debates e diálogos entre intelectuais de áreas diversas que oportunizam, segundo Arturo Ardao, o despertar *de outro personaje que le ha ido creciendo por dentro*:

Promoviendo actos artísticos e intelectuales, como el concurso que ganó Carlos Saéz, o el homenaje a Spencer, cuando de su muerte, en que fue orador; acogida en a su casa de intelectuales europeos de paso por Montevideo; trato asiduo y cooperación con artistas como Sáez, Beretta, Blanes Viale; crítica de arte; manejo dominical de los pinceles. Este Figari humanista, durante tantos años en segundos planos, le reclama cada vez con más império su conciencia y su tiempo, hasta desplazar, al fin, al dominante de ágora y foro.<sup>69</sup>

Assim, é esse Figari complexo e intenso, que deixava de ser apenas *ideia* para ser *ação*, que chegava na então Buenos Aires dos anos 1920. Como dito anteriormente, quando ainda se encontrava em Montevideo, Figari foi rechaçado por voltar-se, após ocupar grandes e importantes cargos públicos, à pintura. Nesse momento, sua obra também não é bem recebida em virtude não só da temática que começava a trabalhar, mas, sobretudo, da plástica de que se utilizava na produção de suas pinturas. Ao chegar em Buenos Aires em 1921, tal realidade não foi muito diferente. Realizando sua primeira exposição nesse mesmo ano, na *Galería Müller*, esta não suscitou grande interesse por parte do público. Mesmo que tenha encontrado, nesse momento, um

---

<sup>67</sup> Idem.

<sup>68</sup> Dentre os participantes do movimento, destacam-se, pois, José Enrique Rodó, Horácio Quiroga, Julio Herrera y Russig, Rafael Alberto Palomeque e Raúl Montero Bustamante.

<sup>69</sup> ARDAO, Arturo. Figari en la generación uruguaya del 900. In: ARDAO, Arturo. **Etapas de la inteligencia uruguaya**. Op.cit., p. 310.



panorama artístico que ainda se voltava às normativas mais tradicionais, Figari estava inserido em um ambiente onde a renovação artística estava em vias de ser anunciada. E ele seria peça chave nesse processo.<sup>70</sup>

Apenas três anos depois da mostra sem sucesso da *Galería Müller*, em 1924, um grupo de jovens articulava-se no entorno da *Revista Martín Fierro*. Esta, que em seu número quatro lança o *Manifiesto de Martín Fierro*, assinado pelo poeta Oliverio Girondo, propunha, através de uma linguagem irônica e *atrevida*, um projeto de modernidade e renovação estética. Este, segundo Maria Lúcia Bastos Kern,

(...) caracteriza-se pela militância em direção ao futuro, com o fim de estabelecer uma relação mais estreita entre a arte e a sociedade contemporânea. Para atingir este fim, o manifesto ataca os sustentáculos do academicismo, tais como: os seguimentos de princípios estéticos rígidos (receituário); a *mimesis* aristotélica, isto é, a concepção de arte enquanto imitação da realidade visível; e o anacronismo. Este ataque permite perceber a crise de valores humanista vigentes na Argentina e a tentativa de resolução desta por meio da busca de autonomia da arte.<sup>71</sup>

Dessa *revolución martinfierrista*, como chama Córdova Iturburu, os movimentos de vanguarda, que antes eram rechaçados pela crítica, encontravam ressonância em diversas áreas culturais. Nas páginas de *Martín Fierro*, por exemplo, falava-se da poesia de Apollinaire, dos movimentos construtivista, futurista e cubista, de Cézanne, Picasso e Le Corbusier e, ainda, da música de Stravinski. Além disso, os novos críticos de arte, especialmente Alberto Prebisch, que escrevia em *Martín Fierro*, Leonardo Estarico, da *Crítica*, e, por fim, Atalaya, que publicava em *La Protesta*, *Campana de Palo* e *Acción de Arte*, “(...) contibuyeron a la comprensión de los nuevos principios estéticos, a su defensa, a su afirmación y a su difusión inteligente”.<sup>72</sup>

Essa grande renovação cultural argentina, que visava essencialmente a assimilação do novo junto às particularidades nacionais, encontrou grande repercussão, por exemplo, na pintura de Pedro Figari. Assim, se a exposição que realiza em 1921 não atrai público e crítica, a que realiza em 1924 nos salões da *Galería Witcomb*, por sua vez, “(...) fue saludado con entusiasmo por las gentes de ‘Martín Fierro’” que, dentre

<sup>70</sup> ITURBURU, Córdova. **80 años de pintura argentina. Del Pré-Impresionismo a la Novísima Figuración**. Buenos Aires: Librería de la Ciudad, 1978, p.41.

<sup>71</sup> KERN, Maria Lúcia Bastos. **Arte argentina: tradición e modernidade**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996, p.35.

<sup>72</sup> ITURBURU, Córdova. Op.cit., p.42.

outras coisas, percebiam na pintura do artista “(...) algo nuevo y verdadero, algo actual, algo limpio, algo depurado de los convencionalismos envejecidos que apagaban, en la pintura que se hacía entre nosotros, toda vibración vital, toda resonancia poética”<sup>73</sup>. Por tal motivo, essa segunda exposição, que ocorreu no mesmo ano da que marcou os salões portenhos e apresentava as obras de Emílio Pettoruti (1892-1971), contribuiu enormemente para estimular, em Buenos Aires, “(...) el empuje renovador que animaba a los jóvenes artistas de vanguardia”.<sup>74</sup>

A exposição de 1924, para Pedro Figari, foi duplamente exitosa. Assim, se por um lado ele teve sua obra divulgada e apreciada por um público especializado, por outro, tal mostra e direcionamento de sua plástica e temática o aproximaram de intelectuais de grande relevância no período tais como Jorge Luis Borges, Macedónio Fernández, Ulises Perin de Murat, Oliverio Gironde e, mais especialmente, Manuel Güiraldes. Este último, pai de Ricardo Güiraldes, que escreveria anos depois *Don Segundo Sombra* (1926), afora ser um grande divulgador de sua pintura, tornou-se, ainda, seu grande amigo.

O grande êxito que a exposição do artista teve nesse momento proporcionou, igualmente, a realização de uma outra, dessa vez além mar. Era, por assim dizer, a chegada do *Figari artista* na Europa e, mais precisamente, na França. Auxiliado por seu amigo argentino Raúl Monsegur, que chegou com cerca de sessenta óleos pintados pelo artista em Paris, e, igualmente, pelo poeta Jules Supervielle (1884-1960), que organizou a mostra na *Galerie Druet* e escreveu o prólogo do catálogo, “(...) la muestra tuvo un êxito sorprendente”.<sup>75</sup> Este se deu, por certo, pela alta vendagem de pinturas, que totalizou cinquenta obras, pelos intelectuais de renome que visitaram a exposição, onde se destaca Bonnard, Vuillard, Zuloaga e André Salmon<sup>76</sup> e, igualmente, pela crítica positiva que a mostra recebeu. A respeito disso, uma breve nota que circulou no jornal carioca *O Paiz*, informando de nova mostra do artista no Uruguai, é interessante de ser comentada. Esta, que afora indicar a abertura da nova exposição e da visita feita pelo presidente, utiliza como ponto de partida, justamente, o êxito da mostra francesa: “O pintor uruguayo Sr. Pedro Figari, que obteve recentemente grande êxito em Paris,

---

<sup>73</sup> Idem.

<sup>74</sup> Idem.

<sup>75</sup> CARBAJAL, Miguel. **Figari**. Montevideo: El País, [s.d.], p.47.

<sup>76</sup> Idem.

inaugurou uma exposição de vários de seus quadros. O Dr. José Serrato, presidente da República, visitou a exposição, felicitando o distinctot [sic] artista uruguayo.”<sup>77</sup>

A rápida acolhida que a obra do artista uruguaio teve em Paris, logo em sua primeira exposição, evidencia duas questões de grande relevância na produção do artista. A primeira, relacionada às técnicas empregadas para a elaboração das pinturas, dialogava sobremodo com o movimento das vanguardas do período.

Já a segunda, mais específica e pitoresca, dizia respeito aos temas por ele elaborados, especialmente os alusivos ao *gaucho*. Para Gabriel Peluffo Linari, tal temática encontrou grande receptividade porque, precisamente neste momento, as especificidades do universo americano apresentavam-se como uma *novidade* face aos temas orientalistas e africanos tão em voga. De acordo com o intelectual, “Figari, - quizá sin porponérselo – hizo ingresar sus tipos humanos rioplatenses, en la simpatia de las alertas y refinadas elites culturales francesas.”<sup>78</sup> Além disso, a especificidade com a qual o artista elaborava e apresentava o *gaucho* rioplatense, fez com que o crítico Andre Salmon o colocasse como o artista que eximiu tal figura da depreciação pelo qual passou na Europa. Segundo ele, “América Latina, por lo menos en Europa, depreciaba sus gauchos hasta negarlos, es decir, renegarlos ante el extranjero (...). Con Figari, gracias a Figari, (...) ya no confundimos sus gauchos con ciertos Tom Mix del cine, o de la novela de aventuras”.<sup>79</sup>

Assim, através dessa exposição, marcava-se a entrada do *gaucho* no círculo cultural europeu. De um *gaucho* que havia sido elaborado não apenas a partir das memórias de infância do artista, mas, sobretudo, *pari passu* ao tempo perdido das origens rioplatenses. Eram eles, também, os elementos que se conjugavam junto às experiências que Pedro Figari havia vivenciado na América e, posteriormente, em Paris, seu novo lar a partir de 1925. Eram dias, memórias e tempos intensos que se apresentavam junto a esse *gaucho* que, a cada dia, era elaborado a partir de diferentes tintas, traços e cores.

## 6.2 Os *Gauchos* de Figari: entre tempos e memórias

Analisar a produção pictórica de Pedro Figari voltada à figura do *gaucho* é, pois, incursionar em um amplo conjunto de ideias que, de certa forma, estão relacionadas

<sup>77</sup> NOTÍCIAS da América. Do Uruguay. Pequenas Notícias – Montevideo. **O Paiz**, 27 de abr. 1924, p.02.

<sup>78</sup> PELUFFO LINARI, Gabriel. **História de la pintura uruguaya**. Op.cit., p.111.

<sup>79</sup> Idem.

com a base de pensamento do intelectual. Na realidade, a partir do momento em que passa a dedicar-se especificamente à pintura, Figari problematiza não só os elementos que elabora em suas obras, mas, sobretudo, a maneira com que se apresentam e se relacionam tanto com seu passado quanto com o da América. Suas figuras, por assim dizer, ao se darem a ver, não objetivam apenas a visualização de um passado e suas particularidades. Mais que isso, elas se articulam e se fundem com o intuito de buscar as raízes culturais e identitárias da América Latina.

É precisamente em função dessa busca cultural da Latino-América e, ainda, da forma como percebe a construção da identidade americana, que Pedro Figari incorporará diferentes temáticas em suas pinturas. Estas, que iniciam com a série dos *Trogloditas*, alcançam sua máxima expressão quando negros e *gauchos* passam a compor seu temário nativo e americano. De acordo com Mac Lean,

Todo aquello que era del campo – uruguayo o argentino - que era de la historia o del pasado, adquirió su carta de ciudadanía. Jamás un mito o una leyenda, o los cansados símbolos del arte europeo, hicieron su aparición sobre sus cartones. Era lo nativo; lo que habían alumbrado los soles nuestros en las ciudades recién desprendidas en su independencia; en los campos riscosos; o en las anchas llanuras pampeanas, dialogando con los horizontes. Y sobre esos escenarios, el hombre americano: el gaucho rioplatense, y la china dulce; y también el negro, y sobre todo el negro, el más vivo y pintoresco personaje del pasado.<sup>80</sup>

Pedro Figari, conforme se percebe, dedicou parte de sua obra à imagem do *gaucho*. Dada a rapidez com que elaborava suas pinturas, pois não esboçava nem, tampouco, fazia uma prévia do que iria a ser pintado, o número de obras que produziu foi bastante grande. Sempre trabalhando de forma intensa em seus temas, o mesmo Mac Lean informa que, a partir do momento em que o intelectual passou a se dedicar integralmente à pintura, os dias eram divididos em dois momentos: o de produção e o de reflexão. Além disso, “(...) cuando se insinuaba un cierto cansancio al insistir sobre un ‘candombe’, el descanso no era detener los pinceles, sino pasar a un tema nuevo”.<sup>81</sup>

Nesse sentido, considerando o grande número de obras que foram realizadas por Pedro Figari<sup>82</sup>, elaborou-se, para o presente estudo, assim como se procedeu com os

<sup>80</sup> HERRERA MAC LEAN, Carlos A. Pedro Figari. In: **EXPOSICIÓN Pedro Figari (1861-1938)**. Montevideo: Salon Nacional de Bellas Artes, 1945, p.14.

<sup>81</sup> *Ibidem*, p.15.

<sup>82</sup> De acordo com os estudos de José Pedro Argul, se forem tomados os trabalhos iniciais de Figari a partir de 1919 e 1920, e considerar toda a sua produção até 1938, ano de sua morte, contabilizam-se cerca de

demais artistas aqui trabalhados, uma série temática que comporta algumas das pinturas de viés gauchesco. Muito embora o próprio artista tivesse por princípio a elaboração de pinturas seriadas, especialmente quando aludia a um tema específico, o número realmente alto de produções exige que se faça um recorte, inclusive nestas que já se constituem em conjuntos.

Assim, objetivando perceber a forma com a qual Pedro Figari apreendeu e compreendeu o *gaucho* em sua especificidade, serão analisadas as seguintes pinturas: *El pericón*, *Pericón entre ombúes*, *El palito*, *A la fiesta*, *Ombú* e *Llega la noche*. Ambas as imagens, que tratam não apenas do *gaucho* propriamente dito, relacionam-se igualmente, com sua paisagem e especificidades culturais. Nesse caso, a partir da elaboração de danças, festas, cavalos e *ombúes*, todo um universo compositivo e intelectual se apresenta ao observador.

Muito embora já se tenham feito observações acerca das linhas norteadoras do pensamento de Pedro Figari, especialmente àquelas voltadas à arte, é interessante começar a análise de suas pinturas compreendendo o que, para ele próprio, significava esse ato. Em um texto que intitulou *Mi pintura* e que provavelmente foi escrito nos anos de 1930, por entre correções e inserções de palavras, assim ele se coloca:

Mi pintura consiste no en describir sino sugerir lo que nos es dado descubrir de poético en las observaciones, recuerdos, emociones e impresiones y demás estados psíquicos. De tal suerte no es el modelo objetivo ni objetivado lo que me interesa sino la reacción psíquica experimentada. Pinto [derechamente] lo de adentro, pues, no lo de afuera. Es esta, justamente la característica de mi pintura (...).<sup>83</sup>

Para Figari, a pintura consistia em ato subjetivo. Mais que isso, era construída a partir de um tecer de memórias que estava intrinsecamente ligada a quem a produzia e aos elementos que estavam, igualmente, no entorno desse que a produzia. Ao se referir que *pinta directamente de dentro* (ou do que está dentro), Figari está apontando para um complexo conjunto de memórias, reminiscências e tempos que se conjugam e se relacionam, isto é, memórias pessoais e históricas, particulares e abrangentes, que, tal qual uma grande trança de tempos anacrônicos, se interpenetram e produzem significados. Assim, é desse complexo movimento caleidoscópico formador de imagens

---

duas mil e quinhentas pinturas sobre cartão. Cf. ARGUL, José Pedro. **Pintura y escultura del Uruguay. História crítica**. Montevideo: Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, 1958, p.121.

<sup>83</sup> FIGARI, Pedro. **Mi pintura**. Documento datilografado. Archivo General de la Nación. Disponível em: [http://figuras.liccom.edu.uy/figari:obra:literatura:mi\\_pintura.pdf](http://figuras.liccom.edu.uy/figari:obra:literatura:mi_pintura.pdf)

que aparecem os *trogloditas*, *negros* e, sobretudo, os *gauchos* de Figari. Elementos que perpassam tempos e são portadores e constituídos de memórias, eles estabelecem profunda relação, também, com o projeto de nação do artista.

Nesse sentido, tendo esse entendimento por base, especialmente o relacionado à produção da imagem a partir de *múltiplos referenciais*, é que se pretende observar as linhas que compõem a ampla rede de relações que estão no entorno da elaboração e da percepção e pintura do *gaucho* por Pedro Figari. Por certo, cada imagem realizada pelo artista tem sua particularidade compositiva e temática. No entanto, é a conjugação entre ambas, isto é, a conexão entre os elementos da obra e a forma e texturas como são elaborados, que se relacionam junto às percepções mais específicas de Figari acerca não só das funções exercidas pela arte, mas, sobretudo, a respeito do *gaucho*.

Assim, conforme comentado no início do subitem, a análise da totalidade das imagens relacionadas à temática proposta, dado o grande número de produções, é tarefa por demais extensa. Foi em função desse motivo que se elaborou uma série temática, composta por seis pinturas, onde suas especificidades se destacam quando percebidas, igualmente, a partir de pequenos conjuntos. Nesse sentido, com relação à imagem do *gaucho*, um pequeno grupo foi estabelecido e que se relaciona, especificamente, às *fiestas criollas* - que apresentam não só a particularidade da festa em si, mas, da mesma forma os seus deslocamentos. Já no que se refere à particularidade da paisagem do pampa, atentou-se, pois, a dois elementos recorrentes na pintura de Pedro Figari: os *ombúes* e as luas.

Do conjunto intitulado *fiestas criollas*, quatro pinturas se destacam: *A la fiesta*, *El pericón*, *Pericón entre ombúes* e *El palito*. Relacionadas às danças típicas rioplatenses, ambas as imagens trazem como tema central não só a festa propriamente dita, mas, sobretudo, a relação que elas estabelecem com o a paisagem do pampa onde estão inseridas. Igualmente, se estas imagens selecionadas forem colocadas em evidência, será possível, inclusive, observá-las como uma pequena narrativa alusiva às *fiestas criollas*, especialmente as três primeiras.

*A la fiesta* (Fig. 22), por exemplo, assim como seu título alude, refere-se ao deslocamento de *gauchos* e *chinas* para uma possível festa. Conduzindo o grupo está um *gaucho* montado a cavalo e que leva, às costas, uma *guitarra*. Logo atrás dele vai, além de um casal, uma dupla de mulheres. Ambos colocados em primeiro plano, e acompanhados por um pequeno cachorro, parecem estabelecer uma relação bastante



Fig. 22

*A la fiesta*

Pedro Figari

Óleo sobre cartão, [s.d.], 60 X 81 cm

Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes

Montevideo



Fonte: Acervo fotográfico da autora.

intensa com o céu elaborado ao fundo, marcado sobremodo pela lua cheia que se destaca entre as nuvens de um firmamento de tons azuis e violáceos.

Se a pintura acima indicava o deslocamento a uma festa, *El pericón entre ombúes* (Fig. 23) a apresenta em tintas e cores. Elaborada a partir de um olhar distanciado, isto é, afastado de onde ocorre a festa, Figari constrói o seu espaço a partir de uma linha do horizonte mais baixa, onde a ideia de vastidão e grandeza do pampa é materializada. Além disso, a elaboração de dois grandes *ombúes* no centro da pintura, ao mesmo tempo em que verticaliza a imagem, igualmente centraliza o conjunto de personagens que, emolduradas pelos seus troncos e galhos, dançam ao som do *guitarrero* que está sentado junto às suas raízes. Fora dessa *moldura*, aparecem, nos pontos extremos também demarcados por ambas as árvores, os cavalos que possivelmente conduziram o grupo até o local e, ainda, uma dupla de cachorros que, livremente, brincam pelo campo.

Finalizando essa pequena narrativa acerca da *fiesta*, e atentando mais às especificidades do tema, está *El pericón* (Fig. 24). Esta pintura, precisamente em função da construção de seu espaço, diferencia-se sobremodo de *El pericón entre ombúes*, uma vez que o olhar aproximado do artista se faz presente e proporciona, ao observador, um acercamento maior com o tema. O interessante de se apreender tal questão nessa imagem oportuniza, também, a percepção dos cortes propositais elaborados pelo artista em duas extremidades do cartão: na parte superior, onde se vê o corte da parte mais alta do *ombúe*, e nas extremidades laterais, onde as personagens ali localizadas são parcialmente apresentadas. Afora tais questões, a cena apresenta, ainda, um numeroso conjunto de homens e mulheres que, ao som das *guitarras* tocadas pelo grupo de músicos que se encontra no canto inferior direito da pintura, executam as *figuras* de *el pericón*. Ao fundo, o enorme *ombúe* que, encobrendo parte de uma lua cheia, é, ao mesmo tempo, a paisagem e o espaço onde a cena se desenvolve.

Por fim, finalizando o pequeno grupo alusivo às *fiestas criollas* está a pintura *El Palito* (Fig. 25). Esta, que é a que mais se diferencia das demais que compuseram o conjunto, apresenta outro tipo de dança em um espaço que já não é mais o do campo e dos *ombúes*: é o interior do pátio de uma residência. Marcadamente simétrica, a pintura traz outra manifestação folclórica da região do Prata, o chamado *el palito*, que é executada pelo trio que centraliza a cena. Em ambos os lados, as demais personagens que observam a cena, dialogam entre si a partir da simplicidade das tarefas que realizam: a senhora mais velha, sentada em sua cadeira de balanço, observa o trio

Fig. 23

*El pericón entre ombúes*

Pedro Figari

Óleo sobre cartão, [s.d.], 70 X 100 cm

Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes

Montevideo



Fonte: Acervo fotográfico da autora.



Fig. 24

*El pericón*

Pedro Figari

Óleo sobre cartão, [s.d.], 112 X 131 cm

Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes

Montevideo



Fonte: Acervo fotográfico da autora.

Fig. 25

*El palito*

Pedro Figari

Óleo sobre cartão, [s.d.], 62 X 82 cm

Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes

Montevideo



Fonte: Acervo fotográfico da autora.

dançante da mesma forma com que as duas mulheres mais jovens o fazem, cada qual em uma das janelas dispostas ao fundo da pintura. Em uma linha quase diagonal, o *guitarrero* que embala a dança está precisa e simetricamente em oposição ao *gaucho* que, sentado em um banco, toma o seu mate.

As duas outras pinturas que estão incluídas na série elaborada são alusivas, pois à paisagem do pampa. Nesse sentido, na que Figari intitulou *Ombú* (Fig. 26), percebe-se, afora a grande árvore que domina todo o cartão onde ela foi elaborada, uma lua parcialmente coberta por seus galhos. Além dela, um pequeno cavalo está parado aos pés do *ombúe*. Executada a partir de firmes e pastosas pinceladas, tal pintura quase não possui cor em seu fundo; este é praticamente o seu suporte, ou seja, o cartão. Além disso, as cores trabalhadas apresentam um interessante jogo de contrastes entre as cores da árvore, onde predominam os tons terrosos, bem como destes para com a lua e o cavalo que são, em última instância, manchas de tinta branca.

A última imagem, por fim, intitulada *Llega la noche* (Fig. 27), afora apresentar a paisagem dominada por cinco cavalos que estão no centro da pintura, é a maneira com a qual o céu de um possível crepúsculo foi ali executado. Contrastando com o verde do campo, o céu de tons azuis e violáceos é construído a partir de vigorosas pinceladas que, percebendo não apenas o trabalho do pincel, igualmente os movimentos da espátula estão ali presentes. Presente, ainda, nesse firmamento, uma lua amarelada é elaborada a partir de uma espiral de cores.

Ao serem observadas essas quatro pinturas de Pedro Figari, diversos elementos podem ser pontuados e analisados. No entanto, é na figura do *gaucho* e da relação que o artista estabelece entre ele, sua paisagem e seus costumes, que se pode iniciar a tessitura dos fios que compõem a sua rede de significações e memórias acerca desse homem do campo. Junto disso, percebendo e visualizando os espaços e atividades em que eles foram inseridos nas obras, um interessante quadro comparativo pode ser apresentado, especialmente se colocados em evidência junto às imagens que antecederam sua produção ou, ainda, que lhe foram contemporâneas. Nesse sentido, é precisamente a especificidade do entendimento do artista acerca do *gaucho* e de seu papel na construção da nação e da identidade uruguaia, que também podem ser apreendidos a partir da análise dessas imagens.

Observar essas pinturas e, sobretudo, perceber em suas pinceladas e personagens um entremeado de memórias costuradas com linhas de múltiplas tonalidades e tempos é, também, problematizar uma questão que com frequência impõem-se ao estudo de suas



Fig. 26

***Ombú***

Pedro Figari

Óleo sobre cartão, [s.d.], 40 X 50 cm

Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes

Montevideo



Fonte: Acervo fotográfico da autora

Fig. 27

***Llega la noche***

Pedro Figari

Óleo sobre cartão, [s.d.], 60 X 80 cm

Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes

Montevideo



Fonte: Acervo fotográfico da autora.

pinturas: a dicotomia entre *pintura documental* e *artista documentarista*. Relação interessante de ser percebida uma vez que, precisamente dessas ponderações, adentra-se não apenas no universo e nas percepções do artista acerca de seu papel como tal e como integrante de uma dada espacialidade, mas, igualmente, transcende interpretações que percebem sua obra apenas a partir do meramente documental e pitoresco.

Um olhar menos demorado, e, portanto, menos crítico, acerca das pinturas acima mencionadas, poderia oportunizar uma simples identificação de trajés, espaços e danças folclóricas. Sem dúvidas, elas estão presentes e serviram de base ao artista. No entanto, diferentemente dos artistas viajantes, que percebiam as atividades dos *gauchos* com intuito de elaborar registros veristas, Pedro Figari os buscava em outros tempos e a partir de outras memórias.

Dessa forma, quando se vislumbra a construção da imagem do *gaucho uruguaio* ao longo do tempo, percebe-se que Figari está muito distante das concepções que pautaram a obra de artistas que já haviam se debruçado acerca de tal temática. Assim, se por um lado ele se afasta das elaborações inventariais e costumbristas realizadas por Besnes e Irigoyen e Adolphe D’Hastrel, por outro, igualmente distancia-se do *gaucho* idealizado de Juan Manuel Blanes. Seu objetivo ao trabalhar tal temática, portanto, que transcendia tais caracterizações e que se tornava o epicentro de suas percepções acerca do *gaucho*, visava, sobretudo, instigar o *sentimento nativo americano*, isto é, buscar nos elementos mais autóctones e legítimos da América as bases e fundamentos para sua obra.

A busca pelo *elemento nativo* e, por certo, sua materialização em imagem, parece ter sido o grande paradigma da obra de Pedro Figari e dos intelectuais que estavam envoltos nos grandes debates que foram propostos nos anos vinte. Elemento que foi primordial em sua obra pictórica, assim como na filosófica, estética e social, a questão do *nativismo* articulou-se no pensamento de Pedro Figari especialmente nesse contexto de grandes transformações sociais onde se passou a questionar não apenas a base das produções intelectuais como, igualmente, a forma como se trabalharia e se traria a especificidade do *ser nacional* em seu bojo

Essa questão, por certo, começou a se articular já no início do século XX, quando a cultura cosmopolita se desenvolveu em grande escala e teve como peça chave, pois, a atuação dos imigrantes que chegavam ao Uruguai. Na contramão desse movimento europeizante, “(...) se consolida también una mentalidade tradicionalista y patrimonialista, cuya fuerte matriz ‘criolla’ ya se hacia sentir en muchos intelectuales

del siglo pasado”.<sup>84</sup> Essas duas correntes, que se organizam nos anos 1900 e possuem em sua base os antagonismos entre o elemento europeu citadino e o tradicional rural, reencontram-se nos anos 20 e, além de incorporarem novos elementos, confluem em um movimento que, mesmo apresentando determinadas contradições, constitui-se como o lastro das problematizações no entorno do *nativismo*.

As propostas que foram estabelecidas por esse movimento propunham, dentre outras coisas, um retorno às origens e raízes *criollas* pautadas nos elementos advindos com a modernidade, isto é, perceber o elemento nativo à luz do presente e como projeto de futuro.<sup>85</sup> Assim, é precisamente dessa dicotomia entre o nativismo e o moderno que os debates acerca do *ser nacional* ganham espaço:

Esta contradictoria ideologia del “nativismo” pretendia, para afrontar los desafíos contemporáneos, consolidar una teoría del “ser nacional” basada en elementos claves de la tradición rural, pero también abierta a las novedosas características de la vida contemporánea. Su iconografía ya no se interesaba en la apoteosis de los grandes acontecimientos históricos, sino en la necesidad de reformular el imaginario colectivo en la nueva encrucijada cultural, pensándolo como crisol de peculiaridades regionales en el cual podrían verse las diversidades aportadas luego por la inmigración.<sup>86</sup>

Pedro Figari, conforme se percebe através de seu intenso caminho e pensamento, também estava vinculado a esse movimento pois, como pontua Alicia Harber, “(...) la búsqueda de esa conjunción (nativismo y modernismo) era parte de una larga trayectoria intelectual de Figari”.<sup>87</sup> Nesse aspecto, importa lembrar os vínculos que, nesses mesmos anos 20, o artista vai estabelecer em Buenos Aires, especialmente junto aos membros do grupo dos *martinferristas*. Além disso, as bases que tratava, ainda nos planos de criação da *Escuela de Bellas Artes* e da reforma educacional da *Escuela de Artes y Oficios*, já antecipavam, também, algo que viria a ser bastante comum no período em que se dedica à pintura: a relação que estabelece entre uma produção com temas essencialmente nativos junto às novas tendências artísticas europeias.

---

<sup>84</sup> PELUFFO LINARI, Gabriel. La construcción de una “leyenda rioplatina”. In: PELUFFO LINARI, Gabriel (Coord.). **Pedro Figari (1861-1938)**. Montevideo: Departamento e Cultura, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 1999, p. 15.

<sup>85</sup> Idem.

<sup>86</sup> Idem.

<sup>87</sup> HABER, Alicia. Fijando recuerdos: Pedro Figari (1861-1938) y la identidad latinoamericana. In: HABER, Alicia et. all. **Pedro Figari. Candombes y salones**. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, Museo Zorrilla, 2008, [s.p.].



Conforme foi apontado anteriormente, enquanto homem público e voltado às questões educativas e artísticas do Uruguai, Figari objetivava uma produção que estivesse intrinsecamente vinculada aos elementos nativos e americanos. Por isso seu total rechaço, nos programas pedagógicos que propôs tanto para a Escola de Belas Artes quanto para a Artes e Ofícios, ao processo ensino-aprendizagem ser fundamentado em cópias de obras europeias. Para ele, por certo, os elementos provindos do Velho Mundo eram importantes e deveriam ser considerados, especialmente àqueles voltados às novas tendências apresentadas pelas vanguardas europeias. No entanto, era o tema, os elementos que particularizavam não só o rioplatense, mas, sobretudo, o americano<sup>88</sup>, que, para ele, era essencial na produção e, por certo, na percepção de uma arte própria e independente. Tais ideias podem ser percebidas, pois, em carta que envia ao presidente Baltasar Brum e que intitula *Industrialización de América Latina. Autonomía y Regionalismo*:

Cuando he lanzado la idea de regionalizar nuestra obra, como obra americana, a algunos espíritus deslumbrados en demasia por el brillo de las culturas tradicionales del Viejo Mundo, ha parecido una utopia, cuando no una insensatez (...). Fuera de que la autonomía es el único atributo digno del civilizado, se comprende que no se trata de hacer tabla rasa de los preciosos tesoros acumulados por el Viejo Mundo, ni por nadie que haya hecho algo valedero en toda la caparazón terrestre, sino, al contrario, de utilizar-los con criterio propio y no por imitación o psitacismo, simplemente: eso es regionalizar, según lo entiendo, y es lo que aconseja la más sana cordura. En otras palabras: es trabajar guiados por la propia mente, sin olvidar lo aprovechable que se ha hecho por quien quiera que sea.<sup>89</sup>

É com base nessas ponderações que, então, Pedro Figari busca nos elementos autóctones da região a sua temática de trabalho. E, por certo, dentre eles, estava o *gaucho*. Este, que não pode ser percebido na obra do artista como um tema exclusivamente pictórico, já havia sido explorado por ele em textos de grande

---

<sup>88</sup> A respeito dessa questão, especialmente a que se refere aos elementos que particularizavam culturalmente a América, é interessante perceber a relação entre as ponderações de Pedro Figari e as de Ricardo Rojas. Este, que escreve *Euríndia* no ano de 1924, igualmente percebia e sublinhava a importância da cultura americana bem como sua assimilação e relação com a europeia. Para Casasbellas, sem dúvida Rojas foi um leitor de Figari e, da mesma forma, buscava diferenciar o americano do europeu a partir da conciliação entre ambos. Importa perceber, também, que o ano de lançamento da obra do intelectual argentino era o último de Figari em Buenos Aires pois, um ano depois, muda-se para Paris. A respeito de *Euríndia*, o capítulo anterior analisou elementos específicos da obra especialmente no que se referia à forma com a qual o *gaucho* transitou por entre a intelectualidade argentina dos anos 20. Para maiores detalhamentos acerca da questão, ver: CASASBELLAS, Ramiro. Op.cit., p.76-78.

<sup>89</sup> FIGARI, Pedro *apud* SANGUINETTI, Julio María. **El Doctor Figari**. Op.cit., p.167.

relevância. Além disso, não só o homem do campo, mas igualmente sua paisagem, fazia parte, igualmente, de seu arcabouço de memórias e vivências que, ao longo do tempo, transmutaram-se em tintas.

A respeito dos textos que Figari produz acerca do *gaucho*, importância fulcral tem o que intitulou, precisamente, *El Gaucho*. Publicado pela primeira vez no periódico *Pégaso* de Montevideo, em abril de 1919, o intelectual objetivava justificar, dentre outras questões, seu posicionamento favorável à elaboração de um monumento em homenagem ao *gaucho*.

Na tessitura de suas ideias e argumentações acerca do projeto, o intelectual refere-se, por certo, à relevância do papel do homem do campo como base, e ao mesmo tempo essência, da cultura e da identidade americana, uma vez que ele era “(...) lo único que ha conservado y tendido más a mantener contacto con el medio americano, (...), con su ambiente próprio”.<sup>90</sup> É por esse motivo que ele se constitui, na percepção de Pedro Figari, como *essência da tradição criolla* e apresenta-se como elemento autóctone frente ao crescimento das cidades, aos contingentes imigratórios e às emancipações políticas. Assim, para o intelectual,

(...) fuera de lo precolombiano, miramos al gaucho como la esencia de nuestras tradiciones criollas, como la valla autóctona opuesta a la conquista ideológica que subsiguió a la era de las emancipaciones políticas. Las urbes se han hibridizando: hay parisés, madrises, romas, vienas y hasta berlines por estas comarcas, en tanto que la ciudad americana, de pura cepa, y aún de media cepa, está por verse; y hasta parece ser de realización utópica.<sup>91</sup>

O que se depreende dessa colocação de Pedro Figari é, pois, a maneira com a qual ele articula o *gaucho* de longínquos tempos junto ao que se dava a ver em sua contemporaneidade. Era, em suma, o elemento nativo que atravessava tempos e, mesmo assim, preservava a sua essência autóctone da América. Era aquele que, em meio ao crescimento e modernização das cidades e ao convívio junto a uma população já diversificada, ainda se mostrava como o elemento resistente e culturalmente característico da América Latina. É, portanto, pelo fato de o *gaucho* ter “(...) salvado la virgindad de América (...)”, que o próprio artista comenta:

<sup>90</sup> FIGARI, Pedro. *El Gaucho*. *Pégaso*, 08 abr. 1919, p.367-369, p.367.

<sup>91</sup> *Idem*.



Si el gaucho representa algo así como un filtro de resistencia a la incorporación sin arraigo, al poblador que solo mira nuestra espléndida naturaleza como una gran caja de fierro repleta de oro y papeles cotizables: enhorabuena! Será el símbolo de la autonomía americana, que es nuestro mayor bien moral y material. A esa entidad, simpática y fuerte, que, como represa destinada a impedir que nos europeicemos a destajo (...) debemos el supremo beneficio de ser lo que debemos ser: americanos.<sup>92</sup>

Nesse sentido, foi a partir de tais questões e relações que Pedro Figari apreendeu o *gaucho* rioplatense e o definiu como *un símbolo de América Latina*. Tal qual o intelectual caleidoscópico que era, grande parte dessas suas interpretações - que, como dito, não lhe aparecem apenas quando realiza suas obras - vão entremear-se e produzir interessantes imagens. Era, portando, desse jogo de elucubrações acerca do *ser nacional* conjugados à sua percepção sobre a arte e suas funções, que as suas primeiras pinturas de temática gauchesca tomam forma.

Muito embora esse arcabouço de pensamentos tenha sido fundamental para o artista, importa mencionar, ainda, que seus contatos com a intelectualidade do período bem como suas vivências junto ao ambiente gauchesco igualmente lhe forneceram importantes ferramentas. Estas, adquiridas ao longo de sua vida e, mais especificamente, quando amplia seu círculo de amizades em Buenos Aires, oportunizaram a Figari uma maior reflexão acerca de seu tema. Ao tratar desses contatos estabelecidos pelo artista Jorge Castillo afirma que, nesse seu trabalho com o *gaucho*, “(...) desempenharam papel decisivo, não apenas as suas lembranças, mas também o imaginário literário da época, especialmente o da literatura gauchesca”.<sup>93</sup>

Diversos foram os intelectuais<sup>94</sup> que, de alguma forma, partilharam espaços, pensamentos e amizade com Pedro Figari. Não sé em função de suas atividades públicas, mas, sobretudo, pelo seu envolvimento com as atividades do *Ateneo*, o círculo intelectual em que o artista estava inserido lhe proporcionou importantes trocas e saberes. No que se refere aos seus contatos mais específicos junto ao mundo gauchesco, importa ressaltar dois intelectuais com quem, além de trocas de ideias e debates, Pedro

<sup>92</sup> Ibidem, p.368.

<sup>93</sup> CASTILLO, Jorge. Pedro Figari: a formação de um maestro. In: RIZZO, Patricia (Dir.). **Figari. XXIII Bienal de São Paulo**. Buenos Aires: Banco Velox, 1996, p.07.

<sup>94</sup> A respeito desse grande círculo de amizades formado por Pedro Figari, importa uma pequena observação. Durante a pesquisa realizada junto ao *Museo Histórico Nacional* em Montevideo, em meio à pastas relacionadas aos trabalhos de Pedro Figari bem como recortes de jornais com seus textos, encontrou-se uma outra que possuía, apenas, cartões de visitas e cartões postais. A quantidade de material ali disponível para pesquisa era imensa e abrangia bilhetes, cartões de felicitações, fotografias e postais de importantes figuras do contexto intelectual americano e europeu.

Figari estabeleceu uma longa amizade: Antonio Lussich (1848-1928) e Manuel Güiraldes (1857-1941)

Antonio Lussich, que afora se destacar como soldado e proprietário de uma empresa de salvamento de navios em Punta Ballena, igualmente dedicou-se às letras e, em especial, àquela que tomava o *gaucho* como o grande tema. Sua obra mais reconhecida e importante no panorama literário gauchesco rioplatense é, sem dúvidas, *Los tres gauchos Orientales*. Este, lançado em Buenos Aires no ano de 1872, apresentava, em sua narrativa poética, os percalços pelos quais os *gauchos* convertidos em soldados haviam passado quando da *Revolución de las Lanzas* (1870-1872). Embate político que colocou em campos opostos os partidários do governo de Lorenzo Batlle e os *blancos* liderados por Timoteo Aparício, Lussich, que contava na época com apenas 20 anos de idade, incorporou as tropas deste último. Quando retorna do conflito em 1872, “(...) desilusionado y dispuesto a denunciar la miséria y condiciones en que vivia la gran mayoría de sus compatriotas de la campaña (...)”<sup>95</sup>, o poeta o faz através do poema *Los tres gauchos orientales*.

Essa obra de Lussich, que foi seguida, um ano depois, por *El matrero Luciano Santos*, obteve grande êxito quando de seu lançamento, e isso por duas questões: a primeira por trazer à tona e denunciar, justamente, a situação desses *gauchos-soldados* no campo de batalhas e, segundo, pela sua circulação e positivas críticas realizadas por intelectuais como Jorge Luis Borges e Leopoldo Lugones<sup>96</sup>. Além disso, importa ainda referenciar, quando finalizado o poema, Lussich o envia a Jose Hernández que, apenas seis meses após ter em mãos *Los tres gauchos orientales*, igualmente lançava o seu consagrado *El gauchito Martín Fierro*.

Perceber a relação que tanto Lussich quanto Hernández tecem a respeito do *gauchito*, observando-o a partir das lentes de seu momento e vivências, tornam-se de grande relevância para se acercar não só do tipo gauchesco em si, mas, sobretudo, da

<sup>95</sup> FISCHER, Diego. El pionero que cambió el Este. *El país*, Montevideo, 28 dez. 2014. Disponível em: <http://www.elpais.com.uy/informacion/pionero-que-cambio-este.html>

<sup>96</sup> Acerca da obra de Lussich, especialmente *Los tres gauchos orientales*, Jorge Luis Borges afirma que, diferentemente do que circulava entre os intelectuais que se dedicavam ao estudo da *gauchesca*, não era Bartolomé Hidalgo, Hilario Ascasubi ou Estanislao del Campo os precursores da obra de José Hernández. Pelo contrário, a que balizou – e possivelmente influenciou - a escrita de Martín Fierro era, pois, *Los tres gauchos orientales*. Por sua vez, Leopoldo Lugones, em seu *Payador*, igualmente refere-se à obra de Lussich, onde, afora pontuar a proximidade junto ao texto de Hernández, afirma que o autor soube muito bem se apropriar da linguagem dos campesinos e, igualmente, de suas particularidades. Cf. ROXLO, Carlos. **Historia crítica de la literatura uruguaya**. Montevideo: Barreiro y Ramos, 1912, CANCELLIER, Antonella. Ósmosis estilística, léxica y icônica entre Antonio D. Lussich y José Hernández. Disponível em: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/osmosis-estilistica-lexica-e-icologica-entre-antonio-d-lussich-y-jose-hernandez/html/4cdc9870-a0f9-11e1-b1fb-00163ebf5e63\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/osmosis-estilistica-lexica-e-icologica-entre-antonio-d-lussich-y-jose-hernandez/html/4cdc9870-a0f9-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html)

forma com a qual ele se dava a ver na sociedade do período. Parte dessas impressões, por exemplo, podem ser observadas, justamente, através dos versos do poeta. Outras, por outro lado, transparecem, precisamente, em duas cartas trocadas entre os dois autores onde, além de falarem acerca do poema propriamente dito, realizam importantes comentários acerca da situação do *gaucho*.

As breves cartas trocadas entre Antonio Lussich e José Hernández foram escritas no ano de 1872 quando, finalizado o poema *Los tres gauchos orientales*, seu autor o envia e o dedica ao escritor argentino. Tal homenagem se deve ao fato de, em conversa com Hernández acerca do conflito e da situação dos *gauchos soldados* durante o conflito que havia participado, este lhe sugere a escrita do poema. Assim, entremeadas por elogios e desculpas por ser, ainda, um trabalho inicial, Lussich informa a Hernández que a temática escolhida estava baseada “(...) en la revolución Oriental, vasto teatro donde podía exhibirse con amplitud, el horrendo drama de las dolorosas desgracias, porque ha atravesado mi infeliz Patria”.<sup>97</sup>

Hernández, por sua vez, ao receber a carta, elogia o texto de Lussich não apenas pela sua fluidez textual e poética, mas, sobretudo, pela acertada escolha do tema. Tratar do *gaucho*, especificamente nesse momento, era algo que deveria servir como exemplo, uma vez que, em meios a tantas adversidades, ele estava defendendo justos interesses. Segundo o escritor argentino,

En versos llenos de fluidez y de energía, describe usted con admirable propiedad al inculto habitante de nuestras campañas, pinta con viveza de colorido los sinsabores y sufrimientos del gaucho convertido en soldado, sus hechos heroicos, los estragos de la guerra fratricida, y la esterilidad de una paz que salva los derechos de las diversas fracciones políticas, cimentando el orden y la tranquilidad general sobre la sólida base de la justicia, del derecho, y de las garantías de todos los ciudadanos. Usted sabe que he simpatizado ardientemente con ese movimiento de opinión, lleno de popularidad, y llamado a devolver a millares de Orientales distinguidos, los derechos de que el absolutismo los había despojado de su Patria.

Apresentar, mesmo que brevemente, a trajetória de Antonio Lussich, sua relação com José Hernández e, ainda, as pontuações que realiza acerca de suas vivências em guerra e a percepção de um *gaucho* que, dado o contexto de conflitos, igualmente ia para os campos de batalhas, torna-se de extrema relevância para a compreensão do

---

<sup>97</sup> LUSSICH, Antonio. **El matrero Luciano Santos**. Disponível em: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/71214.pdf>

círculo intelectual em que Figari estava inserido. Conforme mencionado, a obra de Antonio Lussich foi de extrema relevância nesse momento, pois, afora observar as graduais transições políticas e sociais pelo qual passava o Uruguai do final do século XIX, tratou do *gaucho* a partir de suas particularidades culturais. Mais que isso, Lussich, ao trazer o *gaucho* sob a perspectiva da guerra, quando faz conversar suas personagens, nominalmente Julián Giménez, Maurício Baliente e José Centurión, não o faz sob as normas cultas, mas sim a partir de uma linguagem própria e específica desses homens do pampa. Era, por assim dizer, trazer a sua essência campesina em um momento onde sua própria função era deslocada.

Afora perceber esse entorno literário voltado à gauchesca, que tem na publicação de *Martin Fierro* sua máxima expressão, importa mencionar, também, que a proximidade de Figari junto a Lussich se deu, igualmente, de forma pessoal. Afora os inúmeros cartões que trocam ao longo dos anos, sempre com cumprimentos muito amistosos (Fig. 28), foram as estadias em sua fazenda, junto de pintores como José Cúneo e Pedro Blanes Viales, que também proporcionaram debates e experiências proficuas para seus trabalhos.<sup>98</sup>

Outro intelectual que, tal qual Lussich, foi de grande relevância para as problematizações de Pedro Figari acerca do *gaucho* foi, pois, Manuel Güiraldes. A relação com este destacado homem público, intendente de Buenos Aires e grande incentivador das Comemorações do Centenário de 1910, estendeu-se durante anos e fortaleceu-se muito mais quando, no trágico ano de 1927, ambos perdem seus filhos em Paris. Juan Carlos Figari, aos 33 anos de idade, falece em virtude de uma infecção que não se achou cura; Ricardo Güiraldes, aos 41, é vitimado pelo mal de Hodgkin.

Uma amizade que iniciou, justamente, quando da proximidade do uruguaio junto aos intelectuais que se articulavam no entorno da revista *Martin Fierro*, fortaleceu-se enormemente ao longo dos anos. Das muitas cartas que trocaram, fases diferentes e acontecimentos específicos são narrados pelos amigos que, quando da perda dos filhos, buscam se consolarem mutuamente. Para Sanguinetti, “(...) es dramática la circunstancia que envuelve a los dos viejos amigos, a Don Pedro y a Don Manuel Güiraldes quien la distancia, en Buenos Aires, sufre su propia tragédia”.<sup>99</sup>

<sup>98</sup> CASTILLO, Jorge. Op.cit., p.07.

<sup>99</sup> SANGUINETTI, Julio Maria. **El Doctor Figari**. Op.cit., p.245.

Fig. 28

*Cartão de Antonio Lussich*

Pedro Figari

Texto/Fotografia, 1907/2014

Coleção Pedro Figari – Museo Histórico Nacional

Montevideo

Mi querido Amigo Don Pedro -  
 Mil gracias por su Carinosísimo  
 espuela - todos lo mis apudecan los  
 generosos Conceptos - y quedo  
 Antonio D. Lussich  
 asequirarle que sus Conceptos  
 respecto a paisajes, ya los  
 he empezado a ejecutar - Ojalá  
 sea que Ustedes vengan con a  
 que son sorprendentes  
 espero en estos días d. J. Thays

Le hee' en espuela - Esperamos  
 magnífica pintura de V. que según  
 Beretto es una obra de arte.  
 Con nuestros mas afectuosos  
 recuerdos a su distinguida Señora  
 y toda su simpática familia, incluso  
 D. Enrique - Reciba mis amigos  
 un estrecho apretón de manos  
 de su affmo  
 Pedro del Pinaro J. Thays 7/1907



As cartas que trocam nesse momento<sup>100</sup> são, por certo, cheias de dor e pesar. No entanto, em uma delas, precisamente na que o artista remete a Manuel Güiraldes logo após o falecimento de Ricardo, pode-se perceber o tom elogioso com o qual ele se refere ao filho de seu amigo, especialmente quando atenta ao seu grande legado: a escrita da obra *Do Segundo Sombra*:

Nuestros hijos, ambos malogrados – y tan selectos – de los que había tanto, tanto que esperar, nos privan de um cúmulo tal de idealismos, que parecen variar nuestra existencia. Ricardo había hechoya una obra fuerte y enjundiosa, pero, según se lo decía yo, como gran elogio, era más, mucho más lo que podía dar. Y gracias, todavía, que pudo sustraerse a **Don Segundo Sombra** de las garras de la muerte! Una vez puesto tan de lleno en su ambiente, ya maduro, nadie pueda decir lo que pudo ofrecer a su país y a su raza (...).<sup>101</sup>

*Don Segundo Sombra*, publicado pela primeira vez no ano de 1926, foi escrito às sombras dos *ombúes* da estância *La Porteña*, em San Antonio de Areco, cujo proprietário era Manuel Güiraldes. É nesse mesmo ambiente, por onde ainda circulavam *gauchos* e cavalos, que Pedro Figari vivencia e observa os aspectos mais tradicionais e particulares desses homens que dedicavam suas vidas ao campo. Possivelmente, desse encontro com a essência do *gaucho*, que era o que fundamentava, pois, a obra de Ricardo Güiraldes<sup>102</sup>, suas pinturas acerca da temática tenham se revestido e dialogado mais proximamente com suas memórias. Nesse aspecto, elaborar a imagem do *gaucho* era, para Figari, um trabalho de reminiscências e lembranças. E estas, quando estimuladas, possivelmente, por tais vivências, passaram a ser materializadas através de expressivas pinceladas coloridas e matéricas.

<sup>100</sup> Existe, no Museo Historico Nacional, junto a uma pasta de documentação diversa, um envelope simples feito de papel pardo. Na parte superior pode-se ver a miúda letra de Pedro Figari e a inscrição: *Mi hijo Juan Carlos. Apuntes. † el 6 noviembre 1927*. Neste, uma diversidade de textos que o intelectual escreve em memória de seu filho e, igualmente, o faz refletir acerca da morte: *Misa de réquiem, La muerte, Mi hijo, Paternidad, El dolor, Frente a la muerte, perplejidad, Dolor, A mi hijo, Juan Carlos, Mi hojo muerto* dentre outros. É precisamente neste período que, dominado pela dor da perda, Pedro Figari pensa em afastar-se do mundo dos pinceis. Assim, com a morte de Juan Carlos inicia-se uma fase onde artista volta-se à escrita, sendo que esta culmina, justamente, com a publicação de *El Arquitecto* em 1928. Este, que era uma homenagem ao filho, apresenta na abertura a dedicatória: “A la memoria de Juan Carlos Figari Castro. † 6 de Noviembre de 1927. Alma templada, animosa y buena, de combativo; / creador, audaz, autónomo y másculo, americano, / a ti van las páginas de este mi ensayo. / Mi ofrenda es ante todo reverente; y de cariño / al camarada, al colaborador y al hijo amigo”. Cf. FIGARI, Pedro. **El arquitecto. Ensayo poético, con anotaciones gráficas**. Paris: Éditions Le Livre Libre, 1928, p.07.

<sup>101</sup> FIGARI, Pedro apud SANGUINETTI, Julio Maria. **El Doctor Figari**. Op.cit., p.246.

<sup>102</sup> INTERSIMONE, Luis Alfredo. El discurso nacionalista de Don Segundo Sombra. **Alpha**, Osorno, n.24, jul.2007, pp. 165-176.



Quando o artista uruguaio afirma, em algumas notas biográficas que escreve meses antes de morrer, que ele era um *artista documentador*, não era à relação *observação e registro* que ele estava se referindo. Mais que isso, Figari afirmava que a base no qual se pautava para a produção de tais pinturas e temas estava relacionada, sobretudo, às suas lembranças acerca das tradições. Para ele, “valido de mis opiniones filosóficas, más que nada me ocupé de reconstruir mis recuerdos acerca de nuestra tradición virgen como se apresentaba, en un campo por entero inculto, puede decirse”.<sup>103</sup>

Além disso, referindo-se, ainda, ao fato de ter se ocupado da pintura tardiamente – e reconhecendo que possuía uma técnica pictórica própria – nessas mesmas notas ele mesmo, ao não se considerar um *artista* propriamente dito, se autoproclamava um *documentador*. E *documentador* não no sentido de fazer de suas imagens um documento. Pedro Figari queria fazer de sua pintura um documento de suas memórias e lembranças para que os demais artistas delas se utilizassem como base para suas obras. Seu objetivo, portanto, era o “(...) de fijar mis recuerdos segun pueda y esto servirá a los artistas nacionales, para reconstruir nuestra tradición”.<sup>104</sup> E segue:

(...) yo, más tranquilo acerca de mi ensayo y blindado por mis personales creencias estéticas, me esmeraba en ordenar mis recuerdos, en hacer comprobación y en ampliar mi documentación, no tanto por resolver tecnicismos, sino para dominar los asuntos que pretendia seguir; simplemente sugerí mis pretensiones históricas, y de tal modo que me sobresaltaba cada vez que se me decía pintor. No, suplicaba yo, no soy pintor sino documentador de nuestra tradición”.<sup>105</sup>

O que se torna claro em ambas as ponderações que Figari realiza acerca de seu viés *documentador* é, pois, o uso que faz de seus *recuerdos*, isto é, de suas memórias, emoções e lembranças como peças essenciais para a construção de seus temas, especialmente os gauchescos. Nesse sentido, as manipulações temporais em suas pinturas, bem como a maneira com a qual estabelece relação com o passado, se tornam elementos de suma importância para se acercar de suas pinturas e, sobretudo, de seus *gauchos*.

Na singeleza de seus *pericóns*, *palitos* e deslocamentos, Figari parece ir, tal qual Marcel Proust, em busca de um tempo perdido. Na realidade, é esse o tempo que opera,

<sup>103</sup> FIGARI, Pedro apud CASASBELLAS, Ramiro. Op.cit., p.45.

<sup>104</sup> Ibidem, p.46.

<sup>105</sup> Idem.

na pintura do artista, quando suas figuras gauchescas são analisadas. Em ambas as obras selecionadas (*A la fiesta*, *Pericón entre ombúes*, *El Pericón* e *El Palito*), por exemplo, não é verificado um retorno ao passado idílico do *gaucho* nem, tampouco, sua figura é mitificada e heroicizada. Pelo contrário, são os simples e populares homens e mulheres campestres que incorporam os coloridos cartões de Figari.

Em *A la fiesta*, por exemplo, o simples deslocamento que as personagens executam, rumando a uma festa, tem apenas a paisagem de uma lua cheia para definir seu tempo que, por sua vez, não se caracteriza como um *retorno ao passado*. É um tempo *no tempo*, ou seja, é a relação que se estabelece entre as lembranças do artista junto a uma paisagem que, igualmente, se caracteriza como lembrança, que é destacado e observado. O tempo que transcorre nessas pinturas, portanto, é, também, o tempo da memória. Diferentemente dos *bailes rosistas*, que igualmente pinta e localiza espacial e temporalmente, os que elabora e traz o *gaucho* como tema parecem, apenas, *estar no tempo*.

Tal percepção temporal ocorre, igualmente, em *El pericón* e *Pericón entre ombúes*. A dança, nesse caso, que também se refere às manifestações folclóricas nativas e específicas da região, assim como Figari as entendia e percebia, ocorrem junto a essas grandes e significativas árvores do pampa rio-platense que, na pintura do artista, parecem perpassar tempos. Tal qual se observou em *A la fiesta*, também nessas duas pinturas, não apenas a dança, mas sobretudo o ambiente onde ela ocorre e é inserida pelo artista remete, uma vez mais, a esse universo de memórias.

A respeito desse tempo e da forma como ele conflui nas imagens do artista, conforme se comentou anteriormente, Figari parece estar bem próximo da ideia de tempo que instigou Marcel Proust na escrita de seu *A la recherche du temps perdu*. Obra icônica da literatura mundial, ela tem como tema – e enredo – a memória e seus desdobramentos, isto é, seus desvanecimentos, lembranças e esquecimentos. O literato, muito próximo das pontuações elaboradas por Henri Bergson (1859-1947), especialmente as centradas no grande questionamento que o filósofo se colocou acerca da comunicabilidade do tempo, intentou, ao longo de seus sete volumes, apreender tal questão, também, através da escrita. De acordo com Rossetti,

Além de temas comuns, o tempo, a interioridade e a memória, tanto Bergson quanto Proust têm o mesmo ponto de partida: a vida interior. Bergson inicia seus estudos debruçando-se sobre a psicologia para melhor compreender a realidade temporal da vida psíquica e Proust

vai a busca das lembranças guardadas na memória e faz de sua própria vida interior o motivo para escrever acerca do tempo.<sup>106</sup>

Além disso, as experiências que são vivenciadas, muitas vezes, pelo narrador, são apreendidas e perpassadas pelo tempo, onde, muitas delas, escondidas e encobertas no inconsciente, são posteriormente recriadas pelo pensamento ou acionadas por estímulos do presente. Muito embora Proust tenha sido contemporâneo de Sigmund Freud, não há registros de que o literato tenha travado qualquer tipo de contato com o médico. No entanto, a sua proximidade com a teoria do inconsciente aparece de forma bastante clara em sua obra.

Tendo, assim, essas questões em vista, entende-se que Proust, ao longo de sua narrativa, faz com que seu narrador – na primeira parte da obra, segundo as pontuações que faz Paul Ricoeur<sup>107</sup> - vá em busca de lembranças, guardadas na memória, fazendo delas próprias e de sua vida interior, o motivo para escrever acerca do tempo. Nesse ponto, precisamente, encontra-se com o que Bergson entendeu por *vida interior*, isto é,

(...) a vida contínua de uma memória que prolonga o passado no presente, seja porque o presente encerra distintamente a imagem incessantemente crescente do passado, seja, mais ainda, porque testemunha a carga sempre mais pesada que arrastamos atrás de nós à medida que envelhecemos. Sem essa sobrevivência do passado no presente, não haveria duração, mas somente instantaneidade.<sup>108</sup>  
(Bergson, 1993b, p.200)

Assim, em linhas gerais, o recurso de que Proust se utiliza em sua obra é, pois, o de retomar experiências vividas para, também, compreender as sensações do presente. É precisamente a partir dessa perspectiva que a obra de Figari também pode ser percebida. Partindo-se, uma vez mais, de sua particularidade como intelectual caleidoscópico, a sua produção pictórica pode ser entendida como uma intensa e complexa rede de relações, onde não só os elementos que pautaram suas obras escritas estavam em jogo, mas, sobretudo, a maneira com a qual ele próprio se colocou nelas, especialmente a partir de suas memórias e lembranças. Na realidade, se observadas as obras voltadas ao universo gauchesco e, em especial ao *gaucho*, todo um construto de memórias se entrelaçam e mostram os dois lados da perspectiva figariana.

<sup>106</sup> ROSSETTI, Regina. A comunicação do tempo em Proust, **Compos**, n. 2, dez. 2005, p.1-17, p.06.

<sup>107</sup> A respeito do debate acerca do tempo na obra de Marcel Proust, ver: RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Campinas: Papyrus, 1995.

<sup>108</sup> BERGSON, Henri. **A energia espiritual**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

O primeiro deles estaria relacionado, pois, às lembranças que, de certa forma, estariam vinculadas ao lado afetivo do artista. Assim, tal qual Proust, Figari partiria de suas experiências e vivências particulares para, então, trazer o *gaucho* à tona. O outro lado, intimamente relacionado a este primeiro, estaria balizado também pela memória, mas, no entanto, referente às raízes e bases americanas.

Esses dois vieses, que se complementam frutiferamente em suas imagens gauchescas, chama a atenção de Peluffo Linari especialmente na forma com o qual o tempo e a memória passam a ser manipulados pelo artista e criam, também, uma percepção de *tempo mítico*. O autor, que cita o importante estudo realizado por Marta Trabba acerca de Figari, tece comentários acerca de uma (...) interpolación entre tantos conceptos vertidos acerca del carácter menémico y proustiano de la obra de Figari (la búsqueda de un tempo perdido) y la recorrida noción de tempo mítico em el arte americano.”.<sup>109</sup> Assim, concordando com o estudo de Trabba, ele afirma que

El [tiempo] de Figari, (...) “es un tiempo mítico muy particular nacido de la nostalgia de ser ahistorico, de haber nacido irremediamente ayer. El mito no va paralelo con la historia, sino que la inventa. Dentro del tiempo mítico sudamericano la historia es mucho más ciencia-ficción que verdadera historia: la pintura de Figari es el mejor ejemplo pictórico que refrenda ejemplos literarios”.<sup>110</sup>

Nesse sentido, para Peluffo Linari, ao mesmo tempo em que Figari “(...) parece inventar la historia (tras una imbricación de documento, memoria y fábula)”<sup>111</sup> ele, igualmente, precisa inventar uma linguagem plástica para representá-la. E é precisamente nesse ponto, em que diversos elementos dialogam e onde suas lembranças são relacionadas ao peculiar trabalho que executa com as tintas. A respeito disso, Angel Kalemberg é bastante pontual quando afirma que “(...) el acto de pintar de Figari es una transferencia: no tiene nada que ver con el motivo. Es materia y memoria; color y forma”.<sup>112</sup>

Por certo, a plástica e o método compositivo de Pedro Figari é algo que lhe é muito particular. Pinturas que são entremeadas de manchas e matéria pictórica, de gestos e memórias, suas figuras parecem ter, ao mesmo tempo, forma e essência. Ele próprio, em diversas cartas que escreveu e nos textos que publicou, afirmou com

<sup>109</sup> PELUFFO LINARI, Gabriel. La construcción de una leyenda rioplatina. Op.cit., p.17.

<sup>110</sup> Idem.

<sup>111</sup> Idem.

<sup>112</sup> KALEMBERG, Angel. Op.cit., p.55.

veemência que sua maior preocupação no processo criativo era, pois, plasmar um *conceito*. Era, então, a partir dele que a técnica se desenvolvia. E a isso ele atribuiu o sucesso de seu trabalho artístico: “Mi éxito se debe a que renové en pintura por el concepto, no por la técnica, según se há tratado de hacerlo copiosamente en nuestros días. Mi técnica, por ceñirse a um concepto nuevo, acompañó dicha renovación”.<sup>113</sup>

Muito embora Pedro Figari tenha estabelecido esse *conceito*, que estava fundamentado, pois, na maneira como absorvia o tema e o elaborava em tintas, é necessário, igualmente, observar de que maneira essa técnica transpareceu em sua obra. Conforme foi dito anteriormente, o artista participou ativamente das atividades intelectuais de seu período, o que lhe favoreceu contatos e vivências de grande importância. Igualmente, manteve contato muito próximo com os artistas americanos e europeus que, de certa forma, estão muito próximos de seu trabalho. Por certo, Figari não os copia, uma vez que este era o ato mais reprovável que via na atividade artística. No entanto, a proximidade com alguns pintores é relevante de ser apontado.

Gabriel Peluffo Linari, ao analisar a repercussão da obra de Figari na França bem como sua posterior mudança para Paris, reflete acerca da maneira com a qual tais pinturas foram recepcionadas pelos que sobre ela se debruçaram. Ele afirma que a inserção de temas americanos “en el sistema digestivo de la cultura europea”<sup>114</sup> foi possibilitada, no caso de Figari, “(...) por la clara continuidad que esta obra presentaba con respecto a la tradición del realismo humorista y crítico decimonónico (Goya, Daumier), y con la más reciente instancia del postimpresionismo (...)”.<sup>115</sup>

No que se refere a Honoré Daumier (1808-1879), por exemplo, suas pinturas de cunho satírico, em especial as que traziam cenas de tribunais, não apenas mostravam os desmandos do poder judiciário como, também, traziam à tona “(...) as defesas apaixonadas dos advogados de clientes pouco decentes”<sup>116</sup> (Fig. 31, 32). Tal produção pode ser aproximada com os inúmeros desenhos elaborados por Figari durante o conhecido *caso Almeida*. Por certo, guardadas as especificidades de ambas as produções, que aqui não se pretende avançar, é interessante perceber a maneira com que ambos artistas voltam-se às questões sociais e, de certa forma, criticam o sistema.

<sup>113</sup> HABER, Alicia. Op.cit., [s.p.].

<sup>114</sup> PELUFFO LINARI, Gabriel. **História de la pintura uruguaya**. Op.cit., p.111.

<sup>115</sup> Idem.

<sup>116</sup> CAVALCANTI, Jardel Dias. Honoré Daumier: arte e política na temática das obras *Emigrantes e Fugitivos*. **Revista Valise**, Porto Alegre, v.2, n.3, ano 2, jul. 2012, pp.129-143, p.134.

Fig. 29

*Une cause célèbre*

Honoré Daumier

Guache sobre papel, 1862/1865

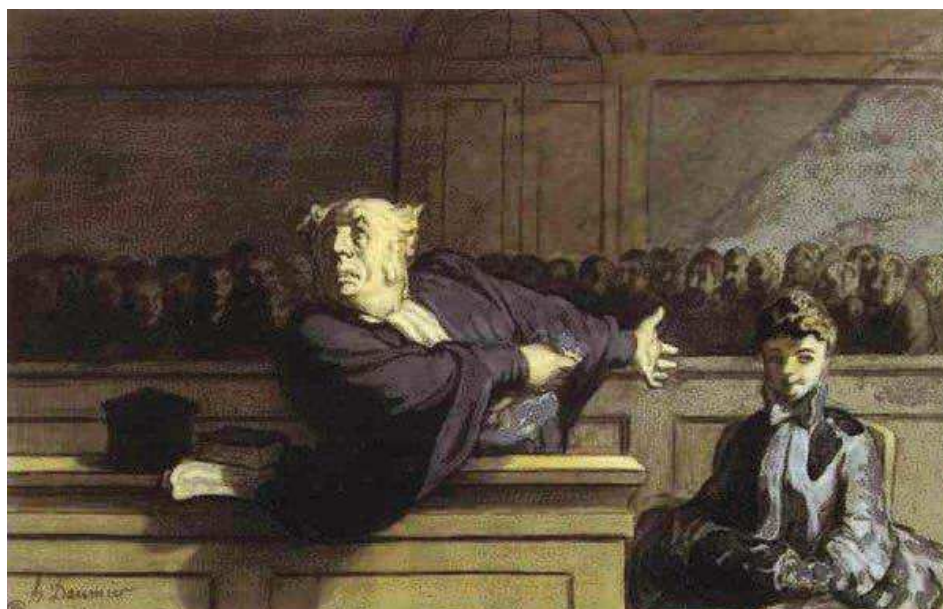


Fig. 30

*Le défenseur*

Honoré Daumier

Guache sobre papel, 1862/1865





No entanto, no que se refere às pinturas aqui selecionadas, importa observar as suas particularidades compositivas e suas possíveis aproximações com o trabalho de artistas que foram contemporâneos de Figari ou que, observando obras, o artista estabeleceu contato. Em *El pericón*, por exemplo, pintura que apresenta um grupo de *gauchos* e *chinas* dançando o *pericón* na frente de um *ombú*, não é apenas a cena folclórica a que se destaca. Observada a partir de seus pormenores e detalhamentos, percebe-se uma interessante harmonia e continuidade de movimentos formados pelos galhos da árvore, pelas tranças das mulheres, pelos corpos e pelas linhas coloridas dos *chiripás* dos homens (Fig. 31). Cena de intenso movimento, ela não apenas denota essa característica da dança, mas, sobretudo, apresenta dois elementos de grande relevância na obra de Figari: a aproximação com outros artistas e obras e, também, o diálogo entre forma plástica e sociedade.

O primeiro deles está relacionado com a aproximação junto a produção de Hermenegildo Anglada-Camarasa (1871-1959) que, segundo Peluffo Linari, era muito apreciada pelo pintor uruguaio<sup>117</sup>. Artista espanhol vinculado aos movimentos simbolista e modernista catalão, ele esteve próximo, também, dos *nabis* Pierre Bonnard e Édouard Vuillard com quem, como já apontado, Figari havia estreitado contato. Suas obras, com temáticas que variaram conforme as fases de sua produção, foram marcadas pela presença da figura feminina e, especialmente a partir de 1904, pelas dançarinas ciganas. Observando duas obras voltadas a esses dois temas, se pode, pois, estabelecer um diálogo com *El pericón* de Pedro Figari.

A pintura intitulada *Los ópalos* (Fig. 32), por exemplo, datada de 1904, além de possuir elementos plásticos bastante peculiares, esteve presente na *Exposición Internacional del Arte del Centenário* (1910) em Buenos Aires e, junto de outras obras, rendeu a Anglada Camarasa a grande medalha de honra da mostra. *Los ópalos* apresenta um conjunto de seis mulheres, dispostas como em um friso, onde se destacam, sobretudo, as cores de seus vestidos – especialmente as localizadas mais ao centro – que contrastam violentamente contra o verde e o azul escuro que formam o fundo da pintura. As mulheres ali dispostas, como pode ser observado, foram elaboradas a partir de linhas ondulantes e recurvadas que, para Maria Florencia Galesio, representa o viés decorativista da obra de Anglada Camarasa. Segundo a pesquisadora, “El carácter

---

<sup>117</sup> Para Peluffo Linari, Pedro Figari aproximou-se mais da obra de Anglada Camarasa quando a viu na Exposição do Centenário Argentino, no ano de 1910 e, também, na mostra que foi realizada em Montevideo no ano de 1917. Cf. PELUFFO LINARI, Gabriel. **Historia de la pintura uruguaia**. Op.cit., p.108.

decorativo se manifiesta en los gestos cursivos de las figuras ondulantes y sinuosas, trabajadas con pinceladas amplias y cargadas de matéria”.<sup>118</sup>

As formas sinuosas e decorativistas apresentadas por Anglada Camarasa em *Los ópalos*, por exemplo, serão verificadas em outras de suas pinturas. Nesse sentido, as formas curvilíneas da dançarina em *Baile gitano* (Fig. 33) é, por certo, o elemento que, ao mesmo tempo em que verticaliza a cena, imprime movimento a ela. Mesmo que as duas obras do artista espanhol não possuam a mesma temática, importa considerar que esse recurso compositivo, aliado a sua pincelada matérica e trabalho com cores, acaba por estabelecer uma ligação entre ambas. E essa relação pode se estender, também, às obras de Pedro Figari.

Muito embora os traços ondulantes e sinuosos aproximem ambos os artistas, as funções que atribuem à elas traçam caminhos diferentes. Nesse caso, se Anglada Camarasa as utiliza a partir de um viés mais técnico, bastante específico dos movimentos artísticos do qual estava inserido, Pedro Figari, pelo contrário, as utiliza, também, como forma de particularizar os temas populares – como a dança do *pericón* – e, sobretudo, o *gaucho*.

Essa questão está intimamente relacionada à forma com a qual Figari constrói seus espaços e faz dialogar suas personagens. Nesse sentido, estabelecer uma observação comparativa entre as cenas urbanas e as cenas rurais pintadas pelo artista, especialmente quando o *gaucho* está nela inserida, é acercar-se de mundos pictóricos que se afastam em função do sentido que Figari emprega a elas. Assim, se o homem vive em sociedade, ele necessariamente deve utilizar-se de suas faculdades racionais para, então, acatar as leis que normatizam essa mesma sociedade. No entanto, se ele está em contato com a natureza – ou o pampa – um sentido maior de liberdade é percebido. E esse não se refere especificamente àquela das vivências *fora da lei*, mas, especialmente, à maneira livre com que pode interagir e integrar-se com um meio que é seu. Que é essência. Que é história. Assim, homem e natureza, matéria e forma: elementos indissociáveis quando essa relação é problematizada pelo artista.

Com o intuito de localizar o *gaucho* no tempo da memória e no espaço do pampa, muitas vezes ele o elabora em contato direto com o *cosmos*, isto é, ligando-se diretamente a um passado metafísico que pretende, pois, alicerçar a ideia de origem. É, pois, seu tempo mítico – e perdido – que é estabelecido no diálogo entre homem e

---

<sup>118</sup> GALESIO, Maria Florencia. **Comentário sobre Los ópalos.** Disponível em: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/2637>

Fig. 24

*El pericón (detalhe)*

Pedro Figari

Óleo sobre cartão, [s.d.], 112 X 131 cm

Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes

Montevideo



Fig. 32

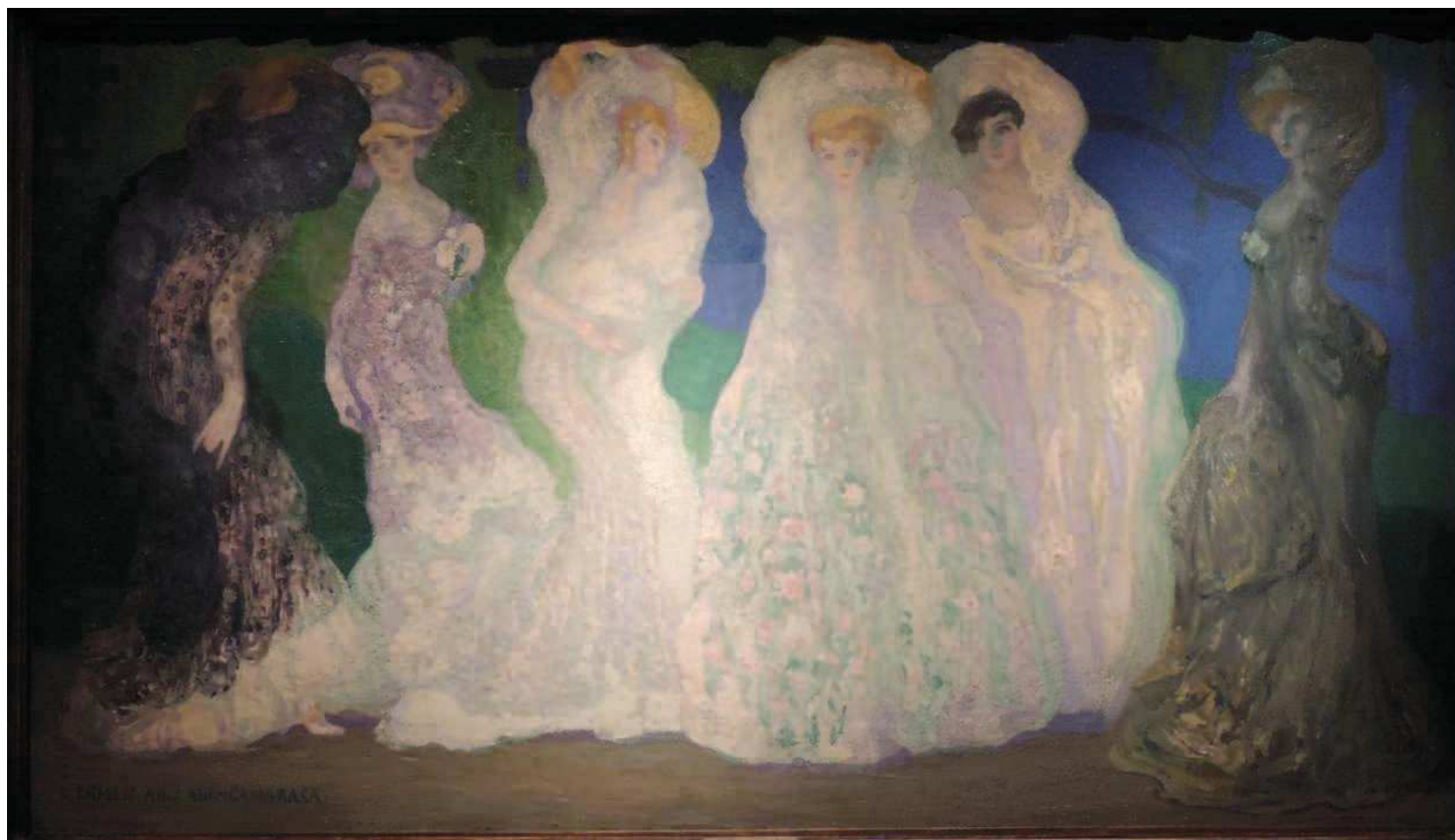
***Los ópalos***

Hermenegildo Anglada Camarasa

Óleo sobre cartão, 1906, 85,5 X 151,5 cm

Museo Nacional de Bellas Artes

Buenos Aires



Fonte: Acervo fotográfico da autora.



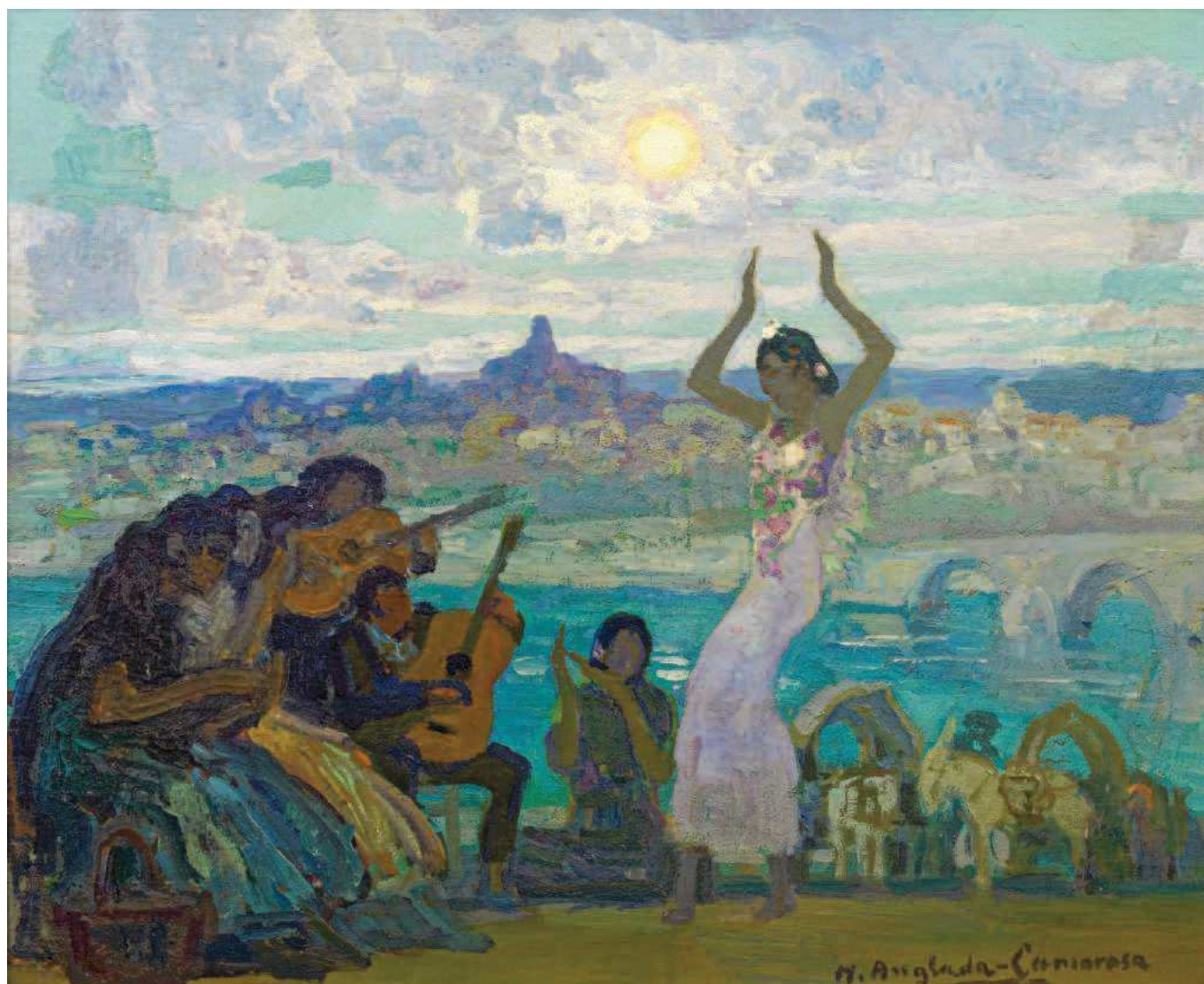
Fig. 33

**Baile gitano**

Hermenegildo Anglada Camarasa

Óleo sobre cartão, 1914

Coleção Particular



Fonte: <https://www.pinterest.co.kr/pin/290271138463266013/>

natureza e percebido na relação que estabelece e pinta entre os diversos elementos que compõem suas pinturas. Assim, o movimento ondulante e curvilíneo de *gauchos*, chinás e o grande *ombúe* que, além de cenário para a dança é, também, parte da essência *criolla*. A respeito dessa questão, Iris Peruga parece ser bastante esclarecedora:

E así como la oposición de los espacios urbanos y los del campo se conforman principalmente por la oposición forma y materia, puestas en juego ambas para la concreción de una idea unitaria: si en la vida social la cohesión y la armonía son logrados por la voluntad del hombre de crear la sociedad y permanecer en ella mediante el establecimiento y acatamiento de normas y leyes; en los espacios abiertos es principalmente la posibilidad de identificación con el cosmos, en una especie de cadena infinita que va ligando los seres unos a otros desde los inanimados hasta los vivientes, aquello que lo permite.<sup>119</sup>

Esse encadeamento entre homem e natureza é claramente percebido em *El pericón* e *Pericón entre ombúes*. Neste último, ainda, mesmo que o grupo de dançarinos tenha sido elaborado a partir de manchas de tinta, é a verticalização ondulante do *ombú* que estabelece essa relação. *El palito*, por exemplo, já não apresenta de forma precisa essa relação, uma vez que a cena não se passa em um ambiente externo, mas sim em um pátio fechado. Neste, as personagens e a arquitetura cenográfica – e teatral – parecem dialogar de forma precisa e geométrica, especialmente quando se observam as duas meninas em frente às janelas, dispostas simetricamente na pintura. Além disso, tal qual os galhos de flores que saem de cima das janelas e se unem na imagem da santa colocada no alto da parede, assim se interliga o trio de dançarinos ao centro, que se conectam, precisamente, na figura central do *gaucho*.

Outro elemento que deve ser levado em consideração no que diz respeito à essas imagens e a essa problemática do espaço é, pois, o claro contraste que existe entre as pinturas que Figari realiza acerca dos grupos populares e os vinculados à burguesia. Sendo um pintor que se notabilizou, também, por seu viés crítico e social, nada mais certo que tais elementos também estivessem integrados em suas pinturas. Assim, se por um lado, Figari pinta seus *gauchos* e *negros candamberos* a partir de uma pincelada mais sinuosa e livre, por outro, quando executa cenas de interiores que trazem personagens da burguesia uruguaia e argentina, seu pincel parece mais carregado e suas

---

<sup>119</sup> PERUGA, Iris. De la sociedad a la soledad: dos visiones extremas del espacio en Pedro Figari. In: PEDRO Figari. *Mito y memoria rioplatenses*. Op.cit., p. 50.



figuras desprovidas de movimento. Esse é o caso, por exemplo, das pinturas *Candombe a la luz de un farol* (Fig. 34) e *Familia colonial – Minuet* (Fig. 35).

Na pintura alusiva ao *candombe*<sup>120</sup>, por exemplo, ela está muita próxima dos *gauchos* de *El pericón*, uma vez mais são as linhas curvas e sinuosas que empregam movimento e ritmo à cena. E claramente diferente desta é a que se refere ao *minueto* dançado pelo casal da *familia colonial*. Afora a diferença de espaços internos e externos, há um notável imobilismo das figuras, mesmo as que executam os passos de dança. Nesse sentido, observando tais detalhamentos da obra, percebe-se que as diferenças elaboradas pelo artista não se centram, apenas, nas questões plásticas e compositivas. Junto disso está muito fortemente presente, também, a diferenciação que faz entre grupos sociais. Esta por certo, não corresponde a uma visão maniqueísta do artista. Pelo contrário, é justamente a partir dessa singularização que Figari distingue, também, os elementos de sua memória e história e os outros que começaram a incorporar e as cidades. A respeito dessa questão, Alicia Haber parece ser bastante pontual quando compara, pois, a imagem dos negros – e suas manifestações populares – junto a dos burgueses. Para a autora,

Frente al movimiento ejemplar del negro se destaca la quietud de la sociedad burguesa, sus opulentas damas rígidas, sus tiesos caballeros, sus tensas posturas, sus severos códigos, las danzas muy formales sin libertad de movimiento. Suestirado, tieso y afectado lenguaje corporal es propio de las obligaciones de la vida de esa sociedad que compromete a la gente a seguir conductas canónicas. (...). Figari creo una vision mordaz y satírica de la sociedad colonial burguesa, contraponiéndola con las escenas populares de negros exaltando en ellos su energia, creatividad, movimiento, ritmo, alegria y vitalidad.<sup>121</sup>

Afora a questão dos temas, importa referenciar e relacionar, ainda, a questão da paisagem e sua relação não apenas com a peculiar plástica do artista, mas, sobretudo, os diálogos que esta estabelece junto aos elementos que são particulares do pampa. Nesse sentido, as pinturas *El ombú* e *Llega la noche* parecem bastante significativas nesse contexto, especialmente se forem comparadas às paisagens das demais obras anteriormente apresentadas.

<sup>120</sup> Para maiores informações acerca da relação entre Pedro Figari e o candombe, ver: RUSKOWSKI, Camila. **Pedro Figari: os esquecidos da República**. Porto Alegre, 2017. Dissertação (Mestrado em História) – Escola de Humanidades, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

<sup>121</sup> HABER, Alicia. Op.cit., [s.p.].

Fig. 34

***Candombe a la luz de un farol***

Pedro Figari

Óleo sobre cartão, 1924/1925, 61 X 81 cm,

Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes

Montevideo



Fonte: Acervo fotográfico da autora.

Fig. 35

***Família colonial - Minuet***

Pedro Figari

Óleo sobre cartão, [s.d.], 64 X 84 cm,

Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes

Montevideo



Fonte: Acervo fotográfico da autora.

Em linhas gerais, as cenas rurais de Pedro Figari, segundo analisa Emma Sanguinetti, são compostas, na maior parte das vezes, por “(...) hombres y animales, árboles frondosos y hermosas lunas llenas. (...) Y siempre, al lado del hombre, sus mejores compañeros: el caballo y el perro”.<sup>122</sup> Por certo, mais que dar a ver aos observadores tais elementos particulares dos campos uruguaios, o artista o constrói objetivando evidenciar, justamente, o tempo mítico e perdido com o qual pautou grande parte de sua produção.

O primeiro recurso que se observa e que, de certa maneira, emprega essa ideia por ele trabalhada refere-se, pois, à linha do horizonte que estabelece em tais paisagens. Em *El ombúe*, por exemplo, por mais que a árvore seja o elemento que domina e verticaliza a cena, a linha que divide ambos os planos e oferece maior tamanho ao céu do que a terra. Para Angel Kalemberg, a maneira com a qual o artista corta o espaço com uma baixa linha do horizonte pode estar relacionada, pois, com a pintura holandesa: “Tal vez toma de los holandeses el espacio aéreo (...), en virtud del cual cuatro quintos del alto del cartón están ocupados por el cielo, lugar ‘encantado’, de ausência”.<sup>123</sup> Essas mesmas questões são ainda percebidas em *Llega la noche*. Nesta pintura, que é dominada por um céu que transita entre azuis e lilases, a extensão do campo, isto é, sua imensidão, é percebida, justamente, pelas maiores dimensões do céu.

Ambas as obras, porém, mesmo que tenham a temática da paisagem como elemento comum, devem ser observadas, também, a partir de seus traços compositivos. A grande árvore que se destaca em *El ombúe*, por exemplo, não foi elaborada a partir de traços definitos nem, tampouco, por pinceladas lisas e invisíveis. Pelo contrário, não apenas o *ombú*, mas todos os elementos que compõem a cena são perceptíveis a partir de manchas e grossas camadas de tinta. Nesse sentido, a forma é dada pela cor e pela intensa pincelada do artista que, executando seus cartões sem esboços, deixa suas memórias e tempos confluírem na construção de tais imagens.

Essa questão, que mais uma vez volta-se às suas concepções acerca da arte e suas funções, encontra na *estética da lembrança* um meio muito fecundo de apresentar não apenas o pampa como espaço – e tempo – dos elementos essenciais à formação da América, mas, sobretudo, da maneira com a qual ele próprio as percebeu e as elaborou a partir de recordações. Nesse sentido, uma pintura que transcende a racionalidade do

---

<sup>122</sup> SANGUINETTI, Emma. **Pedro Figari**. Montevideo: Zonalibro, 2012, p.18.

<sup>123</sup> KALEMBERG, Angel. Op.cit., p.60.

traço e da precisão de esboços, parece fluir e emocionar em tintas, manchas e matéria pictórica. Segundo Haber,

(...) Figari creía que para emocionar de forma diferente el arte tenía que renunciar a la limitación servil y sostenía que el cuadro no era un inventario. Además, la realidad de la evocación tiene necesidad de sus propios medios plásticos. Debe estar más cercana al sueño que al realismo. Prima en su obra a una estética vinculada al recuerdo. Con la identificación propia de la memoria, triunfa el manchismo y el abocetamiento. Todo esto realizado en forma sintética, porque la esencia de la obra no es el documento histórico.<sup>124</sup>

Toda essa particularidade técnica se expressa de forma bastante precisa, também, na composição dos céus e, muito especialmente, das luas. Esta, que foi uma permanente nas obras de Pedro Figari, é elaborada, na maior parte das vezes, a partir de pinceladas visíveis e circulares, como se pode perceber nas que estão presentes em *Llega la noche* e *A la fiesta* (Fig. 36 e 37). Afora a percepção do movimento empregado pelo artista na elaboração das luas, o diálogo que elas estabelecem junto ao céu em que estão contidas e junto às nuvens que compartilham o mesmo espaço, é interessante de ser observado.

Assim, se por um lado, as luas são elaboradas a partir dessa precisão circular, por outro, o céu do qual fazem parte é elaborado, justamente, através de pinceladas carregadas de tinta e que, pelo trabalho com as cores, formam diferentes e matéricas nuvens no firmamento. Essa questão, apontada por Peluffo Linari, é também elemento destacado nas obras do pintor. Conforme colocado acima, não é do desenho que as imagens de Figari partem. Pelo contrário, é de “(...) la paridad de dibujo y color (...)”<sup>125</sup> que muitas de suas figuras se dão a ver em seus cartões. Além disso, com relação aos céus, quando elaborados em planos abertos, como é o caso de *Llega la noche* e *A la fiesta*, a interpenetração entre matéria e cor acabam, muitas vezes por, compor os cenários. Para Iris Peruga, são as “pinceladas cortas, variadas y movidas, por lo general en tintas y tonos cercanos (...) [que] van dando cuerpo y forma a las ondulantes nubes y brumas, que a veces adquieren los perfiles de fabulosas criaturas míticas, flotantes (...)”<sup>126</sup>.

<sup>124</sup> HABER, Alicia. Op.cit., [s.p.].

<sup>125</sup> PELUFFO LINARI, Gabriel. **Historia de la pintura uruguaya**. Op.cit., p.108.

<sup>126</sup> PERUGA, Iris. Op.cit., p.47.



Fig. 36

***Llega la noche (detalhe)***

Pedro Figari

Óleo sobre cartão, [s.d.], 60 X 80 cm

Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes

Montevideo



Fig. 37

***A la fiesta (detalhe)***

Pedro Figari

Óleo sobre cartão, [s.d.], 60 X 81 cm

Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes

Montevideo



Fonte: Acervo fotográfico da autora.

Observar as luas de Figari, ou seus *clairs de lune* é, também, perceber determinadas proximidades plásticas de sua pintura com as de Vincent Van Gogh (1853-1890). Afora ter visto algumas de suas obras, pela primeira vez, quando seu amigo, e também pintor, Milo Beretta as levou ao Uruguai, o fato é que Figari, mesmo atentando à sua técnica particular, aproxima consideravelmente as suas pinceladas das do artista holandês. E, especialmente na elaboração de luas, onde a luz e os efeitos dela provenientes no céu são obtidos através da cor e de seus gestos, pode-se considerar tal acercamento.

Nesse sentido, se for tomada a consagrada pintura *The starry night* (1889), elaborada pelo artista quando já se encontrava internado em hospital, chama atenção, precisamente, a elaboração de sua lua (Figs. 38 e 39). Disposta em um céu azul, Van Gogh elaborou seu entorno a partir de camadas de tintas circulares que, na medida em que se aproximam de seu centro, definem o contorno – e a forma – da lua. O mesmo recurso é utilizado na elaboração das estrelas que, espalhadas pelo firmamento, aparecem como pontos de luz na pintura.

Por certo, os elementos que pautaram as produções de Van Gogh e de Pedro Figari são bastante diferentes. No entanto, essa visão de mistério, que transparece na maneira como articulam cor e matéria na elaboração desses grandes céus. Angel Kalemberg, por exemplo, afirma que é precisamente nesse ponto que ambas as pinturas se aproximam: “Equivalente a las de Van Gogh, a través de las lunas Figari sentia la noche, evocaba el misterio.”<sup>127</sup> Porém, se essa questão aproxima a ambos, as funções com que revestem o elemento lunar em suas obras, de certa forma, os afasta.

Para Kalemberg, por exemplo, a constante presença da lua na obra de Figari, especialmente nas paisagens do pampa, está intimamente relacionada, também, com a função que esta passa a ter tanto para o *gaucho* quanto para todo o ambiente rural. Ela é, em última instância, a fertilidade e a fecundidade da terra, a regeneradora do tempo. Angel Kalemberg, que pontua a importância da lua para os homens do campo, enfocando, pois, a escuridão quando de sua ausência, assim se refere aos usos que Figari faz dela:

El habitante de nuestro campo no vive en la tierra, vive pendiente del cielo y, cuanto aparece la luna, símbolo de la fecundidad, de fertilidad, se convierte en la presencia más significativa. (...) ¿Figari estará pensando en los valores americanos? Quizá por eso la luna de Figari suele estar en el punto privilegiado, el lugar del ceremonial”.<sup>128</sup>

<sup>127</sup> KALEMBERG, Angel. Op.cit., p.69.

<sup>128</sup> Idem.



Fig. 38 e 39

***Starry night***

Vincent Van Gogh

Óleo sobre tela , 1889, 73,3 X 92,1 cm

The Museum of Modern Art

New York



Fonte: The Museum of Modern Art

Assim, o que se depreende dessa questão é que, junto de uma pincelada intensa e matérica, tal qual as que Van Gogh utilizou para elaborar seu céu estrelado em *The starry night*, o destaque dado por Figari às luas relaciona-se, pois, à forma com a qual interpreta, percebe e rememora esse espaço. Além disso, trazer à tona elementos da natureza nativa e da forma como se manifestavam no ambiente pampeano, entrava em conformidade com o que, diversas vezes, defendeu nos projetos da *Escuela de Bellas Artes* e na reformulação da *Escuela de Artes y Oficios*: a busca de uma arte nacional a partir das especificidades nacionais.

A lua, no entanto, é um elemento importante nesse processo: ela não apenas opera como lembrança e memória do artista, mas, sobretudo na atemporalidade da imagem, conflagra a especificidade de seu espaço. Assim, luas cheias, plenas e que dialogam intensamente com os demais elementos da pintura, sobretudo com céus e nuvens, aparecem justamente nas paisagens onde o campo se dá a ver, também, em sua plenitude. Os demais elementos, por exemplo, são minimizados: assim são os cavalos de *Llega la noche* que, à exceção dos dois mais escuros, quase se fundem às cores terrosas e verdes que aludem ao campo.

Por outro lado, no entanto, quando Figari pinta paisagens rurais onde o destaque recai sobre outros elementos, como é o caso de *El ombú* e *El pericón*, as luas não deixam de aparecer. Diferentemente das anteriores, as que se manifestam nestas pinturas são parcialmente recobertas pelos *ombús*. Ela, nessas obras, já não é a protagonista, a que é observada e destacada na obra. Ela parece ser, agora, justamente a que observa e dialoga com as demais presenças na pintura. Assim, a lua de *El ombú* não só parece interpelar o cavalo que, elaborado nas mesmas cores que ela, se posta aos pés da grande árvore. Ela parece indagar, também, quem a observa. Em *El pericón*, também parcialmente encoberta pelo *ombú*, ela parece se converter “(...) en curiosa espectadora de sus ritos sociales”.<sup>129</sup>

Junto a presença da lua, outro elemento de grande destaque na obra do artista são, pois, seus grandes e imponentes *ombús*. Árvore símbolo do pampa rioplatense, este é o elemento verticalizador das pinturas de Figari. Nesse sentido, se por um lado a linha do horizonte estabelece os dois polos de sua pintura, marcadamente definidos pelo céu e pela terra, é o *ombú* quem vai desestruturar a harmonia horizontal estabelecida pelo artista.

---

<sup>129</sup> PERUGA, Iris. Op.cit., p.47.

Muito embora sejam perceptíveis esses jogos geométricos na pintura de Figari, é igualmente importante perceber, também, que os *ombús*, na maior parte das vezes, constituem-se como elementos de ligação entre os vários personagens da pintura. Em *El pericón*, por exemplo, ele não só se conecta aos *gauchos* e *chinas* como espaço de manifestação folclórica, mas, igualmente, a partir de suas formas ondulantes. É sua presença, também, como elemento do passado, que possibilita a ligação com o presente do artista e suas memórias de outrora. Por outro lado, em *El pericón entre ombús* e *El ombú*, a conexão que se estabelece está mais voltada aos dois planos da imagem. Assim, se o *ombú* é o elemento verticalizador da imagem ele também é o elo entre céu e terra.

Observando a maneira com a qual Pedro Figari elabora suas paisagens, percebe-se que, muito mais que fazer convergir elementos específicos de uma dada realidade espacial – no caso o pampa uruguaio – ele faz confluir, por entre tintas, manchas pinceladas matéricas, o tempo de suas memórias. No entanto, ao mesmo tempo em trama os fios dessa grande complexa rede de relações a partir de lembranças, igualmente as articula no sentido de corresponderem à essência de uma arte nacional. Arte esta composta de reminiscências e sentimentos. De histórias e anacronismos.

Analisar a construção da imagen do *gaucho* na pintura de Pedro Figari é, pois, adentrar um universo que é elaborado a partir de inúmeros elementos e referenciais. Como intelectual caleidoscópico, Figari, desde sua juventude, parecia estar construindo uma grande base acerca da arte e das questões nacionais. Muito embora se faça a distinção entre o *Figari homem público* e o *Figari artista*, importa perceber que todas as questões que embasaram seu posicionamento jurídico, filosófico e pedagógico confluíram em seu fazer artístico.

Nesse ponto, o *gaucho* é o elemento que assume grande relevância quando, visando uma autonomia regional e uma arte nacional, Figari o insere em suas pinturas como o elemento essencial, isto é, como símbolo da América Latina. Muito embora tenha se aproximado de grandes e importantes intelectuais, a maneira com a qual o artista pensa o seu *gaucho* está muito vinculada às suas percepções e memórias pessoais. Por tal razão, quando pensa – e propõe – um projeto de arte nacional, ele não está apenas se referindo a uma arte produzida no Uruguai ou na América Latina. Ele objetiva, fundamentalmente, ter nos assuntos regionais e nacionais a grande base de sua obra.

Nesse ponto, é precisamente o *gaucho* que se apresenta ao artista como essência, como passado e como história. Esse homem do campo, o *criollo*, que não se deixou



levar pelo vento da modernidade, é o único que conserva mais intimamente o que era da *terra*, o que de mais particular e específico o sul do continente possuía. Para elaborá-lo, então, distanciando-se sobremodo da pintura descritivista, Figari parte em busca de um tempo perdido, vai a busca de lembranças guardadas na memória para que, justamente elas, servissem de documento para a posteridade.

Com isso, compreender o *gaucho* de Figari é, pois, compreender a forma com a qual tempos e memórias confluem. É apreender de que forma estes mesmos elementos aparecem dentro da imagem e os fazem estabelecer diálogos anacrônicos. É buscar, em sua essência caleidoscópica, os diversos e diferentes fios que foram tramados e que constituíram seu *gaucho*, seu *homem de memórias*.

## 7 PEDRO WEINGÄRTNER: GAÚCHOS E CARRETEIROS

Transcorria, em Porto Alegre, o ano de 1908. Recém eleito governador do Rio Grande do Sul, Carlos Barbosa, dentre as muitas atividades que seu cargo demandava, incluiu a retomada das obras de construção do palácio governamental em seu plano de governo. Estas, que estavam paralisadas desde o mandato de seu antecessor, Antônio Augusto Borges de Medeiros, quando novamente voltaram à pauta de ações do poder público, sofreram percalços de toda a natureza, onde se destaca o cancelamento do projeto anterior – de autoria de Affonso Hebert -, a realização de um concurso na França bem como a contratação de outro francês, de nome Maurice Gras, – que não havia participado do certame - para a realização do trabalho<sup>1</sup>.

Mesmo com tantas questões e problemas, o fato é que, a partir de 1909, as obras de construção do que viria a ser o *Palácio Piratini* seguiram-se sem maiores debates. Em 1912, porém, tendo sido finalizada a primeira parte do prédio, o governador do Estado percebeu a necessidade de se pensar, também, na decoração interna do mesmo. Assim, afora as esculturas de temática mitológica do escultor francês Paul Landowski, foram encomendadas, igualmente, diversas pinturas à óleo, todas com temática histórica, para diferentes e renomados artistas brasileiros. Dentre eles estavam o niteroiense e já consagrado Antônio Parreiras, seu filho Dakir Parreiras, o carioca Décio Villares, o piauiense Lucílio de Albuquerque e o sul-riograndense Augusto Luis de Freitas.<sup>2</sup>

Nesse mesmo ano de 1912, período que iniciou o projeto artístico e decorativo do palácio do governo, o já consagrado artista sul-riograndense Pedro Weingärtner retornava para Roma. Após um período de intensa produção, o artista voltava para sua

---

<sup>1</sup> A respeito dos elementos que estiveram no entorno da construção do Palácio Piratini, ver: CORONA, Fernando. **Palácios do governo do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: CORAGG, 1973; ASSIS BRASIL, Luis Antônio de. **Palácio Piratini**. Porto Alegre: Nova Prata, 2007; FERREIRA FILHO, Arthur. **Palácio Piratini**. Porto Alegre: IEL, 1985.

<sup>2</sup> As obras encomendadas pelo governo e que estiveram no Palácio Piratini até os anos 1950, quando, então, o governador Ernesto Dornelles faz a encomenda de diversos murais ao artista ítalo-brasileiro Aldo Locatelli, foram as seguintes: de Antônio Parreiras: *Proclamação da República de Piratini* (1915 - Museu Antônio Parreiras/Niterói-RJ), *Retrato do General Bento Gonçalves da Silva* (1915 – Museu Histórico Farroupilha/Piratini-RS); de Lucílio de Albuquerque: *Garibaldi e a esquadra Farroupilha* (1919 – Instituto de Educação General Flores da Cunha/Porto Alegre-RS); de Dakir Parreiras: *Fuga de Anita Garibaldi* (1917 – Museu Histórico Farroupilha/Piratini-RS), de Augusto Luís de Freitas: *Chegada dos primeiros açorianos* (1923 – Instituto de Educação General Flores da Cunha/Porto Alegre-RS) e *Combate na ponte da Azenha* (1922 – Instituto de Educação General Flores da Cunha/Porto Alegre-RS). Para maiores detalhamentos acerca de tais obras bem como sua relação com o palácio do governo, ver: OLIVEIRA, Luciana da Costa de. **O Rio Grande do Sul de Aldo Locatelli: arte, historiografia e memória nos murais do Palácio Piratini**. Porto Alegre, 2011. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

casa carregando, ainda, os louros consagratórios das exposições que havia realizado, alguns anos antes, no Rio de Janeiro e São Paulo. É, também, nesse mesmo momento, mas em terras europeias, que o artista retoma uma temática que, desde alguns anos atrás, já tinha incorporado o seu rol temático: o gaúcho e sua paisagem.

Perceber os entornos do ano de 1912 em Porto Alegre, especialmente no que se refere à arte, governo e Pedro Weingärtner, levanta uma grande questão: se o artista sulino já era conhecido nos centros artísticos brasileiros e europeus e, ainda, tinha uma obra consagrada nesses mesmos espaços, o que fez o governo não contratar Weingärtner para compor o seu grupo de pintores? Seria porque ele não era um *pintor de história* tal qual Parreiras, Albuquerque e Luis de Freitas? Ou outros motivos o teriam motivado a não contratá-lo?

Interessantes são os caminhos da imagem, da representação e da forma com o qual atuam e são recebidas pela sociedade. Conforme será visto ao longo do presente capítulo, Pedro Weingärtner, de fato, não era um pintor de história. Realizou apenas uma série de pequenas pinturas alusivas à Revolução Federalista sem, no entanto, ter a intenção de elaborar as grandes narrativas pictóricas tão peculiares ao gênero.

Afora essa questão, interessa, ainda, considerar que Weingärtner, quatro anos antes de serem iniciadas as contratações de pintores para o Palácio Piratini, havia recebido uma encomenda do mesmo Carlos Barbosa que, nesse momento, assinava contrato com Antônio Parreiras. A encomenda era, justamente, *uma cena de costumes rio-grandenses* que, no ano de 1909, foi remetida de Roma para Porto Alegre sob o título *Rodeio*. Exposta em uma vitrine da Rua da Praia, sofreu todo o tipo de crítica de quem a observava, especialmente o fato de a cena pintada não corresponder a realidade de um *rodeio*. O resultado? O governo não mais adquiriu a obra.

Assim, tendo por base tais questões, o presente capítulo visa analisar a maneira com a qual a temática do gaúcho desenvolveu-se na obra de Pedro Weingärtner e, ainda, como tal figura foi apreendida não só pelo artista, mas, igualmente, pela sociedade sulina. Sendo o primeiro artista da região a dedicar-se, de fato, a tal tema, percorrer os caminhos de seus gaúchos e carreteiros indicam, de forma específica, como tal imagem consagrou-se na pintura sul-riograndense.

### **7.1 Entre América e Europa: Pedro Weingärtner e as artes**

Analisar a obra de Pedro Weingärtner é, pois, transitar por uma grande ponte que conecta a América e a Europa e que, por sua vez, proporciona diversificadas percepções

acerca de seu *métier*. Artista que teve sua formação em importantes centros do Velho Mundo, especialmente na Alemanha, França e Itália, desenvolveu uma obra que, afora primar pelo aspecto compositivo, foi marcada, igualmente, pelo diversificado rol temático que apresenta ao público. Nesse sentido, compreender a maneira com a qual o gaúcho aparece e se configura em sua pintura e, ainda, perceber como se transforma em inquietação ao seu trabalho como pintor, possibilita uma série de questões que, em suma, correspondem aos entornos da produção dessas obras.

Nesse sentido, para uma maior aproximação junto a esses elementos, observar a trajetória artística de Pedro Weingärtner se mostra por demais relevante nesse momento. São esses caminhos trilhados pelo artista que auxiliam o pesquisador a pensar e problematizar tanto a sua obra quanto o desenvolvimento de suas temáticas, especialmente às relacionadas ao Rio Grande do Sul e ao gaúcho. Além disso, o próprio panorama artístico porto-alegrense, ainda muito incipiente no período, oferece claros e pontuais subsídios para a compreensão da recepção e da circulação das obras do artista.

Apesar de Pedro Weingärtner ter sido um artista de grande destaque nacional e internacional, poucas informações acerca de suas vivências e experiências chegaram até os dias de hoje. Paulo Gomes, que desenvolveu uma grande e importante pesquisa a respeito do artista, no ano de 2003, quando se realizou uma exposição comemorativa aos 150 anos de nascimento do artista, comentou que “(...) muito pouco sabemos de sua vida e de sua obra, desconhecemos a importância de sua atuação no sistema de artes local, ignoramos a influência de sua arte na produção do Estado e do país”.<sup>3</sup> Assim, traçar os caminhos do artista se mostra, muitas vezes, como um grande quebra-cabeças. E será, portanto, a partir das peças que hoje estão disponíveis ao pesquisador, que sua trajetória será apresentada.

Pedro Weingärtner, desde muito jovem, já mostrava inclinação à arte. Proveniente de uma família que era possuidora de *dotes artísticos*, autores como Leandro Telles, Quirino Campofiorito e Ângelo Guido, por exemplo, colocam que sua primeira formação deu-se, precisamente, com seu tio, Miguel Weingärtner, e com seus dois irmãos, Jacob e Inácio<sup>4</sup>. Se, por um lado, deste último e de seu tio obteve

---

<sup>3</sup> GOMES, Paulo. Registros precários nas coleções públicas. **Jornal do MARGS**, 2003. O original encontra-se no arquivo do Instituto de Artes da UFRGS.

<sup>4</sup> Campofiorito afirma, ainda, que as duas irmãs de Pedro Weingärtner igualmente contribuíram com essa formação, uma vez que dedicavam-se, de forma muito simples, às artes. Para o autor, “como pintoras e professoras de arte, atuaram muito, também, as irmãs Verônica e Paulina Weingärtner”. Cf. CAMPOFIORITO, Quirino. **A proteção do Imperador e os pintores do Segundo Reinado. 1850-1890**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983, p.59.

ensinamentos acerca dos processos e detalhamentos litográficos, de Jacob, por outro, acercou-se mais da forma e do desenho. Para Leandro Telles,

Inácio [pai de Pedro] não estimulou em nenhum dos filhos a carreira das artes. Contudo, a tendência para a pintura e o desenho eram inatas na família. Jacob Weingärtner foi grande desenhista, cujo talento não se revelava apenas em esboçar desenhos humorísticos para o jornal caricato 'O Século', mas, igualmente, em notáveis retratos. Inácio, o irmão mais velho de Pedro, foi exímio litógrafo, tendo aprendido o ofício com seu tio Miguel Weingärtner (...).<sup>5</sup>

Antes, porém, de poder dedicar-se integralmente às atividades artísticas, ponto chave onde sua formação mais específica tem início, o futuro artista, em virtude do falecimento de seu pai, em 1867, volta-se, por problemas financeiros, ao trabalho no comércio. Atendendo na firma Jacob Rech e Cia, destinada a importação de produtos manufaturados e ferramentas,<sup>6</sup> Weingärtner não só aprendeu as tarefas competentes ao comércio como, igualmente, travou amizade com muitos alemães e seus descendentes que, além de trabalhar na mesma área, igualmente circulavam por seu local de trabalho. Anos mais tarde, esses mesmos homens terão papel de grande importância na vida do artista.

Ângelo Guido, também artista e escritor da biografia mais completa acerca de Weingärtner, informa que, durante o período em que trabalhou no comércio, foi acometido por uma doença que o faz se afastar de suas atividades e buscar medidas curativas junto ao ar puro do campo. Muito embora esse momento possa ser delicado na vida do artista, Guido informa que foi o de epifania do artista pois, precisamente em contato com o campo, decidiu voltar-se unicamente às artes:

A maravilhosa loucura da arte acabava de se apoderar de seu espírito e, ao declarar, diante dos familiares estupefatos, alarmados: "Não quero mais ser comerciante; quero ser artista. Vou-me embora para a Europa!", ele fazia uma afirmação de fé na beleza de um ideal ao qual entregara a sua alma e a sua vida.<sup>7</sup>

Mais que decidir-se pelo mundo das artes, Weingärtner resolve, ainda, estudar e aprimorar seus traços nos mais importantes e destacados centros artísticos europeus de

<sup>5</sup> TELLES, Leandro. O príncipe dos pintores rio-grandenses. Pedro Weingartner. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 03 out. 1970, p.03.

<sup>6</sup> Idem.

<sup>77</sup> GUIDO, Ângelo. **Pedro Weingärtner**. Porto Alegre: Divisão de Cultura, 1956, p.18.



então. Assim, de posse das economias que havia guardado de seu trabalho no comércio, em 1878, contando com 25 anos de idade, o futuro artista partia para a Alemanha. Após um ano em Hamburgo, onde estuda na Escola Industrial de Hamburgo, em 1879 matricula-se na Nobre Escola de Arte de Baden, em Karlsruhe, onde tem aulas com Theodor Poeckh e, mais tarde, com Ernst Hildebrand, artistas que se destacam pela pintura de gênero e retratos. Ângelo Guido, ao comentar essa fase de aprendizado a partir de um caderno de desenhos da época em que era estudante, assim coloca:

Esses primeiros desenhos mostram que evidentemente o aluno de Poeckh e de Hildebrand já tinha apreciável maestria de traço, bom golpe de vista e a linha incisiva e limpa. (...). A característica observação do detalhe que o acompanhará em todas as fases de seu desenvolvimento artístico já se nota evidente (...).<sup>8</sup>

No ano seguinte, ao acompanhar Hildebrand a Berlim, Weingärtner inicia seus estudos na Real Academia, onde fica até o ano de 1883. A partir daí, sua nova fase de formação será em Paris onde, afora o contato com novas formas artísticas, passa frequentar a *Académie Julien*, onde tem aulas com de Tony Robert-Fleury e Adolf Bouguereau, “ambos de largo prestígio na época, porém de firme orientação acadêmica”.<sup>9</sup> É importante colocar, ainda, que afora os ensinamentos práticos obtidos junto a Bouguereau, este o incentiva a ir para a Itália completar seus estudos. De acordo com Guido,

Ele o adestraria nos desenho dos nus que mais tarde colocaria em seus quadros de assuntos clássicos, na composição ordenada segundo um equilíbrio agradável e harmonioso e estimularia em seu devotado discípulo (...) o desejo de ir completar na Itália a sua formação artística, como ele mesmo o fizera, quando jovem, conquistando o “grand prix de Rome” (...).<sup>10</sup>

É importante mencionar, mesmo que brevemente, que a ida de Weingärtner para a Itália, bem como seu estabelecimento em Roma, foi possibilitada pelo auxílio financeiro concedido por D. Pedro II. Antes mesmo de dirigir-se para tal centro artístico, Weingärtner sofreu graves problemas financeiros, uma vez que suas economias acabaram e apenas contou com o auxílio dos comerciantes brasileiros que

<sup>8</sup> GUIDO, Ângelo. **Pedro Weingärtner**. p.22.

<sup>9</sup> DAMASCENO, Athos. **Artes plásticas no Rio Grande do Sul (1755-1900). Contribuição para o estudo do processo cultural sul-rio-grandense**. Porto Alegre: Globo, 1971, p.199.

<sup>10</sup> GUIDO, Ângelo. *Op.cit.*, p.33.

residiam em Hamburgo<sup>11</sup>. Sob o risco de não poder dar continuidade aos estudos e, ainda, encorajado por Bouguereau<sup>12</sup>, Weingärtner encaminha um pedido de auxílio financeiro ao Imperador D. Pedro II, conhecido por ser um grande entusiasta das artes. Afora apresentar-se e narrar sua trajetória de estudos na Europa, o artista, em dado momento da carta remetida ao Brasil, assim se coloca:

(...) o suplicante (...) vem respeitosamente pedir a Vossa majestade Imperial, protetor das belas artes, ajudá-lo com um dote durante esse tempo, na certeza que o suplicante tudo empenhará para (ilegível) seu nome (...). O suplicante, senhor, tomou a liberdade de pintar um retrato à óleo de Vossa Majestade Imperial, baseado num pequeno cartão fotográfico de Alberto Haenschel da corte, e também do excelentíssimo senhor conselheiro Henrique D'Ávila, atual ministro da agricultura, para mostrar os progressos que fez na parte técnica da arte, sendo aliás bastante difícil pintar um retrato sem a presença da pessoa, o que pode ter dado lugar a erros graves a respeito das cores e da semelhança (...).<sup>13</sup>

Embora sem maiores detalhamentos acerca das negociações, o fato é que, em 1884, Pedro Weingärtner recebe a sua primeira bolsa de estudos, no valor de 300 francos mensais<sup>14</sup>, que se estenderá até o ano de 1887. Como requisito da bolsa, durante esses quatro anos em que o artista torna-se um dos tantos *protegidos do Imperador*, ele periodicamente remetia uma obra ao Brasil para, dentre outras coisas, registrar os avanços que estava fazendo do estudo e na prática artística. Guilherme Auler, em importante estudo que realizou acerca dos *bolsistas do Imperador*, comenta parte de uma carta que o artista teria enviado, junto a uma pintura, para D. Pedro II. Datada de 25 de novembro de 1886, assim o pintor rio-grandense comenta: “Esta insignificante oferta fica muito aquém dos meus desejos, mas em todo o caso provará à sua Majestade que o seu pensionista não deixa de trabalhar no intuito de honrar o seu país natal e o augusto soberano que lhe tem dispensado tão generosa proteção”.<sup>15</sup> Auler, que

<sup>11</sup> WEINGARTNER e o Imperador. *Correio do Povo*. Recorte de jornal sem demais referências. O original encontra-se no Arquivo do Instituto de Artes da UFRGS em pasta específica de Pedro Weingärtner.

<sup>12</sup> Na carta remetida por Weingärtner ao Imperador, estava anexado, ainda, uma certificação de seu mestre francês. Esta dizia o seguinte: “Certifico que o sr. Pedro Weingärtner trabalha com ardor no atelier de pintura por mim dirigido e que pelas suas disposições naturais, pela sua aplicação perseverante e seus progressos, me faz esperar que um dia será um artista de relevo. Assim é com todas as minhas forças que venho dar apoio ao pedido que ele envia ao governo brasileiro no sentido de obter uma pensão que o coloque em condições de poder continuar os seus estudos”. Cf. GUIDO, Ângelo. Op.cit., p.34.

<sup>13</sup> WEINGARTNER e o Imperador. *Correio do Povo*, 29 ago. 1981, p.04,

<sup>14</sup> Idem.

<sup>15</sup> WEINGARTNER e o Imperador. *Correio do Povo*. Recorte de jornal sem demais referências. Op.cit.

complementa a fala do pintor com o retorno do Imperador, afirma que “(...) em 19 de abril de 1887, o imperador acusa o recebimento do quadro e envia seus agradecimentos”.<sup>16</sup>

Afora o registro do estudioso, há outro que, além de apontar essa relação de Weingärtner com o Imperador, demonstra, igualmente, o círculo de relações e amizades estabelecidas pelo artista. Em 1887, por exemplo, em visita a Roma, Carlos von Koseritz encontra-se com Pedro Weingärtner na *Villa Borghese*, local este em que o pintor havia estabelecido o seu ateliê. Nas *Impressões d'Italia* que escreve no mesmo ano, Koseritz, afirma que esteve “(...) diariamente com o Sr. Pedro Weingärtner, nosso talentoso comprovinciano rio-grandense”<sup>17</sup>, além de tecer inúmeros elogios à obra e disciplina do artista em seus estudos. Na realidade, seus comentários nas *Impressões* parecem fazer parte de um discurso que objetivava, dentre outras coisa, justificar a presença do artista na Europa e, ainda, a pensão que recebia do governo brasileiro.<sup>18</sup>

Além do tom bastante pessoal empregado no texto, Koseritz igualmente comenta um trabalho que o artista estava realizando para remeter ao Imperador. Ao adentrar no ateliê do artista, chama a sua atenção a tela que estava em vias de ser finalizada, pois faltava, apenas, “(...) os últimos retoques que podem ser dados depois de estar collocada a moldura”.<sup>19</sup> Além de comentar o assunto da pintura, que apresentava no interior de um arquivo onde, além da presença de um frade e de um advogado, estava, também, uma jovem viúva, Koseritz apontava, igualmente, o destino da pintura:

Esta originalíssima concepção, que Pedro Weingaertner intitulou – direitos documentados, - é uma obra de mestre e obterá grande successo. O artista vai offerecel-a á S. M. o Imperador em testemunho de gratidão pela pensão que S. M. generosamente lhe concedeu e que se eleva a 300 francos mensaes. É mais um d’esses actos de imperial munificencia em favor de desprotegidos talentos brasileiros (...). E no presente caso é sobremodo bem empregado o auxilio que S.M. magnanimamente concedeu ao nosso jovem comprovinciado, porque este não é só um talento, mas também um homem sério, trabalhador e cumpridor de seus deveres, digno portanto de toda a proteção.<sup>20</sup>

---

<sup>16</sup> Idem.

<sup>17</sup> KOSERITZ, Carlos von. **Impressões d'Italia**. Porto Alegre: Estabelecimento Typographico de Gundlach e Cia., 1887, p.358.

<sup>18</sup> GOMES, Paulo. A carreira e a obra de Pedro Weingärtner. In: VEEK, Marisa (Prod.). **Pedro Weingärtner: obra gráfica**. Porto Alegre: [s.e.], 2008, p.16.

<sup>19</sup> Ibidem, p.359.

<sup>20</sup> Ibidem, p.360.

Essa obra, intitulada *Direitos documentados*, havia de ser remetida para D. Pedro II assim que finalizada, conforme consta na narrativa de Koseritz. No entanto, um caso curioso acontece com ela. Ao vir para o Rio de Janeiro em 1888 para sua primeira exposição, Weingärtner recebe a notícia de que o Imperador estava impossibilitado de comparecer ao evento, o que foi amplamente noticiado pela imprensa. Em função disso, decide o artista, então, “(...) ir ao paço imperial, em São Cristovão, para mostrar ao Imperador alguns trabalhos e fotografias de outras telas, entre as quais se encontrava a do quadro **Direitos documentados**”.<sup>21</sup> Em um diálogo imaginário, mas com base no que aconteceu durante a visita, coloca Ângelo Guido:

- Agrada-me muito este quadro – teria dito o Imperador, apontando para uma das fotografias.
- É a fotografia do quadro que tive a honra de oferecer à Vossa Majestade, esclareceu o artista.
- A mim?! Mas eu nunca o vi...<sup>22</sup>

Os acontecimentos que se seguiram ao ocorrido, que ao mesmo tempo em que causaram surpresa ao Imperador, geraram grande constrangimento ao artista, foram dignos, como apontou Paulo Gomes, do melhor romance de folhetim<sup>23</sup>. Tanto D. Pedro quanto Weingärtner empreenderam buscas à tela desaparecida, mas foi o pintor quem descobriu as primeiras pistas de seu paradeiro na alfândega do Rio de Janeiro. A pintura, que ali havia chegado há algum tempo, não tinha sido retirada em tempo hábil. Por tal razão, foi posta em leilão e adquirida por um português que, procurado por Weingärtner, o informou que havia a vendido para *uma certa dama*. Esta, ao saber do ocorrido, recusou-se a aceitar a quantia em dinheiro que o Imperador oferecia, mas, em troca, pedia que um português que estava preso fosse colocado em liberdade, o que foi imediatamente atendida. A confusão gerada pela perda da pintura bem como a sua incessante e bem registrada busca pela imprensa, tem papel duplamente positivo: o primeiro é que a obra, enfim, havia retornado para seu proprietário original; e o segundo, diretamente relacionado “(...) ao ruído feito pela imprensa em torno do caso serviu de propaganda excepcional para sua exposição, da qual, finalmente, pode cuidar com sossego”.<sup>24</sup>

<sup>21</sup> GUIDO, Ângelo. Op.cit., p.42.

<sup>22</sup> Idem.

<sup>23</sup> GOMES, Paulo. A carreira e a obra de Pedro Weingärtner. Op.cit., p.17.

<sup>24</sup> GUIDO, Ângelo. Op.cit., p.43.

Ainda no que se refere às amizades, especialmente a Koseritz, o seu apreço pelo artista, vale mencionar, não se manifestou apenas quando ele se estabeleceu na Europa e, aos poucos, fazia sua obra aparecer<sup>25</sup>. Pelo contrário, antes mesmo do artista partir para a Alemanha, seu primeiro ponto no Velho Mundo, ambos já haviam estreitado laços de amizade. Possivelmente em função da circulação em ambientes onde os descendentes germânicos se encontravam, o fato é que, quando Weingärtner parte para sua viagem de estudos, o jornalista anuncia em seu jornal, o *Koseritz Deutsche Zeitung*, a partida do artista<sup>26</sup>. Por certo não se constitui tema da presente tese, mas, perceber esse entorno e a construção de redes de amizade e, igualmente, de espaços de sociabilidade entre os alemães e os descendentes que residiam no Estado, oportuniza importantes desdobramentos e percepções acerca de tal especificidades da história sulina.

Além do jornalista e advogado alemão, igualmente importa mencionar outras pessoas que foram próximas ao artista e que serão importantes em sua trajetória artística tanto no Brasil quanto no exterior. É o caso, por exemplo, dos também artistas Henrique Bernardelli (1857-1936)<sup>27</sup>, Augusto Luís de Freitas (1868-1962) e Mariano Barbasán Laguerela (1864-1924), sendo este último seu companheiro de viagens pela Itália. Aquém do núcleo de artistas, outro importante amigo de Weingärtner foi o diplomata Joaquim Nabuco (1840-1910). A extensa correspondência trocada entre ambos, que parte se encontra na Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj/Recife) e outra em posse da família, no Rio de Janeiro, é uma das fontes documentais que mais aproxima o pesquisador do artista, uma vez que outras são por demais escassas e, até mesmo inexistentes.

Em uma das cartas analisadas (Fig. 01, 02 e 03), obtida no arquivo da Fundação Joaquim Nabuco, a conversa entre ambos se dá no entorno de um autorretrato pintado por Weingärtner que, segundo subentende-se, Joaquim Nabuco havia lhe solicitado. Ao

<sup>25</sup> A respeito dos espaços de sociabilidade do período, relevantes para se acercar da formação de redes de contatos e amizades, importa mencionar a relação que tanto Inácio Weingärtner quanto seu filho, Pedro, estabeleceram junto ao ambiente festivo do período, especialmente na hoje conhecida Sociedade Germânia de Porto Alegre. Segundo Leandro Telles, “Inácio Weingaertner, por muitos anos, desempenhou as funções de ecônomo da Sociedade Germânia, a decana das sociedades teuto-brasileiras fundada nesta Capital em 1855 por 28 membros. A Germânia sempre foi uma sociedade que primou pela ênfase que dava à parte cultural de suas programações (...). Foi, certamente, num ambiente assim que o pequeno Pedro, enquanto via o pai no balcão ou nas mesas servindo os sócios, tomava os primeiros contatos com manifestações de cunho artístico”. Cf. TELLES, Leandro. Op.cit., p.04.

<sup>26</sup> TELLES, Leandro. Op.cit., p.04.

<sup>27</sup> Segundo consta, Bernardelli faz um retrato de Weingärtner quando este visita o Rio de Janeiro e, quando encontram-se em Porto Alegre, há registros de que tenham tirado uma fotografia onde aparecem abraçados. Cf. TARASANTCHI, Ruth Sprung. O pintor Pedro Weingärtner. Roteiro em busca de Weingärtner. In: **PEDRO Weingärtner (1853-1929): um artista entre dois mundos**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009.



Fig. 01  
Carta de Pedro Weingärtner para Joaquim Nabuco  
Carta, 1905.

PEDRO WEINGÄRTNER  
ROMA  
80-9, VIA MARGUTTA

Roma 29 de Feb. 1905.  
JN  
ESP/60 doc.  
4594 (3319)

Caro Sr. Sr. J. Nabuco

Enviei ao Sr. Sr. D. Hilário  
Gouveia, Av. Almeida 52, Paris  
uma caixa com o meu antigo  
retrato dedicado a T. E. com  
foi o desejo de T. E. cujo per-  
dido me lisonjeou muito  
— não sei se agradará a  
T. E. o meu retrato, não me  
pintei mais bonito, antes te-  
nho uma expressão bastante  
triste, que não me foi possível  
de evitar, e afinal eu creio  
que mesmo tendo esta expre-  
são pouco amável

(3319)

e tem amigo Barros me disse que  
T. E. parte no dia 2 de Maio,  
e afinal deseja a T. E. uma feliz  
viagem, e boa permanência em  
Washington.

Eu pretendo de partir para o  
Brasil em Julho a.e. onde  
pretendo me demorar um  
ano, e depois regressar  
a Roma.

Sou com toda estima e  
consideração de T. E.  
P. Weingärtner

Fig. 03  
 Carta de Joaquim Nabuco para Pedro Weingärtner  
 Csarta, 1905

JN CAp 34 doc 667  
 Pedro Weingärtner  
 Roma  
 Washington, 28 de Outubro  
 1905

Meu caro amigo Sr. Weingärtner,  
 Somente agora vejo o seu retrato e  
 peço-lhe que me creia mais do que agora  
 acredito, com movido e feliz ao sentir-me  
 possuidor d'essa obra d'arte para mim  
 inapreciavel. N'ella está todo o seu  
 coração e o seu talento. Não preciso  
 dizer mais, não lhe poderia dizer tudo.  
 Deseu todo em Roma  
 Joaquim Nabuco

remeter a obra para Paris, aos cuidados de Hilário Gouveia, Weingärtner, afora comentar que o pedido do diplomata o havia lisonjeado, faz uma ressalva acerca de seu retrato: “(...) não me pinteí mais bonito antes tenho uma expressão bastante séria, que não me foi possível de evitar, e assim eu creio que mesmo tenho esta expressão pouco amável.(...)”.<sup>28</sup> Em outubro do mesmo ano, encontrando-se nos Estados Unidos, Nabuco responde ao artista:

Meu caro amigo Sr. Weingärtner: Sómente agora vejo o seu retrato e peço-lhe que me creia mais do que agradecido, commovido e feliz, ao sentir-me possuidor d’essa obra d’arte para mim inapreciável. N’ella está todo o seu coração e o seu talento. Não preciso dizer mais, não poderia lhe dizer tudo.<sup>29</sup>

Afora as relações de amizade, que foram estabelecidas entre América e Europa através dos contatos com o Imperador e com amigos, importa mencionar, igualmente, as bases no qual os estudos formativos de Weingärtner estiveram assentados. Seus anos de formação na Europa, afora lhe proporcionarem o aprimoramento do desenho, igualmente forneceram elementos que seriam constantes em seus trabalhos. Em primeiro lugar deve-se mencionar a plástica notadamente tradicional. Apesar de ter entrado em contato, tanto na Alemanha quanto na França, com as pinceladas impressionistas, o artista, em nenhum momento, voltou-se a tal movimento. Pelo contrário, “(...) permanecia fiel àquele detalhismo que é característico de uma grande parte da pintura de gênero de orientação acadêmica (...)”.<sup>30</sup>

Além disso, sua ida à Itália estava relacionada, também, a essa predileção pela pintura de viés tradicional. Se, por um lado, a França impulsionava a produção das vanguardas artísticas, especialmente o impressionismo, por outro, Roma mantinha-se fiel aos postulados acadêmicos. A respeito de tal questão, Flávio Krawczyk é bastante pontual: “Não é a toa que Weingärtner escolhe Roma – grande centro europeu do academicismo – para instalar seu atelier a partir de 1886. Lá, exerce sua profissão,

<sup>28</sup> WEINGÄRTNER, Pedro [carta] 29 abr. 1905, Roma [para] NABUCO, Joaquim, Washington. 2f. Informa envio do autorretrato para Paris. O original encontra-se na Fundação Joaquim Nabuco, em Recife, sob a numeração de catálogo JN CP160 doc/a5g4 – 3319.

<sup>29</sup> NABUCO, Joaquim [carta] 28 out. 1905, Washington [para] WEINGÄRTNER, Pedro. 1f. Agradecimento pelo autorretrato enviado. O original encontra-se na Fundação Joaquim Nabuco, em Recife, sob a numeração de catálogo JN CAP34 doc/a4g2 - 667

<sup>30</sup> GUIDO, Ângelo. Op.cit., p.27.

optando pela arte acadêmica”.<sup>31</sup> Além disso, o artista ingressa no grupo *In Arte Libertas*, marcado sobremodo pela ligação com a tradição clássica. Para Neiva Bohns,

Naquele ambiente favorável ao gosto tradicional, com redutos que se mantiveram fiéis à tradição clássica, Pedro Weingärtner filiou-se ao grupo *In Arte Libertas*, interessado em temas mitológicos, na vida popular ou em paisagens rurais. Não viu – ou não quis ver – os movimentos artísticos revolucionários que se desencadeavam em outras partes.<sup>32</sup>

O que se pode apreender desse momento de formação de Pedro Weingärtner, iniciado na Alemanha e, de certa forma, finalizado na França e na Itália, é seu traço fundamentalmente tradicional. Junto a isso, importa mencionar, igualmente, que suas composições são trabalhadas de forma minuciosa e detalhista, sendo necessário, em algumas de suas telas, o uso da lupa para visualizar determinados objetos. Por esse motivo, muitos estudiosos que se debruçam sobre a obra de Weingärtner o associam, também, à tradição verista. Pelo fato de buscar, no detalhamento de cenas, paisagens e tipos humanos, tanto a singularidade dos elementos quanto os pormenores da composição, o artista “(...) com seu agudo senso de exatidão, [procurava] fixar o que via com uma grande acuidade”.<sup>33</sup>

A respeito dessa característica particular da obra de Weingärtner, importa mencionar, ainda, duas questões. A primeira delas refere-se, pois, à crítica de Gonzaga Duque quando, em 1905, o pintor apresentou um quadro no Salão de Arte do Rio de Janeiro. Segundo o crítico, a pintura apresentada evidenciava “(...) o paciente e meticuloso *mouchiste* das figurinhas liliputianas das paisagens microscópicas (...)”<sup>34</sup> Esse comentário, um pouco mais ácido, denota a peculiar particularidade da obra do artista. Mesmo que Gonzaga Duque tivesse um “(...) apreço pelo conceito naturalista da arte [e] pela verossimilhança dos temas retratados”<sup>35</sup>, o tom com que se refere à obra de Weingärtner denuncia sua crítica aos detalhes e miniaturas presentes na obra.

<sup>31</sup> KRAWCZYC, Flávio. O lugar das formas. In: **WEINGÄRTNER. Catálogo de Exposição**. Porto Alegre: Escritório de Arte Alto da Bronze, 1996, p.05.

<sup>32</sup> BOHNS, Neiva Maria Fonseca. Realidades simultâneas. Contextualização histórica de Pedro Weingärtner. **19&20**, Rio de Janeiro, v.III, n. 2, abr. 2008, p.04.

<sup>33</sup> AVANCINI, José Augusto. A pintura de paisagem gaúcha na Primeira República. Análise de obras de Pedro Weingärtner e Libindo Ferraz. **Anais do XXX Colóquio CBHA**. Rio de Janeiro, out. 2010, p.335-344, p.336.

<sup>34</sup> DUQUE, Gonzaga. Salão de 1905. **Kósmos**, Rio de Janeiro, set. 1905, [s.p.].

<sup>35</sup> FRANÇA, Cristina Pierre de. Gonzaga Duque: crônicas dos salões na revista **Kósmos**. **19&20**, Rio de Janeiro, v.II, n.2, abr. 2007, p.04.

A segunda questão que se aponta, e que está relacionada, ainda, às minúcias da pintura do artista sulino, diz respeito à maneira com a qual tal elemento apareceu ao artista. Para Leandro Telles, por exemplo, o fato de Weingärtner deter-se nos detalhamentos compositivos está relacionado, também, às produções de outros artistas que conheceu enquanto estudava na Alemanha. Esse é o caso de Max Liebermann que, segundo Telles, impressionou o artista e o fez tomar gosto “(...) pelo quadro de pequena dimensão, com abundância de detalhes”.<sup>36</sup>

Por outro lado, seguindo um viés completamente distinto, o crítico de arte Carlos Scarinci atribui outro elemento para essa permanência da minúcia em seu trabalho. Ao reafirmar a base no qual Weingärtner iniciou seus estudos, vinculando-o junto aos irmãos e à empresa litográfica, Scarinci percebe que o preciosismo de seu traço e a pequenez de suas figuras poderia estar relacionado aos trabalhos litográficos que desenvolveu, ainda, quando jovem. Segundo o intelectual, “o caráter minucioso e exato de seu estilo era o requisito do desenho de litografia que se fazia então.”<sup>37</sup> Citando a apreciação de João Kern de Elissondo, que conheceu Weingärtner pessoalmente, afirma que “(...) num certo sentido, se pode dizer que toda a pintura de Weingärtner é litográfica”.<sup>38</sup>

Além disso, se deve levar em consideração que, especialmente na Porto Alegre desse período, as empresas litográficas conheciam não só um desenvolvimento mas, igualmente, recebiam muitos artistas – e exímios desenhistas – para executar diferentes trabalhos. É com esse sentido que Scarinci afirma, também, que especialmente na cidade sulina, a atividade litográfica não ficou restrita apenas às meras reproduções. Havia, igualmente, uma preocupação com a maneira de elaboração das gravuras. E Weingärtner, despreendido dos efeitos de reprodutibilidade proporcionado pela litografia, foi, segundo o crítico, pioneiro em “(...) utilizar as técnicas em metal como modalidade de criação”.<sup>39</sup>

Os elementos que estiveram no entorno compositivo da obra de Pedro Weingärtner, sem dúvidas, são de grande relevância para a análise que se pretende de sua obra de cunho gauchesco. No entanto, perceber como a crítica recebeu suas obras, especialmente a partir das exposições e salões que participou, evidenciam não apenas os progressos técnicos de seus pinceis, mas, sobretudo, os caminhos de sua consagração.

---

<sup>36</sup> TELLES, Leandro. Op,cit., p.04.

<sup>37</sup> SCARINCI, Carlos. Pedro Weingärtner, estabelecimentos gráficos e revistas ilustradas.

<sup>38</sup> Idem.

<sup>39</sup> Idem.



Dentre as muitas exposições e salões de arte que Pedro Weingärtner participou, apenas quatro serão aqui destacadas em função de sua importância na trajetória do artista. As duas primeiras, que ocorreram em Porto Alegre, não só denotam a maneira com o qual o panorama artístico sulino estava se articulando, uma vez que integra, em exposições voltadas à indústria e ao comércio, um espaço para as artes plásticas, como também evidenciam a projeção do artista em sua terra natal. As outras duas, que aconteceram no Rio de Janeiro e em São Paulo, além sublinharem o papel da crítica de arte, igualmente apontam para a consagração do artista no Brasil.

Das exposições que Weingärtner participou em Porto Alegre, cabe destacar as que ocorreram em 1881 e 1901. A primeira delas refere-se, pois, a *Exposição Brasileiro-Alemã* ocorrida em Porto Alegre e organizada por Carlos von Koseritz. Esta, que foi predominantemente de caráter “(...) comercial, agropecuário e industrial”<sup>40</sup>, foi a segunda exposição que abriu espaço para as artes plásticas na cidade, uma vez que a primeira havia sido na *Exposição Comercial e Industrial* em 1875. Muito embora se tenha feito essa abertura, importa colocar que a parte voltada às artes “(...) não pode ser efetivamente considerada um salão e sim apenas um conjunto heterogêneo de obras plásticas elaboradas por rio-grandenses, em meio a produtos de todo tipo”.<sup>41</sup>

Para esse evento, Weingärtner, que estava estudando na Alemanha, enviou oito quadros e dois retratos (Imperadores Pedro II e Guilherme I). A sua participação, afora lhe render uma medalha de ouro, igualmente o colocou no patamar de artista destacado, uma vez que, no catálogo da exposição, sua obra havia sido comparada com a de Rembrandt, especialmente no trabalho com contrastes de claro escuro. Segundo a publicação, citada por Krawczyk, “(...) Este rosto de mulher em claro escuro, a clareza dos contornos na sombra, e a expressão dessas diferentes fisionomias nos fazem lembrar o pincel inspirado de Rembrandt, o grande mestre da escola holandesa”.<sup>42</sup>

Após o fechamento da *Exposição Brasileiro-Alemã*, passados exatos vinte anos, Porto Alegre, uma vez mais, era palco de outra grande mostra comercial onde, também, as artes plásticas haviam sido incluídas. Tal qual a que fora realizada em 1881, a *Exposição Comercial e Industrial* de 1901 objetivava, dentre outras coisas, apresentar “(...) num espetáculo de produtos organizados em engalonados pavilhões, os frutos do

---

<sup>40</sup> KRAWCZYK, Flávio. Arte incidental – as mostras de artes plásticas em Porto Alegre entre 1875 e 1903. **Porto Alegre**, Porto Alegre, v.08, n.14, pp.55-69, mai. 1997, p.58.

<sup>41</sup> Idem.

<sup>42</sup> Idem.

progresso promovido pela República”.<sup>43</sup> Por mais que ambas tenham tido objetivos muito próximos, a exposição de 1901 contou com um número maior de participantes<sup>44</sup> na área de artes plásticas e, ainda, com artistas já conhecidos no mundo das artes. Este foi o caso de Manoel de Araújo Porto Alegre, que participou com duas telas, e a de Pedro Weingärtner, que apresentou cinco trabalhos, dentre eles *Banho em Pompeia*, *bailarina* e *Retrato de Senhora*<sup>45</sup>.

Da mesma forma que as mostras anteriores, nesta de 1901 havia, igualmente, um júri responsável pela premiação das obras. Neste ano foram nomeados A. Herbert, Pinto da Rocha e Olintho de Oliveira para a avaliação das obras e sua posterior condecoração. Observando a constituição, a formação e a trajetória de muitos artistas que ali estavam concorrendo, percebe-se, pois, certa discrepância entre eles. E foi precisamente isso que Oliveira considerou quando seus colegas de júri atribuíram o prêmio maior a Pedro Weingärtner, pois deles discordou veementemente.

Sua recusa em conceder o prêmio a Weingärtner não estava baseada na qualidade de sua obra, mas, sobretudo, por ele ser artista conhecido e consagrado, o que, no seu entendimento, ofuscaria e tiraria de cena a obra dos demais concorrentes, especialmente as de Angelo Fael e Romualdo Prati. Este último, inclusive, discordando da decisão de Olintho, redige uma carta a ele onde aponta, dentre outras coisas, as razões pelas quais o prêmio deveria, sim, ser entregue a Weingärtner. Já ao final da missiva, escreve: “Francamente, sr. dr., olhe os meus quadros e os de meus colegas e diga-me, com consciência, se merecemos o favor que o sr. nos quiz [sic] fazer”.<sup>46</sup>

Dessa situação, duas questões podem ser levadas em consideração: a primeira delas diz respeito a própria consagração de Pedro Weingärtner no meio artístico sulino. Esta se constata não apenas na cessão do prêmio ao quadro *Retrato de Senhora*. É sobretudo a recusa de Olintho de Oliveira que oferece os maiores indicativos. Ao fundamentar seu argumento no currículo do artista, que por ele era considerado “(...) de nomeada no país e fora dele, professor titulado da Academia de Belas Artes (...)” e, ainda, em sua circulação pelos espaços artísticos franceses, “(...) tendo ainda ultimamente forçado as portas do **Salão** de Paris, de tão difícil acesso para estrangeiro,

<sup>43</sup> Ibidem, p.59.

<sup>44</sup> Flávio Krawczyk, fazendo um balanço entre os participantes das três exposições realizadas em Porto Alegre até 1901, aponta os seguintes números: “(...) Se na mostra de 1875 foram 19 expositores de artes plásticas (dois dos quais empresas) e na de 1881 foram 46 (sendo quatro deles: uma sociedade, duas empresas e uma comunidade indígena), na de 1901 comparecem em torno de uma centena de artistas”. CF. KRAWCZYK, Flávio. Op.cit., p.60.

<sup>45</sup> GUIDO, Ângelo. Op,cit., p.103.

<sup>46</sup> Ibidem, p.104.

não podia vir pleitear honras no meio rio-grandense, tão restrito no que toca as coisas de arte, nem sujeitar-se a um **vereditum** de um júri de competência necessariamente muito relativa”,<sup>47</sup> era quase uma injustiça a sua participação. Nesse sentido, a crítica de Oliveira não operou no sentido de depreciar a obra de Weingärtner ou, ainda, sua importância no certame. Por justamente considerá-lo um artista consagrado nacional e internacionalmente, na sua percepção, a concorrência com os demais artistas seria algo díspare por demais.

A respeito da exposição que teve vez no Rio de Janeiro em 1888, cabe destacar que ela foi a primeira individual do artista. Ocorrida no Estabelecimento Fotográfico de Insley Pacheco & Cia., na Rua do Ouvidor, o artista expôs “*O Espólio, Antes do Baile, Os Dois Amigos, O Primeiro Chôro, Almôço Campestre, Lavadeiras, Pierrette, Paisagem de Capri* e mais duas *Paisagens do Tirol*”<sup>48</sup>, ambas com grande repercussão na crítica do período. Para Athos Damasceno, nessa mostra o pintor Pedro Weingärtner “(...) obtém êxito completo, especialmente de crítica, e (...) passa a ser incluído entre os mais destacados nomes da pintura brasileira da época”.<sup>49</sup>

Interessante perceber, no entanto, que antes mesmo da abertura da exposição, quando esta foi anunciada ao público, a imprensa já comentava o trabalho do artista de forma positiva. Tal questão pode ser observada, por exemplo, na nota que circulou no periódico *Cidade do Rio* do dia 28 de agosto de 1888:

No estabelecimento photographico dos Srs. Pachecos, na rua do Ouvidor, acham-se algumas telas que brevemente serão expostas ao público. Pela audácia da concepção, pelo primoroso desenho e pelo vigoroso do colorido ellas annunciam um verdadeiro mestre revolucionário. Seu auctor, Pedro Weingartner é natural do Rio Grande do Sul, (...). Sobre seus quadros, se pronunciarão a crítica auctorizada e competente e o público. Por enquanto limitamo-nos á singelleza desta notícia em que vai apenas todo entusiasmo despertado eprante essas telas, onde existe a affirmação de um grande talento e de muito trabalho.<sup>50</sup>

Após essa primeira nota elogiosa, no decorrer da exposição, comentários mais específicos acerca de sua obra e de suas técnicas começaram, igualmente, a circular nos jornais da época. Oscar Guanabara, por exemplo, que se tornou grande admirador da

<sup>47</sup> Ibidem, p.103.

<sup>48</sup> DAMASCENO, Athos. Op,cit., p.202.

<sup>49</sup> Idem.

<sup>50</sup> PEDRO Weingartner, **Cidade do Rio**, Rio de Janeiro, 28 ago. 1888, p.01.

obra do pintor sulino<sup>51</sup>, publicou uma crítica em *O Paiz* que, por seu enunciado, já se percebe o conteúdo de seu texto. Iniciando, em letras maiúsculas, com “O primeiro pintor brasileiro”, Guanabarino segue afirmando que o artista é “(...) como um talento de primeira ordem e (...) de merecimento invejável (...). Ainda nenhum outro compatriota nosso chegou, com o pincel, a tanta perfeição no desenho, tanta fineza no acabado e tanta observação no estudo”.<sup>52</sup> Estes três últimos qualificativos indicados pelo autor, *perfeição, fineza e observação*, estão relacionados, por certo, não só ao apurado desenho do pintor, mas, sobretudo, aos detalhes e minúcias que o artista elaborava em suas pinturas.

Assim, se por um lado Guanabarino enaltece sobremodo o trabalho de Pedro Weingärtner, por outro, Gonzaga Duque, também importante e destacado crítico de arte do período, era um pouco menos efusivo em seus comentários. Ao analisar a obra intitulada *O Espólio*, Duque afirma que os inúmeros detalhes nela constantes, muito provavelmente “(...) custaram ao artista um trabalho fatigante, um ano de existência dispendido [sic] em alguns meses de paciência, de observação e de cuidados. E tudo isso reunido, dificilmente dá uma impressão intensa”.<sup>53</sup> Por mais que no decorrer do texto ele tenha afirmado que “(...) não quero dizer com isso que os quadros do Sr. Weingärtner sejam defeituosos (...)”, sua percepção acerca dos elementos que, dias antes, haviam surpreendido Oscar Gunabarino, o faziam criticar a obra. Sobre tal questão, coloca Paulo Gomes que

(...) tudo o que foi objeto de desmesurada admiração de Guanabarino foi objeto de restrição por parte de Duque. O que podemos perceber é uma visível mudança de ares no que diz respeito à recepção e crítica de produção daquele momento. De um lado, os valores tradicionais defendidos por Guanabarino e, de outro, os valores modernos Duque. Ambos atuando no mesmo contexto e em um tempo marcado pelo avanço inevitável do pensamento artístico, na direção de um discurso menos literário e mais plástico.<sup>54</sup>

Muito embora os dois críticos tenham tecido seus comentários acerca das obras de Weingärtner, elogiando ou indagando a questão do desenho, dos detalhes e das técnicas utilizadas pelo artista, o fato é que, desta exposição, ele sai consagrado. Seja

---

<sup>51</sup> GRANGEIA, Fabiana Guerra. A crítica de arte em Oscar Guanabarino: artes plásticas no século XIX. **19&20**, Rio de Janeiro, v. I, n.3, nov. 2006. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/criticas/criticas\\_guanabarino.htm](http://www.dezenovevinte.net/criticas/criticas_guanabarino.htm)

<sup>52</sup> GUANABARINO, Oscar apud GOMES, Paulo. **PEDRO Weingärtner**. Op.cit., p.16.

<sup>53</sup> DUQUE, Gonzaga apud GOMES, Paulo. Idem.

<sup>54</sup> Ibidem, p.17.

pelo fato de ter as críticas positivas e elogiosas a seu favor, seja pelo fato de umas dessas obras ter sido adquirida por Dom Pedro<sup>55</sup>, o fato é que Pedro Weingärtner se sobressai no panorama artístico nacional. Inclusive, após a finalização da exposição, quando retorna para Roma, a *Gazeta de Notícias*, ao anunciar sua partida e afirmar que ele havia realizado uma “brilhante exposição de seus trabalhos na casa Pacheco”, deseja ao jovem artista uma boa e exitosa viagem e que “a sorte lhe sorria e que continue a orgulhar-nos honrando na Europa a nossa pátria”.<sup>56</sup>

Por fim, a última exposição que será apresentada e que, de certa forma, consolida ainda mais a carreira artística de Pedro Weingärtner no Brasil, é a que acontece em São Paulo no ano de 1910. Considerada a mais bem sucedida do artista, tal mostra “(...) alcança duplo êxito – de crítica e de venda – pois não só a imprensa paulista, abrindo colunas, se ocupa do pintor em demoradas e consagradoras apreciações, como a quase totalidade das obras apresentadas encontra compradores imediatamente”.<sup>57</sup>

Além disso, vale citar, foi no encerramento dessa exposição que, circulando em uma nota da imprensa, comunicava-se que se encontrava em São Paulo o grande tríptico *La faiseuse d'anges*, obra no qual o artista havia demorado um ano em sua elaboração e produção. Sendo a maior obra pintada por ele, que ficou conhecido, também, por suas telas de pequenas dimensões, a chegada dessa pintura, segundo Ângelo Guido, causou *sensação*. Esta, advinda do tema pintado, que apresentava “forte conteúdo de emoção terrivelmente realista”<sup>58</sup>, referia-se a uma triste história de infanticídio.<sup>59</sup>

Afora o furor causado pelo tríptico, as críticas que foram direcionadas aos trabalhos apresentados nessa mostra, que eram em sua maioria de temáticas diversas<sup>60</sup>, já vão delineando os que vai ser tornar, a partir de 1913, uma frequente na obra de

<sup>55</sup> Segundo Ângelo Guido, o príncipe D. Pedro adquiriu, durante essa exposição, a obra *Pierrette*. Cf. GUIDO, Ângelo. Op.cit., p.43.

<sup>56</sup> NOTAS. *Gazeta de notícias*, Rio de Janeiro, 03 out. 1888, p.01.

<sup>57</sup> DAMASCENO, Athos. Op,cit., p.212.

<sup>58</sup> GUIDO, Ângelo. Op,cit., p.120.

<sup>59</sup> Para maiores detalhamentos acerca da pintura bem como seus desdobramentos e análises, ver: PAULITSCH, Vivian. **Impasses no exercício da feminilidade e da maternidade no tríptico *La faiseuse d'anges* do pintor Pedro Weingärtner**. Campinas, 2009. Tese (Doutorado em História da Arte) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas.

<sup>60</sup> Nessa exposição, Weingärtner selecionou obras de vários momentos para ser apresentada, dando destaque às que havia elaborado em viagem recente a Portugal. Dentre as quarenta e duas obras expostas, destacam-se: *Pousada, Briga de galos em Florianópolis, Cena pompeiana, Cheque-mate, Rosa mística, Lavadeiras brigando, À sombra, A cigarra e a formiga, Leitura picante, Dia de sol, Quem espera desespera, Vendera de louças em Anticoli, Billet doux, Paisagem do Rio Grande do Sul, Um casamento de conveniência, Azul e amarelo, Pensiero lontano, AS borboletas, Banho em Pompeia, Colhendo uvas, De volta da feira, Dois dedos de prosa, feira em Viana do Castelo* e muitas paisagens de Portugal. Cf. GUIDO, Ângelo. Op.cit., p.119.



Weingärtner: o gaúcho e os assuntos de sua terra natal. Por mais que o tema já tivesse aparecido em obras anteriores a esse ano, como as conhecidas *Kerb*, *Fios Emaranhados*, *Charqueada*, *Rodeio* e algumas paisagens, foi precisamente a partir da segunda década dos anos 1900 que o artista, em frequentes visitas ao sul, observa suas gentes e paisagens e as leva para Roma. De lá, suas memórias e lembranças vão, aos poucos, materializando-se em tintas, traços e cores.

## 7.2 Fora da Campanha, mas perto da Capital: os gaúchos de Weingärtner

Analisar a construção da imagem do gaúcho na pintura de Pedro Weingärtner é, pois, incursionar em um mundo onde diversos homens se encontram e se entrelaçam. Gaúchos da colônia alemã, vendedores, soldados, carreteiros e tipos da lida campeira: essas são as personagens que transitam pelas telas do pintor. Elaborados a partir de traços precisos, em cenas de atividades simples e cotidianas e de diferentes regiões do Estado, o gaúcho de Weingärtner é, ao mesmo tempo, a sua memória e o seu presente.

Nesse aspecto, para melhor compreender a maneira com a qual o gaúcho se apresentou ao artista e, ao mesmo tempo, transformou-se em tema para ele, torna-se de grande relevância percorrer, mesmo que brevemente, a forma como essas mesmas temáticas pictóricas foram trilhadas e construídas. Embora tenha se dedicado, em sua fase inicial como pintor, aos retratos, paisagens europeias, cenas campestres e mitológicas, o fato é que, após sua primeira estada na Europa, entre 1878 e 1887, os diversos retornos que fez e as longas estadas que passou no Rio Grande do Sul, lhe proporcionam novas percepções e assuntos para as pinturas. Assim, é a partir desse momento que sua obra de cunho regional e gauchesco começa a se desenvolver.

Ângelo Guido, ao analisar esse novo desdobramento dos trabalhos de Weingärtner, afirma que “o ano de 1893 tornou-se particularmente significativo (...) porque é o ano em que veio buscar no sul do Brasil motivos novos para as suas telas”.<sup>61</sup> Assim, viajando pelo interior do Estado, o artista recolhe impressões que serão de grande valia para as pinturas que, mais tarde, vai realizar em Roma e que terão como foco central tanto o gaúcho quanto a sua paisagem.

É importante atentar, no entanto, que as obras realizadas antes desse período, mesmo tratando de temas específicos do Rio Grande do Sul, não traziam ainda o gaúcho como foco central. Esse é o caso, por exemplo, de obras como *Chegou Tarde*, *Kerb* e

---

<sup>61</sup> GUIDO, Ângelo. Op.cit., p.59.

*Fios Emaranhados*. Afora tratar de forma verista os elementos e objetos que compõem ambas as obras, elas, de forma geral, apresentam os tipos e os costumes presentes na zona de imigração alemã tanto do Rio Grande do Sul quanto de Santa Catarina. Se a primeira obra apresenta o característico caixeiro viajante germânico que vendia seus produtos em estabelecimentos dessa região, as outras duas evidenciam cenas e tipos cotidianos.

A obra *Chegou tarde* (Fig. 04), datada de 1890, traz como tema central as casas de comércio existentes na zona de colonização alemã do Rio Grande do Sul bem como a importante atividade do *caixeiro viajante* que, em função do próprio funcionamento dessas casas, torna-se elemento de fundamental importância para o seu abastecimento. Essa pintura, que tem “caráter anedótico”, segundo Ângelo Guido, apresenta, à esquerda da tela, um caixeiro viajante que, ao chegar ao estabelecimento comercial que, provavelmente, estava habituado a fazer negócios, é surpreendido pela presença de outro de igual atividade que, sentado junto à dona do estabelecimento, tem espalhado sobre a mesa e o chão os mostruários de seus produtos.

Em *Chegou tarde* é possível se acercar do que foi comentado a respeito da técnica verista e detalhista de Weingärtner. Elaborada em uma pequena tela de 74,5 X 100 cm, não uma diversidade de pequenos detalhes podem ser observados e percebidos na pintura: os relacionados ao mostruário do caixeiro viajante sentado à mesa, os pequenos objetos dispostos no armário que está ao fundo da tela, a mesa posta que se pode observar através da abertura logo atrás do balcão e, ainda, as minúcias de um cartaz alusivo à empresa de barco à vapor (*Hamburg Südamerikanische*) pendurado na parede logo atrás do recém-chegado.

Afora tais particularidades, é interessante perceber a maneira com a qual o artista não só trabalha as linhas diagonais na construção de sua pintura como, também, as elabora a partir da troca de olhares entre ambos os caixeiros, a dona do estabelecimento e a mulher negra que está servindo o chimarrão. É precisamente a partir desse encontro de olhares que os demais elementos da pintura se organizam, especialmente a cena que se passa atrás da de maior destaque, onde está uma mulher medindo um tecido para vendê-lo, possivelmente, ao menino que está sentado a sua frente. A respeito da forma da composição, informa Guido que “se Weingärtner pensou no traçado ordenador da composição (...), não o podemos assegurar; o certo é que há evidente vinculação entre a

direção das atenções do grupo da direita para a figura da esquerda e as linhas mestras de composição (...).<sup>62</sup>

De temática semelhante à *Chegou tarde* é a pintura *Fios emaranhados* (Fig. 05), datada de 1892. Igualmente ambientada em uma casa comercial, esta novamente traz a figura do caixeiro viajante que, sentado junto ao balcão do estabelecimento, troca olhares com a moça que, ao seu lado, está fazendo um bordado. Apesar dessa troca de olhares, o caixeiro auxilia a mulher mais velha, postada atrás do balcão, a desenlear “(...) as meadas de lã e enrolá-las em novelos, mais práticos para o uso”<sup>63</sup>. tem às mãos os fios que a mulher mais velha que está atrás do balcão, pacientemente, enrola novamente. Ao chão, ainda, se percebe os mostruários do vendedor. Estes, compostos por livros e o que parecem ser retratos, são observados com atenção pela criança que está deitada no chão.

Da mesma forma que a pintura anterior, as linhas diagonais – que imprimem a ideia de amplitude do espaço – igualmente foram aqui trabalhadas. Partindo o olhar do grupo de personagens que está disposto no lado esquerdo da pintura, a cena abre-se a partir do grande armário que a preenche. Além disso, cuidadosamente elaborada, a janela da extremidade direita, além de iluminar a cena em questão, detalhadamente, aponta o dia claro e a rua com árvores e outras casas.

Por fim, com tema mais festivo e, igualmente, mais próximo dos que serão trabalhados posteriormente, está a obra *Kerb* (Fig. 06), também realizada no ano de 1892. A obra, como o próprio nome já evidencia, traz uma das festas mais tradicionais da zona de imigração alemã do Rio Grande do Sul. Ângelo Guido, inclusive, afirma que os primeiros esboços dessa pintura foram realizados quando Weingärtner, de férias, “(...) retirou-se em Novo Hamburgo para pintar”.<sup>64</sup> Obra que apresenta um grande conjunto de personagens, evidencia, ainda, suas parcialidades a partir da disposição em que foram colocadas no quadro.

Assim, em uma grande sala onde, dentro de pouco, seria iniciada uma dança, um casal de poses, localizados no lado direito da pintura, exibem seus ricos trajes e adornos. Na direção oposta, para onde seus olhares se destinam, algumas meninas são convidadas para dançar. Na realidade, é precisamente nesse grupo que a atenção dos demais personagens se concentra, uma vez que a grande maioria os observa. Além

<sup>62</sup> Ibidem, p.60.

<sup>63</sup> TARASANTCHI, Ruth Sprung. O pintor Pedro Weingärtner. In: TARASANTCHI, Ruth Sprung et. all. **Pedro Weingärtner (1853-1929): um artista entre o Velho e o Novo Mundo**. Op.cit., p.82.

<sup>64</sup> GUIDO, Ângelo. Op.cit., p.61.

Fig. 04

***Chegou tarde***

Pedro Weingärtner

Óleo sobre tela, 1890, 74,5 X 100 cm

Museu Nacional de Belas Artes

Rio de Janeiro



Fonte: MNBA

Fig. 05

***Fios Emaranhados***

Pedro Weingärtner

Óleo sobre tela, 1892,

75 X 100 cm

Coleção Fadel

Rio de Janeiro



Fonte: TARASANTCHI, Ruth Sprung. **PEDRO Weingärtner (1853-1929): um artista entre dois mundos**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009.



Fig. 06

**Kerb**

Pedro Weingärtner

Óleo sobre tela, 1892, 75 X 100 cm

Coleção Fadel

Rio de Janeiro



Fonte: TARASANTCHI, Ruth Sprung. Op.cit.



disso, esse mesmo conjunto de pares separa os dois grupos de homens e mulheres que ali se encontram: às costas dos homens, os demais que foram convidados para a festa; às costas das mulheres, as demais que, sentadas e conversando, igualmente esperam a dança começar.

Afora o grande número de detalhes que a pintura possui, é interessante pontuar dois: as duas meninas que, sentadas ao chão, estão no primeiro plano, e o grupo que observa tudo pela janela. A respeito das meninas, nota-se que uma delas é, provavelmente, a filha do casal de posses. Seu vestido, penteado e, ainda, os elegantes sapatos que utiliza contrastam sobremodo com a menina que, ao seu lado, está descalça e tem apenas um chinelo para calçar. Tal situação está diametralmente oposta, na imagem, à janela onde estão dois meninos e uma mulher negra que olham a festa pela janela. Sem dúvidas, elementos da sociedade do período que não escaparam ao acurado olhar do pintor.

No entanto, conforme mencionado anteriormente, a relação que tal obra estabelece com as demais de temática gauchesca que o artista irá produzir nos anos seguintes é, pois, a presença do gaúcho. Possivelmente esta seja a primeira obra de Weingärtner em que tal figura aparece. Mesmo de forma secundária, ele desempenha papel importante no conjunto ao fazer parte do conjunto de personagens para o qual todos os demais observam. É ele quem convida a moça a dançar e lhe oferece o braço. Trajado tal qual os gaúchos da serra, uma vez que era frequente o uso de *bombachas com favo de abelha* entre eles, o que está presente na pintura porta, ainda, chapéu e *poncho*.

Problematizar a presença desse gaúcho na pintura de Weingärtner é, igualmente, questionar a maneira com a qual o próprio artista o percebe como um assunto e como problema plástico. Em *Kerb*, por exemplo, esse homem das lidas campeiras aparece em um ambiente completamente diferente do seu, ou melhor, completamente diferente dos locais onde havia sido pintado por outros artistas, como Debret, Wendroth e Agostini, por exemplo. Ele não é o gaúcho das lidas, dos laços e das *boleadeiras*. Ele parece ser o que estabelece o elo entre mundos diversos, isto é, entre o mundo do campo e o da cidade. A respeito disso, Guido, mais uma vez, parece ser bastante esclarecedor:

A composição é equilibrada e cheia de animação, ressaltando claro o propósito do artista de representar fielmente um ambiente humano com as suas diferenças étnicas e contrastes típicos de indumentárias que caracterizam o encontro de dois elementos fundamentais na formação da civilização rio-grandense: o gaúcho da região pampeana

e o colono das zonas rurais da Serra; o homem de pala e de bombachas e o que ainda usa os trajes do seu país de origem.<sup>65</sup>

A partir, então, desse primeiro gaúcho que aparece na obra de Pedro Weingärtner, que sobressai em meio a paisagens europeias e cenas mitológicas, que se vai montar o grande mosaico gauchesco do artista, onde dialogam de forma intensa não só a sua compreensão e entendimento acerca do gaúcho, mas, sobretudo, a sua função tanto na sociedade sulina de fins do século XIX e início do XX quanto na pintura brasileira e sul-riograndense.

Conforme mencionado anteriormente, as obras que trazem a imagem do gaúcho e o tornam o ponto central da obra de Pedro Weingärtner aparecem, de fato, a partir de 1893. Para Guido, é justamente “a principiar de 93 que aparecem na obra de Weingärtner cenas gaúchas, como as tradicionais carreiras e as pousadas de carreteiros, que pintará muitas vezes em épocas posteriores”.<sup>66</sup> Nesse momento, em especial, afastado de suas atividades na Escola de Belas Artes e encontrando-se no Rio Grande do Sul, o artista faz uma viagem, de aproximadamente dois meses<sup>67</sup>, pelo interior do Estado. Quando retorna, diversas obras passam a materializar suas experiências, especialmente as vividas junto às diferentes paisagens, cenas e tipos que encontrou.

O jornal *Mercantil*, alguns meses depois da volta de Weingärtner para Porto Alegre, tece importante comentário acerca das produções que havia iniciado logo de sua chegada, destacando, sobretudo, as *impressões* que tinha trazido de sua viagem. Segundo a publicação,

Coube-nos ontem a satisfação de visitar o atelier do festejado artista Pedro Weingärtner, considerado uma das glórias do Brasil. De sua viagem pelo interior do Estado, trouxe impressões para seis quadros que já se acham quase prontos – *Cabana de Camponeses Rio-Grandenses*, *Uma Corrida de Cavalos*, *Lavadeiras do Jacuí*, *Paisagem Rio-Grandense*, *Uma Cena de Charqueada* e *Atirador de Bodoque à Pedra*. Esses quadros se recomendam já pelo belo efeito de luz, o colorido e a fidelidade com que se acham apanhados, já pelos tipos originais rio-grandenses. (...).<sup>68</sup>

---

<sup>65</sup> Ibidem, p.62.

<sup>66</sup> Idem.

<sup>67</sup> DAMASCENO, Athos. Op.cit., p.203.

<sup>68</sup> MERCANTIL APUD DAMASCENO, Athos. Op.cit., p.203.

Das pinturas citadas pelo jornal, apenas se tem conhecimento, por meio de reprodução, da intitulada *Uma cena de Charqueada*. As demais, em especial *Uma corrida de cavalos* e *Paisagem Rio-grandense*, possivelmente em coleções particulares, não foram encontradas no decorrer da pesquisa. A pintura *Uma cena de charqueada* (Fig. 07), datada de 1893, apresenta uma das cenas mais típicas a respeito do gaúcho do século XIX: o abate e corte do boi para a produção do charque. No primeiro plano da pintura pode ser observado, pois, o espaço reservado para o corte da rês abatida, tarefa essa desempenhada, na pintura, pelos gaúchos ali dispostos. Interessante perceber, ainda, que o processo de produção do charque, pintado por Debret em *Engenho de carne seca brasileira* e *Cena da província do Rio Grande do Sul*, mostrava essa atividade em todos os seus momentos<sup>69</sup>. Já Weingärtner sinaliza e destaca a morte do animal deixando, para o último plano, a percepção dos varais para secagem da carne.

Igualmente relevante nessa pintura é, pois, a plástica e técnicas do artista. Em primeiro lugar atenta-se, pois às cores utilizadas e, também, ao vermelho que se sobressai junto ao animal morto. Além disso, o grande contraste entre a cena destacada, que se passa à sombra, e os varais de charque, que estão no sol, oportunizam a percepção do trabalho que o artista realizou com a luz. Outro elemento, que já havia aparecido em *Chegou tarde* e *Fios emaranhados* é a diagonalização da cena elaborada. Em *Charqueada*, a forma com que Weingärtner elabora o matadouro, que não está em uma linha paralela à da tela, oferece a percepção da distância e da grandeza do espaço. Tal técnica, conforme será analisado posteriormente, será de fundamental importância para as paisagens gauchescas.

Assim, conforme pôde ser analisado, as obras que Pedro Weingärtner elabora a partir de 1893 trazem, como foco, a figura do gaúcho e, também, a paisagem sulina. Tal qual um documentarista, o pintor fixa elementos precisos da atividade desses homens para, além de localizá-los espacialmente, conhecê-los em sua especificidade. Assim inicia, então, a penetrar no universo desse homem que, ao longo do século XX, será tema sempre presente em sua pintura.

O ponto onde o artista se prende para trabalhar esse homem do campo está, de certa forma, ligado à predileção que tinha por pinturas de gênero, especialmente quando as temáticas giravam no entorno de “(...) coisas comuns, paisagens e cenas habituais da

---

<sup>69</sup> Ambas as pinturas foram analisadas no segundo capítulo da presente tese. Elas se encontram na página 174, 175.

vida e todos os dias”.<sup>70</sup> Embora o seu gosto se voltasse a tais temas, Weingärtner, em função de um acontecimento inusitado que ocorreu quando estava retornando para Porto Alegre de sua viagem pelo interior. Será justamente esse momento que o fará pintar, igualmente, cenas voltadas a conflitos e guerras. Era o ano de 1893 e a Revolução Federalista havia há pouco iniciado.

Mas, qual a relação do artista com o conflito, a não ser a contemporaneidade de ambos? A resposta para tal questão está, precisamente, no retorno da viagem que Weingärtner realiza após ficar alguns meses no interior. É precisamente nessa volta que ele se depara com um grupo de soldados revolucionários que, apesar de seu receio, o ajudam a chegar a local protegido. Nesse sentido, se torna válido pensar e problematizar, também, as vivências do artista no Rio Grande do Sul e em Santa Catarina, por onde empreendeu a já comentada viagem. Iniciada a Revolução Federalista (1893-1895), o artista

(...) contra a sua vontade, [entra] em contato, em pleno interior catarinense, com as tropas revolucionárias. Foram dias duros de inquietações e trabalhos, mas que lhe valeram, afinal, para a sua arte, pois que do seu contato com os revolucionários e do que pode presenciar resultaram duas obras que são das mais fortes por ele pintadas no Brasil. (...). São os quadros “Revolucionários”, pintado em 1893 e “Piquete de forças do governo de Santa Catarina”, datado de 1894.<sup>71</sup>

Afora as pinturas indicadas por Guido, alguns anos mais tarde, em 1902, Weingärtner, baseado no episódio que vivenciou em 1893, elabora a tela *Remorso* (Fig. 08). Esta, que possui forte tom narrativo, traz, no primeiro plano, um gaúcho que, ajoelhado e frente a uma sepultura, parece rezar aos mortos deixados pela revolução. O ambiente vazio em que foi elaborado, marcado apenas pela presença de uma cruz, um cavalo, um galpão vazio e a grande tuna, pode estar relacionado, também, ao vazio que esse mesmo homem sente ao rememorar episódios do conflito. Para Guido, “(...) torturado pelo medo e pelo remorso, ei-lo de volta ao local do crime, trazendo as velas que alumiam a sepultura”.<sup>72</sup>

<sup>70</sup> GUIDO, Ângelo. Op.cit., 29.

<sup>71</sup> Ibidem, p.65.

<sup>72</sup> Ibidem, p.95.

Fig. 07

***Cena de Charqueada***

Pedro Weingärtner

Óleo sobre madeira, 1893, 23 X 16 cm,

Coleção Particular



Fonte: TARASANTCHI, Ruth Sprung. Op.cit.

Fig. 08

***Remorso***

Pedro Weingärtner

Óleo sobre tela, 1902, 59 X 100 cm

Museu de Arte do Rio Grande do Sul

Porto Alegre



Fonte: MARGS



Diferente das telas produzidas entre 1893 e 1894<sup>73</sup>, notadamente *Os revolucionários*, *Remorso* evidencia as reminiscências trágicas do conflito. Sem dúvidas, Weingärtner não presenciou tal cena e, a partir de seu viés documentarista, o elaborou posteriormente. Parece mais plausível que, das paisagens que marcaram as suas lembranças, cena semelhante de um descampado com cruzeiros de sepulturas anônimas lhe tivesse aparecido.

Já em *Os revolucionários* (Fig. 09), o tom melancólico e triste cede espaço para uma cena meticulosamente organizada. O grupo central presente na pintura, alusivo aos revolucionários, dialoga com os demais elementos da pintura especialmente no que se refere aos elementos alusivos aos gaúchos. A partir do momento em que a cena central se desenvolve, onde o líder do grupo parece dar indicações ao homem negro que está a sua frente, os demais elementos ali colocados parecem imprimir à cena o tom do cotidiano a partir das tarefas simples que desempenham. É o caso, por exemplo, do gaúcho à esquerda que toma o chimarrão e do outro conjunto, no lado oposto, que lida com os cavalos. Os demais, em função das lanças que portam, possivelmente fazem parte do grupo revolucionário.

Mesmo que brevemente comentadas, ambas as obras evidenciam não só o outro viés que Weingärtner imprimiu ao seu gaúcho, mas, sobretudo, os vínculos que estabeleceu com a história. Mesmo que não seja um pintor de história e dado às grandes e complexas narrativas pictóricas, o artista, nessas duas pinturas, explora o viés do gaúcho soldado, simples, que vai à guerra. Tais caracterizações, especialmente sua simplicidade, estão nas roupas do gaúcho de *Remorso*, da sua paisagem e dos elementos que estão em seu entorno.

Assim, ao serem analisadas tais obras, e primando por seu aspecto temático, percebe-se que, em um primeiro momento, Weingärtner elabora pinturas com temas regionais sem, no entanto, ater-se especificamente à figura do gaúcho. Já num segundo momento, quando de sua incursão pelo interior do Rio Grande do Sul e Santa Catarina e de seu encontro com as tropas federalistas, seus gaúchos estão voltados muito mais às suas observações do conflito em si do que de suas especificidades regionais e culturais.

Passados exatos seis anos da execução de *Remorso*, e entre vindas e retornos ao Brasil e Rio Grande do Sul, Pedro Weingärtner, uma vez mais, retomaria os temas

---

<sup>73</sup> Comenta-se, aqui, apenas a pintura *Os revolucionários* uma vez que a outra alusiva ao conflito, denominada *Piquete de forças do governo de Santa Catarina*, não foi localizada. É o que também afirma Ruth Sprung Tarasantschi quando pesquisou para a grande exposição realizada sobre o artista em 2009.

Fig. 09

**Revolucionários**

Pedro Weingärtner

Óleo sobre tela, 1893, 48,5 X 74 cm

Coleção Particular

Rio de Janeiro



Fonte: TARASANTCHI, Ruth Sprung. Op.cit.

regionais e gauchescos. No entanto, diferentemente da produção das demais obras, a que realizou em 1908 foi um caso à parte na produção do artista, e isso por dois motivos: o primeiro, por se tratar de uma encomenda do Estado do Rio Grande do Sul; o segundo, por ser a primeira obra que não teve boa aceitação da crítica e do público em função do tema que não havia sido *reproduzido com fidelidade à realidade*.

Corria o ano de 1908. Na primeira página do jornal *Correio Paulistano*, do dia 27 de setembro, circulava uma pequena nota informando, dentre outras coisas, o agradecimento que o governador Carlos Barbosa fazia ao ministro da Marinha, Alexandrino de Alencar, no momento em que foi informado de que um dos cruzadores – *scouts* - da marinha brasileira receberia o nome de *Rio Grande do Sul*. Para retribuir tal homenagem,

(...) O dr. Carlos Barbosa, em vez de, como é praxe nos Estados Unidos, oferecer ao futuro vaso de guerra as baixellas precisas, encarregou o pintor Pedro Weingärtner de pintar um quadro de costumes rio-grandenses e que, na opinião de s. exa., testemunhará melhor o apreço do Rio Grande do Sul a essa representação material da integridade e da coesão [sic] da nossa pátria”.<sup>74</sup>

Ao se problematizar a questão da encomenda, ou seja, ao se perguntar o porquê do pedido do governador para que Pedro Weingärtner realizasse uma pintura com temática relacionada aos costumes do Rio Grande do Sul, algumas hipóteses podem ser consideradas. Dentre elas, uma das mais relevantes centra-se, pois, na trajetória e consagração do artista no panorama artístico brasileiro e europeu.

Em 1878, quando sai de Porto Alegre para estudar e dedicar-se à arte na Europa (Alemanha, França e Itália), o artista não só aprimorou suas técnicas e plástica, como também primou pela construção quase artesanal de suas figuras na tela. Além disso, deve-se atentar ao fato de que, segundo Ângelo Guido, diferentemente de Manoel de Araújo Porto Alegre, considerado pelo autor como o primeiro grande artista do Rio Grande do Sul e que, ao ir para o Rio de Janeiro, não mais retornou à terra natal, Pedro Weingärtner, mesmo morando na Itália, nunca deixou de vir ao Brasil e ao Rio Grande do Sul.<sup>75</sup> Essas vindas ao Estado favoreceram, por exemplo, a elaboração das suas primeiras pinturas de cunho regional, como foi comentado anteriormente, onde se consagra como o primeiro intérprete do Rio Grande do Sul. Ainda segundo Guido,

<sup>74</sup> NOTAS. *Correio Paulistano*, São Paulo, 27 set. 1908, p.01.

<sup>75</sup> GUIDO, Ângelo. *Op.cit.*, p.126.

Embora durante o primeiro período da sua produção em Roma andasse empolgado por vários outros assuntos, não esqueceu, entretanto, que o Rio Grande do Sul poderia fornecer-lhe motivos sumamente interessantes para pinturas de um caráter diferente das que estava fazendo.<sup>76</sup>

Assim, formalizada a encomenda em 1908, cabia a Pedro Weingärtner, de seu atelier em Roma, realizar uma pintura de costumes sul-rio-grandenses. Na realidade, mais que realizar uma cena de costumes, o artista deveria, a partir de seus precisos traços e cores, elaborar uma obra que, de fato, “representasse” o Rio Grande do Sul. E o tema escolhido para tal ocasião foi uma parada de rodeio.

Como já colocado, Pedro Weingärtner havia fixado residência em Roma desde o término de sua formação na França. No entanto, mesmo que sua presença no Rio Grande do Sul fosse frequente, no ano de 1909 esteve no Estado para, além de entregar algumas obras que lhe haviam sido encomendadas, recolher material para a pintura do governo. Segundo Guido coloca,

Pedro Weingärtner já tinha pintado diversos quadros com motivos do Rio Grande do Sul; agora, porém, tratava-se de pintar uma tela de típico assunto de costumes gaúchos e de regulares dimensões. Encontrava-se longe da nossa campanha, mas não lhe faltavam estudos para em seu atelier compor uma cena gaúcha de parada de rodeio, pois esse foi o motivo que se propoz [sic] pintar (...).<sup>77</sup>

Mesmo realizando a obra na Itália, Weingärtner nunca deixou de informar ao governo sobre o andamento da mesma. Tal questão é atestada em duas notas veiculadas em *A Federação*, uma no mês de outubro e outra em dezembro, do ano de 1908. Na primeira delas, afirma o autor da notícia, que havia sido vista “(...) uma excelente [sic] reprodução photographica [sic], em miniatura, do bellissimo quadro – *O rodeio* (...)”.<sup>78</sup> Além disso, é informado ao leitor, em pormenores, os elementos compositivos da pintura bem como são tecidos elogios às cores e formas com a qual o artista trabalha em *Rodeio*. De acordo com a nota, “(...) a palheta magica do illustre [sic] pintor patricio illumina [sic] o quadro com aquele colorido e expressão própria do local, no estudo

---

<sup>76</sup> Ibidem, p.59

<sup>77</sup> Ibidem, p.113.

<sup>78</sup> NOTAS. *A Federação*, Porto Alegre, 03 dez. 1908, p.02.

minucioso dos mínimos detalhes, que é o que dá raro destaque aos trabalhos de Weingärtner”.<sup>79</sup>

Já na pequena nota veiculada no mês de dezembro do mesmo ano, era informado que, em carta enviada por Weingärtner ao gabinete do governo, a obra já se encontrava em vias de finalização, pois o pintor mencionava que iria colocá-la em uma “(...) moldura entalhada, de cor escura, o que dará maior realce ao conjunto”.<sup>80</sup> Importante colocar que, mais uma vez, o artista enviou uma fotografia da obra para apreciação tanto do encomendante quanto do público, pois a mesma seria, em breve, exposta no *Trocafero*. De acordo com a nota,

O nosso illustre patricio e insigne artista Pedro Weingärtner enviou aos nossos distintos [sic] amigos dr. Carlos Barbosa, presidente do Estado, e Borges de Medeiros, chefe do partido republicano, photographias [sic] do quadro de costumes Riograndenses, pintado por aquelle artista em Roma, por encommenda [sic] do Governo do Estado e destinado ao *scout Rio Grande*, em construcção na Inglaterra. (...). O dr. Ezequiel Ubatuba [official de gabinete do Presidente do Estado] expoz [sic] a photographia em questão no *Trocafero*.<sup>81</sup>

A importância de se atentar às notas do jornal, especialmente quando se referem ao teor temático da pintura, é considerar que tanto o público leitor do periódico quanto o comitente, tinham ideia do que Pedro Weingärtner estava produzindo. Essa questão, no entanto, terá maior importância quando tais notas forem comparadas com o texto crítico de Arthur Toscano, publicado assim que a obra foi entregue ao governo.

Passados menos de seis meses do envio desta última carta, Pedro Weingärtner, em junho de 1909, envia a pintura de Roma aos cuidados de seu irmão, Miguel Weingärtner. Antes de ser entregue oficialmente ao governo, a obra foi exposta, segundo Ângelo Guido, em uma vitrine da Rua dos Andradas<sup>82</sup>. Foi precisamente nessa ocasião que, pela primeira vez, o público porto-alegrense viu *Rodeio* (Fig. 10). E, mais que apreciá-lo, o criticaram veementemente.

Nesta situação, a crítica feita à pintura não foi positiva, uma vez que não havia sido “(...) bem aceita pela crítica e pelo público, devido a supostos erros na representação dos hábitos dos gaúchos”<sup>83</sup>. Pelo fato de Weingärtner ser um artista de

<sup>79</sup> Idem.

<sup>80</sup> NOTAS. *A Federação*, Porto Alegre, 15 jun. 1908, p.02.

<sup>81</sup> Idem.

<sup>82</sup> GUIDO, Ângelo. Op.cit., p.113.

<sup>83</sup> GOMES, Paulo. Cronologia da vida, carreira e obra de Pedro Weingärtner. In: VEEK, Marisa (Prod.). *Pedro Wingärtner. Obra gráfica*. Porto Alegre: [s.e.], 2008, p.199.



Fig. 10

**Rodeio**

Pedro Weingärtner

Óleo sobre tela, 1908, 50 X 100 cm

Coleção Carlos F. de Carvalho

Rio de Janeiro



renome entre os sul-rio-grandenses e, ainda, de sempre ter suas obras envoltas em grandes elogios, especialmente providas do Rio de Janeiro e São Paulo, os comentários acerca *Rodeio* foram recebidos, por intelectuais como Ângelo Guido, com certo estranhamento.

Para o biógrafo do pintor, a crítica negativa que recaiu sobre o trabalho de Weingärtner possuía outro sentido, para além, por assim dizer, dos elementos compositivos e temáticos presentes na obra. Segundo o autor, “Parece que houve alguém particularmente interessado em empanar o brilho do renome de Weingärtner e cuja critica impressionou ao dr. Carlos Barboza [sic].”<sup>84</sup>. De fato, como aponta o autor, a negativa com relação à pintura *Rodeio* ganhou enormes proporções, chegando ao ponto de, em função de diversos problemas relacionados às tradições sul-rio-grandenses e às técnicas pictóricas, o governo ter decidido não mais adquiri-la.

Em *A Federação* do dia 15 de maio de 1909, em texto crítico assinado pelo jornalista Arthur Toscano, era oficialmente divulgado que o governo não mais faria a aquisição da pintura. Segundo o texto, e após elencar todas as qualidades técnicas e consagradas de Weingärtner, coloca Toscano: “Sentimos, extraordinariamente, ter de dizer que, apesar de todos esses requisitos e aprestos, o quadro do sr. Pedro Weingartner está consideravelmente distanciado das joias artísticas que o seu pincel tem até agora produzido”.<sup>85</sup>

Ao tecer tal comentário, o jornalista passa a justificar, a partir de dois grandes eixos, o motivo pela qual a obra não se adequou aos auspícios governamentais. O primeiro deles estava relacionado a *tradição*, ou seja, “(...) a scena [sic] pintada pelo Sr. Weingartner não representa um rodeio, tal como esse quadro da vida campeira do Rio Grande do Sul é conhecida e se passa”<sup>86</sup>. A outra razão centrava-se, pois, na execução plástica da obra:

Quanto á execução, sem pretendermos exhibir [sic] conhecimentos technicos [sic] que, na especialidade, nos falham mas guiando-nos apenas pela impressão recebida, como é direito de qualquer pessoa diante de uma obra exposta á apreciação pública, entendemos que a tela do sr. Pedro Weingärtner tem lacunas e defeitos lamentáveis.<sup>87</sup>

<sup>84</sup> GUIDO, Ângelo. Op.cit., p.114.

<sup>85</sup> TOSCANO, Arthur. Rodeio, quadro de Pedro Weingärtner. **A Federação**, Porto Alegre, 15 mai. 1909, p.01.

<sup>86</sup> Idem.

<sup>87</sup> Idem.

No que tange às tradições, após informar ao leitor no que consistia verdadeiramente uma parada de rodeio, Arthur Toscano passa a fazer uma contraposição ao que foi visualizado na obra de Weingartner. Ao afirmar que “(...) no quadro do sr. Weingartner, o que se vê é uma tropinha de bois que parecem encaminhar-se para um matadouro”<sup>88</sup>, bem diferente do ambiente barulhento, movimentado e cheio de imprevistos que caracterizava, na sua visão, uma parada de rodeio, é que o jornalista desenvolve uma análise pormenorizada do quadro.

Em primeiro lugar, ele chama a atenção para o peão que está no primeiro plano e que, com um laço preso ao pulso, prende uma rês que está à sua frente. Após, aponta que os peões que estão no segundo e terceiro planos, juntos ao rebanho, encontram-se “(...) n’uma attitude que não se pode entender e definir bem”<sup>89</sup>. Ainda pontuando a função dos gaúchos e da lida campeira na pintura, ele destaca a ação de “(...) dous [sic] homens [que] parece que vão curar uma rez deitada de ventre para o ar, á vontade, sem um laço ou qualquer outro empecilho aos movimentos”<sup>90</sup>. A respeito disso, de forma bastante irônica, ele assim se reporta à cena:

Na rez, que, lançada ao chão sem liame algum, parece que vae ser curada ou qualquer outra cousa [sic] por dois peães [sic], o erro é ainda maior como escolha de detalhe e como execução. Como escolha de detalhe, foi de péssimo gosto preferir logo aquella espécie de curativo e exhibil a num quadro de tal ordem, quando outros, por exemplo, a marcação, seriam muito mais característicos e discretos. Como execução, porque o illustre artista não será capaz, mesmo com o auxílio de peães atletas [sic] de lançar no chão um boi de ventre para cima e cural-o [sic] – sem previamente o haver ligado muito solidamente por laços de confiança. Nem uma ovelha se deixaria curar de outro modo. (...).<sup>91</sup>

Na sequência do texto, o autor passa, então, às notas a respeito dos erros de execução da obra. Dentre alguns aspectos, importa citar os que ele afirma serem da ordem do uso de cores por Weingärtner. Ao observar os animais no terceiro plano da pintura, ele afirma que “(...) o artista mostra-nos na sua tela animaes bovinos de pellos meramente phantasistas (...). Há alguns delles, talvez o maior número, de um encarnado que desconcerta (...)”. O uso do vermelho, no entanto, não fica restrito aos animais, mas igualmente a um pedaço de pano, quase imperceptível, que recobre uma carreta que está

---

<sup>88</sup> Idem.

<sup>89</sup> Idem.

<sup>90</sup> Idem.

<sup>91</sup> Idem.

à esquerda do observador. Para Toscano, “em um rodeio, ou qualquer outro trabalho de campo onde se haja de lidar com aquelles animaes – nunca se utilizam [sic] pannos de cor rubra, como a que cobre a carreta á esquerda (...)”.<sup>92</sup>

Para finalizar, o último ponto levantado e problematizado por Toscano refere-se à forma com a qual Weingärtner utilizou a perspectiva em sua obra. Na realidade, sem considerar a totalidade da pintura, o jornalista centra sua crítica em apenas um plano, à esquerda do observador. Segundo o texto, “(...) é notável e flagrante a desproporção entre o tamanho daquelles [animais que compõe a tropa] e o do cavalo e cavaleiro á esquerda, dada a distancia que o artista figura para o observador”.<sup>93</sup> E, assim, apontando tais erros na execução da pintura, conclui seu texto:

O sr. Pedro Weingärtner não foi feliz pintando um quadro de costumes peculiares, complexos, que se não traduzem com uma encenação [sic] *ad hoc* nem com o auxílio de vistas photographicas. Seria preciso ao artista viver aqui, sentir o seu assumpto, identificar-se com a tradição e observar minuciosamente os elementos com que poderia traduzil-o [sic] com fidelidade ao menos relativa.<sup>94</sup>

Muitas relações podem ser elaboradas quando se compara o texto de Arthur Toscano com as demais notas que circularam, igualmente, em *A Federação*. As problematizações que podem ser feitas dizem respeito, também, à forma com a qual era vista a *tradição* e o gaúcho nesse momento, bem como as articulações e o desenvolvimento do campo artístico e da crítica de arte em Porto Alegre.

Primeiramente, é interessante perceber a relação do gaúcho com o círculo intelectual porto-alegrense e com o entorno do regionalismo e das identidades. Na construção do discurso identitário, cuja busca por especificidades regionais se faz necessária, “(...) concorrem contribuições culturais de várias ordens”<sup>95</sup>, entre as quais a literatura e as artes plásticas têm papel destacado. Apesar de ambas as manifestações contribuírem sobremaneira para o desenvolvimento do regionalismo no Rio Grande do Sul, é importante frisar que elas não andaram lado a lado. Durante o século XIX, quando se iniciavam as atividades do Partenon Literário, os intelectuais a ele ligados buscavam evidenciar aspectos peculiares da cultura e da paisagem local. Por tal motivo,

---

<sup>92</sup> Idem.

<sup>93</sup> Idem.

<sup>94</sup> Idem.

<sup>95</sup> GOMES, Carla Renata Antunes de Souza. **De rio-grandense a gaúcho. O Triunfo do avesso. Um processo de representação regional na literatura do século XIX (1874-1877)**. Porto Alegre: Editoras Associadas, 2009, p.10.

Maria Eunice Moreira afirma que, com o “(...) Partenon [abriu-se] a fase de ordenação literária no Estado e, principalmente, o ciclo da literatura regionalista”.<sup>96</sup>

Dos escritores que mais se notabilizaram nesse momento, tem destaque a figura de Apolinário Porto Alegre. Ao publicar o romance *O Vaqueano*, em 1872, o intelectual não só contribuiu para a literatura regional, mas igualmente contestava a já divulgada obra de José de Alencar, *O Gaúcho*. Esta obra que, inicialmente, havia agradado os regionalistas sul-rio-grandenses, descontentou Apolinário pelo fato de ser infiel “tanto com relação à linguagem, como à representação do tipo”<sup>97</sup>. E tais tipificações foram elaboradas por ele no romance em questão ao apresentar o próprio vaqueano como personagem central de sua trama.

No que se refere ao campo da arte, como já foi colocado anteriormente, na época em que Weingärtner entregava seu *Rodeio* para o governo, Porto Alegre via-se adentrando à modernidade. Com inovações como o cinematógrafo e a fotografia<sup>98</sup>, as artes plásticas igualmente passavam por transformações. Durante as primeiras décadas do século XX, onde o pintor despontava como o artista mais importante no contexto regional, outros artistas apresentavam-se no campo da pintura. Tal é o caso de Augusto Luis de Freitas, Oscar Boeira, Affonso Silva, Leopoldo Gotuzzo, Libindo Ferrás e João Fahrion. Mesmo que Weingärtner tenha dominado “(...) toda a primeira década dos novecentos, em termos de pintura”<sup>99</sup>, tais pintores já mostravam, com traços e cores, elementos novos na pintura sul-rio-grandense.

Importa mencionar, também, a atuação da crítica de arte nesse início de século XX. Sua função, voltada também à educação do público, difundia, muitas vezes, ideias e concepções de quem as elaborava. Tais textos, assinados em grande parte por jornalistas e escritores, circulavam nos periódicos da época auxiliando, muitas vezes, na formação da opinião pública. Segundo Maria Lúcia Bastos Kern,

A crítica, através da imprensa, detém uma modalidade de poder, porque ao mesmo tempo em que informa, ela forma a opinião e a visão de arte do público leitor. A crítica, ao deter a autoridade do saber estético, atua como porta-voz de seus anseios, preocupando-se em preservar e cultivar as tradições regionais e/ou nacionais para criar

<sup>96</sup> MOREIRA, Maria Eunice. **Regionalismo e literatura no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: EST, 1982, p.25.

<sup>97</sup> Ibidem, p.26.

<sup>98</sup> GASTAL, Susana. Arte no século XIX. In: GOMES, Paulo (Org.). **Artes plásticas no Rio Grande do Sul. Uma panorâmica**. Porto Alegre: Lathu Sensus, 2007, p.40.

<sup>99</sup> DAMASCENO, Athos. Op.cit., p.139.



coesão entre os discursos das artes e das obras literárias com certos projetos políticos.<sup>100</sup>

Além dessa questão, é relevante apontar que, por não terem uma formação artística, muitos dos estudiosos que se debruçavam na elaboração da crítica de arte, difundiam sua própria concepção e análise do objeto artístico. Muitas vezes apegados aos cânones tradicionais da pintura, tais escritores percebiam o valor da obra a partir da capacidade de representação da realidade, desconsiderando, por certo, todo seu entorno de produção. A respeito disso, Maria Lúcia Kern esclarece que

Verifica-se que a crítica resiste às práticas artísticas que se distanciam dos cânones figurativos da mimesis, devendo assim o artista se manter fiel à realidade. No entanto, ao defender a fidelidade ao real, os críticos não se questionam sobre as possibilidades de representação do mesmo, porque a sua visão está condicionada pelas convenções clássicas, nas quais a ordem, o equilíbrio e a perfeição são considerados como verdade absoluta e eterna.<sup>101</sup>

Tendo isso em vista importa, ainda, colocar duas questões. Em primeiro lugar, quando o jornalista fala em “tradição” e expõe os erros cometidos pelo artista, especialmente a forma com a qual elaborou a *parada de rodeio*, é possível estabelecer um paralelo com os ideários que despontavam com o Partenon Literário. A partir do momento em que se coloca o pertencimento e as vivências como fator basilar para a interpretação e elaboração de personagens e imagens representativas do Rio Grande do Sul, por mais que Weingartner fosse natural do Estado, seu distanciamento teria afetado a forma com a qual se apropriou da atividade típica do gaúcho. E isso, de certa forma, é comentado por Arthur Toscano quando afirma que seria necessário ao artista “viver aqui e sentir o assumpto, identificar-se com a tradição (...)”<sup>102</sup>.

Em segundo lugar, quando o jornalista fala a respeito dos problemas de execução plástica, notadamente as cores utilizadas e a perspectivação do espaço e dos personagens, dois elementos são importantes para a discussão: o referente às cores, ligados, ainda, à tradição regionalista e, também, a ideia da arte como representação fiel da realidade. Quando o autor coloca que o artista jamais deveria ter colocado um pano

<sup>100</sup> KERN, Maria Lúcia Bastos. A emergência da pintura modernista no Rio Grande do Sul. In: GOMES, Paulo (Org.). **Artes plásticas no Rio Grande do Sul. Uma panorâmica**. Porto Alegre: Lathu Sensu, 2007, p.53.

<sup>101</sup> Idem.

<sup>102</sup> TOSCANO, Arthur. Op.cit., p.01.

vermelho na cena – por mais que este seja imperceptível – mais uma vez ele relaciona o desconhecimento do artista acerca das tradições.

Junto disso, trazer esse elemento como um erro de execução plástica em função, também, do distanciamento da realidade de uma parada de rodeio, é considerar a pintura dentro dos cânones tradicionais de representação fiel da realidade. Por mais que Pedro Weingärtner fosse um artista acadêmico, de pincelada tradicional e preocupado com essa proximidade do real, o fato é que, em meio a crítica, sua formação plástica não foi considerada. Seu erro, para seguir nas palavras de Toscano, não foi usar o vermelho para elaborar os bois ou para cobrir a carreta, mas sim por não mostrar fidedignamente como se dava a tal atividade.

Por mais que, em periódicos como o *Correio do Povo*, se questionasse a validade da crítica do texto de Arthur Toscano, respostas pontuais a esse respeito não foram oferecidas. Mesmo que seu texto fosse uma forma de responder pelo governo – e, assim, levar seu ideário e concepção acerca da obra ao público – “(...) Pedro Weingärtner não deixou de saber de onde partira a crítica mais ferina feita ao seu trabalho”<sup>103</sup>. E esse ponto é questionado, justamente, por Léo Pardo, pseudônimo de Paulino Azurenha que, em 13 de setembro do mesmo ano, em sua coluna *Semanário*, criticou com veemência o ato do governo e, sobretudo, dos críticos que analisaram a obra. Segundo o jornalista, quando a obra foi exposta na vitrine da Rua da Praia,

O publico entrou a apreciar-o e a julgar-o. Como era um quadro de costumes, dos nossos costumes ruraes, toda a gente se julgou no direito e mesmo no dever de sobre elle emitir opinião: Pois aquelle quadro não representava um *rodeio*? (...) Vinha um *gaucho* um *mambira*, um *leiteiro* apeava-se do *pingo* luzidio ou do *matungo* magro, parava em frente ao quadro, olhava-o, remirava-o, esmiuçava-o e, como o sapateiro ante Apelles, logo notava uma falta, um defeito, um senão. Pois si aquillo tudo era muito seu conhecido, si aquillo tudo era do seu officio.<sup>104</sup>

Era uma crítica bastante clara aos maledicentes comentários que foram tecidos no entorno da obra, especialmente por terem sido feitas por um público que não era conhecedor de arte e que apenas apontou defeitos em função do parco conhecimento que tinham do assunto. A partir do momento em que não se identificavam com a obra, a criticavam por ela, diferente de uma fotografia, não evidenciar os elementos

<sup>103</sup> GUIDO, Ângelo. Op.cit., p.115.

<sup>104</sup> PARDO, Léo. *Semanário*, *Correio do Povo*, 13 jun. 1909, p.03.

constituintes de um rodeio. Era um quadro, nas palavras do jornalista, condenado. Mas, perguntava-se ele, por quem? “(...) Pelo grande anonymo que é o Público? Por algum jury de competentes, trabalhando a portas fechadas? Por alguma summidade artística, que se não aponta?...”<sup>105</sup>

Tecendo tais comentários, e incrédulo com o teor da crítica feita à obra de Weingärtner, Azurenha conta uma pequena história para, assim, evidenciar o papel da crítica no trabalho dos artistas que, por certo, não estava pautada no desmerecimento e descrédito como a que foi dirigida à *Rodeio*. Conta ele que o artista Belmiro de Almeida (1858-1935), quando estudante da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, teve uma de suas obras vista por Victor Meirelles, então o consagrado pintor de *A Primeira Missa no Brasil*. Ao questionar o estudante acerca dos motivos que o levaram até a escola, especulando que havia sido pela pressão dos pais ou, ainda, em virtude de uma paixão amorosa, observando sua pintura, diz: “Pois então, quer que lhe diga uma coisa sinceramente? O senhor não dá para isso. Mude de officio”.<sup>106</sup> Desmotivado e desanimado, Almeida abandonou a aula.

Alguns anos depois, foram encomendadas ao artista a reprodução de duas fotografias que, em virtude de problemas financeiros, ele aceitou imediatamente. O trabalho, depois de pronto, foi exposto na Rua do Ouvidor por onde passaram, casualmente, os artistas Almeida Junior (1850-1889) e Zeferino da Costa (1840-1915). Este último, elogiando a pintura do jovem artista, o pergunta se está na Escola, ao que ele responde: “Não, senhor; achava-me cursando o primeiro anno, mas o commendador Victor Meirelles disse-me que eu não tinha geito [sic] para a cousa. De maneira que sai e estou estudando esculptura”.<sup>107</sup> Zeferino, surpreso com a resposta, o diz: “Ora esta! Não, senhor; está tudo errado. O senhor vai voltar para a Escola, e o Victor Meirelles vae para a Europa e será substituído”.

A razão de Azurenha ter contado a breve história em sua coluna, frente ao rechaço da obra de Weingärtner, foi a de sublinhar com maior veemência o grande contraste que era receber uma crítica de Victor Meirelles e do “tal “ grande *Publico*. Assim, ao finalizar sua coluna, o intelectual afirma:

Em geral é assim que se faz a Critica, e é esse o seu real valor. O que uns acham mau, outros acham bom, e isso é o que vale a Arte...

---

<sup>105</sup> Idem.

<sup>106</sup> Idem.

<sup>107</sup> Idem.

Felizmente, Pedro Weingartner não é um principiante: não esta nas condições de Belmiro de Almeida, para que possa desanimar com um insucesso, ou com uma opinião, nem que essa opinião seja, como agora parece ser, a do grande e inexorável Público. Que nos conste, a opinião deste nunca foi tomada em grande conta por nenhum verdadeiro artista.<sup>108</sup>

O que se percebe na polêmica gerada no entorno da pintura de Weingärtner é, pois, a percepção tanto do artista quanto do público, no que diz respeito ao gaúcho. Para o artista, este era o homem do campo, habituado às lidas e ao trato com animais. Para o público, era o homem que, com muitas habilidades e movimento, tocava, marcava e castrava animais. Eram, por certo, visões e percepções diferentes que, na confluência da crítica, evidenciou a maneira com a qual não só o gaúcho em si era compreendido mas, sobretudo, as suas atividades e particularidades.

Após finalizar as contendas de *Rodeio*, momento este em que o artista encontra-se em Portugal, é somente na segunda década do século XX, que este retorna mais uma vez à sua terra natal e retoma os temas regionais centrando seus pincéis, nesse momento, no cotidiano dos gaúchos. Entre 1912 e 1913, segundo Ângelo Guido, se estabelece um período de crise na vida do artista, onde ele revê e reflete acerca de sua produção artística. É precisamente nesse momento que novos desafios parecem descortinar-se a um artista que já não problematizava a sua técnica, mas fundamentalmente as temáticas que trabalhava.

Com isso, em 1913 está Pedro Weingärtner “(...) de regresso ao Rio Grande do Sul e de novo a fazer estudos e quadros de motivos regionais”.<sup>109</sup> A nova fase de sua pintura é marcada, também, pela retomada do tipo que, desde 1909, não figurava em suas pinturas: o gaúcho. Diferentemente de seus outros trabalhos, onde os tipos germânicos, os ambientes coloniais alemães e as tropas federalistas têm destaque, nesse momento lhe interessam os tipos, paisagens e temas específicos do gaúcho. Para Athos Damasceno,

Em princípios de 1913 já se acha em Porto Alegre e, dessa feita, não só decidido a renovar-se em sua arte – senão em técnica, pelo menos em tema e ambientes – como empenhado a ampliar seus estudos regionais, estendendo o interesse de sua palheta a áreas da província por ela ainda não exploradas e nas quais vai encontrar realmente os aspectos mais característicos da paisagem gaúcha, os tipos mais

---

<sup>108</sup> Idem.

<sup>109</sup> GUIDO, Ângelo. Op.cit., p.130.

representativos de nossa vida rural e os costumes locais mais ricos de tradição e originalidade.<sup>110</sup>

As obras que Weingärtner realiza acerca de tal temática centram-se, fundamentalmente, nas atividades cotidianas de carreteiros nas cercanias da cidade de Barra do Ribeiro. Segundo José Avancini, “a relativa proximidade dessa localidade de Porto Alegre facilitou as visitas que Pedro Weingärtner fez a região, tendo como resultado uma série de quadros que tem como cenário esse lugar”.<sup>111</sup> Dentre as que foram realizadas, importa citar a série denominada pelo artista como “Pousada de Carreteiros”.

Uma das primeiras pinturas realizadas com tal temática data de 1914 e foi intitulada, precisamente, de *Pousada de Carreteiros (Barra do Ribeiro)* (Fig. 11). Analisando-a, percebe-se o acurado trabalho de Weingärtner acerca dos detalhes e minúcias da cena. Ambientado na cidade de Barra do Ribeiro em um momento onde tanto os carreteiros quanto os cavalos e o gado descansam, o artista preocupou-se em mostrar ao observador não só os elementos característicos da paisagem sulina, como as grandes figueiras e a vasta planície que, com o céu, divide a pintura, mas igualmente o tipo gaúcho que, em diversas situações, realiza atividades que, ao mesmo tempo em que são cotidianas nesse contexto, igualmente constituem-se em elementos típicos e característicos do homem do campo.

Já na pintura elaborada em 1916, denominada *Pousada* (Fig. 12), a cena que Weingärtner elabora em muito se assemelha à realizada em 1914. Esta também é uma característica da obra do artista, uma vez que, em várias de suas pinturas, encontram-se paisagens e até mesmo figuras que já haviam sido traçadas em outros trabalhos<sup>112</sup> Nesta, a disposição dos grupos bem como a paisagem é bastante semelhante a anterior, a não ser pelas atividades que os carreteiros desempenham nos diferentes planos. Se na pintura de 1914 o grupo do primeiro plano apenas conversava e descansava, na de 1916 percebe-se que, afora a inserção do cachorro, este grupo joga cartas em uma improvisada mesa. No segundo plano, o mesmo fogo de chão se faz presente, no entanto os gaúchos aparecem em poses diferenciadas.

O outro trabalho intitulado *Pousada de Carreteiros* (Fig. 13) foi realizado alguns anos depois das apresentadas anteriormente. Esta, datada de 1921, possui uma

---

<sup>110</sup> DAMASCENO, Athos. Op.cit., p.213.

<sup>111</sup> AVANCINI, José Augusto. Op.cit., p.337.

<sup>112</sup> TARASANTCHI, Ruth Sprung. Op.cit., p.98.



construção completamente diferenciada das de 1914 e 1916. Inicialmente, deve-se atentar à paisagem, elemento este trabalhado com maiores minúcias pelo artista. Além disso, o grupo de gaúchos que, antes estava localizado no plano esquerdo das obras, nesta aparece no lado direito. A cena cotidiana, no entanto, se repete: são carreteiros que, em um momento de pausa, sentam ao lado do fogo de chão e, igualmente, conversam entre si.

Outra questão que se deve levar em consideração nessa obra é o ângulo com que o artista trabalha, igualmente diferente do visto nas obras dos anos anteriores. Além disso, a paisagem típica da região que Weingärtner escolheu para pintar aparece, nesta pintura, em seus pormenores.

Afora as pousadas de carreteiros, importa mencionar, ainda, outras duas pinturas elaboradas nessa mesma época, e que trazem as particularidades tanto do gaúcho quanto da paisagem. A primeira delas, denominada *Barra do Ribeiro* (Fig. 14) e executada no ano de 1914, traz uma interessante cena de uma *passagem* de carreta. Afora se perceber o veículo trilhando o caminho diagonalizado na pintura, há, ainda, dois gaúchos que, no primeiro plano e sobre seus cavalos, parecem dialogar pacificamente. Afora suas personagens, importa perceber, também, que a pintura foi elaborada a partir de um acurado trabalho com a luz, percebido fundamentalmente pelo uso dos tons alaranjados e terrosos.

A respeito dessa obra – e nas demais que trazem os carreteiros como tema central – é importante perceber a proximidade que estabelecem com as pinturas elaboradas, em meados dos anos 1860, pelo argentino Prilidiano Pueyrredón. No caso de *Barra do Ribeiro*, em especial, a semelhança temática bem como o uso de acentuadas linhas diagonais, dialogam sobremodo com a pintura *Un alto en la pulpería*<sup>113</sup> do pintor argentino.

As relações entre ambos os artistas não são especificadas na literatura que se tem disponível acerca de Weingärtner. Tampouco se sabe se ele, em algum momento de sua trajetória, esteve em Buenos Aires e acercou-se da temática e dos traços tão característicos de Pueyrredón. No entanto, há um elemento que pode ser o traço comum entre os dois: a pintura de paisagem de Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875). Artista francês que esteve ligado à tradição dos paisagistas italianos e holandeses<sup>114</sup>,

---

<sup>113</sup> Tal obra foi analisada no terceiro capítulo da presente tese, localizada na página 282.

<sup>114</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.59.

Fig. 11

***Pousada de Carreiros (Barra do Ribeiro)***

Pedro Weingärtner

Óleo sobre tela, 1914, 37 X 73 cm

Pinacoteca APLUB de Arte Riograndense

Porto Alegre



Fig. 12

***Pousada***

Pedro Weingärtner

Óleo sobre tela, 1914, 37 X 73 cm

Pinacoteca APLUB de Arte Riograndense

Porto Alegre



Fonte: TARASANTCHI, Ruth Sprung. Op.cit.

Fig. 13

***Pousada de Carreteiros***

Pedro Weingärtner

Óleo sobre tela, 1921, 37 X 64 cm

Coleção Particular

Porto Alegre



Fig. 14

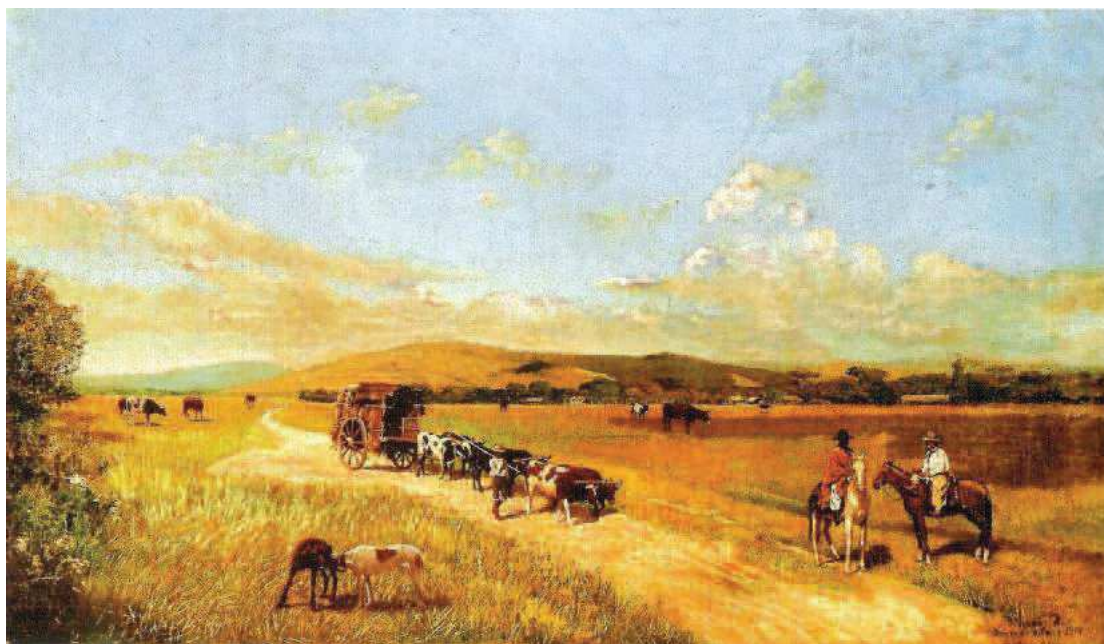
***Barra do Ribeiro***

Pedro Weingärtner

Óleo sobre tela, 1914, 37,2 X 64,4 cm

Coleção José Oswaldo de Paula Santos

São Paulo





Corot notabilizou-se nesse gênero pictórico pelo trabalho com a luz e, igualmente, pelos cortes precisos e firmes que aplicava nos planos.

Não apenas Pueyrredón circulou pela França nesses anos finais do século XIX quando, então, a obra do francês já era conhecida. Igualmente Weingärtner transitou nesse ambiente e, mais que o argentino, esteve próximo das academias e intelectuais voltados às artes. Tal questão, por certo, constitui-se apenas e uma observação acerca da proximidade e semelhança com que ambos artista elaboram seus planos e se utilizam, muito especialmente, das linhas diagonais. Estas, que davam a dimensão e imensidão da paisagem do campo, foi utilizada muitas vezes por Weingärtner, desde as pinturas *Chegou tarde* e *Fios emaranhados*, é igualmente explorada em *Barra do Ribeiro* e nas demais *Pousada de Carreteiros*.

A outra pintura enunciada, e que aponta muitas particularidades da obra de Weingärtner é, pois, *Gaúchos chimarreando* (Fig. 15). Elaborada no ano de 1911, está é uma cena que apresenta, pois, uma pequena parte das atividades de sociabilidade dos gaúchos. Ambientados em uma paisagem marcada pela derrubada de árvores com fim de plantio, a mesma é centralizada tanto pela grande árvore que verticaliza a cena quanto pelo tripé com o fogo de chão que está no primeiro plano. Ao lado esquerdo de ambas está o grupo de gaúchos que, conversando, tomando chimarrão e tocando gaita, fazem uma pausa em sua viagem.

Nessa pintura, duas questões são fundamentais: a paisagem, que já havia sido utilizada pelo artista em outra pintura e, ainda, o uso que fazia da fotografia como base para a sua produção. A respeito do primeiro ponto, percebe-se que não só a grande árvore que está no centro da pintura como, também, os galhos caídos no chão, já haviam aparecido em outras pinturas do artista, especialmente em *Tempora Mutantur* (Fig. 16). Esta, que traz como tema as mudanças de paisagem provindas com o início da colonização alemã no Rio Grande do Sul, igualmente encontra, em outra pintura do artista, a mesma paisagem. *Derrubada* (Fig. 17), elaborada em Roma pelo artista no ano de 1898, já trazia a mesma construção pictórica que ele utilizou não só em *Tempora Mutantur* quanto em *Gauchos chimarreando*. Segundo Ruth Tarasantchi,

As árvores cortadas que aqui figuram [em *Tempora Mutantur*] foram estudadas e reproduzidas várias vezes, como fundo de outros quadros ou formando por si só uma paisagem. Tal é o caso de uma pintura provavelmente de 1898, hoje no acervo APLUB, chamada *Paisagem derrubada*, a mesma de *Tempora Mutantur*, estudo preliminar à execução da grande tela. E o mesmo cenário reaparece em outra obra

de 1913, *Derrubada*, do MNBA, onde, em primeiro plano, se veem os troncos decepados.<sup>115</sup>

A outra particularidade que pode ser percebida nessa pintura é, pois, a relação bastante próxima que o artista tinha com a fotografia. Não apenas no âmbito do registro particular, mas, sobretudo para servir de base para as suas produções, os registros fotográficos foram muito utilizados pelo artista, especialmente os realizados pelo fotógrafo Luiz Nascimento Ramos, conhecido por *Lunara*.<sup>116</sup> Fotógrafo que realizou importante trabalho de registro das cenas da Porto Alegre de fins do século XIX e início do XX, Lunara foi muito próximo de Pedro Weingärtner. De acordo com Eneida Serrano,

Era um dedicado amador da fotografia. No dia livre de trabalho, tomava seu pesado equipamento – uma máquina com lentes Zeiss, um tripé com cabo de guarda-chuva e várias chapas de vidro 13 X 18 cm – e saía, muitas vezes com seu amigo, o pintor Pedro Weingärtner, em busca de imagens que hoje nos ajudam a conhecer melhor aquela Porto Alegre da virada do século.<sup>117</sup>

Muitas foram as temáticas que Lunara captou com suas lentes *Zeiss*. E muitas dessas foram utilizadas como base das pinturas de Weingärtner. Um dos motivos que chamava a atenção do fotógrafo, e que foi por ele registrado em diversos momentos, foi a dos carreteiros que ficavam nos *Campos da redenção*, comercializavam as mercadorias que traziam do interior<sup>118</sup>. Uma dessas fotografias, intitulada *Fogão gaúcho no campo da Redenção* (Fig. 18) apresenta um grupo de carreteiros, sentados próximos às suas carretas, e, ao lado deles, outro que, abaixado, mexe uma panela que, presa a um tripé, está no fogo.

A cena apresentada, por certo, estabelece um diálogo bastante próximo com os gaúchos que Weingärtner elabora em suas *Pousadas de carreteiros* e, ainda, na citada *Gaúchos chimarreando*. Como numa montagem de tempos e de memórias, tais personagens confluem na pintura do artista a partir de origens diversas: suas recordações, suas viagens, sua infância e seu cotidiano. E essa obra não é a única que apresenta tal particularidade. A grande maioria das que foram elaboradas a partir de

<sup>115</sup> TARASANTCHI, Ruth Sprung. Op.cit., p.87.

<sup>116</sup> CARVALHO, Ana Maria Albani de. A paisagem em Pedro Weingärtner (1853-1929): algumas hipóteses de trabalho, **19&20**, Rio de Janeiro, v.III, n. 3, jul. 2008. Disponível em: [http://www.desenovevinte.net/artistas/pw\\_amac\\_paisagem.htm](http://www.desenovevinte.net/artistas/pw_amac_paisagem.htm).

<sup>117</sup> SERRANO, Eneida. **Lunara amador 1900**. Porto Alegre: E.S., 2002, p.13.

<sup>118</sup> Idem.



Fig. 15

***Gaúchos chimarreando***

Pedro Weingärtner

Óleo sobre tela, 1911, 101 X 200 cm

Pinacoteca Aldo Locatelli / Prefeitura de Porto Alegre

Porto Alegre



Fig. 16

***Tempora Mutantur***

Pedro Weingärtner

Óleo sobre tela, 1898, 110,3 X 144 cm

Museu de Arte do Rio Grande do Sul

Porto Alegre



Fonte: TARASANTCHI, Ruth Sprung. Op.cit.

Fig. 17

***Derrubada***

Pedro Weingärtner

Óleo sobre tela, 1898, 58 X 98 cm

Pinacoteca APLUB de Arte Riograndense

Porto Alegre



Fonte: TARASANTCHI, Ruth Sprung. Op.cit.

Fig. 18

***Fogão gaúcho no campo da Redenção***

Lunara

Fotografia, 13,5 X 18 cm

Fonte: SERRANO, Eneida. **Lunara amador 1900**. Porto Alegre: E.S., 2002.

1912/1913 trazem essa nostalgia do artista que, de certa forma, está conectada com o seu novo momento artístico e temático.

Assim, ao se analisar a forma com a qual Pedro Weingärtner apresenta a imagem do gaúcho em suas obras, percebe-se que, de acordo com sua formação e dedicação à pintura tradicional, tanto os tipos quanto as paisagens típicas são elaboradas de forma acurada e detalhada. Além disso, conforme foi pontuado, o artista transitou durante muitos anos entre a Itália e o Brasil, o que fez seu rol temático ser bastante diversificado. No entanto, é precisamente quando ele questiona-se acerca de seu fazer artístico, especialmente sobre os temas a serem trabalhados, é que o gaúcho e sua paisagem lhe aparecem como uma nova fase de sua pintura. Não apenas por tratar as questões regionais, mas especialmente por ter como centro de sua produção o tipo, os costumes e a natureza que caracterizam o gaúcho sul-rio-grandense.

Assim, importa colocar que o fato de se compreender os entornos de sua produção, bem como a forma com a qual tal tema se apresenta a Pedro Weingärtner, constitui-se como elemento basilar para a apreensão das especificidades das imagens produzidas pelo artista. Com isso, a relevância de uma primeira análise que objetiva encontrar os fios de uma rede complexa de elementos, está no fato de se poder pensar e questionar a imagem a partir de suas particularidades. Perceber seus detalhes e, a partir deles, problematizar a questão do artista enquanto sujeito de sua produção, oportuniza um entendimento maior acerca da obra estudada.

Conforme pôde ser percebido, o gaúcho de Weingärtner é o homem comum, isto é, o carreteiro. Embora tenha aparecido executando tarefas essenciais às lidas do campo, como em *Charqueada* e *Rodeio*, o fato é que é nas *Pousadas de carreiteiros* que a sua imagem vai ganhar mais destaque. Muito diferente do que Jean-Baptiste Debret e Hermann Rudolf Wendroth elaboraram no século XIX, onde ambos detiveram seus olhares e pinceis na atividade intensa das lidas campeiras, o pintor porto-alegrense deteve-se nos pontos de parada, isto é, e imagens que aludiam às tarefas por eles executadas mas, sempre, em repouso.

Tal qual suas pinturas de paisagens italianas, onde o movimento não é tão explorado quanto os detalhes que as constituem, assim são, também, os seus gaúchos. Assim por mais documentarista que fosse, sua compreensão do homem do campo estava aquém das percepções descritivas dos artistas viajantes: eles eram componentes de uma paisagem em eterna modificação que, ao que parece, são os elementos que sempre possuem movimento em suas obras, isto é, que nunca são permanentes. Nesse caso, por

mais que o gaúcho de Weingärtner tenha, em si, a profusão temporal de sua elaboração, ele, igualmente, atrela-se às bases formativas do artista.

Por fim, sendo o primeiro artista regional que vai se dedicar à elaboração da imagem do gaúcho, elas adquirem importância na medida em que, aos poucos, criam vínculos com os que as observam e, igualmente, as percebem como elementos constitutivos da cultura e da história sulina sulina. Nesse sentido, sua consagração se dá no momento mesmo em que, pelos pinceis de um artista nativo, tal figura é elaborada. Em um momento onde a figura do *monarca das coxilhas* ainda não destacou-se nas artes plásticas, Weingärtner dava as primeiras pincelas em direção às produções que, posteriormente, irão enaltecê-los e colocá-los como base histórica e cultural do Estado do Rio Grande do Sul.



## 8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente tese se fez de relações. De tramas de tempos e de memórias. De imagens. De *gauchos* e gaúchos. Da tessitura de fontes. Ela se fez, igualmente, a partir de vivências particulares onde os nexos mais sutis e as percepções mais simbólicas marcaram de maneira indelével a trajetória dessa pesquisa. Ela conjugou espaços e proporcionou, nos trânsitos pela Argentina, Uruguai e Brasil, *experienciar a temporalidade anacrônica*. Oportunizou, assim, a realização de uma dupla observação: a que percebia tais questões nas fontes e a que a via no cotidiano, no dia-a-dia de uma rotina de pesquisa.

Tomar um café e revisar notas de pesquisa no *notable La Biela*, em Buenos Aires, era, por assim dizer, reencontrar Borges e Bioy Casares. Era ouvi-los em conversas que perpassavam tempos e que traziam, nessa costura temporal, o tema do *gaucho* (Fig. 01). Era vê-los debater sobre as construções folclóricas de seu entorno e a perda de sua particularidade campeira. Era, por fim, acompanhá-los nesse diálogo gauchesco e anacrônico. Além desses dois grandes intelectuais, esse também foi o momento de ver, na cidade de Córdoba, a grande festividade realizada em homenagem à canonização do primeiro cura *gaucho* da Argentina: José Gabriel del Rosario Brochero. Em um grande espetáculo do *maestro* Carlos Di Fulvio (Fig. 02), que apresentou a sua *Cantata Brocheriana*, uma vez mais a fenda temporal se abriu em múltiplos espaços e possibilitou a elaboração de diversas relações, dentre elas a estabelecida entre o público e Brochero, e, também, a dele com seus contemporâneos, que era narrada por Di Fúlvio.

As incursões ao Uruguai, por sua vez, proporcionaram a experiência da paisagem. Esta, tão típica e tão particular da região, foi contemplada em um amanhecer, precisamente quando cores e formas se conjugavam num imenso horizonte (Fig. 03). Com seus tons violáceos, não apenas denotava a extensão do campo, mas apresentava, igualmente, em matéria de formas e cores, céus como os vistos nas obras de artistas que também experienciaram observar o pampa e sua longínqua linha do horizonte. Por fim, esses encontros e experiências temporais encerraram-se em Barra do Ribeiro, região próxima a Porto Alegre. Deparar-se ante as centenárias figueiras de Pedro Weingärtner, seus maricás, suas casinhas pequenas e simples, enfim, sua paisagem (Fig. 04), era como apropriar-se de suas percepções e fazeres artísticos. Uma vez mais, um encontro de tempos, histórias e memórias.



Fig. 01

**Borges e Bioy Casares no café La Biela,**  
Luciana de Oliveira, fotografia, 2016  
Café La Biela, Buenos Aires



Fig. 02

**Carlos Di Fulvio e a Cantata Brocheriana**  
Hernán Nóblega, Fotografia, 2016  
Parque de las Tejas, Córdoba



Fonte: Acervo fotográfico da autora

Fig. 03

**Amanhecer no campo,**

Luciana de Oliveira, fotografia, 2016,  
Colônia, Uruguai



Fig. 04

**Figueira,**

Luciana de Oliveira, fotografia, 2016,  
Barra do Ribeiro, Rio Grande do Sul



Fonte: Acervo fotográfico da autora

Tais vivências, muito embora tenham sido realizadas no presente, não deixam de ser, também, parte dos questionamentos em direção ao passado. Não deixam de ser, em sua essência, inquietações e perturbações que, conjuntamente com as imagens do soldado de Blanes e dos Lanceiros Negros Farroupilhas, lançaram novos questionamentos para a investigação acerca da construção e consagração da imagem do *gaucho* e do gaúcho na pintura argentina, uruguaia e brasileira.

Nesse aspecto, quando se questionou, inicialmente, como a imagem do *gaucho* e do gaúcho haviam se consagrado na pintura de Cesáreo Bernaldo de Quirós, de Pedro Figari e de Pedro Weingärtner, uma nova indagação apareceu e reportou a possível resposta ao início do século XVIII, junto das expedições científicas do período. Esse retorno no tempo pareceu necessário, pois, sem ele, as obras produzidas pelos artistas em questão pareciam estar soltas e desprovidas de referenciais.

Foi justamente a necessidade de visualizar a construção da imagem do *gaucho* e do gaúcho de uma forma mais ampla, e ao mesmo tempo mais específica, que possibilitou a divisão da presente tese em duas partes: a *imagem nascente* e a *imagem consagrada*. Na primeira, intentou-se, pois, trazer à tona a produção levada a cabo pelos artistas viajantes e pelos primeiros pintores de cunho nacional. Nesse sentido, os dois primeiros capítulos, por exemplo, orientaram-se na análise das obras realizadas pelos estrangeiros, enquanto que o terceiro ocupou-se de tratar das pinturas que os primeiros artistas haviam elaborado acerca do *gaucho* e do gaúcho.

Analisando tais produções, observou-se que, mesmo em realidades espaciais diferenciadas e, até mesmo, em momentos igualmente diversos, as suas produções estiveram voltadas a aspectos muito semelhantes entre si. Nesse sentido, perceber a maneira com a qual o *gaucho* apresentou-se na obra de Emeric Essex Vidal, Besnes e Irigoyen e Wendroth, por exemplo, resultou na constatação de uma confluência temática que transpôs tempos, nacionalidades e fronteiras. Nesse caso, e da mesma forma que Pallière, D'Hastrel e Debret, apresentar o *gaucho* e o gaúcho a partir de suas atividades campeiras, especialmente através do uso do laço e das boleadeiras, e de seus momentos de sociabilidade, como os percebidos no interior de *pulperías*, era igualmente uma maneira de sublinhar o seu aspecto pitoresco.

Muito possivelmente esse aspecto do *diferente* e do *exótico* tenha aproximado ambas as produções. Nelas, o *gaucho* e o gaúcho não são problematizados a partir de suas questões históricas ou sociais. Pelo contrário, são construídos a partir de suas características mais peculiares que, por sua vez, constituíram-se como elemento de alteridade. Nesse sentido, pode-se dizer que, à exceção de Jean León Pallière, que se

voltou a um tom mais romântico que os demais, a grande maioria das obras dos artistas viajantes configuraram-se como imagens descritivas.

O mesmo não ocorreu, porém, na produção dos primeiros artistas nacionais ou, ainda, na dos estrangeiros que se dedicaram a tais temas. Esse momento, em especial, é aquele onde se observa uma grande bifurcação entre as produções nacionais argentinas e uruguaias daquela feita no Brasil. Se, por um lado, na Argentina e no Uruguai a temática do *gaucho*, no século XIX, ganha grandes proporções, por outro, no Brasil, o tema não é explorado. Por certo, existem particularidades nesse momento no que diz respeito às especificidades contextuais de cada região e, por isso, a imagem do *gaucho* e do gaúcho se configurou de maneira diferente na obra dos artistas.

Na Argentina, por exemplo, os trabalhos de Carlos Morel e de Prilidiano Pueyrredón, podem ser relacionados não apenas com o federalismo de Juan Manuel de Rosas ou com o início do desmantelamento e desconstrução do espaço do *gaucho* em função das novas demandas e tecnologias do findar do século, mas também com o próprio desenvolvimento do panorama artístico portenho. Carlos Morel é o primeiro a se formar nas instituições de arte argentinas e Prilidiano Pueyrredon é o que, pela primeira vez, vai à Europa estudar. Seus *gauchos*, contudo, ao destacarem-se nesse contexto, serão de fundamental relevância para as produções posteriores, especialmente para Bernaldo de Quirós.

No Uruguai, por sua vez, Juan Manuel Blanes, o grande *Pintor de la Pátria*, afora dedicar-se com afinco à pintura de história, deteve seu pincel na figura do *gaucho*. Sua série dos *Gauchitos*, como se costuma chamá-los, foi elaborada em função das percepções do artista acerca da própria condição do *gaucho* no pampa. Assim como Pueyrredón percebeu a modernização no campo e o rechaço à figura do campesino argentino, da mesma forma constatou Blanes no contexto uruguaio.

A pintura gauchesca de Blanes é idílica. Seus *gauchos*, idealizados. Muito embora eles estejam no campo e, algumas vezes, desempenhando suas atividades cotidianas, a maneira europeizada de suas figuras, percebida nas poses com que são representados, parece descaracterizá-los de seu drama social real. Nesse caso, pelo fato de idealizar a figura do homem do pampa, Blanes termina por suprimir suas características mais específicas em prol de uma construção memorialística.

Enquanto nos países do Rio da Prata percebe-se um considerável desenvolvimento da imagem do *gaucho*, o mesmo não ocorre no Brasil. Pelo fato de não estar vinculado aos elementos nacionais, tal figura se torna tema das pinturas de



artistas estrangeiros ou, ainda, de pintores que tiveram algum contato com a realidade sulina. Esse é o caso, por exemplo, das pinturas dos Irmãos Moreaux que, tal qual os viajantes, parecem descrever cenas da lida campeira, e, também, das de Ângelo Agostini, caricaturista que, possivelmente por estabelecer vínculos com o Estado, idealiza duas pinturas onde gaúchos sobre cavalos se deslocam para aprisionar alguns bois dispersos no campo.

Esses *gauchos* e gaúchos, que perpassaram tempos e fronteiras, que foram construídos pelo olhar descritivo do estrangeiro e, também, pelo sentimento nacional que tomou os primeiros artistas nativos, chega ao século XX. E, mais que isso, se consagra nessa nova centúria a partir de imagens construídas sobre de fragmentos de tempos e memórias. Observá-lo, assim, nas pinturas de Cesáreo Bernaldo de Quirós, Pedro Figari e Pedro Weingärtner é, pois, estabelecer, originada de múltiplas referências, uma grande e complexa rede de imagens e significações.

Nesse sentido, se na primeira parte da tese se observou a maneira com a qual o homem do pampa serviu de tema aos artistas viajantes e aos primeiros pintores nacionais, na segunda parte objetivou-se, pois, perceber de que forma essas mesmas *imagens nascentes* estiveram presentes na construção e elaboração das imagens que seriam consagradas durante as primeiras décadas do século XX. Nesse caso, a questão central foi a de perceber de que forma os diversos e diferentes tempos e memórias presentes nas imagens de Quirós, Figari e Weingärtner se articularam e as consagraram.

Conforme explicitado no breve texto introdutório da segunda parte, a palavra *consagrada* foi utilizada, aqui, com a acepção de permanência, de temporalidade. Muito embora ela indique, também, eventos exitosos, tratar a imagem do *gaucho* e do gaúcho apenas por esse viés pareceu um tanto insuficiente e incompleto. Por tal motivo se compreendeu como *imagem consagrada*, justamente as que, no século XX, foram triunfantes, pioneiras e que cristalizaram permanências.

Observando a produção dos três artistas em questão, percebeu-se que cada um deles, através de sua obra de temática gauchesca, consagrou a imagem do homem do pampa de maneira específica e diferente. Nesse sentido, ao serem constatadas as repercussões da série *Los Gauchos* de Bernaldo de Quirós, especialmente através das exposições que realiza nacional e internacionalmente, percebe-se que a crítica, além de sempre reafirmar sua maestria com as cores, igualmente volta-se com muito apreço à sua temática.



Especialmente em um momento de reelaborações de identidades, onde se busca o *ser argentino* em meio a modernizações e importantes mudanças sociais, os *gauchos* de Quirós pareciam ser, ao mesmo tempo, passado e presente: eram a história do país e, ao mesmo tempo, sua contemporaneidade. Tempos que confluíram não apenas no momento da apreciação das obras, mas, sobretudo, no momento de sua elaboração. Ao empreender a viagem pelo interior de Entre Rios, cada cena vivenciada ou observada tornava-se um fragmento da história. Seus *gauchos federales*, por exemplo, eram homens que havia observado na execução de sua faina diária ou, ainda, personagens de histórias ouvidas pelo caminho.

A preocupação de Quirós ao elaborar esses homens e mulheres de idos tempos era, pois, buscá-los na história. Porém, diferentemente dos trabalhos empreendidos pelos pintores de história, onde havia a edificação de fatos e heróis, o artista ocupa-se, fundamentalmente, dos aspectos mais cotidianos e populares bem como do tipo social dos *criollos*. Diferentemente de Blanes, por exemplo, que idealiza seus *gauchos* e os faz europeus, Bernaldo de Quirós os elabora a partir de suas particularidades mais características – como se pode perceber nos traços marcadamente indiáticos do menino de *Tunas y lechiguanas*.

Pedro Figari, por sua vez, construiu seus *gauchos* a partir de memórias e reminiscências, como ele próprio afirmou inúmeras vezes. Intelectual caleidoscópico, homem de pensamento e ação, fez confluír em sua pintura os elementos mais precisos de seu pensamento acerca da arte e do *gaucho*. Primando, sempre, por uma *arte nacional*, desvinculada das amarras e cópias das que vinham da Europa, Figari desenvolveu um estilo de pintura que, além de o particularizar, especificou de forma bastante clara as bases de sua compreensão acerca do *gaucho*.

Trabalhando a partir de pinceladas intensas e matéricas, onde a cor e a tinta sobrepõem-se à forma, Figari cria um mundo onírico de manchas coloridas. Seus *homens do pampa*, que ele próprio entendia como essência da história americana, transformam-se, em suas pinturas, em elementos que, ao mesmo tempo em que *estão no tempo*, igualmente *constituem-se de tempo*. E este, vinculado às buscas proustianas do tempo perdido, lançam-se em memórias.

Da mesma forma que Bernaldo de Quirós, a preocupação de Figari é a de registrar esse *gaucho*. Mas, ao não fazê-lo ao estilo dos pintores de história, suas pinturas voltam-se ao popular, ao cotidiano, ao tradicional, ou seja, ao que, para ele, era a base de uma cultura autóctone. Por tal motivo, seus *gauchos*, tal qual os de Quirós,

são *criollos*, homens da terra, como ele mesmo afirma. E essa questão fica bastante clara quando se comparam os cartões com pinturas alusivas aos *gauchos* junto ao das famílias coloniais burguesas.

Nesse sentido, observando as particularidades de sua obra, pode-se dizer que Figari consagra a imagem do *gaúcho* a partir do momento em que, visando uma arte nacional, insere, no seio do movimento modernista, os temas regionais e americanos. Sua pincelada, por mais particular que seja, é permeada pelos contatos que estabeleceu junto às vanguardas europeias. Assim, no seu entendimento, uma arte nacional só seria viável quando ambos elementos fossem conjugados: temas nacionais e adaptações de técnicas estrangeiras.

Por fim, Pedro Weingärtner, que teve o tema gauchesco em diversos momentos de sua produção, o consagra, justamente, por ser o primeiro dos artistas a se debruçar com afinco sobre a temática. Se analisada a sua produção acerca do tema, será percebido que, desde *Kerb*, pintada em 1892, o gaúcho já lhe aparece como assunto, mesmo que em segundo plano. As demais que elabora, logo nas primeiras décadas dos anos 1900, já o tem como elemento central.

Muito embora um de seus quadros alusivos à temática tenha sido alvo de críticas, importa sinalizar que, alguns anos depois do acontecido e, também, em um momento de renovação de sua pintura, Weingärtner volta-se aos de sua terra natal. Ao transitar por entre regiões próximas de Porto Alegre durante seus retornos da Europa, especialmente a Barra do Ribeiro, os contatos com gaúchos carreteiros que circulavam nessa região, começam a lhe servir de tema e se transformam, a partir de 1914, na série das *pousadas de carreteiros*.

Essas pinturas de Weingärtner, por mais que possuam temas regionais, foram pintadas, em sua maior parte, na Europa. E é precisamente esse deslocamento – que o artista realiza inúmeras vezes quando ainda reside na Itália – que proporciona, também, o uso da memória por parte do pintor. Não apenas àquela que se refere ao que fora observado, mas, sobretudo, aos elementos referentes à sua terra natal e que haviam ficado do outro lado do oceano.

O ato rememorativo de Weingärtner, tal qual ocorre com Quirós e Figari, não o faz elaborar narrativas históricas acerca do sul do Brasil nem, tampouco, retratos de heróis. Seu foco é, pois, aquele homem que transita pelo Estado e que, por si só, carrega o tempo – lento como o de suas carretas - junto dele. São igualmente os homens fotografados por Lunara quando de seus passeios pela *Redenção*. Em suma, seus

gaúchos são, na realidade, homens simples e trabalhadores. Tal elemento, por exemplo, o diferencia sobremodo da produção literária do período, especialmente àquela vinculada ao Partenon Literário, onde o gaúcho já era visto a partir de seu viés heróico.

O que se percebe na análise da obra gauchesca dos três artistas é, pois, a forma como consagram a imagem do *gaucho* e do gaúcho a partir de questões e propostas diferentes entre si. No entanto, o fato de recorrerem às memórias e lembranças na produção de seus temas, estabelece uma importante ponte entre seus trabalhos.

Assim, pensar a construção da imagem do *gaucho* e do gaúcho no século XX é, pois, pensar e articular diferentes memórias no tempo. Além das que lhe eram pessoais, todo um arcabouço de referências se desnuda quando elas são analisadas a partir de suas especificidades. Quirós, por exemplo, afora os diálogos com os mestres espanhóis, igualmente estabeleceu contato com a obra de Jean Pallière e, fundamentalmente, com a de Carlos Morel.

Figari, da mesma forma, aproximou-se de técnicas de artistas europeus. No entanto, com relação à construção de suas pinturas, afastou-se por demais das que lhe eram anteriores, especialmente da de Juan Manuel Blanes. Nesse caso, se por um lado Blanes idealizava e suprimia as características mais violentas do *gaucho*, por outro, Figari buscava justamente o oposto, isto é, a essência desse homem do campo. E Pedro Weigärtner, por ser o primeiro dos artistas a trabalhar a temática, os vincula à sua tradição estética e acadêmica. Muito embora se tenham percebido aproximações de suas paisagens, junto às do argentino Prilidiano Pueyrredón, o fato é que, na elaboração do gaúcho, em especial no Rio Grande do Sul, ele foi pioneiro.

Contudo, analisadas tais imagens e observados os seus entornos de produção, pode-se dizer, também, que a imagem consagrada do *gaucho* e do gaúcho no século XX esteve muito mais próxima de questões que eram particulares e íntimas dos artistas. A partir do momento em que conjugam suas experiências e memórias, não apenas o homem do pampa se dá a ver ao observador. Mais que isso, são as grandes teias que começam a se formar e que, por certo, oferecem subsídios para se pensar em uma *imagem construída* do *gaucho* e do gaúcho.

Assim, observando a maneira com a qual cada artista elaborou, a partir de suas técnicas e memórias, a imagem do *gaucho* e do gaúcho, abre-se a possibilidade de se pensá-las como componentes de uma ampla e complexa rede de relações. Percebidas e articuladas junto às memórias e às múltiplas temporalidades, elas se revestem em

importante instrumento para se perceber elementos que poderiam compor uma chamada *memória do pampa*.

Tal percepção parte de temas que perpassaram tempos, fronteiras e pinceis. São imagens que, em diferentes tempos e momentos, ressurgem, são retomadas e ressignificadas. Seus vínculos, que não estão circunscritos apenas às questões plásticas e formais, igualmente se dão na relação com o artista, seus anseios e seus desejos. Nesse sentido, pensar o *gaucho*, o gaúcho, sua paisagem e seus costumes confluindo no espaço pampeano é, pois, dar novos significados, novas roupagens e novas interpretações à imagens que, desde muito, se utilizam como ilustrações, desconectadas dos muitos outros elementos que estão em seu entorno.

Pensar em uma *memória do pampa* através dessas imagens é, pois, sugerir estudos que se voltem às suas especificidades. No caso da presente tese, se apresentou uma gama de pinturas, gravuras e litografias que dialogaram entre si *por* e *em* tempos diferenciados. Muitas vezes elas não possuíam elementos específicos que as conectassem, especialmente quando observadas a partir de seus elementos formais. No entanto, são os seus elementos mais específicos, percebidos, apenas, na longa duração, que possibilitam os seus entrelaçamentos.

Nesse caso, observar e analisar uma pintura de Cesáreo Bernaldo de Quirós, uma de Pedro Figari e uma de Pedro Weingärtner, sem dúvidas que, plasticamente, ambas estarão muito afastadas uma das outras. No entanto, se percebidas pela sua constituição, pelos elementos que engendraram sua produção, a ligação se torna muito forte. As reminiscências dão o tom da memória. Elas localizam esses *gauchos* e gaúchos em tempos próprios e anacrônicos que são, também, os tempos dos artistas.

Por certo, essa pesquisa não se encerra aqui. Ela é apenas o início de um caminho que pode – e deve – se desdobrar em muitas outras problemáticas. Buscar a *imagem nascente* e a *imagem consagrada*, por exemplo, estabelecem o primeiro ponto para se criar, também, o tópico da *imagem construída*. Esta, que está atenta às produções que foram elaboradas a partir da segunda metade do século XX, sem dúvidas englobam e se relacionam de forma primorosa com as que lhe antecederam e foram foco do presente estudo.

Analisar a sua constituição, as novas problemáticas que estiveram em seu entorno e, igualmente, o jogo de tempos e memórias que as constroem e as perenizam na história, sem dúvidas, oportunizam uma ampliação do problema lançado, de forma inicial, na presente tese. Nesse caso, interrogar-se a respeito do *gaucho* e do gaúcho na

pintura argentina, uruguaia e brasileira, é, pois, formar redes. É tramar fios. É perceber, em suas particularidades, seus detalhes mais íntimos e secretos. É transcender as tipificações e estabelecer contatos. Por fim, é atribuir significações e compreender a dimensão no qual o *Lancero* de Blanes esteve – e ainda está – inserido. É percebê-lo através de suas especificidades, mas, ao mesmo tempo, encontrá-lo e reencontrá-lo no(s) tempo(s) e memórias que possibilitaram a tessitura de suas significações.



## REFERÊNCIAS

- ACRI, Edson. **O gaúcho: usos e costumes**. Porto Alegre: Grafosul, 1985.
- ADINOLFI, Laura, BUGEL, Clío, DE LA SIERRA, Cláudia. Gauchitos y escenas de campaña. In: **JUAN Manuel Blanes. La nación naciente. 1830-1901**. Exposición Noviembre 2001 – Mayo 2002. Montevideo: Museu Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 2001.
- ALBERTI, León Baptista. **Da pintura**. Campinas: Unicamp, 1999.
- ALMEIDA PRADO, João Fernando de. **Jean-Baptiste Debret**. São Paulo: Editora Nacional, 1973.
- ALPERS, Svetlana. **A arte de descrever. A arte holandesa no século XVII**. São Paulo: Edusp, 1999.
- AMADEO, Maria Elizia, KURY, Lorelai. **O catálogo de Exposição de História do Brasil (1881)**. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/artigos/o-catalogo-de-exposicao-de-historia-do-brasil-1881/>. Acesso em: 05/09/2015
- AMIGO, Roberto. Prilidiano Pueyrredón y la formación de una cultura visual en Buenos Aires. In: GIUNTA, Patricia (Org.). **Prilidiano Pueyrredón**. Buenos Aires: Banco Velox, 1999.
- \_\_\_\_\_. Región y Nación: Juan Manuel Blanes en Argentina. In: **JUAN Manuel Blanes. La nación naciente. 1830-1901**. Exposición Noviembre 2001 – Mayo 2002. Montevideo: Museu Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 2001.
- \_\_\_\_\_. La pintura de historia y el primer centenario. In: GUTIERREZ, Ranón (Coord.). **Temas de la Academia: Las artes en torno al Centenario. Estado de la cuestión (1905-1915)**. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 2010.
- \_\_\_\_\_. Cesáreo Bernaldo de Quirós. In: **GRANDES pinturas del Museo Nacional de Bellas Artes**. Buenos Aires: Arte Grafico Editorial Argentino, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Prilidiano Pueyrredón**. Buenos Aires: MNBA, Arte Grafico Editorial Argentino, 2011.
- ALTAMIRANO, Carlos, SARLO, Beatriz. La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos. In: \_\_\_\_\_. **Ensayos argentinos**. De Sarmiento a la vanguardia. Buenos Aires: Espasa Calpe - Ariel, 1997.
- ANASTASÍA, Luis Victor. **Pedro Figari, americano integral**. Montevideo: Ediciones del Sesquicentenario, 1975.
- ANASTASÍA, Luis Victor, KALENBERG, Angel, SANGUINETTI, Julio Maria. **Figari. Crónica y dibujos del caso Almeida**. Montevideo: Alcali, 1976.

ARASSE, Daniel. **El detalle. Para una historia cercana de la pintura.** Madrid: Abada, 2008.

ARDAO, Arturo. Pedro Figari (1861-1938). In: **PEDRO Figari. Mito y memória rioplatenses.** Caracas: Museo de Bellas Artes, Caracas, s.d.

\_\_\_\_\_. **La filosofía en el Uruguay en el siglo XX.** México: Fondo de Cultura Económica, 1953.

\_\_\_\_\_. **“Arte, estética, ideal”, de Pedro Figari.** Introducción a Arte, estética, ideal. Montevideo: Biblioteca Artigas, 1960.

\_\_\_\_\_. **Prólogo a Educación y arte.** Compendio de textos de Pedro Figari. Montevideo: Biblioteca Artigas, 1965.

\_\_\_\_\_. **Ciência, arte y estética en Dewey y Figari.** In: ARDAO, Arturo. **Etapas de la inteligencia uruguaya.** Montevideo: Departamento de Publicaciones de la Universidad de la Republica, 1968.

AREÁN, Carlos. **La pintura en Buenos Aires.** Buenos Aires: Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires, 1981.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARGUL, José Pedro. **Los gauchos de Blanes.** Montevideo: Editorial Mosca Hnos. S.A, s.d.

\_\_\_\_\_. **Pintura y escultura del Uruguay. História crítica.** Montevideo: Instituto Histórico y Geografico del Uruguay, 1958.

ASSIS BRASIL, Luis Antônio de. **Palácio Piratini.** Porto Alegre: Nova Prata, 2007.

ASSUNÇÃO, Fernando O. **Historia del Gaucho.** El Gaucho: ser y quehacer. Buenos Aires: Claridad, 2007.

BALABAN, Marcelo. **Poeta do lápis: a trajetória de Ângelo Agostini no Brasil Imperial – São Paulo e Rio de Janeiro – 1864-1888.** Campinas, 2005. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas.

BANDEIRA, Julio. Os teatros brasileiros de Debret. In: BANDEIRA, Julio, LAGO, Pedro Corrêa do. **Debret e o Brasil. Obra completa.** Rio de Janeiro: Capivara, 2013

BAPTISTA, Anna Paola. Debret e Castro Maya: inventário do olhar. Registro do Brasil. BAPTISTA, Anna Paola. **Debret: viagem ao sul do Brasil.** Rio de Janeiro: Memória Visual, 2013.

BARRÁN, José Pedro, NAHUM, Benjamin. **História de la sensibilidad en el Uruguay. La cultura “bárbara”. El disciplinamiento.** Montevideo: Banda Oriental, 1989.

- BARRERA, Rosita. **El folclore en la educación**. Buenos Aires: Colihue, 1997.
- BARRETO, Abeillard. Apresentação. In: **OBRAS de Hermann Rudof Wendroth. 1852**. Porto Alegre: Riocel, 1982.
- \_\_\_\_\_. **Bibliografia sul-riograndense. A contribuição portuguesa e estrangeira para o conhecimento e a integração do Rio Grande do Sul**. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1973.
- BASCHET, Jérôme. **L'iconographie médiévale**. Paris: Galimard, 2008.
- BAUMER, Franklin L. **O pensamento europeu moderno. Volume II. Séculos XIX e XX**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1977.
- BELLOMO, Harry Rodrigues, ERTZOGUE, Marina, ARAÚJO, Thiago Nicolau. **Dicionário biográfico sul-rio-grandense**. Porto Alegre: EST, 2006.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: CAPISTRANO, Tadeu (Org.). **Benjamin e a obra de arte. Técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- BERGSON, Henri. **A energia espiritual**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- BERJMAN, Sonia. **La Plaza de Mayo, escenario de la vida argentina**. Buenos Aires: Fundación Banco de Boston, 1995.
- BERÓN, Lidia Teresita. **Vestuario criollo. 1770-1920**. Buenos Aires: De la campana, 2011.
- BETHEL, Leslie (Ed.). **Historia de la America Latina**. America del Sur, c. 1870-1930. Barcelona: Crítica, 2000.
- BING, Gertrud. Prefácio à edição de 1932. In: WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- BONAUDO, Marta. **Nueva História Argentina. Liberalismo, estado y orden burguês (1852-1880)**. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.
- BORGES, Jorge Luis. **O Martín Fierro**. Porto Alegre: L&PM, 2005.
- BREDEKAMP, Horst, DIERS, Michael. Introdução à edição de estudos, 1998. In: WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- BRILL, Rosa. **Figari pensador. Comos, vida, mistério**. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1993.

- BURKE, Peter. **Testemunha ocular**. História e imagem. Bauru: EDUSC, 2004.
- CAMPOFIORITO, Quirino. **A proteção do Imperador e os pintores do Segundo Reinado. 1850-1890**. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1983.
- \_\_\_\_\_. **História da pintura brasileira no século XIX**. São Paulo: Pinakotheke, 1983.
- CANÓ GUIRAL, Jesús. **História Kiria: la síntesis de Pedro Figari**. Montevideo: Cuadernos uruguayos de Filosofía, 1969.
- CARNEIRO, Newton. Debret no Paraná. In: ALMEIDA PRADO, João Fernando de. **Jean-Baptiste Debret**. São Paulo: Editora Nacional, 1973.
- CASASBELLAS, Ramiro. Figari. Un descubridor de América. In: **FIGARI. Museo Nacional de Bellas Artes / 27 de octubre – 22 de septiembre '92**. Buenos Aires: Fundación Pettoruti, 1992.
- CASTILLO, Jorge. Pedro Figari: a formação de um maestro. In: RIZZO, Patricia (Dir.). **Figari. XXIII Bienal de São Paulo**. Buenos Aires: Banco Velox, 1996.
- CESAR, Guilhermino. **História da literatura no Rio Grande do Sul (1737-1902)**. Porto Alegre: IEL, 2006.
- COELHO, Ricardo. **Entre o corpo da obra e o corpo do observador**. São Paulo, 2015. Tese (Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”/UNESP.
- CORONA, Fernando. **Palácios do governo do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: CORAGG, 1973.
- DAMASCENO, Athos. **Artes plásticas no Rio Grande do Sul (1755-1900). Contribuição para o estudo do processo cultural sul-rio-grandense**. Porto Alegre: Globo, 1970.
- DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem. Uma história do olhar no Ocidente**. Petrópolis: Vozes, 1993.
- DEL CARRIL, Bonifácio. **El gaúcho**. Buenos Aires: Emecé, 1978.
- \_\_\_\_\_. **El gaucho**. Su origen. Su personalidad. Su vida. Iconografía de la época. Buenos Aires: Emecé, 1993.
- DI MAGGIO, Nelson. Figari, la pintura en estado de gracia. In: **FIGARI**. Montevideo: Museo Juan Manuel Blanes, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

\_\_\_\_\_. **Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes.** Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

\_\_\_\_\_. **A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

\_\_\_\_\_. **Diante da imagem. Questão colocada aos fins de uma história da arte.** São Paulo: Editora 34, 2013.

\_\_\_\_\_. **Diante do tempo. História da arte e anacronismo das imagens.** Belo Horizonte: UFMG, 2015.

ESTRADA, Luis Gonzaga Duque. **Arte brasileira.** Campinas: Mercado das Letras, 1995.

FERNÁNDEZ SALDAÑA, José M. **Juan Manuel Blanes. Su vida y sus cuadros.** Montevideo: Impresora Uruguaya, 1931.

FERREIRA, Felix. **Belas Artes: estudos e apreciações.** Porto Alegre: Zouk, 2012.

FERREIRA FILHO, Arthur. **Palácio Piratini.** Porto Alegre: IEL, 1985.

FIGARI DE HERRERA, Delia. **Tan fuerte como el sentimiento.** Buenos Aires: Impresos Colombo, 1958.

FLORENCIO Molina Campos. In: BLEDEL, Marcos, FIORETTI, Ignacio García, NORES, Teresa. **Museo Molina Campos de Areco.** Buenos Aires: Museo Molina Campos de Areco, 2008.

FLORES, Hilda Agnes Hübner. **Memórias de Brummer.** Porto Alegre: EST, 1997.

FOGLIA, Carlos A. **Cesáreo Bernaldo de Quirós.** Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1961.

FREITAS, Luana F., COSTA, Waler C.. Introdução. In: STERNE, Laurence. **Viagem sentimental.** São Paulo: Hedra, 2008.

FURT, Jorge M. **Cancioneiro popular rioplatense.** Lírica gauchesca. Tomo II. Disponível em: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/132351.pdf>. Acesso em 20 set. 2015.

GARABEDIAN, Marcelo, LIDA, Miranda, SZIR, Sandra. **Prensa argentina siglo XIX. Imágenes, textos y contextos.** Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2009.

GASTAL, Susana. Arte no século XIX. In: GOMES, Paulo (Org.). **Artes plásticas no Rio Grande do Sul. Uma panorâmica.** Porto Alegre: Lathu Sensus, 2007.

GHIRARDI, Olson. **De la escuela del Salón Literário (1837) a la Constitución Nacional (1853).** Academia Nacional de derecho y Ciencias Sociales de Cordoba. Disponível em: <http://www.acaderc.org.ar>.



GOLDMAN, Normí. **Nueva História Argentina. Revolución, república, confederación (1806-1852)**. Buenos Aires: Sudamericana, 1998.

GOMES, Carla Renata Antunes de Souza. **De rio-grandense a gaúcho. O Triunfo do avesso. Um processo de representação regional na literatura do século XIX (1874-1877)**. Porto Alegre: Editoras Associadas, 2009.

GOMES, Paulo César Ribeiro. A carreira e a obra de Pedro Weingärtner. In: VEEK, Marisa (Prod.). **Pedro Weingärtner: obra gráfica**. Porto Alegre: [s.e.], 2008.

\_\_\_\_\_. Cronologia da vida, carreira e obra de Pedro Weingärtner. In: VEEK, Marisa (Prod.). **Pedro Wingärtner. Obra gráfica**. Porto Alegre: [s.e.], 2008.

GÓMEZ, Andrés Galera. **Las corbetas del Rey**. El viaje alrededor del mundo de Alejandro Malaspina (1789-1794). Bilbao: Fundación BBVA, 2010.

GONZALEZ GARAÑO, Alejo. **Iconografía argentina anterior a 1820 con una noticia de la vida y obra de Emeric Essex Vidal**. Buenos Aires: Emecé, 1943.

\_\_\_\_\_. **El pintor Juan Leon Pallière**. Ilustrador de la vida argentina del 1860. Buenos Aires: Sociedad de Historia Argentina, 1943.

\_\_\_\_\_. **El pintor y litógrafo francés Capitán Adolphe D'Hastrel**. Buenos Aires: Museo Roca, 2011.

GUIDO, Ângelo. **Pedro Weingärtner**. Porto Alegre: Divisão de Cultura, 1956.

\_\_\_\_\_. Um século de pintura no Rio Grande do Sul. In: **ENCICLOPÉDIA Rio-Grandense**. Canoas: Regional, 1956.

GUTIÉRREZ, Juan María. **Obras completas de D. Esteban Echeverría. Tomo primero**. Buenos Aires: Imprenta y Librería de Mayo, 1870. Disponível em: [http://media.cervantesvirtual.com/s3/BVMC\\_OBRAS/4dd/bd6/b45/257/11e/1b1/fb0/016/3eb/f5e/63/mimes/4ddbd6b4-5257-11e1-b1fb-00163ebf5e63.pdf](http://media.cervantesvirtual.com/s3/BVMC_OBRAS/4dd/bd6/b45/257/11e/1b1/fb0/016/3eb/f5e/63/mimes/4ddbd6b4-5257-11e1-b1fb-00163ebf5e63.pdf)

GUTIERREZ, Ricardo, SOLA, Miguel. Leon Pallière: su vida, su obra. In: PALLIÈRE, León. **Diario de viaje por la America del Sud**. Buenos Aires: Peuser, 1945.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. El paisaje y las costumbres en la pintura Iberoamericana. Artistas viajeros y costumbristas americanos del XIX. In.: **Pintura, escultura y fotografía en Iberoamerica, siglos XIX y XX**. Madrid: Catedra, 1997.

\_\_\_\_\_. **Síntesis histórica del arte en la Argentina (1776-1930)**. Granada: Sur, 2003.

\_\_\_\_\_. Itinerarios de la pintura de paisaje en Latinoamérica. Siglos XIX y XX. In: BULHÕES, Maria Amélia, KERN, Maria Lúcia Bastos (Orgs.). **Paisagem: desdobramentos e perspectivas contemporâneas**. Porto Alegre: UFRGS, 2010, p. 38-41.

GUTIÉRREZ ZALDIVAR, Ignacio. **Quirós**. Buenos Aires: Zurbarán, 1992.

\_\_\_\_\_. **El genio de Fader**. Buenos Aires: Zurbarán Ediciones, 1993.

\_\_\_\_\_. **Molina Campos**. Buenos Aires: Zurbarán Ediciones, 1999.

\_\_\_\_\_. **El arte de los argentinos: Prilidiano Pueyrredón**. Buenos Aires: Atlántida, 2009.

HABER, Alicia. Juan Manuel Blanes. La formación de un artista americano. In: **EL ARTE de Juan Manuel Blanes**. Buenos Aires: Fundación Bunge y Born, Americas Society, 1994.

\_\_\_\_\_. Fijando recuerdos: Pedro Figari (1861-1938) y la identidad latinoamericana. In: HABER, Alicia et. all. **Pedro Figari. Candombes y salones**. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, Museo Zorrilla, 2008, [s.p.].

HERRERA MAC LEAN, Carlos A. Pedro Figari. In: **EXPOSICIÓN Pedro Figari (1861-1938)**. Montevideo: Salon Nacional de Bellas Artes, 1945.

IRIGOYEN ARTEXE, Alberto Marcelo. **Biografía de Besnes e Irigoyen**, p. 19. Disponível em: [http://www.bibna.gub.uy/innovaportal/v/38220/4/mecweb/besnes\\_e\\_irigoyen](http://www.bibna.gub.uy/innovaportal/v/38220/4/mecweb/besnes_e_irigoyen). Acesso em: 26 mai 2015.

ITURBURU, Cordova. **80 años de pintura argentina. Del pré-impresionismo a la novísima figuración**. Buenos Aires: Ediciones Librería La Ciudad, 1978.

JUNGHANS, Miriam. O príncipe e o filho do jardineiro: Maximilian Zu Wied-Neuwied e Friedrich Sellow e a viagem ao Espírito Santo e Bahia. Disponível em: [http://www.academia.edu/3494204/O\\_PR%C3%8DNCIPE\\_E\\_O\\_FILHO\\_DO\\_JARDINEIRO\\_MAXIMILIAN\\_ZU\\_WIEDNEUWIED\\_E\\_FRIEDRICH\\_SELLOW\\_E\\_A\\_VIAGEM\\_AO\\_ESP%C3%8DRITO\\_SANTO\\_E\\_BAHIA\\_1815-1817](http://www.academia.edu/3494204/O_PR%C3%8DNCIPE_E_O_FILHO_DO_JARDINEIRO_MAXIMILIAN_ZU_WIEDNEUWIED_E_FRIEDRICH_SELLOW_E_A_VIAGEM_AO_ESP%C3%8DRITO_SANTO_E_BAHIA_1815-1817) Acesso em 10 out. 2016.

KALENBERG, Angel. Juan Manuel Blanes. In: **SEIS maestros de la pintura uruguaya**. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 1987.

KARTOFEL, Graciela. **Pintores argentinos del siglo XX: Quirós**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, s.d.

KERN, Maria Lúcia Bastos. **Arte argentina: tradição e modernidade**. Porto Alegre: Edipucrs, 1996.

\_\_\_\_\_. A emergência da pintura modernista no Rio Grande do Sul. In: GOMES, Paulo (Org.). **Artes plásticas no Rio Grande do Sul. Uma panorâmica**. Porto Alegre: Lathu Sensus, 2007.

\_\_\_\_\_. América Latina: artes visuais, modernidade e projeções utópicas. In: FLORES, Maria Bernadete Ramos, PIAZZA, Maria de Fátima Fontes. **História e arte: movimentos artísticos e correntes intelectuais**. São Paulo: Mercado das Letras, 2011.

KOSERITZ, Carlos von. **Impressões d'Italia**. Porto Alegre: Estabelecimento Typographico de Gundlach e Cia., 1887.

KRAWCZYC, Flávio. O lugar das formas. In: WEINGÄRTNER. **Catálogo de Exposição**. Porto Alegre: Escritório de Arte Alto da Bronze, 1996.

LEENHARDT, Jacques (Org.). **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil - 1ª Reimpressão**. São Paulo: Imesp, 2016.

LEMMERS-DANFORTH, Fedor von. **Índole da Legião Alemã de 1851 a serviço do Império do Brasil**. Trad. Bertholdo Klinger. Marburg: Livraria da Universidade de Elwert, 1853.

LEMOS, Juvêncio Saldanha. **Brummers: a Legião Alemã contratada pelo Império Brasileiro em 1851**. Porto Alegre: Edigal, 2015.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. **Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1990.

LIMA, Valéria. **J.-B. Debret. Historiador e pintor**. Campinas: Unicamp, 2007.

LOBATO, Monteiro. Um grande artista. In; LOBATO, Monteiro. **Ideias de Jeca Tatu**. São Paulo: Brasiliense, 1959.

LUNA, Félix. El contexto histórico de Prilidiano Pueyrredón. In: GIUNTA, Patricia (Org.). **Prilidiano Pueyrredón**. Buenos Aires: Banco Velox, 1999.

MACCHI, Manuel E. **Blanes y Urquiza**. Montevideo: Intendencia Municipal de Montevideo, 1980.

MAKOWIECKY, Sandra. A presença da Academia Imperial de Belas Artes e da Escola Nacional de Belas Artes nas artes visuais em Santa Catarina. In: DAZZI, Camila, VALLE, Arthur. **Oitocentos. Arte brasileira do Império à República**. Tomo II. Rio de Janeiro: EDUR-UFRJ/DezenoveVinte, 2010, p.604-616.

MALOSETTI COSTA, Laura. **Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007;

\_\_\_\_\_. **Pampa, ciudad y subúrbio**. Buenos Aires: Fundación OSDE, 2007.

\_\_\_\_\_. Las instituciones y el arte en el Centenario. In: GUTIERREZ, Ramón (Coord.). **Temas de la Academia: Las artes en torno al Centenario. Estado de la cuestión (1905-1915)**. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 2010.

MIRÓ QUESADA, Aurélio. **Historia y leyenda de Mariano Melgar (1790-1815)**. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM, 1998.

MOREIRA, Maria Eunice. **Regionalismo e literatura no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: EST, 1982.

MOUJÁN, José María Lozano. **Figuras del arte argentino**. Buenos Aires: Garcia Santos, 1928.

MUNILLA LACASA, María Lía. Siglo XIX: 1810-1870. Despuntar de un nuevo orden. In: BURUCÚA. José Emílio (Org.). **Nueva historia argentina**. Arte, sociedad y política. Buenos Aires: Sudamericana, 2010.

MUÑOZ, Miguel Angel. Obertura 1910: la Exposición Internacional del Centenario. In: WESCHELER, Diana, PENHOS, Marta. **Tras los pasos de la norma**. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989). Buenos Aires: Jilguero, 1999.

NAVES, Rodrigo. **A forma difícil. Ensaio sobre arte brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NEVES, Francisco. Imagens da Província nas tintas de dois visitantes europeus. In: NEVES, Francisco. **Imagens da Província: o Rio Grande do Sul sob o prisma europeu no século XIX**. Rio Grande: FURG, 2009.

NUNES, Zeno Cardoso, NUNES, Rui, Cardoso. **Dicionário de regionalismos do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1990.

OLIVEIRA, Gilberto Maringoni. **Ângelo Agostini ou impressões de uma viagem da Corte à Capital Federal (1864-1910)**. São Paulo, 2006. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

OLIVEIRA, Luciana da Costa de. **O Rio Grande do Sul de Aldo Locatelli: arte, historiografia e memória nos murais do Palácio Piratini**. Porto Alegre, 2011. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

PAGANO, José Leon. **El arte de los argentinos**. Buenos Aires: Goncourt, 1981.

PALLIÈRE, León. **Diario de viaje por la America del Sud**. Buenos Aires: Peuser, 1945.

PAULITSCH, Vivian. **Impasses no exercício da feminilidade e da maternidade no tríptico *La faiseuse d'anges* do pintor Pedro Weingärtner**. Campinas, 2009. Tese (Doutorado em História da Arte) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas.

PAYRÓ, Júlio E. La pintura. In: **HISTORIA general del arte en la Argentina**. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, s.d.

PELUFFO LINARI, Gabriel (org.). **Blanes, dibujos y bocetos**. Montevideo: Intendencia Municipal de Montevideo, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, s.d.

PELUFFO LINARI, Gabriel. La construcción de una “leyenda rioplatina”. In: PELUFFO LINARI, Gabriel (Coord.). **Pedro Figari (1861-1938)**. Montevideo: Departamento e Cultura, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 1999.

\_\_\_\_\_. Pedro Figari en la Escuela de Artes (1915-1917). In: PELUFFO LINARI, Gabriel (Coord.). **Pedro Figari (1861-1938)**. Montevideo: Intendencia de Montevideo, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 1999.

\_\_\_\_\_. Los íconos de la nación. El proyecto histórico-museográfico de Juan Manuel Blanes. In: **JUAN Manuel Blanes. La nación naciente. 1830-1901**. Exposición Noviembre 2001 – Mayo 2002. Montevideo: Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 2001.

\_\_\_\_\_. La construcción de una leyenda rioplatina. In: HABER, Alicia et. all. **Pedro Figari. Candombes y salones**. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, Museo Zorrilla, 2008.

\_\_\_\_\_. **História de la pintura en el Uruguay**. El imaginário nacional-regional. 1830-1930. Montevideo: Banda Oriental, 2009.

PERUGA, Iris. De la sociedad a la soledad: dos visiones extremas del espacio en Pedro Figari. In: **PEDRO Figari. Mito y memória rioplatenses**. Caracas: Museo de Bellas Artes, Caracas, s.d.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Imagens do Brasil no século XIX: paisagens e panoramas. In: LEENHARDT, Jacques (Org.). **A construção francesa do Brasil**. São Paulo: Huicitec, 2008.

PLESCH, Melanie, HUSEBY, Gerardo V. La música desde el período colonial hasta fines del siglo XIX. In: BURUCÚA, José Emílio. **Nueva historia argentina: arte, sociedade y política**. Buenos Aires: Sudamericana, 2010.

PRADO, Maria Lígia, PELLEGRINO, Gabriela. **História da América Latina**. São Paulo: Contexto, 2014.

\_\_\_\_\_. **América Latina no século XIX: tramas, telas e textos**. São Paulo: EDUSP, 1999.

RAMA, Ángel. **La aventura intelectual de Figari**. Montevideo: Fábula, 1951.

REINA PALAZÓN, Antonio. **La pintura costumbrista en Sevilla. 1830-1870**. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2013.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Campinas: Papyrus, 1995.

ROUSTAN, Désiré. **Figari filósofo, pintor, poeta**. Montevideo: Revista Nacional, 1961.



ROXLO, Carlos. **Historia crítica de la literatura uruguaya**. Montevideo: Barreiro y Ramos, 1912.

RUSKOWSKI, Camila. **Pedro Figari: os esquecidos da República**. Porto Alegre, 2017. Dissertação (Mestrado em História) – Escola de Humanidades, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

SALTERAIN Y HERRERA, Eduardo. **Blanes. El hombre, su obra y la época**. Montevideo: Impresora Uruguaya, 1950.

SAMAIN, Etienne (Org.). **Como pensam as imagens**. Campinas: Unicamp, 2012.

SAN MARTÍN, Maria Laura. **Breve historia de la pintura argentina contemporânea**. Buenos Aires: Claridad, 1993.

SANGUINETTI, Emma. **Pedro Figari**. Montevideo: Zonalibro, 2012.

SANGUINETTI, Juan María. Figari o la aventura del intelecto. In: **FIGARI. Museo Nacional de Bellas Artes / 27 de octubre – 22 de septiembre '92**. Buenos Aires: Fundación Pettoruti, 1992.

\_\_\_\_\_. **El doctor Figari**. Montevideo: Aguilar, 2013.

SARMIENTO, Domingos Faustino. **Facundo: civilização e barbárie no pampa argentino**. Trad. Aldyr Garcia Schlee. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1996.

SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens**. Ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. Bauru: EDUSC, 2007.

SERRANO, Eneida. **Lunara amador 1900**. Porto Alegre: E.S., 2002.

SILVA, Rosângela de Jesus. **A crítica de arte de Ângelo Agostini e a cultura figurativa do final do Segundo Reinado**. Campinas, 2005. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas.

\_\_\_\_\_. **O Brasil de Ângelo Agostini: política e sociedade nas imagens de um artista (1864-1910)**. Campinas, 2010. Tese (Doutorado em História da Arte) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas.

SOTOS SERRANO, Carmen. **Los pintores de la expedición de Alejandro Malaspina**. Madrid: Real Academia de la Historia, 1982.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. O pintor Pedro Weingärtner. Roteiro em busca de Weingärtner. In: **PEDRO Weingärtner (1853-1929): um artista entre dois mundos**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009.

TOTA, Antonio Pedro. **O imperialismo sedutor. A americanização do Brasil na época da Segunda Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VEGA, Carlos. **Las danzas populares argentinas**. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”; Secretaria de Cultura, 1986.

VIDAL, Edgar. *Littérature et société du Río de la Plata (1870-1940)*, 2010. Disponível em: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00461161>.

VILLARINO, María de. **Nuevas coplas de Martín Fierro**. Buenos Aires: Editorial Guillermo Kraft, 1957.

WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã**. Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

\_\_\_\_\_. Introdução à Mnemosine. In: WAINZBORT, Leopoldo (Org.). **Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências/Aby Warburg**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WASSERMAN, Fábio. *Revolución y nación en el Río de la Plata (1810-1860)*. In: MORENO, Oscar (Coord.). **La construcción de la nación argentina. El rol de las Fuerzas Armadas**. Buenos Aires: Ministerio de Defensa, 2010.

WESCHELER, Diana, PENHOS, Marta. **Tras los pasos de la norma**. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989). Buenos Aires: Jilguero, 1999.

WOODWARD, Kathryn. *Identidade cultural: uma introdução teórica e conceitual*. In: SILVA, Tomás Tadeu da. **Identidade e diferença. A perspectiva dos estudos culturais**. Rio de Janeiro: Vozes, 2009, p.09.

WSCHEBOR, Isabel. *Fé y razón en la pintura patriótica. Juan Manuel Blanes y la Sociedad Ciencias y Artes (1876-1887)*. **JUAN Manuel Blanes. La nación naciente. 1830-1901**. Exposición Noviembre 2001 – Mayo 2002. Montevideo: Museu Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 2001.

## PERIÓDICOS

AGNELLI, Chalo. Carlos Morel: 200 años de su nacimiento, **El Quilmero**, 16 mai. 2012, p.02. Disponível em: <http://elquilmero.blogspot.com.br/2012/05/los-70-anos-de-la-emba-carlos-morel.html>.

ALBIN, Juan. *La experimentación moderna con las imágenes en las publicaciones de la literatura gauchesca: los periódicos de Luiz Pérez e Hilario Ascasubi*, **19&20**, Rio de Janeiro, v.10, n.1, jan./jun., 2015. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/uah1/jalbin.htm>.

ALFARO, Juan Pablo. *Antonio Somellera: un testimonio de violencia política en tiempos de Rosas (1838-1840)*, **Temas de historia argentina y americana**, n.16, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 2010, pp.14-57. Disponível em: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/antonio-somellera-violencia-politica.pdf>

ALIATA, Fernando. **La modernización en Buenos Aires**. Disponible em: [http://www.coleccionwitcomb.educ.ar/sitios/galeriawitcomb/recorriendo/?rec\\_id=122095](http://www.coleccionwitcomb.educ.ar/sitios/galeriawitcomb/recorriendo/?rec_id=122095)

AMIGO, Roberto. Carlos Morel. Costumbrismo federal, **Caiana**, Buenos Aires, n.3, dez.2013, pp.01-10.

\_\_\_\_\_. Beduínos en la pampa. Apuntes sobre la imagen del gaucho y el orientalismo de los pintores franceses, **Jornadas de Teoría e Historia del Arte**, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2007. Disponible em: <http://www.bdigital.unal.edu.co/23502/1/20436-68971-1-PB.pdf>. Acceso em: 10 fev 2014.

\_\_\_\_\_. Comentario sobre En el corral. Disponible em: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/3178>

\_\_\_\_\_. Comentário sobre Paisaje (Recuerdo de Brasil). Disponible em: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/3176>

\_\_\_\_\_. Comentario sobre Un alto en el campo. Disponible em: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/3187>

\_\_\_\_\_. Comentario sobre Un alto en la pulpería. Disponible em: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/3183>

AVANCINI, José Augusto. A pintura de paisagem gaúcha na Primeira República. Análise de obras de Pedro Weingärtner e Libindo Ferraz. **Anais do XXX Colóquio CBHA**. Rio de Janeiro, out. 2010, p.335-344.

BERETTA GARCÍA, Ernesto. La litografía, la difusión de la imagen y su papel como herramienta propagandística en Montevideo durante el siglo XIX. In: MARONNA, Mónica (Org.). **Cuaderno de Historia 9. Historia, cultura y medios de comunicación. Enfoques y perspectivas**. Montevideo: Biblioteca Nacional Uruguay, 2012.

BERJMAN, Sonia. *La plaza española en Buenos Aires 1580/1880*. Buenos Aires: Kliczowski, 2001; BERJMAN, Sonia. Uma mirada a los espacios verdes públicos de Buenos Aires durante em siglo XX, **Revista de Arquitectura**, Bogotá, v.08, pp.28-33, 2006.

BOHNS, Neiva Maria Fonseca. Realidades simultâneas. Contextualização histórica de Pedro Weingärtner. **19&20**, Rio de Janeiro, v.III, n. 2, abr. 2008.

BONICATTO, Virginia. La materialización de una estética nacional: Ricardo Rojas em la arquitectura argentina. **Boletín de Estética**. Buenos Aires, Dez. 2011-Mar. 2012, n. 15, p. 13-30.

BRAVO HERRERA, Fernanda Elisa. Inmigración y nacionalismo en *El diário de Gabriel Quiroga* de Manuel Gálvez. **Revista italiana di studi americanisti**. Perugia: Centro Studi Americanisti “Circolo Amerindiano Onlus”, 2013, p. 585-592.

BROWN, Jonathan. **Lanzas o La Rendición de Breda**. Disponível em <https://www.museodelprado.es/recurso/lanzas-o-la-rendicion-de-breda-las-velazquez/07b934d6-bbdb-49ee-99ce-045d95553b4c>. Acesso em 12 mar. 2017.

CANCELLIER, Antonella. Ósmosis estilística, léxica y icônica entre Antonio D. Lussich y José Hernández. Disponível em: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/osmosis-estilistica-lexica-e-iconica-entre-antonio-d-lussich-y-jose-hernandez/html/4cdc9870-a0f9-11e1-b1fb-00163ebf5e63\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/osmosis-estilistica-lexica-e-iconica-entre-antonio-d-lussich-y-jose-hernandez/html/4cdc9870-a0f9-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html)

CARVALHO, Ana Maria Albani de. A paisagem em Pedro Weingärtner (1853-1929): algumas hipóteses de trabalho, **19&20**, Rio de Janeiro, v.III, n. 3, jul. 2008. Disponível em: [http://www.desenovevinte.net/artistas/pw\\_amac\\_paisagem.htm](http://www.desenovevinte.net/artistas/pw_amac_paisagem.htm).

CAVALCANTI, Jardel Dias. Honoré Daumier: arte e política na temática das obras *Emigrantes e Fugitivos*. **Revista Valise**, Porto Alegre, v.2, n.3, ano 2, jul. 2012, pp.129-143.

CLIMACO, Adriana Ortega. Euríndia: estética da nacionalidade. **Hispanista**. Jul.-Ago. 2013, v. 14, n. 54, s.p.

COSTA, Thiago. Pitoresco: um pensamento de arte. **Domínios da imagem**, Londrina, v.9, n.17, p.218-236, jan.-jul. 2015.

DEL CARRIL, Bonifácio. **Acerca de las primeras pinturas sobre la Argentina**. In: ANALES del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Esteticas. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1955.

DI MAGGIO, Nelson. Literatura y artes plásticas. **Capítulo Oriental 41. La historia de la literatura uruguaya**. Montevideo: Impresora Rex, 1969.

\_\_\_\_\_. Al rescate de Besnes e Irigoyen. **Diario de la Republica**. Montevideo, outubro 2012. Disponível em: <http://www.republica.com.uy/al-rescate/209718/>. Acesso em: 08 set. 2015.

DIAS, Elaine. Correspondência entre Joachin Le Breton e a corte portuguesa na Europa. O nascimento da Missão Artística de 1816. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v.14, n.2, p.301-313, jul.-dez. 2006.

DIENER, Pablo. A viagem pitoresca como categoria estética e a prática de viajantes. **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, v. 15, n. 25, nov., 2008, p. 59-73.

DORATIOTO, Francisco. O Império do Brasil e a Argentina (1822-1889). **Textos de História**, Brasília, v. 16, n. 2, 2008, p. 217-247.

DORRA, Raúl. El arte del payador. **Revista de Literaturas Populares**, México, v.VII-1, 2007, pp.110-132.

DUARTE, Regina Horta. Olhares estrangeiros. Viajantes no vale do rio Mucuri. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 22, n. 44, p. 267-288, 2002.

FARINATTI, Luis Augusto Ebling. Escravos do pastoreio. Pecuária e escravidão na fronteira meridional do Brasil (Alegrete, 1831-1850). **Revista Ciência e Ambiente**, Santa Maria, n.33, 2006, p.135-134; FARINATTI, Luis Augusto. Um campo de possibilidades: notas sobre as formas de mão-de-obra na pecuária (Rio Grande do Sul – século XIX), **Revista História-Unisinos**, v.8, 2003, p.253-276; MAESTRI, Mário. **O escravo no Rio Grande do Sul. A Charqueada e a gênese do escravismo gaúcho**. Porto Alegre: EST, 1984.

\_\_\_\_\_. Trabalhadores da pecuária. Mão-de-obra livre e escrava nas estâncias da Fronteira Meridional do Brasil (1825-1865), **I Congresso Latino-americano de História Econômica**. Disponível em: [www.audhe.org.uy/Jornadas\\_Internacionales.../Farinatti\\_Luis\\_Augusto\\_323.doc](http://www.audhe.org.uy/Jornadas_Internacionales.../Farinatti_Luis_Augusto_323.doc).

FISCHER, Diego. El pionero que cambió el Este. **El país**, Montevideo, 28 dez. 2014. Disponível em: <http://www.elpais.com.uy/informacion/pionero-que-cambio-este.html>

FRANÇA, Cristina Pierre de. Gonzaga Duque: crônicas dos salões na revista **Kósmos**. **19&20**, Rio de Janeiro, v.II, n.2, abr. 2007.

GALESIO, Maria Florencia. **Comentário sobre Los ópalos**. Disponível em: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/2637>.

GALLIPOLLI, Milena. Viajero, pintor o contador? Clasificación y estilo en la obra de Emeric Essex Vidal. Universidad de Buenos Aires, Historia del Arte Argentino, 2013.

GOMES, Paulo César Ribeiro. Registros precários nas coleções públicas. **Jornal do MARGS**, 2003. O original encontra-se no arquivo do Instituto de Artes da UFRGS.

\_\_\_\_\_. A formação e a obra de Pedro Weingärtner no século XIX. **19&20**, Rio de Janeiro, v. XI, n. 1, jan./jun. 2016. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/artistas/pcrg\\_pw.htm](http://www.dezenovevinte.net/artistas/pcrg_pw.htm).

GRANGEIA, Fabiana Guerra. A crítica de arte em Oscar Guanabarro: artes plásticas no século XIX. **19&20**, Rio de Janeiro, v. I, n.3, nov. 2006. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/criticas/criticas\\_guanabarro.htm](http://www.dezenovevinte.net/criticas/criticas_guanabarro.htm)

HUTCHINSON, Thomas J. Corrida de Sortija (1861-1868). Disponível em: [www.tradiciongaucha.com.ar](http://www.tradiciongaucha.com.ar). Acessado em 10 jan. 2014.

INTERSIMONE, Luis Alfredo. El discurso nacionalista de Don Segundo Sombra. **Alpha**, Osorno, n.24, jul.2007, pp. 165-176.

ISOLABELLA, Matías S. Estructuras de improvisación en la payada rioplatense: definición y análisis. **Revista Argentina de Musicología**, Buenos Aires, n.12-13, 2012, pp.151-182.



JARAK, Diego. Iconografía pampeana del siglo XIX #1: Amigo pulpero, **Cahiers des Amériques. Figure de l'entre**, Paris, v. 3, 20013, p. 35-64.

KERN, Maria Lúcia Bastos. Tradição e modernidade: a imagem e a questão da representação, **Estudos Ibero-Americanos**, v.XXXI, n.2, dez.2005, p.7-22.

KRAWCZYK, Flávio. Arte incidental – as mostras de artes plásticas em Porto Alegre entre 1875 e 1903. **Porto Alegre**, Porto Alegre, v.08, n.14, pp.55-69, mai. 1997.

LEITE, Reginaldo da Rocha. As Exposições Gerais de Belas Artes como propagadoras da relação ensino-aprendizagem: os casos de Francisco Antonio Nery e Jean Pallière Ferreira na Exposição de 1859, **19&20**, Rio de Janeiro, v. IV, n. 04, out. 2009, p. 05. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/ensino\\_artistico/copias\\_exposicoes.htm](http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/copias_exposicoes.htm)

MALOSETTI COSTA, Laura. Los desnudos de Prilidiano Pueyrredón como punto de tensión entre lo público y lo privado. Disponível em: <http://www.caia.org.ar/docs/Malosetti%20Costa.pdf>

\_\_\_\_\_. **Pintura Argentina. Precursores I**. Buenos Aires: Banco Velox, 2001.

MARCHIORI, José Newton Cardoso, PONTES, Rodrigo Correa, MARCHIORI NETO, Daniel Lena. Textos inéditos de Friedrich Sellow. 1-Viagem às Missões Jesuíticas da Província de São Pedro do Rio Grande do Sul, **Balduinia**, Santa Maria, n.51, 10 mar. 2016, p.12-24.

MATTOS, Cláudia Valladão de. Artistas viajantes nas fronteiras da História da Arte. **III Encontro de História da Arte – IFCH/UNICAMP**, Campinas, 2007, p. 409-417.

MOLINA, Diego A. Sarmiento e o romantismo no Rio da Prata, **Estudos Avançados**, São Paulo, n.27 (77), 2013, pp.333-348.

NEVES, Gervásio et all. Mapa dos itinerários de Saint-Hilaire. Viagem ao Rio Grande do Sul. **Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul**, mai. 2005, p. 02. Disponível em: <https://www.ihgrgs.org.br/artigos/membros/Neves,%20Martins,%20Radtke%20-%20Mapa%20dos%20itiner%C3%A1rios%20de%20Saint-Hilaire%20Viagem%20ao%20RS.pdf>

PENHOS, Marta. El embrujador. Disponível em: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/1793>.

PENHOS, Marta. Idilio criollo, **Museo Nacional de Bellas Artes**. Disponível em: <http://mnba.gob.ar>. Acesso em: 25 ago. 2015.

PÉREZ, Dante. Sobre la función ideológica en el arte: *El gaucho de chiripá* de Cesáreo Bernaldo de Quirós. **Adversus. Revista de Semiótica**. Roma-Buenos Aires, ano III, n. 5, 2006, p. 01-29.

PORRAS, Raúl. Notas para una biografía del yaraví. **El Comercio**, Lima, 28 jul. 1946. Disponível em:

[http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/libros/linguistica/legado\\_quechua/notas\\_para.htm](http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/libros/linguistica/legado_quechua/notas_para.htm). Acesso em: 06 set. 2015.

PRIETO PÉREZ, Santiago. Pintores en las grandes expediciones científicas españolas del siglo XVIII. **Ars Medica. Revista de Humanidades**, Madrid, 2006, v.2, p. 166-179.

RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. A distinção e suas normas: leituras e leitores dos manuais de etiqueta e civilidade – Rio de Janeiro, Século XIX. **Acervo. Revista do Arquivo Nacional**, Rio de Janeiro, V.8, n.1-2, Jan-Dez 2012, pp.139-152.

RELA, Walter. El gaucho en el contexto sócio-político rioplatense (desde la época colonial hasta fin del siglo XIX). **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 24, n. 3, p. 9-22, Nov. 1989.

ROSSETTI, Regina. A comunicação do tempo em Proust, **Compos**, n. 2, dez. 2005, p.1-17.

SALGUEIRO, Valéria. A arte de construir a nação: pintura de história e a Primeira República. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 30, p. 03-22.

SICILIANO, Tatiana Oliveira. A construção da fachada de Raymundo de Castro Maya como “benfeitor” da cidade e do patrimônio público: a coleção de Debret e o projeto de construção memorial, **Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História**, jul. 2015, p.1-18.

SILVA, Rosângela de Jesus. Angelo Agostini: crítica de arte, política e cultura no Brasil do Segundo Reinado. **Revista de História da Arte e Arqueologia**, Campinas, v.6, dez. 2006, p.107-122. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/english/revista06.htm>.

\_\_\_\_\_. Crítica de arte e caricatura: reflexões sobre arte brasileira no Segundo Império. **ANPAP – 18 Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**. Salvador, 2009, p.2670. Disponível em: [http://anpap.org.br/anais/2009/pdf/chtca/rosangela\\_de\\_jesus\\_silva.pdf](http://anpap.org.br/anais/2009/pdf/chtca/rosangela_de_jesus_silva.pdf)

\_\_\_\_\_. Imagens da construção de um ideal? A pintura de Ângelo Agostini (1885-1909). **ANPUH – XXV Simpósio Nacional de História**, Fortaleza, 2009. Disponível em: <http://anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S25.0396.pdf> Acesso em: 16 set. 2015.

SILVEYRA, Manuel Rojas. Las tres exposiciones del año. **Augusta. Revista de Arte**, ano II, v. III, n. 17, Out. 1919, p. 151-176.

SIMON, Círio. Olhares da germanidade ao longo do 1º século da sua grande imigração ao Brasil. **Prof. Círio Simon**, Porto Alegre, 1 mai. 2012. Disponível em: <http://profciriosimon.blogspot.com.br/>. Acesso em 29 jun. 2015.

TRINDADE, Jaelson Bitran. Debret pitoresco ou o roteiro para o sul. **Anais do Seminário EBA 180**, Rio de Janeiro, nov. 1996, p.89-107.

VARESE, Juan Antonio. Valor para nuestra iconografía de los pintores viajeros franceses del siglo XIX. Disponível em: [www.histarmar.com.ar/AcademiaUruguayMyFI/2011/Pintoresviajerosfranceses](http://www.histarmar.com.ar/AcademiaUruguayMyFI/2011/Pintoresviajerosfranceses). Acesso em 10 jan. 2015.

VIANNA, Hélio. Manuscritos da Biblioteca Imperial, **Revista Brasileira de Cultura**, n.8, abr.-jun. 1971, p. 105-144.

ZUBARAN, Maria Angélica. A iconografia de viagem de Hernamm Rudolph Wendroth sobre o Rio Grande do Sul Oitocentista, **Textura**, Canoas, n, 6/7, mar.2002/mar.2003, p.45-65.

## DOCUMENTOS

ANDRÉS, Victor. Nuestros pintores: Cesáreo Bernaldo de Quirós. **Plus Ultra**, n. 27, ano III, jul. 1918, [s.p.].

ANICETO, El Gallo, Buenos Aires, n.01, 1853. Disponível em: <http://trapalanda.bn.gov.ar/jspui/handle/123456789/12439>.

AQUARELAS no Majestic, **Folha da Tarde**, Porto Alegre, 08 mar. 1983, p.28.

AYER fué inaugurada la gran exposición de Cesáreo B. de Quirós. Extraordinaria concurrencia asistio al acto. **La Época**, Buenos Aires, 18 ago. 1928, p.02.

BALSAMO, Jose. Exposición Quirós, **La Nación**, 30 mai. 1906, p.04.

BELLAS Artes. Exposición Quiroz [sic]. **La Nación**, Buenos Aires, 23 out. 1910, s.p.

BELLAS Artes. Cesáreo Bernaldo de Quirós. **La Nación**, 16 set. 1919, p. 04.

BELLAS Artes. Del taller a la selva. **La Nación**, 19 set. 1919.

BESNES E IRIGOYEN, Juan Manuel. **Álbum**. 1830-1859. Disponível em: [http://www.bibna.gub.uy/innovaportal/v/38220/4/mecweb/besnes\\_e\\_irigoyen](http://www.bibna.gub.uy/innovaportal/v/38220/4/mecweb/besnes_e_irigoyen)

BERNALDO DE QUIRÓS, Cesáreo [Carta] 09 out. 1961, Buenos Aires [para] FRONDISI, Arturo, Buenos Aires. 1f. Oferta de doação da coleção de pinturas *Los Gauchos*.

BERNALDO DE QUIRÓS, Cesáreo, BONARDO, Augusto, IZAGUIRRE, Alberto. Gravação sonora. Disco sonoro analógico, 33 1/3 rpm, mono, 10 plg. Programa Gente, TV Canal 7. Os originais encontram-se Audioteca e Mediateca da Biblioteca Nacional Argentina. Material consultado em mai. 2016.

BERNALDO de Quirós, con su exposición de los Amigos del Arte, conquista un primer puesto de la pintura contemporánea. **Caras y Caretas**, Buenos Aires, 1928.

BRINTON, Christian. **Cesareo Bernaldo de Quirós. An exhibition of paintings of gaucho life in the Province of Entre Rios. Argentina (1850-1870) at The Hispanic Society of America.** Nova Iorque: The Trustees, 1932.

CARBAJAL, Miguel. **Figari.** Montevideo: El País, [s.d.], p.47.

Carta enviada por Cesáreo Bernaldo de Quirós à Elvirita Molina Campos. Buenos Aires, 10 jun. 1956. Biblioteca e Arquivo do Museo Molina Campos de Areco.

*Catálogo. Exposición de Arte del Centenario – Buenos Aires 1910.* O original encontra-se no arquivo da Galeria Zurbarán de Buenos Aires.

CESAREO B. de Quirós. **Justicia**, 05 jul. 1926, [s.p.].

CESAREO Bernaldo de Quirós. Su actuación triunfal en los centros artísticos de la vieja Europa. Un hijo que honra su pueblo natal. **Justicia**, Gualeguay, 04 fev. 1931, [s.p.].

CESÁREO de Quirós hará una exposición de sus obras. **Justicia**, 06 dez. 1927.

COLECCIÓN Digital del Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori. Siglo XIX. Disponível em: [http://issuu.com/museosivoriinvestigacion/docs/coleccion\\_digital\\_del\\_museo\\_de\\_art](http://issuu.com/museosivoriinvestigacion/docs/coleccion_digital_del_museo_de_art). Acesso em: 13 nov. 2014.

DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil.** Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Livraria Martins, 1940.

DELLEPIANE, Antonio. La pintura gauchesca y la obra de Quirós. **Revista Plus Ultra**, ano XI, n. 117, jan. 1926, [s.p.].

DUFF, Charles. El pintor argentino Cesáreo B. de Quirós en Inglaterra, **La Prensa**, Buenos Aires, 19 abr. 1931, [s.p.].

DUQUE, Gonzaga. Salão de 1905. **Kósmos**, Rio de Janeiro, set. 1905, [s.p.].

EL arado contra el arte. **La Tribuna Popular**, 30 jun, 1900, [s.p.].

EL ESTADO demora en aceptar un legado que honra el país. **Clarín**, Buenos Aires, 08 ago, 1965, [s.p.].

EL TRIUNFO de Quirós. **Justicia**, Gualeguay, 28 ago. 1928, [s.p.].

ESCUELA de Bellas Artes. **El País**, 29 jun. 1900, [s.p.].

ESSEX VIDAL, Emeric. **Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Monte Video.** Buenos Aires: Mitchell's English Book-Store, 1944.

EXPOSITION C. Bernaldo de Quirós. **Revue de l’Amerique Latine**, ano X, v. XXI, p.20.

FADER, Fernando. Cesáreo Bernaldo de Quirós. Compilação de nota jornalística datada de 26 de maio de 1906. O original encontra-se no acervo da Galería Zurbarán, em Buenos Aires.

FIGARI, Pedro. **Arte, estética, ideal. Tomos I, II, III**. Montevideo: Ministerio de Relaciones Exteriores, 2011.

FIGARI, Pedro. Cadernetas de anotações. Pasta "borradores diversos". Arquivo Biblioteca Pablo Blanco. Museo Histórico Nacional, Montevideo.

\_\_\_\_\_. Postais e cartões de visita. Pasta "tarjetas diversas". Arquivo Biblioteca Pablo Blanco. Museo Histórico Nacional, Montevideo.

\_\_\_\_\_. Escritos sobre a morte de Juan Carlos Figari. Pasta "borradores diversos". Arquivo Biblioteca Pablo Blanco. Museo Histórico Nacional, Montevideo.

\_\_\_\_\_. **Mi pintura**. Documento datilografado. Archivo General de la Nación. Disponível em: [http://figuras.liccom.edu.uy/figari:obra:literatura:mi\\_pintura.pdf](http://figuras.liccom.edu.uy/figari:obra:literatura:mi_pintura.pdf)

\_\_\_\_\_. **Proyecto de programa y reglamento superior para transformación de la escuela de Artes y Oficios en Escuela Pública de Arte Industrial**. Montevideo: Tipografía da Escuela de Artes y Oficios, 1910.

\_\_\_\_\_. **Plan general de organización de la enseñanza industrial**. Encomendado por el Gobierno de la República Oriental del Uruguay al Doctor Pedro Figari. Montevideo: Imprenta Nacional, 1917, p.21.

\_\_\_\_\_. El Gaucho. **Pégaso**, 08 abr. 1919, p.367-369.

G., O. Impressões do Salão, **A Notícia**, Rio de Janeiro, 06 set. 1904, p.02.

KLINGER, Bertoldo. **Álbum do Brasil**. 1863. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

\_\_\_\_\_. Um “Brummer” desenha vivências suas, de Legionário do Brasil, de 1851. Biblioteca Nacional.

KOSERITZ, Karl von. **Koseritz deutscher Volkskalender, 1881**. Tradução feita pelo Prof. Dr. Vinícius Liebel.

LA ESCUELA Nacional de Bellas Artes. Fundamentos del proyecto. Discurso del Doctor Figari. **La Nación**, 22 jun. 1900, [s.p.].

LA OBRA de Cesáreo Bernaldo de Quirós. **Revista Plus Ultra**, ano XIII, n. 149, set. 1928, [s.p.].



LARCEGOT, F. Nuestro gran pintor ante la crítica. Un pintor argentino – Bernaldo de Quirós expone la vida del gaucho, **Justicia**, Gualeguay, 30 mar. 1932, [s.p.].

LESSA, Barbosa. **O Rio Grande do Sul através de Debret: SAMRIG – relatório de diretoria 1977/78**. Porto Alegre: SAMRIG, 1978.

LIBEDINSKY, Juana. Regresarán al país tres obras de arte robadas en la Navidad de 1980, **La Nación**, 08 nov. 2005. Disponível em: <http://www.lanacion.com.ar/754481-regresaran-al-pais-tres-obras-de-arte-robadas-en-la-navidad-de-1980>.

LUGONES, Leopoldo. **El payador**. Buenos Aires: Otero & Co., 1916. Disponível em: [www.letras.edu.ar](http://www.letras.edu.ar). Acesso em: 20 nov. 2013.

LUSSICH, Antonio. **El matrero Luciano Santos**. Disponível em: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/71214.pdf>

MEYER, Augusto. **Gaúcho, história de uma palavra**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1957.

\_\_\_\_\_. Introdução geral. In: DREYS, Nicolau. **Notícia descritiva da Província de Rio Grande de São Pedro do Sul**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1961.

NA EXPOSIÇÃO Quirós. O presidente da República foi ver os quadros do pintor argentino. **Correio da Manhã**, 17 set. 1921, p.04.

NABUCO, Joaquim [carta] 28 out. 1905, Washington [para] WEINGÄRTNER, Pedro. 1f. Agradecimento pelo autorretrato enviado. O original encontra-se na Fundação Joaquim Nabuco, em Recife, sob a numeração de catálogo JN CAP34 doc/a4g2 - 667

NOTAS. **A Federação**, Porto Alegre, 15 jun. 1908, p.02.

NOTAS. **A Federação**, Porto Alegre, 03 dez. 1908, p.02.

NOTAS. **Correio Paulistano**, São Paulo, 27 set. 1908, p.01.

NOTAS. **Gazeta de notícias**, Rio de Janeiro, 03 out. 1888, p.01.

NOTAS de arte. **Jornal do Commercio**. Rio de Janeiro, 01 set. 1904, p.02.

NOTAS de arte. **Jornal do Commercio**. Rio de Janeiro, 08 set. 1904, p.04.

NOTÍCIAS da América. Do Uruguay. Pequenas Notícias – Montevideo. **O Paiz**, 27 de abr. 1924, p.02.

O INTERCÂMBIO Brasil-Argentina. **Correio da Manhã**, 02 out. 1921.

**O RIO Grande do Sul em 1852. Aquarelas de Herrmann Rudolf Wendroth**. Porto Alegre: [s.e.], 1983.

OCTAVIO FILHO, Rodrigo. Mostra de Arte. Cesáreo Bernaldo de Quirós. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, 12 out. 1921, s.p.

PAGANO, José Leon. De Jose Leon Pagano. In: **QUIRÓS. Discursos y conferencias pronunciadas con motivo de la exposición-homenaje de la obra del pintor**. Buenos Aires: s.e., 1948.

PALÁCIOS, Elvira. Molina Campos, el artista y el gaucho, **Caras y Caretas**, Buenos Aires, ano XXXIX, n.1971, 11 jul. 1936.

PARDO, Léo. Semanário, **Correio do Povo**, 13 jun. 1909, p.03.

PEDRO Weingartner, **Cidade do Rio**, Rio de Janeiro, 28 ago. 1888, p.01.

PINHEIRO, José Feliciano Fernandes. **Anais da Província de São Pedro**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

PRINCIPE visita Quintana. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 10 mar. 1983, p.12.

RIO, João do. O Salão de 1904. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 01 set. 1904, p.03.

ROJAS, Ricardo. **Euríndia**. Buenos Aires: Editorial Losada, 1951.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Viagem ao Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1997.

SASTRE, Marcos. Ojeada filosófica sobre el estado presente y la suerte futura de la Nación Argentina. In: **SALÓN Literario. Discursos inaugurales**. Buenos Aires: Imprensa de la Independencia, 1837.

SCARINCI, Carlos. Pedro Weingärtner, estabelecimentos gráficos e revistas ilustradas, **Correio do Povo**, Porto Alegre, 16.fev.1980.

SQUIRRU, Rafael. Carlos Morel. Primer pintor argentino, **Monitor de la Educación Comum**, Buenos Aires, 1972, pp.85-89.

TELLES, Leandro. O príncipe dos pintores rio-grandenses. Pedro Weingartner. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 03 out. 1970, p.03.

TOSCANO, Arthur. Rodeio, quadro de Pedro Weingärtner. **A Federação**, Porto Alegre, 15 mai. 1909, p.01.

VILLARREAL, Enrique. Cesáreo B. de Quirós, **La Prensa**, 17 mai. 1931, [s.p.].

WEINGÄRTNER, Pedro [carta] 29 abr. 1905, Roma [para] NABUCO, Joaquim, Washington. 2f. Informa envio do autorretrato para Paris. O original encontra-se na Fundação Joaquim Nabuco, em Recife, sob a numeração de catálogo JN CP160 doc/a5g4 – 3319.

WEINGARTNER e o Imperador. **Correio do Povo**. Recorte de jornal sem demais referências. O original encontra-se no Arquivo do Instituto de Artes da UFRGS em pasta específica de Pedro Weingärtner.

WEINGARTNER e o Imperador. **Correio do Povo**, 29 ago. 1981, p.04,

## **VIDEOS**

JUAN Manuel Blanes. Coordenação do projeto: Andrés D'Avenia (TNU) e María Eugenia Grou (MNAV). Montevideo: TNU, 2015. Animação. 4'26". Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=6z6UIIXx\\_Y8](https://www.youtube.com/watch?v=6z6UIIXx_Y8). Acesso em: dez. 2015.

SALUDOS, amigos. Direção: Norman Ferguson et. all. Estados Unidos: RKO Pictures, 1942.