

**UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS – UNISINOS**  
**UNIDADE ACADÊMICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO**  
**ESCOLA DE HUMANIDADES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**  
**NÍVEL DOUTORADO**

CYANNA MISSAGLIA DE FOCHESTATTO

**Telas da memória: Representação da sociedade platina nas pinturas de Pedro Weingärtner e Juan Manuel Blanes (século XIX e XX)**

SÃO LEOPOLDO  
2019

Cyanna Missaglia de Fochesatto

Telas da memória: Representação da sociedade platina nas pinturas de Pedro Weingärtner e Juan Manuel Blanes (século XIX e XX)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Vale do Rio do Sinos (PPGH - UNISINOS), como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em História.

Área de Concentração: Estudos históricos Latino-Americano.

Orientador: Dr. Marcos Antônio Witt.

SÃO LEOPOLDO  
2019

F652t Fochesatto, Cyanna Missaglia de.  
Telas da memória : representação da sociedade platina nas pinturas de Pedro Weingärtner e Juan Manuel Blanes (século XIX e XX) / Cyanna Missaglia de Fochesatto. – 2019.  
269 f. : il. ; 30 cm.

Tese (doutorado) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em História, 2019.  
“Orientador: Dr. Marcos Antônio Witt.”

1. Representação. 2. Pintura. 3. Imaginários 4. Weingärtner, Pedro, 1853-1929. 5. Blanes, Juan Manuel, 1830-1901. I. Título.

CDU 93

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Bibliotecária: Amanda Schuster – CRB 10/2517)

CYANNA MISSAGLIA DE FOCHESTATTO

Telas da memória: Representação da sociedade platina nas pinturas de Pedro Weingärtner e Juan Manuel Blanes (XIX e XX)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Vale do Rio do Sinos (PPGH - UNISINOS), como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em História.

Área de Concentração: Estudos históricos Latino-Americano.

Orientador: Dr. Marcos Antônio Witt.

BANCA EXAMINADORA

Profª. Dra. Eloisa Helena Capovilla da Luz Ramos – Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS

Profª. Dra. Luciana da Costa de Oliveira – Instituto Federal do Rio Grande do Sul (Campus Sertão) – IFRS

Prof. Dr. Jorge Luiz da Cunha – Universidade Federal de Santa Maria – UFSM

Prof. Dr. Marcos Antônio Witt (Orientador) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS

Profª. Dra. Marlise Regina Meyrer – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS

## AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente minha família pelo apoio, pelo incentivo, pela compreensão e pela torcida em todos os momentos desta trajetória.

Ao meu querido orientador, professor Marcos Antônio Witt, por ter apostado nesta tese, me apoiado em todos momentos, pela orientação atenta, pelo material que me emprestou sobre Blanes, pois sem ele e sua orientação esta tese não teria nascido. Encerramos agora uma jornada de seis anos, iniciada em meu mestrado, em 2013, que culmina com a finalização e defesa deste trabalho. Obrigada por ter apostado em minha pesquisa, pelo acolhimento e pela orientação.

Para a querida professora Eloísa Capovilla, “nossa Elô”, por ter aceito ser uma orientadora “não oficializada”, por todas conversas, pelas indicações de leitura, apoio, pelo carinho e pelas contribuições necessárias para que o trabalho se desenvolvesse. Obrigada por ser essa pessoa cheia de alegria, bom humor, competência e acolhimento. Foi fundamental e necessário estar também ao seu lado nessa jornada.

Agradeço aos membros da banca pelo aceite para compor a mesa de defesa, pela leitura atenta e por todas contribuições que virão a tornar este trabalho melhor. Fico grata novamente pela participação da professora Marlise Regina Meyrer, que pela segunda vez contribui com sua leitura atenta para esta pesquisa. Aos professores Jorge Luiz da Cunha e Luciana da Costa de Oliveira por terem aceito fazer parte da banca final de defesa, contribuindo para que este trabalho se torne melhor.

Agradeço pela parceria dos colegas do PPGH, por dividir os momentos de tensão, desânimo, medo, mas também pelo apoio, risadas e incentivos... que nunca foram escassos.

Agradeço aos professores do PPGH da UNISINOS, com cada um aprendi e cresci um pouco mais. Agradeço também às meninas da nossa secretaria por toda ajuda na parte burocrática ao longo destes quatro anos.

Por fim, agradeço à Capes pela concessão da bolsa que me permitiu dar seguimento aos meus estudos.

## RESUMO

Essa pesquisa visa à investigação sobre as representações pictóricas dos tipos sociais do Brasil e do Uruguai, por meio das pinturas de Pedro Weingärtner (1853-1929) e Juan Manuel Blanes (1830-1901), entre os séculos XIX e XX. Busca-se compreender a formação de identidades e imaginários sociais da região platina através do uso feito das pinturas destes dois artistas. Esta tese enquadra-se em uma pesquisa qualitativa dentro da perspectiva das práticas e representações sob os referenciais teóricos da Nova História Cultural. Investigam-se os vestígios e simbolismos que foram parte do desenvolvimento da sociedade brasileira e uruguaia. Para contribuir com o desenvolvimento da tese autores como Michael Baxandall (2006), Roger Chartier (1996) e Erin Panofsky (1991) foram utilizados. O pintor brasileiro, Pedro Weingärtner, passou parte de sua vida entre o Novo e o Velho Mundo, retratou amplamente os tipos sociais que habitavam a região Sul do país, como o gaúcho e o imigrante europeu, além de uma ampla produção de retratos da elite social e política brasileira. O pintor uruguaio, Juan Manuel Blanes, representou os personagens do Uruguai, como o *gaucho*, os militares e a elite social e política, consagrando-se como o “pintor da pátria” ao representar telas encomendadas de temática histórica. Nesse sentido, esta pesquisa propõe-se a estudar o uso feito da produção destes dois pintores, bem como a memória que as telas exprimem, visando o entendimento e a função dessas pinturas para a construção de uma identidade, um imaginário e de uma representação – tanto da sociedade brasileira, quanto uruguaia.

**Palavras-chave:** Representação; Pintura; Pedro Weingärtner; Juan Manuel Blanes; Imaginários.

## ABSTRACT

This research aims to investigate the pictorial representations of the social types of Brazil and Uruguay, through paintings by Pedro Weingärtner (1853-1929) and Juan Manuel Blanes (1830-1901), between the 19th and 20th centuries. It seeks to understand the formation of identities and social imaginaries through the use made of the paintings of these two artists. This thesis is part of a qualitative research within the perspective of the practices and representations under the theoretical references of the New Cultural History. We investigate vestiges and symbolisms that were part of the development of Brazilian and Uruguayan society. To contribute to the development of the thesis authors such as Michael Baxandall (2006), Roger Chartier (1996) and Erin Panofsky (1991) were used. The Brazilian painter, Pedro Weingärtner, spent part of his life between the New and Old World, portrayed broadly the social types that inhabited the southern region of the country, such as the gaucho and the European immigrant, as well as a large production of portraits of the elite social and political life. The Uruguayan painter, Juan Manuel Blanes, represented the characters of Uruguay, such as the gaucho, the military and the social and political elite, consecrated as the "painter of the homeland" when representing paintings commissioned by historical themes. In this sense, this research proposes to study the use made of the production of these two painters, as well as the memory that the paintings express, aiming the understanding and the function of these paintings for the construction of an identity, an imaginary and a representation - both Brazilian and Uruguayan society.

**Keywords:** Representation; Painting; Pedro Weingärtner; Juan Manuel Blanes; Imaginary.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Mapa 1 – Região pampa.....	32
Figura 1 – Autorretrato de Blanes.....	81
Figura 2 – Autorretrato de Weingärtner.....	81
Figura 3 – Estudo sobre Artigas.....	92
Figura 4 – Artigas en la puerta de la ciudadela.....	94
Figura 5 – Carlos Reyles.....	97
Figura 6 – Sra. Reyles.....	97
Figura 7 – C. Miguel Navajas.....	101
Figura 8 – C. Cipriano Cames.....	101
Figura 9 – Juan Antonio Lavalleja.....	103
Figura 10 – Caricatura Blanes.....	107
Figura 11 – Júlio de Castilhos.....	110
Figura 12 – Estátua de D. Pedro II.....	114
Figura 13 – Foto de D. Pedro II.....	115
Figura 14 – Foto de D. Pedro II.....	115
Figura 15 - Caricatura de Pedro Weingärtner.....	118
Figura 16 – Senhora Bruno Toledo.....	121
Figura 17 – Carlos Magalhães de Azeredo.....	122
Figura 18 – Epifânio Fogaça.....	125
Figura 19 – Veste gaucha.....	140
Figura 20 – Gaucho.....	140
Figura 21 – Gaucho.....	140
Figura 22 – Escena Campestre.....	145
Figura 23 – Carroças.....	146
Figura 24 – Gauchos mateando.....	147
Figura 25 – Monumento La Carreta.....	148
Figura 26 – Los três Chiripás.....	149
Figura 27 – Atardecer.....	150
Figura 28 – Amanecer.....	150
Figura 29 – Gauchos.....	151
Figura 30 – El descanso.....	151
Figura 31 – Atardecer.....	152
Figura 32 – El Bueno.....	152
Figura 33 – Crepúsculo.....	152
Figura 34 – El rodeo.....	156
Figura 35 – Charqueada.....	161
Figura 36 – Passarinheiros.....	167
Figura 37 – A hora do milho.....	168
Figura 38 – Barra do Ribeiro.....	168
Figura 39 – Paisagem com galinhas.....	168
Figura 40 – Chegou Tarde.....	170
Figura 41 – Kerb.....	170
Figura 42 – Crianças brincando em Nova Veneza.....	172
Figura 43 – Rodeio.....	176
Figura 44 – Gaúchos chimarreando.....	180

Figura 45 – Pousada de Carreiros.....	182
Figura 46 – Pousada.....	183
Figura 47 – Pousada de Carreiros.....	183
Figura 48 – Água-forte.....	186
Figura 49 – Fogão gaúcho.....	186
Figura 50 – Foto ampliada.....	187
Figura 51 – Pintura.....	187
Figura 52 – Pintura.....	187
Figura 53 – La Revista de Santos (1885).....	193
Figura 54 – Personagens da tela La Revista de Santos.....	196
Figura 55 – Fotografias.....	197
Figura 56 – El juramento de los 33 Orientales.....	202
Figura 57 – La conquista del desierto.....	209
Figura 58 – Foto Campaña del desierto.....	211
Figura 59 – Medalhão, 1930.....	213
Figura 60 – Medalhão 1947.....	213
Figura 61 – Selo.....	213
Figura 62 – Selo.....	213
Figura 63 – Selo.....	213
Figura 64 – Selo.....	214
Figura 65 – Papel moeda Argentina.....	214
Figura 66 – Papel Moeda Uruguai.....	215
Figura 67 – Tempora Mutantur.....	223
Figura 68 – Vida Nova.....	223
Figura 69 – Os revolucionários.....	228
Figura 70 – Cenas de Guerra.....	230
Figura 71 – A Derrubada.....	230
Figura 72 – Tabela dos artistas mais cotados.....	237
Figura 73 – Charge Tempora Mutantur.....	240

## SUMÁRIO

<b>1. Introdução.....</b>	<b>10</b>
<b>2. Desenhando caminhos: Aspectos da trajetória dos pintores.....</b>	<b>29</b>
2.1 A trajetória de Juan Manuel Blanes.....	38
2.2 A trajetória de Pedro Weingärtner.....	59
<b>3. Os retratos: Construindo muitas faces para a elite.....</b>	<b>79</b>
3.1 Os retratos de Juan Manuel Blanes.....	89
3.2 Os retratos de Pedro Weingärtner.....	108
<b>4. Os gaúchos: Construindo o homem do campo.....</b>	<b>129</b>
4.1 Os gaúchos de Juan Manuel Blanes.....	136
4.2 Os gaúchos de Pedro Weingärtner.....	157
<b>5. O uso político das telas: cenários, pessoas e conflitos.....</b>	<b>189</b>
5.1 Juan Manuel Blanes e as telas oficiais.....	191
5.1.1 A memória preservada: Entre o passado e o presente.....	212
5.2 Pedro Weingärtner entre encomendas e aquisições.....	221
5.2.1 Uma memória (re)construída: Entre o passado e o presente.....	234
<b>Considerações Finais.....</b>	<b>243</b>
<b>Referências Bibliográficas.....</b>	<b>252</b>

## 1. Introdução

As sensibilidades são uma forma de ser no mundo e de estar no mundo, indo da percepção individual à sensibilidade partilhada. A rigor, a preocupação com as sensibilidades da História Cultural trouxe para os domínios de Clio a emergência da subjetividade nas preocupações do historiador. É a partir da experiência histórica pessoal que se resgatam emoções, sentimentos, idéias, temores ou desejos, o que não implica abandonar a perspectiva de que esta tradução sensível da realidade seja historicizada e socializada para os homens de uma determinada época. Os homens aprendem a sentir e a pensar, ou seja, a traduzir o mundo em razões e sentimentos. (PESAVENTO, 2005, p. 128).

O estudo com imagens reside no campo das sensibilidades, reside também no mundo da subjetividade e dos sentimentos. São fontes carregadas de emoções não somente de quem as produziu, mas também do observador e do pesquisador que as interpreta. Ainda que as emoções de apreciar o belo, a estética e a criação de uma obra, devem que ser ponderadas para que se interprete de forma crítica essas fontes. Ainda assim, sensibilizar-se com a arte é parte do que nos torna humanos, sabendo apreciar, ler e interpretar as imagens que nos cercam todos os dias. O mundo do sensível instiga uma forma distinta de olhar para as fontes de pesquisa, mesmo estando no mundo das ideais e dos sentimentos, as pinturas não são fontes inocentes e neutras. Longe de serem isto, devem ser acolhidas com cuidado pelo pesquisador que vai analisá-las, observando para não tropeçar no mundo dos adjetivos, eufemismos exagerados e com olhares encantados. Muitas das obras aqui analisadas, elaboradas pelos pintores Juan Manuel Blanes e Pedro Weingärtner, objetos de estudo da presente pesquisa, foram feitas sob encomenda do setor político e da elite do Uruguai e do Brasil, tendo utilidades e funções específicas no seio de cada sociedade. As obras pictóricas podem ser ressignificadas conforme o tempo e o local em que estão. Nesse caso, podem transitar entre o seu auge e a sua desvalorização, entre as modificações e as ressignificações. As obras analisadas para o presente estudo sofreram influências internas e externas e resultaram, muitas vezes, na elaboração e na criação que visava transformar personagens de certa relevância histórica em mitos fundadores – como foi o caso de Artigas, retratado na tela *Artigas en la puerta de la ciudadela*, pintura de Juan Manuel Blanes; ou, ainda, valorizaram determinadas etnias – como os imigrantes europeus, retratados abundantemente por

Pedro Weingärtner, em detrimento de outras. Assim, apesar de se adentrar no terreno das sensibilidades e das emoções, o investigador não pode se afastar do olhar crítico e cauteloso com essa fonte, buscando sempre entender sua função na sociedade e sua relação com o passado-presente.

As pinturas aqui analisadas narram a vida cotidiana, as práticas sociais e as representações culturais, tanto no Brasil quanto no Uruguai, elas contam a história dos personagens que habitavam esses lugares. As imagens são, desse modo, fontes que necessitam de uma leitura apropriada, pois possibilitam um novo olhar sobre determinados acontecimentos que, por muitas vezes, já foram incansavelmente trabalhados pela historiografia sob a ótica das fontes oficiais, valorizando apenas as fontes escritas. As imagens possibilitam novas perspectivas de análise e leitura de determinados objetos de estudo. Assim, as pinturas selecionadas para esta pesquisa atravessam o tempo e, com elas, trazem uma grande bagagem onde está guardada a memória, a trajetória, o valor cultural e a história de diversos sujeitos, sejam eles os seus próprios elaboradores, os pintores, ou aqueles de quem se ocuparam em retratar com seus pincéis.

O artista está inserido dentro do contexto que ele mesmo recria em suas telas; não é alheio ao que está pintando e, portanto, sua trajetória e biografia são também vestígios de uma época para além da pintura produzida. Quando sua trajetória chega ao fim, o legado deixado através do seu trabalho e da sua arte permanece vivo, perpassando as futuras gerações, tornando possíveis os questionamentos, investigações, indagações, (re)apropriações e (ab)usos de seus legados. Desse modo, as imagens oferecem um substrato visual para o entendimento das sociedades passadas. São memórias e retratos de experiências humanas subjetivas e singulares. Uma imagem que retrata um mesmo local, objeto ou pessoa nunca vai ser igual a outra. Da mesma forma, a interpretação e a análise de uma imagem feita por um pesquisador sempre será distinta, pois parte de sua visão pessoal e do seu entendimento do mundo, de apropriações teóricas e metodológicas atinentes às escolhas investigativas que faz em relação às de seus pares. A análise das imagens a que esta tese se propõe condensa uma série de fatores e problemáticas inerentes às pesquisas previamente realizadas, onde se buscou compreender o papel social dos indivíduos de um determinado grupo, bem como suas experiências, memórias e

vivências. Assim, a provocação de situar as imagens na construção da memória, da identidade e da representação torna-se instigante ao próprio investigador e configura-se, ao mesmo tempo, num desafio, pois suscita reflexões acerca de uma fonte que ainda não possui o merecido reconhecimento historiográfico e que, recorrentemente, é utilizada como ilustração ou sem nenhum cuidado metodológico.

A Nova História Cultural permitiu uma ampliação dos objetos de investigação histórica, tendo multiplicado as possibilidades de fontes para a pesquisa. As imagens – pinturas, fotografias, filmes, grafites, etc. – são fontes que têm apresentado um significativo aumento no que tange às produções dedicadas a investigá-las. Elas registram hábitos e formas de vida, são meios utilizados para formar e fomentar determinadas identidades. Esses “novos” objetos de estudo permitem pensar outras metodologias e, também, abrem espaço para pesquisas interdisciplinares. O historiador inglês Peter Burke (2004) salienta que é possível testemunhar o passado recorrendo às imagens como evidências da história, pois “[...] nos permitem imaginar o passado de forma mais vívida [...] Embora os textos também ofereçam indícios valiosos, imagens constituem-se no melhor guia para o poder de representações visuais na vida religiosa e política de culturas passadas”. (BURKE, 2004, p. 17).

A partir dos anos 1980 e 1990, a pesquisa com imagens passou a ser contemplada pela historiografia de forma mais evidente. Antes, elas eram pensadas, na maioria das vezes, apenas como ilustrações, cuja finalidade única era reforçar os discursos encontrados nas fontes escritas. O que se pretende mostrar com este estudo é que as imagens são possuidoras de um papel social, pois a maioria delas foi elaborada com um intuito e para cumprir uma função – ou uma variedade de funções –, seja de cunho religioso, estético, político ou pedagógico. Deve-se colocar essas fontes em seu contexto para poder pensar sua função e fazer sua análise para muito além da utilização no passado, mas também para sua reapropriação no presente. Elas perduram ao ter suas funções modificadas no espaço-tempo. Essa renovação da História Cultural possibilitou um alargamento das fronteiras investigativas e, no que tange ao contexto e à aceitação dos seus múltiplos objetos, Peter Burke (2008), no seu livro *O que é história cultural*, ao tratar a redescoberta desta a partir dos anos 1970, observou: “A história cultural, outrora uma Cinderela entre as disciplinas, desprezada por suas irmãs mais bem-sucedidas, foi redescoberta nos anos 1970 [...]”.

Desde então vem desfrutando de uma renovação, sobretudo no mundo acadêmico”. (BURKE, 2008, p. 7). Em outro momento, Burke (2008), atenta para o fato de que o terreno dos investigadores da história cultural “[...] pode ser descrito como a preocupação com o simbólico e suas interpretações. Símbolos, conscientes ou não, podem ser encontrados em todos os lugares, da arte à vida cotidiana, mas a abordagem do passado em termos de simbolismo é apenas uma entre outras”. (BURKE, 2008, p. 10). É importante destacar que as práticas e representações são focalizadas nesta pesquisa à luz dos referenciais teóricos da Nova História Cultural. Busca-se, a partir dela, vestígios e simbolismos que foram parte do desenvolvimento da sociedade brasileira e uruguaia, sendo esta perspectiva na qual a tese se enquadra.

Dentre os autores que se debruçam sobre as possibilidades de pesquisa que a História Cultural permite, José *D'Assunção Barros* (2011), ao fazer uma revisão historiográfica sobre os conceitos da História Cultural, bem como sua relação interdisciplinar com autores de diferentes áreas do conhecimento, apresentou a seguinte definição: “A História Cultural, enfim, tem permitido precisamente o estabelecimento de um novo olhar sobre objetos que habitualmente têm sido beneficiados por um tratamento historiográfico econômico, político ou demográfico”. (BARROS, 2011, p. 60). Afirma também que a História Cultural tem se mostrado cada vez mais “[...] como campo historiográfico aberto a novas conexões com outras modalidades historiográficas e campos de saber, ao mesmo tempo em que tem proporcionado aos historiadores um rico espaço para a [sua] formulação conceitual”. (BARROS, 2011, p. 60).

Sandra Jatahy Pesavento (2008), historiadora que dedicou alguns de seus trabalhos a reflexões a respeito do conceito e dos objetos da História Cultural, considera em suas pesquisas que “Os historiadores da cultura empenham-se, pacientemente, na recuperação e na busca destes traços descontínuos, [...] preenchendo lacunas e os vazios com versões plausíveis e possíveis [...]”. (PESAVENTO, 2008, p. 18). As imagens constituem assim um campo de possibilidades interpretativas de significativa riqueza, para além da interpretação das imagens, mas, para o estudo e ampliação de um terreno de pesquisa que busca na História Cultural a criação de novos espaços de estudo e de investigação. Neste sentido, observa-se que o historiador da arte Michael Baxandall (2006), ao discutir as

relações entre o discurso imagético e o discurso verbal na análise de uma obra de arte, atenta para o descompasso desta última em relação a primeira. Isto se deve à linguagem verbal que não estaria apta a dar conta de uma obra visual devido a sua significativa quantidade de informações. A descrição de uma imagem – mesmo que possibilite a criação mental da imagem – jamais vai se igualar a obra original, uma vez que essa criação mental perpassa pelas questões pessoais, experiências e vivências do sujeito que faz a sua leitura. Baxandall defende que a descrição de uma obra – e, nesse caso, tratamos aqui das pinturas de Pedro Weingärtner e Juan Manuel Blanes –, está impregnada pelas impressões pessoais e tendências do expositor. A obra estaria incutida pela leitura pessoal de quem a analisa e, assim, não contemplaria a real intenção da obra quando de sua elaboração. Dentro desta perspectiva, Baxandall discorre que “nós não explicamos um quadro: explicamos observações sobre um quadro. Dito de outra forma, somente explicamos um quadro na medida em que o consideramos à luz de uma descrição ou especificação verbal dele”. (BAXANDALL, 2006, p. 31). Ou seja, a medida que se analisa uma imagem não estamos propriamente falando de seu conteúdo, mas, sim, daquilo que pensamos e entendemos ao analisá-la.

Portanto, considerando como pano de fundo esta breve historicização do aporte teórico, a presente tese investiga nas telas de Pedro Weingärtner e Juan Manuel Blanes as representações pictóricas dos personagens que habitavam a região platina<sup>1</sup>, na segunda metade do século XIX e primeira metade do século XX, bem como o uso social e político dessas pinturas. Exploramos também remanências de seus trabalhos na sociedade atual, presentes tanto no Brasil quanto no Uruguai<sup>2</sup>. Um dos pontos de análise desta pesquisa refere-se ao entendimento das telas como parte da memória e da construção da identidade e do imaginário social de determinadas comunidades;

---

<sup>1</sup> Neste caso esclarecemos que os personagens analisados nas telas são referentes aos gaúchos e a elite social, política e militar de ambas as sociedades.

<sup>2</sup> Embora se trate de Brasil e Uruguai, o recorte geográfico desta pesquisa refere-se à região platina. Isso ocorre em função das diferenças espaciais entre esses dois países, que possuem territórios de tamanhos muito distintos. Além disso, o artista Pedro Weingärtner conseguiu um alcance de público para suas telas especialmente na região Sul e no Sudeste. Não possuímos – até o presente momento – informações de que o artista tenha transitado ou mantido contato com o restante das regiões brasileiras. Desta forma, destacamos que trataremos aqui de uma identidade nacional (com Blanes) e uma identidade regional (com Weingärtner).

são heranças oriundas de práticas sociais e culturais<sup>3</sup> que foram reproduzidas pelos artistas.

A problemática de pesquisa reside na investigação e tentativa de compreender de que forma Juan Manuel Blanes e Pedro Weingärtner construíram imagens de uma nação e para uma nação, considerando a função social, política e cultural de suas telas, no Brasil e no Uruguai, no século XIX e XX, bem como os processos de (res)significação e (re)apropriação a que foram (ou não) submetidas suas pinturas ao longo do tempo.

Juan Manuel Blanes e Pedro Weingärtner foram contemporâneos, os dois retrataram os cenários e os tipos sociais em contextos próximos, mas tiveram uma produção distinta em diversos momentos. Blanes estudou na Europa e praticou uma pintura muito similar à de Weingärtner – seguindo a corrente academicista<sup>4</sup> – destacando-se, porém, por trabalhar buscando construir, por meio de sua pintura histórica, uma memória nacional para o Uruguai e um tipo ideal, o gaúcho. Assim, esta pesquisa propõe-se a estudar a memória, seja ela biográfica dos artistas ou, ainda, a memória que as telas exprimem, visando o entendimento sobre a função dessas pinturas para a construção de uma identidade e de uma representação – tanto da sociedade brasileira quanto uruguaia. Ao falecer em 1901, Blanes, que teve uma significativa produção e uma vida profissional bastante intensa, deixou um vasto legado de pinturas. Pedro Weingärtner também manteve sua produção de forma bastante ativa e intensa até quase sua morte, em 1929, mas acabou parando alguns anos antes, quando foi acometido por uma doença que lhe impossibilitou a continuidade das atividades profissionais. Dedicou-se aos retratos da vida cotidiana, retratos políticos e também a representação dos imigrantes europeus e do gaúcho. Ainda que em muitos aspectos os artistas sejam divergentes, ocorre uma aproximação pela escolha das temáticas e pela trajetória de vida de ambos. No entanto, tem-se também por objetivo atentar para os motivos dos dois pintores – com

---

<sup>3</sup> Sobre as práticas sociais e culturais, nos apoiamos na definição de José *D'Assunção Barros* (2011), quando este afirma que se trata de “[...] objetos culturais produzidos por uma sociedade –, mas também em relação aos usos e costumes que caracterizam a sociedade examinada pelo historiador. São práticas culturais não apenas a feitura de um livro, uma técnica artística ou uma modalidade de ensino, mas também os modos como, em uma dada sociedade, os homens falam e se calam, comem e bebem, sentam-se e andam, conversam ou discutem, solidarizam-se ou hostilizam-se, morrem ou adoecem, tratam seus loucos ou recebem os estrangeiros. (BARROS, 2011, p. 46-47).

<sup>4</sup> O tipo de formação dos artistas será retomado e aprofundado no capítulo 2, onde serão abordadas as trajetórias profissionais dos pintores.

tantas semelhanças – terem tido o destino de suas produções tão distintas ao longo dos anos após a morte de cada um. Assim, é também tema de investigação desta pesquisa a análise do uso político de suas telas ao longo do tempo, buscando as permanências do uso da memória e das identidades que eles construíram com seus pincéis.

A justificativa desta pesquisa reside, principalmente, no pequeno número de trabalhos existentes no campo historiográfico sobre os pintores e suas produções, que partam do viés de análise das representações e usos políticos das telas. Embora escassos, tais estudos têm ganhado mais fôlego nas últimas duas décadas em função do crescimento de pesquisas que utilizam como fonte principal de análise as imagens. Também atentamos para o caso de Weingärtner não ter tido grande reconhecimento no âmbito social, político e acadêmico, vindo a ser retomado apenas nos anos 1950. Pretendemos ao mesmo tempo entender os motivos pelos quais Blanes permaneceu sendo rememorado no Uruguai ao longo do último século, mesmo após a sua morte. Esses dois pontos instigam a compreender a função social que se faz das imagens e dos artistas em determinados espaços e tempos. Esta pesquisa contribui ainda para uma investigação interdisciplinar, uma vez que aborda conceitos que necessitam de diálogo com outras áreas das Ciências Humanas, tais como a Sociologia, a Geografia e a História da Arte. Além disso, justifica-se também pela sua contribuição através de um novo estudo, propondo uma nova forma de olhar para a construção das memórias ao longo do tempo, observando os cenários e personagens representados na região platina e a formação identitária a partir destas representações.

Assim, tem-se por objetivos nessa pesquisa:

1 – Compreender a trajetória e o contexto de cada um dos pintores selecionados, a fim de estudar os motivos, tendências e a função de suas obras na sociedade, bem como a relevância de cada um desses artistas e suas contribuições nos campos social, cultural e artístico do Brasil e do Uruguai. A análise das trajetórias profissionais destes pintores torna-se fundamental para a compreensão das suas produções artísticas.

2 – Analisar os retratos que Pedro Weingärtner e Juan Manuel Blanes fizeram ao longo de suas carreiras, para compreender a importância e a utilização dessas

pinturas pela elite social, política e militar de cada sociedade. Também atentando para a utilização dos retratos como demonstrativos de *status* e ascensão social, as estudando dentro da perspectiva da formação de redes sociais, para os retratados e os retratistas.

3 – Compreender a forma que os personagens que habitavam a região platina, chamados de gaúchos, no Brasil, e *gauchos*, no Uruguai, foram representados nas telas desses dois pintores. Deles queremos analisar a identidade construída e o uso político que se fez desses personagens a partir das pinturas e da elaboração de uma representação dos mesmos como um “tipo ideal”<sup>5</sup> para a região platina, no século XIX e começo do século XX.

4 – Analisar as telas de Blanes e Weingärtner de cunho histórico e político que se referem a produção artística à serviço do Estado, ou seja, que foram elaboradas sob encomenda do poder público ou adquiridas por este setor para ocupar determinado lugar nos espaços e prédios públicos. Busca-se analisar o uso político feito do passado e também compreender de que forma os artistas e suas produções permaneceram sendo relevantes para a sociedade mesmo décadas após de suas mortes.

A realização de um levantamento bibliográfico mostrou o número restrito de trabalhos acadêmicos na área da história que investigam as pinturas de Pedro Weingärtner e Juan Manuel Blanes, entre o século XIX e XX, e que abordem a memória em seus diversos aspectos, dentre eles, a memória das telas, a memória biográfica e a memória nacional construída. Ainda assim, até o momento não foram encontrados trabalhos que integrem a proposta de analisar a produção destes dois pintores dentro do recorte espacial da região platina, sob a ótica da representação dos

---

<sup>5</sup> Tipo ideal é um termo criado e utilizado pelo sociólogo e economista alemão, Max Weber (1864-1920). O tipo ideal seria uma construção mental da realidade, onde seria possível delimitar um número de características do objeto de estudo com a intenção de construir um “todo tangível”, ou seja, um *tipo*. Essa construção mental destaca aquilo que gostaria de mostrar/estudar, sendo fruto de uma seleção e não representando ou reproduzindo a realidade. Assim, nas palavras de Weber (1999), a construção de um tipo ideal ocorre da seguinte maneira: “Obtém-se um tipo ideal mediante a acentuação unilateral de um ou vários pontos de vista, e mediante o encadeamento de grande quantidade de fenômenos isolados dados, difusos e discretos, que se podem dar em maior ou menor número ou mesmo faltar por completo, e que se ordenam segundo pontos de vista unilateralmente acentuados, a fim de formar um quadro homogêneo de pensamento”. (WEBER, 1999, p. 106).

tipos sociais<sup>6</sup> e da relação do uso político de suas produções no passado e no presente. Partindo dessas análises torna-se possível observar as temáticas que estão presentes na construção do imaginário das duas sociedades, e que fornecem subsídios para que se possa compreender a representação dos diferentes tipos sociais que contribuíram para a sua formação. Assim, para o desenvolvimento da presente tese faz-se uma revisão historiográfica referente aos principais conceitos utilizados<sup>7</sup>. Para dar suporte e responder aos objetivos propostos, alguns métodos e conceitos são fundamentais serem aprofundados, onde destacam-se os conceitos de *memória*, *imaginário social* e *representação* que estão elencados como essenciais ao desenvolvimento deste trabalho.

O conceito de representação é definido, nas palavras de Roger Chartier (1996), como a ação de “hacer presente una ausencia, pero también exhibir su propia presencia como imagen, y construir con ello a quien la mira como sujeto mirado”. (CHARTIER, 1996, p. 78). Esta concepção vem sendo amplamente discutida em diversas pesquisas da História Cultural, sendo absolutamente indispensável para estudos que compreendem análises iconográficas e tornando-se, inclusive, uma das grandes vias de análise dos historiadores da cultura, juntamente com questões atinentes ao imaginário e às práticas sociais. A representação adentra aspectos sociais e políticos, pois se destaca como uma estratégia de diferenciação, principalmente entre os distintos grupos. Para Chartier (1991), ao tratar a representação do mundo social no seu trabalho intitulado *O mundo como representação*, apresenta duas vias de interpretação para a representação. A primeira via seria referente a uma “[...] construção das identidades sociais como resultado sempre de uma relação de força entre as representações impostas pelos que detêm o poder de classificar e de nomear e a definição, de aceitação ou de resistência, que cada comunidade produz de si mesma”. (CHARTIER, 1991, p. 183). A segunda via parte da representação que cada grupo forma de si mesmo, ou seja, o reconhecimento de sua existência a partir da demonstração de sua unidade. Entre outras funções, essa via “[...] centra a atenção sobre as estratégias simbólicas que determinam posições e relações e que constroem,

---

<sup>6</sup> Por “tipo social” entende-se como o conjunto de traços que definem determinado grupo. Partindo, portanto, de uma formação identitária, este(s) grupo(s) chamaremos de tipos sociais. Também similar ao tipo ideal de Max Weber (1999).

<sup>7</sup> No entanto, buscando não tornar a leitura da revisão exaustiva, muitos outros conceitos e demais leituras serão abordadas ou retomadas ao longo desta pesquisa.

para cada classe, grupo ou meio, um ser-percebido constitutivo de sua identidade”. (CHARTER, 1991, p. 184). Já Eduardo França Paiva (2006) considera que “As representações iconográficas, assim como qualquer outro documento, repito, são lidas sempre no presente, por meio de filtros e chaves, para continuar fazendo uso dessas metáforas, que pertencem ao presente, pelo menos na maioria das vezes”. (PAIVA, 2006, p. 55). Sandra Jatahy Pesavento (2008) também contribui fazendo a seguinte definição sobre representação: “[...] são a personificação de uma ausência, em que representante e representado guardam entre si relações de aproximação e distanciamento”. (PESAVENTO, 2008, p. 12).

Os conceitos de *práticas, representações e imaginários* seriam elementos oriundos de uma mesma matriz. Sandra Pesavento, em seus estudos, disserta que “São matrizes geradoras de condutas e práticas sociais, dotadas de força integradora e coesiva, bem como explicativa do real. Indivíduos e grupos dão sentido ao mundo por meio das representações que constroem sobre a realidade. (PESAVENTO, 2003, p. 39). A autora ainda observa que do conceito de representação deriva o imaginário, que seria entendido como “sistema de ideias e imagens de representação coletiva que os homens constroem através da história, para dar significado às coisas. O imaginário é sempre um outro real, e não o seu contrário”. (PESAVENTO, 2008, p. 13).

Nesse sentido, as imagens possuem uma função auxiliar na criação dos imaginários, pois é por meio delas que se torna possível forjar representações acerca de fatos que se busca compreender no âmbito de determinados grupos ou sociedades. Elas são, portanto, fontes inegavelmente atraentes para os historiadores que buscam estudar determinados períodos por uma nova perspectiva – possibilidade esta que, muitas vezes, os documentos escritos não permitem ou, ainda, ocultam. Ao definir o *imaginário*, Sandra Pesavento (1995) o trata como um conceito que vem ganhando grande espaço nos estudos históricos nas últimas décadas, numa representação que ela chama de “jogo de espelhos”, onde o real e o imaginário se confundem, já que “O imaginário é, pois, representação, evocação, simulação, sentido e significado, jogo de espelhos onde o “verdadeiro” e o aparente se mesclam, estranha composição onde a metade visível evoca qualquer coisa de ausente e difícil de perceber”. (PESAVENTO, 1995, p. 24).

Em relação à memória e o imaginário social, é possível afirmar que se trata de um território complexo de percorrer, pois existe uma tensão entre o imaginário e o real, sendo difícil mapear as suas fronteiras e os seus limites. Márcia Janete Espig (2013), observa que “Embora refira-se ao real, o imaginário social não será mero reflexo deste, mas sim representações elaboradas sobre este real a partir de materiais tomados de aspectos simbólicos existentes em determinada sociedade ou grupo”. (ESPIG, 2013, p. 54). Em outro momento, Espig (2013) aponta para a importância do imaginário na funcionalidade da sociedade, onde “Os imaginários sociais proporcionam a um grupo a designação de uma identidade e de uma representação sobre si próprio, auxiliando ainda na distribuição de papéis e funções sociais, expressão de crenças comuns e modelos”. (ESPIG, 2013, p. 54). Os símbolos<sup>8</sup> e os signos<sup>9</sup> que as imagens comportam precisam ser reconhecidos e percebidos pelos seus expectadores para que possam construir os imaginários sociais. Nesse caso, é importante discorrer ainda sobre o *poder simbólico* das representações, conforme discute Pierre Bourdieu (1989):

Os <<sistemas simbólicos>> distinguem-se fundamentalmente conforme sejam produzidos e, ao mesmo tempo, apropriados pelo conjunto do grupo ou, pelo contrário, produzidos por um corpo de *especialistas* e, mais precisamente, por um campo de produção e de circulação relativamente autônomo [...]. (BOURDIEU, 1989, p. 12).

---

<sup>8</sup> O conceito de símbolo é um dos mais vastos que podemos inferir, uma vez que se trata de um sentido intrinsecamente relacionado ao uso da palavra. O símbolo constrói uma relação com o seu objeto por meio da ideia da pessoa que o interpreta. É um termo amplo, pois designa fenômenos astrológicos, oráculos, presságios, fenômenos, compromissos amorosos (por exemplo o anel como símbolo da relação), entre tantos outros usos para o conceito. Charles Sanders Peirce (1958), o define da seguinte forma: “[...] qualquer palavra comum, como “dar”, “pássaro”, “casamento”, é um exemplo de símbolo. Ele é aplicável a tudo aquilo que possa concretizar a ideia relacionada à palavra. O símbolo não é capaz de identificar, por si próprio, as coisas às quais se refere ou se aplica. Ele não mostra um pássaro, nem nos faz ver um casamento, mas supõe que somos capazes de imaginar tais coisas, associando a elas a palavra (RIBEIRO apud PEIRCE, 1958, p. 298). É deste modo que a presente tese se ocupa de pensar e refletir sobre o conceito de símbolo.

<sup>9</sup> Para definir a palavra signo apoiamos-nos em dois autores, Winfried Nöth (1995) e Charles Sanders Peirce (1999). De forma sucinta, um signo, definido dentro da escola da semiótica, especialmente para Peirce, representa a ideia de uma “coisa”, e não a “coisa” propriamente dita. Assim, “O signo compreende duas ideias – uma é a ideia da coisa que representa, e outra, a ideia da coisa representada – e a natureza do signo consiste em excitar a segunda pela primeira”. (NÖTH, 1995, p. 43). Charles Sanders Peirce (1999) considera um signo algo que representa uma “coisa” para alguém, um objeto, mas ele não é o objeto, apenas está no seu lugar, representando. Ainda assim, atenta-se que se trata de um conceito amplo que não se esgota nestas poucas linhas.

Pierre Bourdieu observou que o *poder simbólico* e, pode-se dizer, o *poder político*, legitimam-se através da representação simbólica (e violenta) construída no campo dos discursos, e, inclusive, das imagens. (BOURDIEU, 1989, p. 14). Já o filósofo e historiador Bronislaw Baczko (1985) considera que “El impacto de los imaginarios sociales sobre las mentalidades depende ampliamente de su difusión, de los circuitos y de los médios que dispone”. (BACZKO, 1985, p. 31). Assim, para controlar a dominação simbólica seria necessário “[...] controlar esos médios que son otros tantos instrumentos de persuasión, de presión, de inculcación de valores y de creencias”. (BACZKO, 1985, p. 31).

A memória vem sendo trabalhada a partir de diversas problematizações que se encontram ancoradas em posicionamentos teóricos diversos, como em Pierre Nora (1993), Maurice Halbwachs (2008), Joël Candau (2011). Nesse mosaico de construções possíveis sobre a memória, buscou-se encontrar uma definição para este conceito que mais se aproximasse de um entendimento das imagens, vistas também como expressões de memória, pois: a) Lembranças de um indivíduo que, por certo, representa uma memória, ora individual, ora coletiva; ou, b) Memória individual, mas que se tornou coletiva no momento em que determinados grupos passaram a se identificar com memórias individuais dos artistas. As articulações entre memória individual e coletiva passam a ser abordadas a partir do momento em que, embora o indivíduo traga consigo a lembrança, existe uma permanente interação com a sociedade, já que “[...] nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos”. (HALBWACHS, 2008, p. 30). A memória individual estaria vinculada a diferentes contextos e participantes, podendo ocorrer uma transposição da memória pessoal pelo convertimento de um conjunto de acontecimentos compartilhados por um ou mais grupos e, sendo assim, ela se transmutaria de individual para coletiva. A memória coletiva representa a lembrança de um grupo, onde cada indivíduo deve se identificar com ela. (HALBWACHS, 2008, p. 29-30).

Para o historiador francês Pierre Nora (1993), a memória é um processo vivido em evolução constante e vulnerável a todas as manipulações, onde “A memória é vida [...] aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas

deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações”. (NORA, 1993, p. 9). Ao tratar sobre a memória e a história, Nora vê a história como um registro, uma crítica, uma reflexão e uma problemática, enquanto a memória é entendida como uma repetição do passado. Em suas palavras, “A história é reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado”. (NORA, 1993, p. 09). Estudando a relação entre a memória e a nação observou que “História, memória, Nação mantiveram, então, mais do que uma circulação natural: uma circularidade complementar, uma simbiose em todos os níveis, científico e pedagógico, teórico e prático”. (NORA, 1993, p. 11).

Nesse sentido, são os grupos sociais que determinam o que é passível de ser memorável para a nação e as formas pelas quais esses fatos deverão ser lembrados. Os indivíduos identificam os acontecimentos públicos relevantes para sua comunidade e, portanto, pode-se dizer que as memórias são “maleáveis” aos interesses de certos grupos sociais e políticos. Esses grupos as utilizam em uma zona de tensões e conflitos, de lembranças e esquecimentos. Para o uso político da memória, é importante compreender a sua partilha entre diferentes grupos, já que é por meio dessa divisão que elas podem ser intensificadas e utilizadas como instrumentos sociais e políticos. Partindo deste entendimento, Joël Candau (2005) ao tratar das memórias partilhadas por determinado conjunto de indivíduos, observou que “[...] a sociedade produz as percepções fundamentais que por meio de analogias, ligações entre lugares, pessoas, ideias, etc., suscitam recordações que podem ser partilhadas por vários indivíduos e até mesmo por uma sociedade inteira”. (CANDAU, 2005, p. 90).

Analisando o desenvolvimento dos métodos de interpretação de imagens no âmbito da pesquisa qualitativa, durante o século XX, Erin Panofsky (1991) publicou, pela primeira vez em 1939, o ensaio intitulado *Iconografia e Iconologia: Uma Introdução ao Estudo da Arte da Renascença*<sup>10</sup>, que traz contribuições para se pensar

---

<sup>10</sup> A semiótica, grosso modo, pode ser considerada a ciência que estuda todas as formas de linguagem possíveis utilizando-se de signos para representar os objetos, tendo um dos campos mais vastos de análise. Esta pequena observação nos possibilita atentar que a semiótica deu as bases para os trabalhos de Iconografia de Panofsky e das metodologias de análise de imagem.

sobre o processo de leitura imagética. O método iconológico de análise busca fazer um estudo da historicidade da imagem. Em seu ensaio, Panofsky descreve a Iconografia da seguinte forma: “Iconografia é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma”. (PANOFSKY, 1991, p. 47). Já no que concerne à definição de Iconologia, o autor assim define:

Iconologia, portanto, é um método de interpretação que advém da síntese mais que da análise. E assim como a exata identificação dos motivos é o requisito básico de uma correta análise iconográfica, também a exata análise das imagens, estórias e alegorias é o requisito essencial para uma correta interpretação iconológica – a não ser que lidemos com obras de arte nas quais todo o campo do tema secundário ou convencional tenha sido eliminado e haja uma transição direta dos motivos para o conteúdo, como é o caso da pintura paisagística européia, da natureza morta e da pintura de gênero, sem falarmos da arte "não-objetiva". (PANOFSKY, 1991, p. 54).

Ao diferenciar iconografia de iconologia, Panofsky afirma que a primeira se detém numa descrição e classificação das imagens através do mapeamento de datas, proveniências e autenticidade da obra, ao passo que a segunda seria um método interpretativo, que se relaciona muito mais com a síntese do que com a análise das imagens. (PANOFSKY, 1991, p. 54). Segundo este autor, existem três etapas de interpretação de uma obra de arte. A primeira (tema primário ou natural) corresponde à etapa da organização, da identificação dos motivos artísticos, numa espécie de descrição pré-iconográfica. A segunda (tema secundário ou convencional) corresponde ao momento em que ocorre a associação dos motivos artísticos ao conceito e aos assuntos, manifestados ao se identificar imagens, estórias ou alegorias. E, finalmente, a terceira etapa corresponde à interpretação da obra, revelando o seu significado profundo e a compreensão de seu conteúdo. (PANOFSKY, 1991, p. 52). Essa terceira etapa ocorre quando “O significado intrínseco ou conteúdo é apreendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica - qualificados por uma personalidade e condensados numa obra”. (PANOFSKY 1991, p. 52). Ainda se ressaltam algumas questões: A iconografia constitui-se como um método para o estudo da história da arte que se dedica a observar o conteúdo

temático das obras enquanto algo distinto de sua forma, considerando a estrutura do volume, cor e demais elementos que constituem nosso mundo visual. Para chegar a resultados de análise visual, seria, portanto, necessário fazer uma descrição pré-icnográfica, partindo do mundo dos motivos e da identificação das experiências que necessitam ser ampliadas pela relação com outras fontes e comparações. Desta forma, é conforme o método de Panofsky que se pretende analisar as pinturas dos artistas selecionados nesta pesquisa. As três etapas do método que ele propõe serão desenvolvidas ao longo da tese, visando um melhor aproveitamento para a análise e a interpretação de cada imagem.

Também ao tratar sobre os métodos de análise dentro da história da arte, Ernst Hans Josef Gombrich (1995), faz a seguinte definição, afirmando que as “Obras de arte não são espelhos, mas, como os espelhos, participam dessa ardilosa mágica de transformação que é tão difícil traduzir em palavras”. (GOMBRICH, 1995, p. 6). As imagens, entendidas como linguagens traduzidas em símbolos e signos compõe uma vasta parte da produção humana e são narrativas de determinadas épocas e de olhares de ocorrências passadas. Elas representam uma versão intencionalmente criada de determinada realidade, partindo do olhar subjetivo de seu criador. Ao serem analisadas são reinterpretadas partindo de outros olhares distintos. Assim, definir o conceito de imagem perpassa por um amplo campo de inferências acerca da mesma. Nesta tese, além dos autores citados anteriormente, entendemos a imagem também como sendo construída partindo da visão do teórico francês Jacques Aumont (1993; 2004), que se debruça sobre o tema das imagens, especialmente nos seguintes trabalhos: *A imagem* (1993) e *O olho interminável: cinema e pintura* (2004). Aumont considera que “[...] a imagem se define como um objeto produzido pela mão do homem, em um determinado dispositivo, e sempre para transmitir a seu espectador, sob forma simbolizada, um discurso sobre o mundo real”. (AUMONT, 1993, p. 260). Observa ainda que a imagem enquanto arte parte da ideia da sua relação com o outro, ou seja, com os indivíduos e os grupos. A imagem apenas se constitui na relação com o homem, configurando-se como uma linguagem – em meios a tantas outras – que constrói a civilização. Alberto Manguel (2006), em seu estudo *Lendo imagens: Uma história de amor e ódio*, discute a leitura das imagens e considera que sendo elas de qualquer natureza (fotografias, pinturas, esculturas, etc.) atribuímos a elas um caráter

temporal de narrativa. Assim, afirma que “conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável”. (MANGUEL, 2006, p. 26). Essa vida útil das imagens passa pelo processo de recolocá-las em diferentes espaços e tempos e lê-las dentro de novos contextos, descobertas e perspectivas, como no caso das pinturas aqui analisadas, que foram elaboradas ao longo do século XIX e começo do XX.

Os conceitos aqui trabalhados são de grande importância para o desenvolvimento desta pesquisa, permitindo a formação das bases teóricas e metodológicas para investigar a problemática proposta. No entanto, tais conceitos não se esgotam nesse momento. Eles serão retomados e aprofundados ao longo da escrita da tese conforme as necessidades analíticas e interpretativas.

Em relação às fontes, foram necessárias pesquisas em diversos locais, em acervos, bancos de dados, jornais, museus, livros, bancos de teses e dissertações como suportes referenciais. No que concerne à Pedro Weingärtner, foram selecionadas como fontes os próprios quadros do pintor – as pinturas foram consultadas no Catálogo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, de Ruth Sprung Tarasantchi, (2009). A Associação dos Profissionais Liberais Universitários do Brasil (APLUB), possui também um grande acervo iconográfico sobre o artista, que se encontra aberto para pesquisa. Teses e dissertações foram buscadas – em sua maioria –, nos bancos de dados dos Programas de Pós-Graduação em História e Artes Visuais de diversas universidades, principalmente na Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Universidade de São Paulo, Universidade Estadual de Campinas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Foram feitas pesquisas em *sites*, sobretudo, para a busca de imagens relacionadas ao tema proposto. Também se encontrou artigos fundamentais sobre a vida e obra do artista, como os de Neiva Maria Fonseca Bohns (2005) e Paulo César Ribeiro Gomes (2001). Fontes diversas foram coletadas, também, nos acervos do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), tais como um dossiê de recortes de jornais sobre notícias que veicularam na mídia referentes ao pintor ao longo dos anos, além de algumas pinturas que foram identificadas como objetos de análise pertinentes a esta proposta. Também foram utilizados recortes de jornais<sup>11</sup> e cartas do artista, entre outros, onde se pretendeu mapear questões referentes à crítica da arte e

---

<sup>11</sup> Ao longo da tese serão apresentados os jornais e os periódicos utilizados, já que cada capítulo exigiu um olhar diferente para interpretar essas fontes.

suas redes relacionais. Foram coletadas pequenas falas feitas por e-mail com alguns pesquisadores que têm por temática de estudo a vida e a obra de Pedro Weingärtner, entre eles Ruth Sprung Tarasantchi, Paulo César Ribeiro Gomes e Alfredo Nicolaiewsky<sup>12</sup>.

Por último, o levantamento das fontes de pesquisa que colaboraram para a construção da trajetória e para a interpretação do contexto e das obras do artista uruguaio, Juan Manuel Blanes, foi feito através de leituras de autores de diferentes países. Entre eles, destaca-se os seguintes trabalhos, *Derrotero para una historia del arte en el Uruguay*, de W. E. Laroche (1963); *De Blanes a nuestros dias*, da Comision nacional de Bellas Artes (1961) (Catálogo); *Los gaúchos de Blanes*, de Jose Pedro Argul (2002); *Catálogo da exposicion Juan Manuel Blanes (1830-1901)*, do Museo Nacional de Bellas Artes (1941). Além disso, diversos *sites* apresentam importantes obras desse artista, como a própria página do *Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes*<sup>13</sup>, que traz a lista das exposições e catálogos de artes, contendo as imagens que serão utilizadas nesta pesquisa. Outras leituras foram pertinentes para formar a trajetória do artista, como a de Susana Bleil de Souza (2008) e de Luciana Coelho Barbosa (2014), além de outros textos pesquisados em bancos de teses e dissertações de Universidades, tanto do Brasil quanto do Uruguai. A *Universidad de Montevideo* – que conta com uma dúzia de trabalhos acadêmicos, entre artigos e dissertações sobre Blanes, e a *Universidad Católica del Uruguay*, entre outras instituições que possuem acervos *online* disponíveis, bem como revistas acadêmicas que contribuíram com artigos dentro desta temática. Contudo, também foram pesquisados informes e notas de jornais que fizessem referência ao artista e sua obra, como *El pais*, *Enciclopédia Uruguaya* e a *Revista Nacional do Uruguay*, entre outros periódicos<sup>14</sup>. Também utilizou-se a biblioteca digital do Uruguai<sup>15</sup>, na qual se coletou diversas imagens, reportagens, cartas e *Anais* que serão devidamente apresentadas ao longo do texto. Igualmente foram solicitadas pequenas falas, por e-mail, com alguns pesquisadores que têm por temática a vida e obra de Juan Manuel

---

<sup>12</sup> Cada um destes pesquisadores, de diferentes formações e instituições de trabalho, cederam uma breve fala para a autora sobre a produção de Pedro Weingärtner e a sua relevância sociocultural para o país.

<sup>13</sup> A página referida pode ser encontrada em: <http://blanes.montevideo.gub.uy>

<sup>14</sup> Igualmente serão descritos os periódicos utilizados ao longo da tese em cada capítulo específico.

<sup>15</sup> Disponível para pesquisa no site: <<http://www.bibna.gub.uy/>>

Blanes, entre eles Roberto Amigo e Gabriel Peluffo Linari, onde cada um cedeu uma breve fala sobre a produção do artista bem como sua relevância para o Uruguai.

Após a apresentação do corpo introdutório desta tese, e visando responder aos questionamentos levantados, segue a organização dos seus cinco capítulos. É importante mencionar que esta pesquisa está estruturada de forma que o primeiro capítulo é considerado a presente introdução, conforme as normas da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT), nas formulações exigidas pela Unisinos.

O segundo capítulo, intitulado *Desenhando caminhos: Aspectos da trajetória dos pintores* foi desenvolvido visando dar conta das principais referências da construção da trajetória dos dois pintores aqui analisados, buscando compreender os aspectos mais relevantes de suas trajetórias profissionais. Esta análise possibilita entender esses pintores dentro do seu contexto, suas inclinações e tendências artísticas, suas escolhas pelos temas retratados e suas relações com a sociedade da qual fizeram parte. O estudo da trajetória visa contribuir para entender e analisar a produção desses dois pintores.

Já o terceiro capítulo, intitulado *Os retratos: Construindo muitas faces para a elite*, aborda os retratos elaborados pelos artistas Juan Manuel Blanes e Pedro Weingärtner, partindo de duas vias de análise: a dos retratistas e a dos retratados. Busca-se compreender ao longo do capítulo de que forma os retratos foram utilizados pela elite política, militar e social do Uruguai e do Brasil, enquanto elementos de distinção social, sendo este um meio de fomento aos vínculos e redes de sociabilidade dos artistas com a elite local. Os retratos são pinturas que, ao longo dos séculos XVIII e XIX, foram amplamente utilizados para fins de demonstração de ascensão econômica e de *status*. Nesse caso, o capítulo busca compreender os usos desse tipo de arte pelas elites locais e pelos próprios pintores.

O quarto capítulo, intitulado *Os gaúchos: Construindo o homem do campo*, buscou versar sobre a representação do gaúcho e sobre como esse tipo social que frequentou a região platina foi representado. *Que tipo de representação e imaginário se fomentou formar a partir da imagem do gaúcho?* Esse tipo social/ideal foi retratado, quase sempre, em suas atividades cotidianas na vida rural junto a elementos que simbolizavam sua cultura e que eram, também, formas de distinção dos outros habitantes desta região. Buscou-se compreender de que modo os pintores

demarcaram o lugar desses indivíduos na sociedade, partindo de um espaço conflituoso de formação identitária no qual se criou “o mito do gaúcho” por meio do silenciamento de outros personagens importantes no contexto da formação das sociedades e que foram marginalizados ao longo do tempo.

No quinto e último capítulo, intitulado *O uso político das telas: cenários, pessoas e conflitos*, analisou-se as pinturas de cunho histórico de ambos os artistas, enquanto fontes de encomenda e aquisição do setor político da sociedade brasileira e uruguaia. Procurou-se investigar de que forma as telas foram adquiridas e utilizadas como meios de formação identitária forjada e elaborada. Observou-se a construção de narrativas e personagens fundadores e a criação de mitos e narrativas sociais que contemplassem o desejo de afirmação da elite política. Afora isso, pretendeu-se verificar de que forma os artistas e suas telas atravessaram o tempo, entendendo sua produção entre o passado e o presente, bem como os usos que foram feitos de suas produções e biografias após a morte de cada um. Nesse capítulo também se buscou vestígios que jogassem luz sobre as questões de permanência e ruptura no uso da produção destes pintores.

Face a este panorama explicativo de cada capítulo, nas próximas linhas segue-se a construção da trajetória desses dois artistas, Juan Manuel Blanes e Pedro Weingärtner, objetos de estudo da presente tese, dando continuidade à narrativa proposta.

## 2. Desenhando caminhos: Aspectos da trajetória dos pintores

Nada existe realmente a que se possa dar o nome de Arte. Existem somente artistas. Outrora, eram homens que apanhavam um punhado de terra colorida e com ela modelavam toscamente as formas de um bisão na parede de uma caverna; hoje, alguns compram suas tintas e desenhavam cartazes para tapumes; eles faziam e fazem muitas coisas. Não prejudica ninguém dar o nome de arte a todas essas atividades, desde que se conserve em mente que tal palavra pode significar coisas muito diversas, em tempos e lugares diferentes, e que arte com "A" maiúsculo não existe. (GOMBRICH, 2008, p. 15).

Ernest Gombrich (2008), em poucas linhas, apresentou a intrínseca relação entre o homem e a arte. Um não existe sem o outro. Um não evolui sem o outro. Nesse caso, as transformações ocorridas no cenário das artes ao longo dos séculos seguem juntamente com a trajetória daqueles que por talento se dedicaram a executar o que hoje consideramos chamar de arte. Este processo é revestido unicamente por personagens que pela arte adentraram, a usaram, a mudaram, a inovaram, experimentaram e construíram outras e novas formas de *ver*. Formas de olhar a arte e, conseqüentemente, de ver e de conhecer o mundo que habitamos. As experiências artísticas dependem da atuação de indivíduos dispostos a expor suas tentativas de apresentar o *seu* mundo particular e trazer ao grande público *suas* próprias experiências. Não existiria uma história da arte sem que os artistas tivessem arriscado sair do convencional, chocar e encantar os observadores com sua criatividade e talento, pois, a história da arte é construída por correntes diversas que se opõem às anteriores, que renovam o arsenal de técnicas, ideias, temas e críticas. A transformação da sociedade está ligada também aos rumos que a arte e a cultura vão percorrendo. A história é construída por indivíduos, pela consequência de seus atos, pelas biografias e trajetórias que formam sujeitos que atuam diretamente na construção da sociedade. Dessa forma, compreende-se que a trajetória se diferi da biografia, especialmente pela questão do período de vida estudado, sendo a biografia um estudo mais amplo e a trajetória um recorte menor da vida do biografado. Este capítulo, portanto, pretende compreender a trajetória de dois artistas que em seu tempo também usufruíram de um lugar privilegiado dentro do mundo das artes plásticas e, com seus pincéis, construíram e desconstruíram um mundo simbólico e

cheio de signos utilizados como condutores da formação identitária e dos imaginários socioculturais. Considerando, assim, que a trajetória e o contexto estão inevitavelmente e irrevogavelmente ligados.

Deste modo, o presente capítulo tem por objetivo trazer luz para alguns aspectos da trajetória de Juan Manuel Blanes e Pedro Weingärtner, focalizando na vida adulta de ambos e apontando aspectos de suas formações e trajetórias profissionais. Cabe ressaltar que esta pesquisa busca fragmentos da história de vida dos dois artistas, reiterando, portanto, que não é objetivo esgotar as informações de vida de nenhum dos dois pintores, mas dar destaque para os aspectos da trajetória profissional e da formação artística, que possibilite o entendimento suas obras e a função das mesmas na sociedade. O estudo da trajetória desses dois indivíduos permite compreender conjecturas de suas próprias produções artísticas e entender em que circunstâncias tiveram sua formação profissional e desenvolveram seus trabalhos. Assim, para além da trajetória, o contexto histórico, cultural, artístico, social e econômico, tanto do Uruguai como do Brasil, são condutores do caminho que se buscou construir para entender o uso político feito das obras desses artistas, no passado, e, porventura, no presente. Ainda assim, o estudo dessas conjecturas de história de vida e dos contextos possibilitam o entendimento das representações que culminaram com a construção de elementos nacionais, fomentaram imaginários e formaram identidades para os personagens que habitavam a região platina, ao longo do século XIX e início do século XX.

Tanto Juan Manuel Blanes quanto Pedro Weingärtner tiveram trajetórias de vida e de trabalho muito similares em diversos pontos. Ambos estudaram a arte acadêmica na Europa, viajaram parte de suas vidas ao Velho Continente, retornaram à sua terra natal em diferentes momentos e contextos históricos. Obtiveram amplo reconhecimento na imprensa, transitaram entre o alto escalão social e político do Uruguai e do Brasil. Foram sucesso de vendas de telas de diferentes temáticas, sucesso nas críticas das exposições de seus trabalhos, tanto na América Latina, quanto na Europa. Tiveram nos retratos sua principal fonte de renda, e o poder público viu neles potencial para encomendar grandes obras que representassem cenas históricas e identidades nacionais por meio de suas criações artísticas. Ainda que a vida privada destes dois sujeitos tenha seguindo caminhos muito distintos, a

formação artística e o processo de trabalho em muito se assemelham. Isso ocorre em função do próprio contexto cultural e social da região platina. Possivelmente um desses motivos encontramos nas palavras de Sergio Miceli (1996), que ao trabalhar o contexto da formação dos artistas plásticos, suas obrigações e por onde circulavam, no século XIX, observou que a inserção na vida artística solicitava que “[...] tal exigência se traduzia pela inevitabilidade de se adquirir uma iniciação sistemática e prolongada nas tradições, procedimentos, valores e linguagens veiculados pela Escola Nacional de Belas-Artes, ao que se seguia por força e obrigatoriedade de uma participação regular nos Salões anuais”. (MICELI, 1996, p. 18). Este foi o caso dos dois pintores aqui analisados. O ritual dos estudos da pintura acadêmica, seguido de aulas ministradas nas Escolas Nacionais de Bellas Artes, exposições nacionais e internacionais, são fatores que permitiam a divulgação de seus trabalhos e firmavam o terreno para que se destacassem. Assim, atendiam as necessidades da sociedade que estavam inseridos, no século XIX.

Atentaremos mais adiante que as divergências entre as trajetórias profissionais de cada um ocorreram em função das diferenças territoriais e dos desejos políticos de cada sociedade. Pondera-se que apesar do recorte espacial da presente pesquisa residir na região do pampa<sup>16</sup> e, por isso, a dimensão territorial ser semelhante, tratam-se de um país e de um Estado (Mapa 1). Assim, o Uruguai, possuía um projeto político específico e distinto do restante do Brasil<sup>17</sup>. Nesse sentido, as diferenças de projetos e objetivos sociais, culturais e políticos são muito singulares entre os dois artistas, pois, na maior parte de suas vidas, estavam a serviço dos encomendantes e dos projetos sócio-políticos de suas sociedades.

---

<sup>16</sup> O recorte citado abrange o Rio Grande do Sul, Uruguai e Argentina, embora esta última não seja objeto de estudo desta tese. A região do pampa se define pela proximidade cultural, fronteiriça, territorial e pelo bioma. O cenário natural da região do pampa possui características próprias de vegetação, relevo, hidrografia e de clima. O que nesse caso aproxima o Rio Grande do Sul mais do Uruguai do que das regiões Norte e Nordeste do território brasileiro.

<sup>17</sup> Parte do território que estudamos na presente tese refere-se ao Rio Grande do Sul, especificamente. Assim, trata-se de um país com autonomia e de um Estado subjugado ao desejo de um poder central. Reformamos a ideia de que Juan Manuel Blanes estava inserido em um projeto de magnitude nacional, e por isso foi considerado o “pintor da pátria”. Já Pedro Weingärtner estava inserido em um projeto de alcance nacional, ficando, especialmente, restrito a região Sul e, em menor escala, Sudeste.

Mapa 1 – Região pampa



Fonte: IBGE (2014)<sup>18</sup>

Este capítulo busca mapear aspectos pertinentes ao contexto de trabalho e de formação artística de Juan Manuel Blanes e Pedro Weingärtner, compreendendo, além da trajetória, os motivos que levaram esses dois homens, com formação e função na sociedade tão similar, a tomarem rumos tão distintos quanto do uso de suas obras e de suas memórias<sup>19</sup>. Contudo, falar das trajetórias é um terreno complexo, escrever uma história de vida é construir por meio de diferentes fontes uma narrativa que colabore para entender o personagem dentro de seu contexto de vivência, de forma a compreender suas escolhas, sua função social e os demais elementos que compõe uma biografia histórica.

Atualmente a escrita biográfica recuperou seu papel no fazer historiográfico. Foi colocada de lado após as renovações na área da história oriundas da Escola dos *Annales*; ficou condenada a certo ostracismo que somente teria fim com as novas demandas e problematizações históricas mais recentes. Ainda que o modelo tradicional da biografia<sup>20</sup> tenha sido marginalizado pelos *Annales*, a revisão crítica do gênero há algumas décadas despertou novo interesse nos historiadores. A biografia tem sido há longos períodos definida como a narrativa de vida de uma pessoa. A

---

<sup>18</sup> Mapa retirado do site do IBGE, disponível em: <<https://portaldemapas.ibge.gov.br/portaal.php#mapa132>> Acesso em 12 jun 2018. A legenda foi elaborada pela autora.

<sup>19</sup> Ao longo do capítulo tem-se também algumas falas de pesquisadores que vêm se dedicando ao estudo da vida e da obra de ambos os artistas, na busca de clarear caminhos para a análise da importância desses pintores e suas produções para o Brasil e Uruguai. No entanto, essa questão não se esgota neste capítulo, pois será retomada e aprofundada no capítulo cinco.

<sup>20</sup> Entende-se por biografia tradicional o modelo que priorizava a cronologia da história de vida dos grandes homens, que eram eleitos pela produção historiográfica do século XIX.

escrita biográfica – de modo geral – tem por objetivo o relato das experiências vividas por um sujeito. A produção biográfica percorreu um longo território, e, este percurso perpassou basicamente por quase todos os períodos da história humana. É possível identificar escritas biográficas desde a Antiguidade e segue-se – em maior ou menor grau – por todos os outros períodos, mesmo que seja possível reconhecer quedas na produção biográfica, bem como a sua retomada em um momento em que foram colocados em evidência novos problemas do trabalho histórico<sup>21</sup>.

Escrever uma história de vida passou por diferentes abordagens ao longo do tempo que atenderam para as necessidades de cada contexto. A exemplo disso, citamos a Idade Média, na qual as biografias que predominavam eram a história de vida dos santos e os relatos religiosos de milagres, elaborados na busca de se construir uma narrativa que valorizasse os aspectos religiosos da vida social. (SCHIMIDT, 2014, p. 129). Assim, a Idade Média buscou mitificar e idealizar figuras através de biografias que eram excessivamente adjetivadas. No período do Renascimento, entre os séculos XIV e XV, as crônicas e os grandes feitos tomaram o espaço antes dedicado ao tema religioso. A estrutura cronológica era predominante, mas priorizavam os eixos temáticos, como “origens, formação, trabalho, sociabilidade, personalidade e epitáfio funerário”. (COSTA, 2010, p. 21). Existia um papel pedagógico na produção biográfica, onde os biografados eram heróis, eram os intelectuais, políticos, gerais e literários da época. No período que se seguiu, entre os séculos XVI e XVIII, ocorreram muitas mudanças historiográficas que envolviam “[...] a erudição metódica, a história diplomática, o sentimento nacional e a acentuação do lado literário e retórico da história. [...] a história deve estudar os motivos e as paixões que guiam as ações humanas e apresentar heróis de alto relevo”. (COSTA, 2010, p. 21). Já no século XIX percebeu-se um considerável aumento das produções biográficas e, sendo assim, passou a ser considerada a própria história. A biografia a que se referiam era a dos “grandes homens”; essas narrativas buscavam apontar exemplos positivos ou negativos das ações dos indivíduos do setor dirigente da sociedade como forma de trazer luz aos acontecimentos que poderiam servir de exemplo, ou não, para o futuro. Algumas

---

<sup>21</sup> Este período em que foi repensada a forma da escrita de uma narrativa de vida reside nos anos 1970-1980, considerando a ampliação e a incorporação de novos temas e fontes de pesquisa para a história.

décadas mais tarde esse modelo do século XIX viria a ser refutado pela Escola dos *Annales* que, entre outras coisas, criticava a produção de uma história política tradicional. A biografia, especialmente a feita no modelo do século XIX, acabou perdendo espaço nos anos seguintes.

A retomada do gênero biográfico somente foi ocorrer na década de 1970 em diante, em especial com a micro história italiana e as narrativas das trajetórias dos indivíduos antes silenciados pela historiografia. Carlo Ginzburg, historiador italiano, inaugurou esse novo momento com seu livro intitulado *O queijo e os vermes: cotidiano e as ideias de um moleiro desseguido pela inquisição*<sup>22</sup>, publicado no ano de 1976. Apesar de seu personagem principal, o moleiro *Menocchio*, ser muito singular e não representar a categoria de camponeses de sua época, como o próprio Ginzburg (2006) observou, ele atentou sobre a importância de seu estudo na abertura de novas possibilidades de análise. Para Ginzburg, “Alguns estudos biográficos mostraram que um indivíduo medíocre, destituído de interesse por si mesmo – e justamente por isso representativo –, pode ser pesquisado como se fosse um microcosmo de um estrato social inteiro num determinado período histórico [...]”. (GINZBURG, 2006, p. 20). Sua análise corrobora com o rompimento de uma produção que centrava sua atenção em apenas um determinado grupo de certo *status*, dando voz aos demais sujeitos da sociedade, onde se estuda a biografia – a partir da micro história italiana – em uma escala de observação reduzida que permite o aprofundamento maior de um aspecto da pesquisa.

Frente a este panorama, a biografia atualmente não deve mais ser vista como uma narrativa cronológica. Sobre isso, o sociólogo francês Pierre Bourdieu (1998), em seu texto intitulado *A ilusão biográfica*, traz uma reflexão sobre os cuidados que o historiador deve ter em não cair na ilusão de criar uma narrativa de vida linear e coerente. Nas palavras de Bourdieu (1998, p. 183), “Falar de história de vida é pelo menos pressupor – e isso não é pouco – que a vida é uma história e que [...] uma vida

---

<sup>22</sup> Esta obra é baseada em uma pesquisa documental intensiva sobre um moleiro friulano chamado Domenico Scandella, mas conhecido também por Menocchio. Ele havia sido condenado (e morto) no século XVI, pela Inquisição. Isto ocorreu após ser perseguido pelas suas ideias e questionamentos sobre a igreja, como, por exemplo, a virgindade de Maria. Foi considerado um herege e um homem perigoso ao convívio com outros camponeses. Ginzburg, apesar de considerar que Menocchio sabia ler – fato raro pela posição social que ocupava – entendeu que as classes baixas da sociedade eram possuidoras de uma cultura popular. Fez uma obra de reconstrução dos passos desse personagem que acabou tornando-se um marco historiográfico.

é inseparavelmente o conjunto dos acontecimentos de uma existência individual concebida como uma história e o relato dessa história”. Em seu outro trabalho, *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*, de 2005, Bourdieu considerou em uma nota explicativa que

[...] a vida é inseparavelmente o conjunto dos acontecimentos de uma existência individual concebida como uma história e um relato dessa história: ela descreve a vida como um caminho, uma carreira, com suas encruzilhadas e suas emboscadas, ou como uma caminhada, um caminho que se faz e que está por fazer, uma corrida, um *cursus*, uma viagem, um percurso, um deslocamento linear e unidirecional que comporta um começo (‘uma estréia na vida’), etapas e um fim, no duplo sentido do termo e de objetivo (‘ele fará seu caminho’ significa: será bem-sucedido na vida), um fim da história. (BOURDIEU, 2005, p. 404).

A biografia também está vinculada à memória, seja a sua memória pessoal ou a memória daqueles que escrevem sobre o sujeito. A trajetória de vida constitui o sujeito produtor (e seu produto). Conforme Benito Schmidt (2003) pondera, por estes elementos justifica-se o “interesse atual pela biografia com a busca de uma identidade por meio da história-memória”. (SCHMIDT, 2003, p. 62). A análise das referências que o indivíduo vivenciou, bem como seu contexto, vão dando o contorno da sua produção, ou seja, do trabalho e das atividades desenvolvidas pelo biografado; sua memória e sua própria identidade construída por meio de ações ao longo de sua vida pública e privada. Nenhuma construção de narrativa de vida é simples. São singulares, subjetivas e complexas, tal qual todos os seres humanos o são. O presente capítulo permite entender a trajetória de dois artistas que tiveram suas vidas públicas reguladas pelas necessidades de criação de laços e redes sociais. Entender esses dois personagens, permite, portanto, compreender também o contexto de formação de um campo artístico na região platina, bem como as atividades culturais, especialmente no campo das artes plásticas, elaboradas partindo de um desejo de criação de identidades. Seja por meio da produção dos retratos, ou de identidades coletivas, ou por meio da construção de narrativas pictóricas históricas, ou também das identidades que tinham por objetivo – e este vai mudar conforme a transição do século XIX para o XX – de fomentar características peculiares que

representassem o homem da Campanha<sup>23</sup>, o gaúcho<sup>24</sup>. Nesse caso, observa-se que “[...] a biografia pode servir para introduzir o elemento conflitual na explicação histórica, para ilustrar, matizar, complexificar, relativizar ou mesmo negar as análises generalizantes que excluem as diferenças em nome das regularidades e das continuidades”. (SCHMIDT, 2003, p. 68).

Por sua vez, o historiador francês François Dosse, no seu trabalho intitulado *O desafio biográfico: Escrever uma vida*, de 2009, relaciona a memória como elemento catalisador para lembrar e recordar uma vida. Problematiza a produção biográfica com o tempo presente onde, “O biógrafo pode então fazer o melhor dos índices mais corriqueiros para compor relatos biográficos segundo as linhas da intensidade múltipla. A linearidade postulada pela biografia clássica já não será então considerada intocável”. (DOSSE, 2009, p. 297). Em outro momento, Dosse (2009, p. 405) considera que “O após-morte do biografado torna-se tão significativo quanto seu período de vida, pelos traços que deixa e pelas múltiplas flutuações na consciência coletiva sob todas as suas formas de expressão”. Esta última citação nos permite pensar os pintores para além da sua vida, mas dentro da perspectiva de seu legado, ainda que um seja intrinsecamente vinculado ao outro, pois não existe legado sem uma trajetória de vida, e o contrário também. Dosse nos ajuda a pensar nos artistas e nas memórias de suas produções e biografias após a morte, já que se tratavam de pessoas públicas e de grande reconhecimento na sociedade que atuavam.

Segundo Alexandre Karsburg (2015), a biografia deve traçar a história do sujeito desde seu nascimento até a morte, pois, “Não é vedado ao pesquisador privilegiar este ou aquele período da vida do biografado, mas, por princípio, a biografia deve contemplar a totalidade da vida do indivíduo, problematizar os vários momentos da existência”. (KARSBURG, 2015, p. 33). Em outro momento, segue considerando que a trajetória “[...] não tem por obrigatoriedade abordar toda a vida do sujeito; antes, procura centrar as análises num período determinado”. (KARSBURG, 2015, p. 34). Já Marcos Antônio Witt (2016), ao estudar a trajetória de três pastores no Sul do Brasil, no século XIX, utilizando o conceito de

---

<sup>23</sup> Região da Campanha está localizada mais ao Sudoeste do Rio Grande do Sul, na região fronteira com o Uruguai. Se caracteriza por possuir campos nativos, propícios para pastagem.

<sup>24</sup> Ainda que essas construções tenham excluído de todo este processo personagens importantes e atuantes para o desenvolvimento da sociedade.

excepcional normal de Edoardo Grendi na sua narrativa, abordou os conceitos de trajetória e biografia dos personagens partindo do seguinte questionamento:

Afinal, o que é cada uma e qual o alcance de uma biografia ou de um texto que aborde uma ou mais trajetórias? Ou será o mesmo? Existirá uma fina diferença entre os dois gêneros? Ao que parece, os estudiosos que se dedicam a pensar teórica e metodologicamente as duas variações indicam que biografia seria um estudo mais abrangente – total – da vida de um biografado. Em se tratando de trajetória/trajetórias, o estudo contemplaria aspectos, recortes, determinados temas da vida do investigado. Assim, muitas trajetórias comporiam uma biografia. (WITT, 2016, p. 289).

Dentro desta perspectiva nos propomos a desenvolver as trajetórias dos dois pintores, Juan Manuel Blanes e Pedro Weingärtner, por meio do recorte profissional, da vida adulta e da produção e formação de ambos. Nesse caso, as trajetórias dos artistas são pertinentes para que se possa problematizar suas obras e o uso que foi feito delas, enquanto os artistas estavam vivos, e também após seus falecimentos. Considerando que a relevância social deles transcende a morte, especialmente para Blanes, pois parte de sua obra tornou-se Patrimônio Nacional do Uruguai.

Construir uma trajetória de vida é também buscar atentar para as relações interpessoais que o biografado dispôs. Redes construídas e relações estabelecidas são elementos fundamentais no entendimento de uma trajetória que oscila entre o particular e o coletivo. Isto permite identificar o sujeito dentro de um contexto maior de relações e de viabilidade de projetos que dependem da influência de terceiros para serem concretizados. Sobre a importância de entender a vida do artista para melhor analisar sua obra, argumenta-se que:

O artista que deseja expressar ou transmitir uma emoção não encontra apenas seu equivalente natural adequado em termos de tons ou de formas. Antes, ele procede como quando retrata a realidade – escolherá em sua paleta, entre os muitos disponíveis, aquele pigmento que para sua mente seja mais parecido com a emoção que deseja representar. Quanto mais conhecermos sua paleta, mais probabilidade teremos de avaliar sua escolha. (GOMBRICH, 1999, p. 62).

Juan Manuel Blanes e Pedro Weingärtner necessitam ser estudados dentro do contexto de formação das suas redes relacionais para que seja possível construir suas

trajetórias de forma a compreender os caminhos trilhados e as influências sofridas ao longo do tempo, em suas vidas pessoais e profissionais. O subcapítulo a seguir vai dedicar-se a investigar a trajetória de Blanes, no Uruguai, ao longo do século XIX.

## 2.1 A trajetória de Juan Manuel Blanes

O artista Juan Manuel Blanes teve uma relevância no Uruguai de tamanha magnitude que sua obra e sua história perduram até os dias de hoje. Blanes ultrapassou as fronteiras temporais ao ser constantemente lembrado e incorporado aos projetos de cunho social, político, cultural e educacional do Uruguai. Sua obra, no século XIX, foi fundadora de uma arte de narrativa histórica e construtora de conjecturas sobre o imaginário da independência de seu país. Ao longo dos séculos seguintes foi igualmente relevante, pois foi através de sua obra e legado que se continuou elaborando narrativas pictóricas sobre a construção da nação uruguaia e reforçando esta ideia por meio da propaganda de suas pinturas, especialmente nas obras educacionais e na circulação de selos e moedas. Blanes esteve/está presente nos museus, nos monumentos, nas diversas exposições, nos livros didáticos, nos documentários, nos trabalhos e pesquisas acadêmicos da história da arte, da história e da sociologia, nas réplicas de suas obras, nos selos, cartões postais e demais objetos que foram comercializados com imagens de suas pinturas.

É possível considerar que a obra e o artista nunca chegaram a cair em esquecimento. Ainda hoje proliferam estudos sobre o artista e suas pinturas e, nesse caso, temos as produções de maior densidade nas pesquisas de Roberto Amigo (1999; 2001; 2010), historiador da arte na Argentina e estudioso da Arte na América Latina, e Laura Malosetti Costa (2007; 2010; 2013), também pesquisadora Argentina da história da arte. Ambos os autores desenvolveram trabalhos sobre o cenário das artes no Uruguai e na Argentina, do final do século XIX e ao longo do XX, focalizando a formação de um campo artístico e cultural na região platina. Também se destacam os trabalhos de Gabriel Peluffo Linari, que tratam sobre Blanes e a história da pintura no Uruguai<sup>25</sup>. Em sua obra de 2000, intitulada *Historia de la*

---

<sup>25</sup> Como já observado na introdução (capítulo 1), reforçamos que Roberto Amigo e Gabriel Peluffo Linari cederam uma breve fala para compor a investigação desta tese referente à biografia de Blanes.

*pintura Uruguay*, traz um vasto panorama sobre a formação de um imaginário nacional e regional entre os períodos de 1830-1930. Outras obras em formato de catálogos são relevantes para desenvolver a trajetória do artista e para coletar algumas imagens de suas pinturas. Estes catálogos contribuem com análises de obras e também para a construção biográfica do artista, trazendo relatos de especialistas na área das artes plásticas, historiadores e políticos, inclusive com depoimentos de chefes de Estado. Os catálogos utilizados são os seguintes: *Arte de las americas: Los gaúchos de Blanes*, de José Pedro Argul, de 1930. Em 1961, foi publicado um catálogo da exposição intitulado *De Blanes aos nossos dias*, organizado pelo Ministerio de Instrucciona publica y Previsiona Social; Já em 1987, foi publicado *Seis maestros de la pintura Uruguaya*, elaborado pelo Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, Argentina. Todas essas obras são fundamentais para desenvolver esta pesquisa, pois trazem além das pinturas de Blanes, as informações cronológicas, referências biográficas sobre o pintor e relatos de diversos estudiosos das artes e da história da Uruguai, alguns já citados, como Roberto Amigo e Laura Malosetti Costa. Assim, neste momento buscamos por meio da análise deste material construir aspectos da trajetória e da formação de Blanes para compreender como este homem tornou-se representante de tamanha magnitude no Uruguai.

Iniciamos atentando que a construção deste personagem ocorre partindo da análise da dimensão simbólica das suas obras, ou seja, sua participação na criação de um imaginário da época, o que gera implicações fundamentais sobre seu papel enquanto sujeito político no Uruguai, possuindo um alcance abrangente em relação a circulação de suas pinturas. Considera-se que Blanes:

[...] aparece como una figura clave en el proceso de surgimiento de un arte nacional en el Río de la Plata por la poderosa influencia que ejerció no sólo en el ámbito artístico sino sobre toda una época en la vida cultural y política tanto de Montevideo como de Buenos Aires: los gobiernos le hacían encargos los escritores le sugerían temas y escribían páginas inspiradas en sus cuadros, el público peregrinaba para verlos, a veces pagando entrada. (MALOSETTI COSTA, 2013, p. 156-157).

---

Colaboraram também para refletir sobre os aspectos de ruptura e permanência nos usos feitos sobre de sua obra.

Esta observação de Laura Malosetti Costa (2013) permite dimensionar a relevância de Blanes enquanto artista da pátria e o alcance que sua pessoa teve no cenário político e social do Uruguai. Até sua morte pode-se afirmar que não sobressaíram vozes que o criticassem de forma negativa<sup>26</sup>, o que também contribuiu para a criação de uma áurea de brilhantismo exagerado e – podemos arriscar dizer – tornando-lhe único no Uruguai de seu tempo. Embora tenha alcançado este patamar de aceitação nas terras uruguaias, Blanes teve uma trajetória pessoal marcada por uma pintura acadêmica de tema histórico que lhe rendeu a inauguração de uma construção pictórica da memória de sua terra natal e, por isso, lhe foi dado um lugar privilegiado entre os setores mais altos da sociedade, bem como a enorme aceitação que gozou entre a população.

Blanes pintava para um público idealizado; ele imaginava um universo possível de espectadores. Pintava dirigindo-se a eles, onde seguia verificando o rumo de aceitação de suas obras e estabelecendo um diálogo com este público. Em 1871, ao retratar e expor a tela sobre a febre amarela ocorrida em Buenos Aires, teria despertado “un fenómeno sin precedentes en el Río de la plata”. (MALOSETTI COSTA, 2013, p. 159). Seu público teria se identificado com a representação deste episódio a ponto de fazerem longas filas para observar a tela, este grupo de observadores era composto por “Literatos, políticos, historiadores, dedican al cuadro largas parrafadas descriptivas y laudatorias. Hasta el mismo Sarmiento publica una carta de felicitación al artista”. (MALOSETTI COSTA, 2013, p. 160). Já o periódico *Tribuna*, de 19 de dezembro de 1871, traz a seguinte consideração sobre esta mesma tela: “Es, repetimos, horriblemente bella esa pintura”. (TRIBUNA apud MALOSETTI COSTA, 2013, p. 160). Seu público era, portanto, composto por parte da população que tinha pela primeira vez a chance de visualizar as representações da sua história e seus heróis, pois,

---

<sup>26</sup> Observa-se que alguns anos após sua morte começaram a surgir críticas como a de García Esteban, onde analisou que: “árida y académica. De todos modos – Dice García Esteban – Blanes quedó relegado a un segundo término [en el siglo veinte], después del decreto que lo definía ilustrador solvente y fuera conducido a un pasado sin proyecciones válidas, fuera de la exaltación patriótica y el documento. Hasta la admiración que sigue manteniéndose alrededor de alguna de sus telas suele situarse en núcleos que no son reconocidos como buenos catadores estéticos”. (PELUFFO LINARI, 2000, p. 16).

El público, la gente común, veía en los cuadros de Blanes por primera vez la fisonomía de sus héroes, la Apariencia física de los hechos de su historia nacional. Veía también, como en la fiebre amarilla, sus sufrimientos. Blanes dio una imagen al pasado de estos pueblos: grandilocuentes, teatralmente heroica y un poco pomposa e artificial. (MALOSETTI DA COSTA, 2013, p. 162).

Considerando o público a quem se direcionava as suas telas, a seguir nos dedicamos a entender como o artista se construiu e/ou foi construído representante e porta voz das (re)elaborações imagéticas da história do Uruguai. Assim, no dia 8 de junho de 1830, em Montevideo, nascia aquele que seria conhecido como o “pintor da pátria”, no Uruguai, o artista Juan Manuel Blanes. Foi filho de Don Pedro Blanes, espanhol, e dona Isabel Chilaber Piedrabuena, argentina. Durante sua juventude se tem as primeiras notícias de seus trabalhos artísticos, sendo a data mais antiga que conhecemos de uma obra sua elaborada aos seus 14 anos, quando em 19 de novembro de 1844, teria feito uma versão de *Comodoro Purvis*<sup>27</sup>, em desenho. No ano seguinte, 1845<sup>28</sup>, teria elaborado novamente um desenho em aquarela de inspiração francesa, intitulado de *Coqueta*<sup>29</sup>. Nesse mesmo período Blanes começou a trabalhar na imprensa *El defensor de la independencia Americana*<sup>30</sup>, onde era aprendiz de tipógrafo e, nesse mesmo ano, sua vida passou por uma mudança impactante com a separação dos seus pais. Sua mãe, dona Isabel, foi morar em Campo Sitiador com seus cinco filhos; o pai de Blanes teria ficado em Montevideo, vindo a falecer no ano de 1848, três anos após sua mudança de residência e a separação. No entanto, apesar destes intensos anos, foi na década seguinte que a sua carreira como artista começou de fato a engrenar.

Entre os anos de 1951 e 1953, Blanes, além de iniciar a produção de retratos – sua maior fonte de renda enquanto artista –, passou também a trabalhar na imprensa *La constitucion*<sup>31</sup>, em 1851, ocupando-se de ambas atividades. No ano de 1855,

---

<sup>27</sup> O artista teria feito uma reprodução em desenho da escuna Inglesa na baía de Montevideo. Este desenho hoje encontra-se no *Museo Histórico Nacional*, no Uruguai.

<sup>28</sup> Até o ano de 1853 elaborou outros trabalhos artísticos como *Desfile de soldados de Oribe em el Arroyo la Virgen*; *Ramón de Santiago*; *Retrato*.

<sup>29</sup> Hoje a referida aquarela encontra-se localizada no *Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes*, sendo considerada sua segunda obra.

<sup>30</sup> Era o periódico oficial do ex-presidente Manuel Oribe, que funcionou de 1844 até 1851. Nesta imprensa Blanes realizava, paralelamente as suas pinturas, o ofício de tipógrafo.

<sup>31</sup> De volta a Montevideo, passou a trabalhar na imprensa *La Constitución*, com o mesmo ofício de tipógrafo. Também seguiu dando continuidade para a produção de suas pinturas, especialmente os retratos.

mudou-se para Salto (Salto Oriental), com María Linari de Copello, sua esposa e com o filho pequeno Juan Luis<sup>32</sup>. Durante sua residência em Salto elaborou alguns trabalhos de temas religiosos para a *Iglesia del Carnen*. Além disso, continuou produzindo retratos que viriam a tornar-se uma grande parte de sua composição artística. (LAROUCHE, 1963, p. 10-11). A década de 1850 traz também um marco significativo para a carreira de Blanes, pois ele consegue fazer um importante contato que vai alavancar sua carreira. Assim, em 1856, Blanes é convidado pelo general Justo José de Urquiza<sup>33</sup> (1801-1870) para pintar diversos painéis murais e quadros no *Palacio San Jose*<sup>34</sup>, residência oficial de Urquiza e sua esposa, Dolores Costa.

Em 1859, Blanes retornou com a família a Montevideo e montou novamente seu estúdio, onde manteve a mesma produção artística que possuía em Salto. Ainda neste ano, entrou também com uma solicitação junto ao governo pedindo uma pensão para custear seus estudos na Europa. O parecer positivo tornou-se um divisor de águas na sua vida, pois, o estudo na Europa foi a abertura da trilha que o levou a se tornar o “pintor da pátria”, posteriormente, no Uruguai. Foi no ano de 1861, que viajou com sua esposa e os filhos para a Itália a fim de aprofundar seus estudos, com uma pensão de \$72 dólares, cedida pelo governo uruguaio. (IGLESIA, 2011, p. 42).

Já acomodado na Itália, no mesmo ano de 1861, enviou uma carta ao seu irmão Maurício, narrando como vinha se dedicado na produção artística de seus primeiros estudos nesta nova etapa:

---

<sup>32</sup> Sobre a filiação de Blanes existe uma dúvida sobre um de seus filhos que teria nascido no ano de 1857 e morrido após o parto, pois na literatura consultada não se encontrou um consenso sobre este fato. Alguns trabalhos citam que possivelmente tenha perdido um filho recém-nascido de forma inesperada. No entanto, ele teria tido outros filhos, sendo que um ele batizou novamente com este mesmo nome.

<sup>33</sup> Vivendo em Villa del Santo com sua família, Blanes teria tido a oportunidade de fortificar algumas de suas redes através da produção de retratos e quadros. Entre eles, elaborou um quadro intitulado *Alegoría del pronunciamiento del General Urquiza contra Rosas, 1º de Mayo de 1851*. Esse quadro possivelmente despertou o interesse do general Urquiza em conhecer seu retratista. Assim, em 1856, Urquiza convida Blanes a pintar as paredes de sua nova moradia, recém construída, o *Palacio San Jose*. Blanes teria passado quatro meses na residência de Urquiza, localizada em San José, onde a decorou pintando oito grandes telas de dois metros e trinta de largura e sessenta de altura, representando as batalhas do general: *Batalla de Sauce Grande; Batalla de Laguna Limpia; Batalla de Vences; Batalla de India Muerta; Batalla de San Cristobal; Battala de Pago Largo e Batalla de caseros*. Além disso, nos anos seguintes teria retornado ao local para pintar a capela do *Palácio de San José*, onde retratou, em 1858, cenas religiosas, sendo sete episódios das dores de Virgem Maria, em homenagem a Dolores, esposa de Urquiza, que tinha a virgem como sua patrona protetora. (LAROUCHE, 1963). Atenta-se, entretanto, que nesse período Blanes não possuía formação adequada e suas pinturas são de insuficiência técnica, típico de um autodidata iniciante.

<sup>34</sup> Hoje a residência tornou-se o *Museo Nacional Justo José de Urquiza*.

«Por ahora no pinto pero trabajo como nunca lo he hecho. Estoy dedicado rigurosamente al estudio de los yesos y estatuas griegas, como me lo han ordenado. Los dibujos que en Montevideo haría en dos o tres horas, aquí me llevan ocho y más días, tal es el rigor y la precisión con que es necesario acabarlos; pero en cambio son dignos de verse y mi cartera ya cuenta con una docena y media de lindas cabezas tomadas de los griegos, de Miguel Ángel y del Donatello. No me aflijo por pintar, porque es el dibujo el que es necesario cultivar si se quiere ser artista. El color estoy convencido que no es más que flores que se echan sobre el dibujo y que es la parte que menos se enseña, porque sólo depende del gusto del que lo da sin que eso importe decir que no haya también un método para el color». (BLANES apud ANALES DE LA UNIVERSIDAD, n. 113, 1923, p. 334).

Em 27 de dezembro de 1861, Blanes começou a trabalhar na academia de Florença com o mestre Antonio Ciseri<sup>35</sup>. Ao chegar lá, Ciseri teria dito sobre o artista: “[...] agregó Blanes rigurosamente la disciplina del estudio y su férrea voluntad, su honestidad artística a toda prueba, su autocrítica severa y su afán de superación que habían de abrirle la ruta por la que entraría en la senda luminosa de la gloria permanente [...]”. (CISERI apud LAROCHE, 1963, p. 13). A arte acadêmica consistia, grosso modo, a seguir determinado padrão estético que se espelhava nas obras da antiguidade clássica. Era um método de ensino artístico que ao fim do século XIX também absorvia estéticas românticas, aspectos das correntes realistas e simbolistas, mas buscava manter o rigor formal e as técnicas e estilo das academias de arte. Ressalta-se que dentro dos padrões neoclássicos, a natureza morta e a paisagem, bem como a produção de retratos e pinturas históricas, se configuravam nos temas preferidos dos artistas acadêmicos. Este modelo atravessava a proposta estética e juntava-se a um desejo político que, entre outras coisas, fazia parte de um ideal civilizador e um de projeto de confirmação identitária do processo de independência das nações. Blanes, ao estudar na Europa a pintura histórica com seu mestre Ciseri, teve por ambição retornar ao Uruguai para pintar os “grandes temas”

---

<sup>35</sup> Sobre a formação de Blanes observa-se que “A la finalización del primer mes de estudios, Ciseri ya le extendió un elogioso certificado de actuación, que Blanes se apresuró a remitir a Montevideo, al Ministro de Gobierno, que lo recibió exteriorizando la satisfacción que aquel elogio le producía”. (LAROCHE, 1963, p. 12). Ainda assim, destaca-se que essa primeira leva de pinturas que Blanes enviou para Montevideo, a fim de mostrar sua evolução artística, aproveitando os elogios de seu mestre, acabou por perder-se, pois o navio encalhou em julho de 1862 e as obras vieram a se extraviar no mar. Posteriormente enviou novas obras que chegaram ao seu destino, entre elas, algumas marcadamente com características acadêmicas, tais como *La casta Susana* e *San Juan Bautista*.

nacionais. E, assim, “Su disposición a emprender esta tarea estaba fundada en el propio clima político, social y cultural que se vivían en el país”. (PELUFFO LINARI, 2000, p. 19).

Tratando-se de suas aspirações pessoais ressalta-se que “buena parte de su motivación al encarar grandes cuadros históricos fue lograr celebridad y fama personal”. (MALOSETTI COSTA, 2013, p. 162). Ainda que este fato não desmereça sua responsabilidade histórica, observa-se que esse tipo de produção artística era uma necessidade política para “[...] nutrir el sentimiento emergente de identidad nacional y contribuir indirectamente a la unidad política del Estado”. (PELUFFO LINARI, 2000, p. 19). E, nesse sentido, as pinturas possuem um significativo valor histórico já que nelas reside um aparato simbólico do desejo da construção de uma unidade nacional, pois,

A obra de arte não é um fato estético que tem também um interesse histórico: é um fato que possui valor histórico porque tem um valor artístico, é uma obra de arte. A obra de um grande artista é uma realidade histórica que não fica atrás da reforma religiosa de Lutero, da política de Carlos V, das descobertas científicas de Galileu. Ela é, pois, explicada historicamente, como se explicam historicamente os fatos da política, da economia, da ciência. (ARGAN; FAGIOLO DELL'ARCO; AZEVEDO, 1994, p. 17).

Evidencia-se também que Blanes estava desenvolvendo sua pintura acadêmica quando esta já estava perdendo o fôlego na Europa. No entanto, seu gosto pela pesquisa histórica<sup>36</sup> o fazia encarar seu trabalho de artista como algo transcendente. (MALOSETTI COSTA, 2013, p. 185). Em contraponto, suas aspirações pessoais relacionavam-se diretamente com sua produção neoclássica, pois, embora Blanes “[...] no se sintió un académico. Frecuentó el taller particular de su maestro, Antonio Ciseri, y estuvo siempre convencido de que Este le había aportado justamente lo que él necesitaba para lograr sus objetivos artísticos”. (MALOSETTI COSTA, 2013, p. 157). Infere-se, portanto, que Blanes arquitetou um projeto profissional para cumprir o papel de “pintor da pátria”. Para embasar essa afirmação, Malosetti Costa traz um

---

<sup>36</sup> Blanes foi um estudioso incansável, cada um dos seus quadros históricos teve um profundo estudo para a composição da tela ficar mais próxima do real possível. Nesse caso, sua relação com historiadores, literários e intelectuais da época foram fundamentais para a elaboração de suas pesquisas e pinturas.

trecho da carta do artista onde ele mesmo questiona a rigidez dos padrões acadêmicos, embora elogie seu mestre, em um artigo intitulado *El arte hoy por allá*:

El me enseñó a estudiar, a traducir sentimientos, a sentir los prestigios de la figura humana en todas sus situaciones; y sus lecciones orales y las breves observaciones de Ciseri cuando corregía un estudio, un tocarle, producían una alarma feliz que acababa por radicar en el alma un sentimiento de eterno respeto a los principios, en nombre de los cuales la pintura puede imponerse irresistiblemente en la sociedad como elemento necesario y útil. (BLANES apud MALOSETTI COSTA, 2013, p. 157-158).

Ainda que este trecho exemplifique apenas um aspecto da experiência artística de Blanes, observamos outras falas do pintor de cunho mais positivo sobre esta corrente, onde, certamente, o fato dele ter permanecido toda sua vida produzindo pinturas acadêmicas são indícios de que possuía uma forte relação com esse modelo, configurando-se como algo mais complexo do que identificar-se (ou não) com determinado estilo de pintura. Abordando a arte acadêmica e o desejo pessoal do artista em forma os filhos no mesmo caminho que havia seguido, nas palavras do pintor encontramos a seguinte fala:

Tú sabes bien que deseaba venir a Europa con la esperanza de poder echar a mis dos hijos en corrientes que me inspirasen confianza, porque creía que se encontrarían aquí grupos de juventud que no participasen de los ideos exagerados de moda, pero me equivoqué lamentablemente. Pronunciado la decadencia de los buenos ideos, los que se relacionan con las bellas artes, no obedecen más que a las oscilaciones que les imprime el abandono, la lucha social, la libertad, y los sueños sobre un moñona que se busca por los medios más exagerados y desordenados; el espectáculo del arte aquí es lastimoso, porque está servicio de las necesidades más mezquinos y ruines, y los disparates llevan la batuta. (BLANES apud CAPÍTULO ORIENTAL, n. 41, 1969, p. 642)<sup>37</sup>.

A arte acadêmica de Blanes cumpriu um importante papel em sua trajetória profissional<sup>38</sup>. Ele teve uma formação tradicional, seja por vontade, seja pelo

---

<sup>37</sup> Carta de Blanes, de 28 de agosto de 1879, reproduzida na *Revista Capítulo Oriental*, nº 41, de 1969, referente ao número dedicado a *La Literatura Uruguaya*, p. 642.

<sup>38</sup> Uma observação sobre o pensamento de Blanes, encontrado também em alguns relatos de cartas, era de que se colocava contra os clássicos como Jacques-Louis David (1748-1825), a quem criticava “pelo fato de pintar temas da Antiguidade que, como metáforas, deviam se reportar a problemas

objetivo profissional de se destacar no mundo das artes plástica como o “pintor da pátria”. Pois, sabia da importância das pinturas históricas para a construção de um imaginário social e de um patriotismo. Fato é que para esta pesquisa as pinturas analisadas são de tendência acadêmica e, nesse sentido, faz-se necessário entender esse tipo de pintura, bem como a influência dessa formação para Blanes. A propósito disto, certamente se Blanes tivesse se rendido, em meados do século XIX, no Uruguai, as correntes como o impressionismo, pontilhismo, expressionismo, talvez obtivesse sucesso, mas poderia nunca ter chegado a se tornar o “pintor da pátria”.

Durante sua estadia na Europa, Blanes enviava diversas pinturas para seu irmão Mauricio<sup>39</sup>, com quem costumava trocar ampla correspondência, mostrando seus aprimoramentos técnicos e artísticos. Esses relatos permitiram identificar alguns vestígios sobre a visão que Blanes possuía de seu papel enquanto artista. Em uma carta escrita para este mesmo irmão, o pintor fala da sua relação com a arte ao narrar uma visita feita a um Museu em Viena, e seu encanto com a produção que estava apreciando. Além disso, a carta mostra resquícios de sua relação com a família, pois além de ser endereçada ao seu irmão, ela também narra a alegria de dividir o passeio com os dois filhos, Juan e Nicanor. Parte da correspondência aponta a percepção de Blanes sobre uma pintura que Maurício desejava adquirir. Assim, nas palavras do artista:

«Visitando en Viena las infinitas colecciones públicas o privadas dimos al fin con el autor de tu San Pedro y con el autor de tu Virgen, que supongo te alegrará. Fué para los muchachos y para mí una emoción que no pudimos disimular, porque los tres la sentimos en el mismo instante. Entre los establecimientos de grande importancia que se visitan en Viena está el gran palacio conocido por Galería Liechtenstein, particular, que guarda una numerosa colección de cuadros, 800, en su mayor parte alemanes, holandeses, neerlandeses, flamencos, etc. En este establecimiento caminábamos registrando las salas, y apenas entrados en la sala V nos echamos a la vista tu virgen número 67 de Van Dick, perfectamente igual, con la sola diferencia de que la tuya, no tiene los ojos en línea, pues el derecho está más alto que el izquierdo. No me ha quedado duda de que tu cuadro es una repetición del mismo Van Dyck, y te felicito por este hallazgo, que hemos hecho juntos Juan, Nicanor y yo. Mientras los muchachos, cansados de

---

políticos do presente. Blanes não aceitava a decisão do francês que, segundo ele, dera as costas à história viva da França e recorreu a alegorias”. (PRADO, 2008, p. 23).

<sup>39</sup> Tais quais as citadas anteriormente: *La casta Susana* e *San Juan Bautista*.

ver cuadros, caminaban por otras salas, porque la cosa cansa, yo desculbría en la VI sala, en el ángulo que da frente a las ventanas, las cabezas de Bockhorst, autor holandés, hechas en el mismísimo modelo, ejecutadas con el mismo cuidado que revelaba tu cuadro antes que lo limpiases (insultases) por la receta del entendido doctor Mariano Salvaje. (BLANES apud REVISTA NACIONAL, ano V, nº 49, 1942).

Laura Malosseti Costa (2013), ao analisar trecho de outra carta escrita por Blanes ao seu irmão, traz indícios sobre a visão do artista em relação as novas tendências da arte. Atenta-se aqui, que este é um dos pontos em comum entre Blanes e Pedro Weingärtner. Ambos viveram um período de florescimento artístico, mas não assimilaram as novas tendências, boa parte de suas produções mantiveram-se na linha dos cânones acadêmicos<sup>40</sup>. Embora não tenhamos as correspondências de Weingärtner para compreender seus motivos, temos as palavras de Blanes que apontam sua visão da produção artística na Europa. Blanes considera que “La pintura aquí es atroz, insoportable como arte y hasta insolente en algunos casos; si el mundo la sigue, el arte morirá como chanco. De hecho la pintura, tal como él la cocebía: realista grandilocuente y ejemplar, por entonces estaba agonizando”. (BLANES apud MALOSETTI COSTA, 2013, p. 158).

Nesse ponto, Pedro Weingärtner e Juan Manuel Blanes parecem ter compactuado, embora apenas Blanes tenha deixado registrado sua opinião sobre as correntes modernas que se destacavam na Europa<sup>41</sup>. O artista uruguaio buscava reconstituir com exatidão o passado, de forma que suas telas fossem fiéis aos acontecimentos, por isso toda sua pintura de cunho histórico passou por amplo projeto de pesquisa e estudos. Ainda atentamos que uma imagem não é uma reprodução da realidade ou da exatidão do passado, ela é carregada de ideologia e é construída partindo de um viés político e ideológico que passa pela própria biografia daquele que a produz.

---

<sup>40</sup> Como exemplo de artistas que arriscaram sair dos cânones acadêmicos e se lançaram em novos temas e novas técnicas, temos no Uruguai, Pedro Figari e Cesáreo Bernaldo de Quirós e no Brasil, como exemplo, Almeida Júnior.

<sup>41</sup> A corrente do realismo foi uma das primeiras a chegar na Banda Oriental em função do deslocamento de artistas do período entre Europa e América Latina. Assim, teria sido José Miguel Pallejá (1861-1887) um dos primeiros a utilizar os novos preceitos do realismo em sua obra, em especial na produção das paisagens locais. Vai ser somente no século XX, já após a morte do artista e em especial com Pedro Figari, que se começa a quebrar a resistência com as novas ideias artísticas.

Juan Manuel Blanes possui uma trajetória de grande complexidade no sentido de rastrear todas as suas redes e vínculos sociais, uma vez que transitou entre artistas de renome na Europa e também transitou entre toda a alta classe social e política do Uruguai e da Argentina. Assim, um fato importante da vida do artista, segundo Maria Ligia Coelho Prado (2008), é que ele teria feito parte de um grupo maçônico e também foi um dos fundadores da *Sociedad Ciencias y Artes*, de Montevideu, já que em 1859,

Ingressou na Loja Maçônica “Fé”, pertencendo também à Sociedad Ciencias y Artes de Montevideu, que era um círculo científico que agrupava católicos e maçons racionalistas com o propósito de impulsionar projetos de desenvolvimento científico e artístico de acordo com o que entendiam como “civilização”. (PRADO, 2008, p. 21).

Envolvido com o alto grupo intelectual e de elite do Uruguai<sup>42</sup>, Blanes acabou tornando-se um fenômeno artístico, o “pintor da pátria”. Foi reconhecido significativamente em sua terra natal, inclusive permanecendo em evidência mesmo após a sua morte, tendo sua produção alcançado as gerações seguintes. Em vida usufruiu de um amplo mercado consumidor, bem como uma ampla aceitação entre seus conterrâneos. Sobre o consumo da arte neste momento e sua circularidade, ela é para além do desejo político e da máquina estatal. A arte do século XIX servia também para a construção de identidades e como uma das formas de demonstrar o projeto de independência nacional, construindo um imaginário social para a população<sup>43</sup>. Além disso, no século XIX, a produção de retratos possuía uma função

---

<sup>42</sup> Maria Ligia Coelho Prado, observa que Blanes teria também atuado “[...] na Sociedad Ciencias y Artes entre 1876 e 1879 e depois entre 1883 e 1887. Segundo Isabel Wschebor, o artista apresentou seus argumentos para integrar a Sociedade; o primeiro deles era que, com o conhecimento científico da história aliado às perspectivas sobre arte, poder-se-ia chegar a uma representação verossímil da realidade. Em segundo lugar, afirmava ser possível construir um relato histórico–nacionalista a partir de um método científico. Pintou, ainda, o emblema da Sociedade. Os três principais elementos consistiam em um globo terrestre, alguns livros fechados e um aberto. O globo representava a racionalidade, a ciência e o empirismo; os livros eram o símbolo da ciência e da sabedoria. Segundo o Dicionário da Francomaçoneria, os livros fechados significavam a matéria virgem a ser explorada e o aberto, a sabedoria que seria proporcionada pela Sociedade. Também lá estavam desenhados o esquadro e o compasso, outros símbolos maçons; nessa visão, o esquadro regulava as ações humanas e o compasso apontava seus justos limites”. (PRADO, 2008, p. 21).

<sup>43</sup> É possível citar algumas obras que funcionaram como catalisadores da formação de imaginários e identidades, como, *A Primeira Missa do Brasil*, de Victor Meirelles; *Batalha do Avaí*, de Pedro Américo, *O Juramento dos Trinta e Três Orientais*, de Blanes, entre tantas outras pinturas que foram elaboradas no sentido de construir uma narrativa histórica e identitária para a sociedade.

similar, pois eles eram elaborados para criar e difundir um determinado *status* para a elite. Era, portanto, por este grupo de compradores e encomendantes, e por essas famílias de elite, que suas telas circulavam quando não estavam sob encomenda política, e logo depois iriam figurar nas paredes dos gabinetes do governo e dos prédios públicos.

No ano de 1864, já sob o governo do General Venancio Flores (1808-1868), no Uruguai, Blanes retornou a Montevideo com a família já detentor de um grande prestígio. O artista teria se mudado por questões políticas, vindo a residir em Buenos Aires, onde continuou ativamente trabalhando em sua pintura. Elaborou um famoso retrato de Leandro Gomez<sup>44</sup>, imagem que foi muito difundida na Argentina. Teve, por fim, uma encomenda feita por Juan José Brizuela, embaixador do Paraguai, em Montevideo, para que pintasse um retrato do presidente Francisco Solano López. Em artigo escrito por J. M Fernández Saldaña, no *Diario El Día* (1864, s/p), considerou sobre a tendência política que Blanes era “[...] de filiación política blanco-aribista era sin embargo uno de esos partidistas que en campaña llamar "de la cocina". Saldaña afirma também que o artista não era um homem de armas, detestava violência. Laura Malosetti Costa (2013), avaliou que Blanes “Siempre se situó del lado del poder político, independientemente de sus convicciones íntimas”<sup>45</sup>. (MALOSETTI COSTA, 2013, p. 158).

Já na década de 1860, o artista teria se mudando de Montevideo para Buenos Aires em função do clima político: “la atmósfera que se respiraba e su capital no le permitía continuar viviendo en ella”. (DIARIO EL DÍA, 1864, s/p). Ainda assim, ele teria tido a intenção de, nesse mesmo período, se radicar no Rio de Janeiro, pois “[...] el ambiente aristocrático y las oficiones de un monarca de la cultura de Pedro II, se figuraban propicios para un buen retratístico y pintor de historia”. (DIARIO EL DÍA,

---

<sup>44</sup> José Maria Leandro Gómez (1811-1865), foi um militar uruguaio considerado um exemplo por sua atuação na Batalha de Paysandu, sendo exaltado como um grande herói. Laroche (1963, p. 15) considera que “El jefe militar de los heroicos defensores de Paysandú, el General Leandro Gómez, cuyo fusilamiento hizi nacer un sentimiento colectivo por conocer la imagen de aquel hombre extraordinario, llevó a Blanes a dibujar un retrato con aquélla [...]”.

<sup>45</sup> Laroche (1963) aprofunda esta afirmação ao dizer que após a triunfante Revolução de Flores “[...] fue desplazada del Gobierno la fracción a la que pertenecía Blanes - el Partido Blanco -. Pero los hombres e la prensa Colorada trataran bien al pintor. "La tribuna", diario oficial del partido triunfante, dio la noticia del regreso de Blanes a Montevideo, procedente de Buenos Aires, con el titulo "Una celebridad" que "Como pintor era lo mejor que habían pisado nuestras playas" y aprovechó la acasión para saludar al eminente artista que venía a establecerse entre nosotros. (LAROCHÉ, 1963, p.15).

1864, s/p). Embora tenha vindo a configurar-se apenas como uma opção para o artista, pois nunca chegou a se concretizar, colaborando apenas para apontar os vínculos pelos quais Blanes se movimentava enquanto interlocutor artístico do Uruguai<sup>46</sup>.

Já as décadas de 1860 e 1870 são fundamentais para o artista estreitar suas relações e apresentar suas obras no Uruguai e no exterior<sup>47</sup>. Em 1865, ele pintou a tela *Ataque general a Paysandú*, que foi exposta para apreciação em um comércio, em Buenos Aires, em fevereiro do mesmo ano. O general Flores teria adquirido esta pintura e enviado de presente ao governo brasileiro, ao Almirante Joaquim Marques Lisboa, o Barão de Tamandaré (1807-1897). No entanto, não se sabe mais o destino desta tela atualmente. (LAROCHE, 1963, p. 15-16). Já em 1869, Blanes executou o retrato do general Manuel Luís Osorio (1808-1879), do Brasil. Na década de 1870, retornou a Buenos Aires onde seguiu pintando diversos quadros de temática histórica e também de temática campesina. Além de ter retratado o famoso quadro referente a epidemia de febre amarela, do ano de 1871, intitulado *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires*<sup>48</sup>.

---

<sup>46</sup> Bárbara Tikami (2018), ao estudar as pinturas de temática marinha de Eduardo de Martino, pintor italiano que residiu no Brasil como oficial da Marinha de Guerra Italiana, no século XIX, analisou suas andanças na América Latina. Desta forma, destaca-se a relação de Martino com Blanes, que teria sido seu mestre na pintura. Fato esse que segundo a autora não havia sido comprovado até a publicação feita por Luigina de Vito Puglia (2012), que traz a referência de que Martino teria ajudado Blanes a executar a obra *Incêndio ao Vapor América*. Outrossim, Larache (1963, p. 23), já havia observado esta relação ao analisar a pintura e considerar que “[...] Ambos artistas pusieran la mejor de sus recursos técnicos, logrando una tela de gran aceptación”. Este exemplo de relação nos apresenta o alcance das redes de Blanes. Embora não tenhamos encontrado documentação que comprove a relação de Blanes diretamente com artistas brasileiros, ele teve conhecimento das produções e dos artistas residentes do Brasil. Esta configura-se como uma das hipóteses que – se não chegou a conviver com Pedro Weingärtner em sua estadia em Roma, mesmo local que Weingärtner residia –, poderia ter tido conhecimento de seus trabalhos, e vice e versa.

<sup>47</sup> O período de 1865 até 1879 foram os anos de maior produção de Blanes e também os anos em que pintou suas telas de maior sucesso; mesmo período em que se consagra no Uruguai. Entre essas telas destacam-se: *La Fiebre Amarilla en Buenos Aires*; *El Juramiento de los 33 Orientales*; *El asesinato de Flores*, *La Revista de Rancagua*. Este último, *La revista de Rancagua*, teria sido comprado pelo presidente Latorre e enviado de presente para o ditador argentino, Nicolás Avellaneda. (ANALES DE LA UNIVERSIDAD, nº 119, 1926).

<sup>48</sup> A pintura *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires*, de 1871, é uma tela que carrega consigo uma representação da memória de um dos momentos históricos mais sensíveis em relação à saúde pública de Buenos Aires. Blanes optou por retratar uma cena de morte resultante da epidemia de febre amarela que acometeu parte dos países da América do Sul, principalmente a Argentina, na segunda metade do século XIX. A pintura apresenta a imagem de uma mulher morta ao chão. Essa personagem central da obra estava vestindo uma camisola branca que contrastava com sua pele bastante pálida, indicativo do falecimento. Um homem aparece deitado ao fundo da cena, e, embora a cor da pele seja diferente da mulher, ele apresenta estar também sem vida, principalmente pela posição rígida do corpo. Possivelmente trata-se de uma família, uma mãe e seu bebê no chão, e o pai

Ao longo do século XIX, Blanes desempenhou um papel central na construção de narrativas históricas e simbólicas sobre fatos e personagens da história política do Uruguai, mesmo que inventivos, como foi o caso de Artigas<sup>49</sup>. Assim, consideramos que a produção de imagens era e ainda é de grande magnitude, em especial ao tratar os feitos históricos, mais pelos seus valores intrínsecos do que pelos acertos interpretativos. As imagens são importantes para incorporar valores aos personagens e contexto histórico da formação nacional. Blanes, por inaugurar de certa forma esses elementos pela primeira vez no Uruguai, tornou-se um ícone de grande prestígio em diversos pontos da América do Sul.

Assim, não foi apenas Blanes que ultrapassou as fronteiras uruguaias, indo buscar uma formação clássica na Europa, mas sua produção também se estendeu além da sua terra natal. Foi reconhecido pelos seus trabalhos na Argentina, Chile e no Brasil, onde expôs ou/e enviou retratos de políticos para cada uma dessas regiões. Entre suas andanças, o *Diario El Día* (1864, s/d), afirma que Blanes “[...] fué a Chile y había viajado por la República Argentina, que conocía tanto Europa, había andado por Oriente y recorrido las capitales de los países balcánicos”.

Entre os anos de 1871 e 1872 Blanes pintou dois quadros de tema chileno, intitulados *Carreras en el Sotano de Mendoza* e *Últimos momentos del Gral. Carreras*. Sobre esta última tela “fue pintado, en su versión original, por Juan Manuel Blanes en la ciudad de Montevideo entre 1872 y 1873. Ángel Justiniano Carranza, reconocido historiador argentino, orientó las extensas investigaciones y estudios que el pintor tuvo que emprender para la realización”. (MEZA; VARAS,

---

deitado na cama. A criança está agarrada as vestes da mulher, buscando uma reação dela. Na entrada do ambiente aparece na porta dois homens distintos parados e que observam a cena com pesar, um deles retira o chapéu em um sinal de condolência e respeito aos falecidos que estão no interior da cena. É possível que esses dois homens seriam os médicos que vieram ao encontro do casal na busca de ajudá-los, mas que chegaram tarde. Alguns autores acreditam que esses dois personagens tratariam dos famosos médicos higienistas de Buenos Aires. Seriam os doutores José Roque Pérez e Adolfo Argerich, os quais faleceram após ter uma ampla participação no combate às epidemias de febre amarela, nos anos de 1870 e 1871. Além dos prováveis médicos outras três pessoas estão presentes na cena: um rapaz jovem e descalço, possivelmente residente de local, pois parece ter sido ele quem abriu a porta, e quem também foi pedir ajuda. Ainda aparecem dois homens agachados do lado de fora da porta espiando a cena. Um deles está com um lenço no rosto, indicando que o cadáver (ou os cadáveres) já estavam há algum tempo dentro da casa, pois sinaliza que ele estaria protegendo o rosto do odor da decomposição dos corpos ou do corpo. O pintor buscou retratar por meio da imagem da morte daquela personagem feminina uma representação simbólica de tantas outras mortes que estavam ocorrendo no mesmo período, demonstrando a recente ferida aberta na sociedade. Talvez por isso a tela tenha causando um impacto tão significativo na população.

<sup>49</sup> Este caso será analisado e explicado no capítulo 3 desta pesquisa, onde se analisará a produção de retratos de Blanes.

2006, p. 76). Possivelmente elaborou essas pinturas prevendo que no ano seguinte faria uma viagem ao Chile e certamente pretendia presentear ou expor as suas pinturas. Assim, em 1873, Blanes embarcou para o Chile em uma viagem que levou 13 dias. No decorrer desta viagem, elaborou um retrato que se encontra sob o título de *Retrato de la familia del Ministro J.C. Arrieta*. Produção essa que se configura em mais um indicativo da transitoriedade do pintor entre os membros do governo, dentro e fora de suas fronteiras.

Blanes teria mantido uma relação bastante próxima com o Juan Francisco González (1853-1933), artista chileno. A tela de Blanes, *Carrera*, teria sido motivo de inspiração para González na elaboração da sua pintura intitulada *Los últimos momentos del general José Miguel Carrera*, finalizada entre 1873 e 1877. Blanes teria ido ao Chile no ano de 1873-74 por dois motivos: a divulgação da tela *Revista de Rancagua* e a *Exposición Internacional de Santiago*. Neste período em que esteve em Santiago, no Chile, pintou o retrato de sua própria família e também o retrato do Ministro J. C. Arrieta<sup>50</sup>. Expôs suas obras na *Exposición Internacional de Santiago*, no Teatro Municipal. Foi lá que apresentou também as telas de grande sucesso como *La revista de Rancagua*, *Ultimos momentos del Gral. José Miguel Carrera*, esta última adquirida pelas autoridades do país. (LAROUCHE, 1963, p. 26). Concomitantemente exibiu o elogiado *Retrato equestre do general León de Palleja*. Esta teria sido uma estadia que lhe propiciou grande reconhecimento internacional, pois, ganhou nesta exposição a medalha de segundo lugar.

De 1879 até 1881<sup>51</sup> Blanes retornou novamente para a Europa, ficando na Itália, onde pintou diversos quadros de menores dimensões, como *La paraguaya* (1881), *El angel de los charruas* (1881), *La cautiva* (1881), todos de temática indígena. Também retratou nesse período *Los três chiripas*, de temática gaúcha. Em 1882 viajou para Veneza, onde pintou *La batalha de Sarandi*<sup>52</sup>. Ao retornar para

---

<sup>50</sup> No Chile aproveitou para fazer estudos para o quadro *La Batalla de Maipú*, mas que nunca chegou a ser realizado. (LAROUCHE, 1963, p. 26).

<sup>51</sup> Entre os anos de 1874-79 ficou em Montevideo e esse período foi muito produtivo. Blanes retratou algumas telas de significativo valor histórico como *La jura de la constitucion de 1830* e também prosperou na produção de retratos, como do Coronel Latorre, general Rivera e Brigadeiro Orduna.

<sup>52</sup> Trata-se de uma enorme obra de cunho histórico que permaneceu inacabada devido a morte do artista. Hoje a tela encontra-se no *Museo Nacional do Uruguai*. O quadro representa a batalha de 1825, um momento importante da história do Uruguai e sua luta contra o governo brasileiro. A batalha teria deixando um número grande de mortos e feridos. Ficou conhecida por ter sido combate de corpo a corpo, e, apesar do uso da arma de fogo, a espada foi muito mais utilizada. A tela representa um

Montevideo, em 1883, já no ano seguinte começou a trabalhar no retrato de Artigas e no quadro *La revista de Santos*, de 1885, concluído em 1886<sup>53</sup>.

Já nos anos seguintes, sua relação com a comunidade internacional permaneceu desenvolvendo-se ativamente, um indício disso seria que entre os anos de 1887 e 1889, enviou para o Chile uma obra intitulada *El calvário*, que hoje faz parte de um acervo particular. (LAROUCHE, 1963). Sobre a relação de Blanes com o Chile, o que podemos apontar referente a influência do artista ter ultrapassando sua terra natal, atenta-se que “Blanes comienza a despertar en Chile innúmeras sensibilidades y establece una manera de interpretar los hechos del pasado que servirá de referência para diversos artistas, possibilitando, de acuerdo a lo que establece el connotado historiador chileno Eugenio Pereira Salas”. (MEZA; VARAS, 2006, p. 73).

Um fato importante da vida pessoal de Blanes seria sua relação com o filho e sua nora. Alguns estudos apontam que ele teria sido amante de Carlota Ferreira, esposa de seu filho, Nicanor. Este, casou-se com Carlota no ano de 1886, mesmo ano em que Blanes elaborou duas pinturas relacionadas à sua nora e, supostamente, amante. Pintou primeiro o retrato dela e posteriormente um quadro intitulado *Demônio no mundo da carne*<sup>54</sup>. Este teria sido o início de muitos desentendimentos com o filho e também a anulação posterior do casamento. O final da década de 1880 marca esse fato sobre a vida íntima do pintor. Blanes também se encontrava adoecido neste período que, igualmente, é concomitante à morte de sua esposa, María Linari.

Já na década seguinte, 1890, após ter perdido a esposa e ter tido uma melhora no seu quadro de saúde, sabe-se que Blanes retornou à Europa com o filho Nicanor,

---

número extenso de personagens, mas centraliza a derrota do exército brasileiro, mostrando seus soldados mortos, caídos no chão. Essa tela entra para o *rol* das pinturas de Blanes de temática histórica que marcaram episódios da formação de uma identidade nacional, ao retratar uma cena que demarca a vitória do Uruguai e, conseqüentemente, o caminho para sua independência.

<sup>53</sup> Ambas telas citadas serão analisadas em capítulos seguintes desta tese.

<sup>54</sup> É interessante mencionar este famoso retrato elaborado por Blanes que, embora não seja nem político, nem relativo a uma grande personalidade social da época, foi bastante comentado pelo escândalo familiar que ocasionou, especialmente por Blanes ter pintado a esposa do filho. Após o fato, o casamento teria sido anulado, tendo duração de apenas seis meses – pois a esposa, Carlota, teria alegado que as bodas não foram consumadas –. Esse caso teria sido, portanto, um escândalo na família Blanes. O artista pintou Carlota Ferreira, em 1886, num retrato elaborado com toda a pompa possível. Carlota aparece num belíssimo vestido claro, ornamentado com bordados e com flores, destacando o colo. A modelo veste finas luvas de seda que trazem braceletes de ouro em cada pulso. O cenário é coberto por tecidos finos e muito delicados, dando um ar de aristocracia à retratada. Essa tela ficou bastante conhecida, não apenas pela sua composição cheia de detalhes, mas, principalmente, pelo drama familiar que circundou a sua elaboração. Além desse retrato, Carlota foi modelo de outra tela de Blanes, de 1885, intitulada *Demônio, mundo e carne*, já citada. Dessa vez, a modelo aparece nua, cobrindo apenas o rosto. (MARTINO, 2016).

onde encontraram seu outro filho, Juan Luis. Teriam ficado os três o ano todo na Europa, pintando e passeando por diversos países. Estes feitos foram relatados em cartas ao irmão Maurício. Blanes retornou a Montevideo apenas no ano de 1891<sup>55</sup>. (PELUFFO LINARI, 2000, p. 27).

Até o momento buscamos exemplificar através de suas andanças e de seus contatos, o quanto o artista circulou entre determinados grupos de poder na América Latina. O que lhe favoreceu construir fortes vínculos com as elites que eram seu público consumidor e também a sua crítica artística. As telas do pintor oscilaram entre os temas históricos da Argentina, Chile e Uruguai, bem como os retratos de seus líderes políticos, e uma elite endinheirada que consumia suas telas. Era também através delas que este grupo via sua representação identitária enquanto Blanes era o construtor dos símbolos e das memórias da sua terra. Tratando-se de suas redes – construtoras e condutoras do seu trajeto profissional –, encontramos a seguinte carta enviada por Bartolomé Mitre<sup>56</sup> (1821-1906), ex-presidente da Argentina, à Blanes, antes de mais uma de suas viagens para a Europa. A carta está datada de 30 de abril de 1890.

Buenos Aires, Abril 30 de 1890,  
Señor Don Juan Manuel Blanes.  
Mi distinguido amigo:  
He recibido su estimable del 26 del corriente en la que me anuncia su próximo viaje a Europa, ofreciéndome allí sus servicios como artista y como amigo.  
Quedo muy agradecido a su afectuosa despedida y a sus espontáneos ofrecimientos y mi parte los reitero muy cordialmente quedando como siempre a sus órdenes en cuanto pueda serle útil o agradable.  
Deseo a Ud. un buen viaje y un mejor regreso, haciendo votos por su prosperidad en el viejo mundo, esperando que es gloria del Río de la Plata, que ha transpasado sus fronteras y quedará para sienpre fijada en obras imperecedoras que lo harán vivir en todo tiempo.  
Con este sentimiento de doy un estrecho abrazo de despedida (provisorio) deseándole toda felicidad y mano firme para manejar su pincel, repetiéndome como siempre su affmo. amigo y S.S Bartolomé Mitre. (MITRE apud MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, 1987, p. 36).

---

<sup>55</sup> No período de seu retorno, dedicou-se a pintar as seguintes telas: *Roca ante el Congreso Argentino*; *La Revista de Río Negro*; *Altar de lá patria*; *Alegoría del Golpe de Estado*; *Retrato de Artigas en la Ciudadela*.

<sup>56</sup> Bartolomé Mitre Martinez foi um político, escritor e militar argentino, foi presidente da Argentina de 1862 a 1868.

Esta carta é um exemplo do *status* que Blanes alcançou em vida por meio de seus trabalhos. Sua trajetória profissional o levou a caminhos de relacionamentos que lhe legaram um espaço privilegiado na sociedade. Tanto quanto ele construiu com seus pincéis uma identidade pictórica para a nação, seus pincéis construíram um caminho de ascensão social e profissional que provavelmente foi singular na história da arte do Uruguai. Isto lhe conferiu um espaço que permaneceu sendo revisitado ao longo dos anos por meio de um conjunto de elementos que permitiram a manutenção de seu legado por meio de premiações, monumentos, exposições, criação de um museu em seu nome e outros espaços de memória para sua arte e biografia.

No ano de 1891, ao regressar para Montevideo, Blanes passa por mais um período de grande perturbação pessoal. O artista recebe a notícia da morte de seu filho, Juan Luis, na Europa, que teria sofrido um acidente no trânsito; e o desaparecimento de seu outro filho, Nicanor. Além disso, seu irmão Mauricio, estava agonizando em seus dias finais. Contudo, Blanes seguiu elaborando suas pinturas. Como exemplo das produções do período tem-se as telas *El altar de la pátria*; *El resurgimento de la pátria*; *La inocência*; e, por fim, a famosa *La revista del rio negro*<sup>57</sup>. Abalado com todos os acontecimentos que se sucederam na década de 1890, no ano de 1898, Blanes decidiu retornar à Europa na tentativa de encontrar Nicanor. Mesmo não sabendo seu paradeiro, foi fixar residência em Pisa, aos setenta e oito anos de idade, onde seguiu os próximos anos procurando o filho e também trabalhando em outras telas. Dentre seus trabalhos neste momento, tentava finalizar *La batalla de Sarandi*, em 1900, mas que segue inconclusa, já que no ano seguinte, em 5 de abril de 1901, o pintor veio a falecer, em Pisa, sem ter encontrado ou tido notícias novamente do filho.

Em uma extensa nota de página toda, o periódico *Caras y caretas* (Buenos Aires), datado de 27 de abril de 1901, n.º 134, traz a seguinte notícia sobre seu falecimento:

#### Juan Manuel Blanes su FALLECIMIENTO EN ITALIA

---

<sup>57</sup> Trata-se de um óleo sobre tela, que se encontra hoje no *Museo Histórico Nacional de Buenos Aires*. Foi elaborado em 1892. Retratou a revista de Rio Negro ocorrida em 25 de maio de 1879. Aparecem na tela a figura de Julio Roca como Ministro de Guerra passando com seu exército após iniciada a *Campaña del desierto*. Esta tela será analisada e aprofundada no quinto capítulo desta pesquisa.

El pintor de más renombre en ambas orillas del Plata, Juan Manuel Blanes, falleció en Pisa el día 16 del corriente, produciendo el telegrama que anunciaba su muerte, la triste impresión que ocasiona la noticia de la desaparición de todo artista en el que ponemos algo de nuestro afecto. Aun hoy, que Montevideo y Buenos Aires han mejorado bastante su criterio artístico, y en las dos capitales el ambiente es más propicio para que en él se produzcan pintores y dibujantes, la obra de Blanes Luce algo de singular y maravilloso. Cuando el autor del cuadro «El Juramento de los Treinta y Tres», hizo sus primeras armas, ni el ambiente ni el mercado existían. Y, sin embargo, Blanes se impuso y triunfó. Se le discutía bastante, pero cuando se trataba de encargarse de alguna obra de aliento, era indiscutible. (CARAS Y CARETAS, 1901, n. 134, p. 25).

A nota aponta o legado de Blanes enquanto pioneiro em construir o caminho das artes no Uruguai. Foi fundador de um mercado consumidor e, pode-se dizer, de uma tradição artística voltada para a escola acadêmica que visava à construção de identidades nacionais através das narrativas pictóricas de tema histórico. Evidenciou sua trajetória profissional concluída com louvor, seja pela importância de suas pinturas, ou pelo papel social que desempenhou no Uruguai. A mesma revista, *Caras y Caretas* (Buenos Aires), de 13 de setembro de 1901, n.º 145, ao cobrir as honrarias fúnebres ao pintor, retoma seus feitos ao longo de sua carreira, atentando que ele não se limitou a imitar as novas correntes produzidas na Europa, mas que teria se preocupado em criar uma arte própria para representar seu país e os habitantes, pois,

En efecto, de excepcional podía calificarse la aparición de un artista como el fallecido en una época tan poco propicia al desarrollo del arte pictórico: Y más excepcional aun era - según se hizo notar - que Blanes no se hubiese limitado á imitar lo que de Europa venía impuesto por la moda, sino que se preocupara de crear arte propio, de trasladar á la tela el ambiente de su país, y de que se reflejase en los tipos que en sus cuadros figuraban, algo del alma americana. (CARAS Y CARETAS, 1901, n. 145, p. 43).

Contudo, a notícia também traz a lista de convidados ilustres que prestaram suas homenagens ao falecido. Entre eles encontravam-se os referidos nomes de: Juan C. Blanco, Pablo de María, Domingo Laporte, Isidoro de María, José Arechavaleta Juan P. Delgado. Membro do Superior Tribunal de Justiça: González y Fein. Além dos seguintes artistas: Queirolo, Di Lorenzo, Sábat, Berdan, Sote, Puig, Curci, Correa, Massini, Repeto, Menian y Somavila, Benjamín Fernández, Caracciolo Arata

y Luis Melián Lafinur. (CARAS Y CARETAS, 1901, p. 43). Encontrou-se ainda, referência aos seguintes convidados no ato fúnebre: “El presidente Cuestas saludó desde sus balcones el paso del ataúd” (CARAS Y CARETAS, 1901, p. 43), tratándose do então presidente do Uruguai, Juan Lindolfo Cuestas. Também estavam presentes membros da família Reyles, a qual o artista elaborou diversos retratos, conforme segue na nota afirmando que “En el momento de darse sepultura á los restos del distinguido pintor, pronunció también algunas sentidas palabras el señor Eustaquio Reyles, condiscípulo y amigo de Blanes”. (CARAS Y CARETAS, 1901, p. 43).

Roberto Amigo<sup>58</sup> (2018), em uma breve fala cedida por e-mail para a autora desta pesquisa, faz importantes observações sobre um dos motivos da permanência da memória de Blanes na sociedade uruguia. Sobre os motivos do pintor ter continuado ocupando um espaço relevante na vida artística e cultural do Uruguai, após sua morte, Roberto Amigo considera que um dos motivos seria “[...] la enseñanza escolar en lo referido a la pintura de historia, y por los “gauchitos” en el imaginario de un tipo nacional “esencial”. E também pelas obras de temática nacional, “Principalmente la realización de obra icónicas, emblemas nacionales, como *El Juramento de los 33* o *Artigas en la Ciudadela*, incorporadas por la escolaridad en la memoria de sucesivas generaciones”. (AMIGO, 2018). Ambas temáticas serão desenvolvidas e aprofundadas ao longo da tese, tanto seus temas históricos quanto a representação dos gaúchos.

Por sua vez, Gabriel Peluffo<sup>59</sup> (2018), estudioso das artes plásticas no Uruguai e que também foi diretor do *Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes*, entre os

---

<sup>58</sup> As informações que possuímos sobre Roberto Amigo seguem: “Investigador docente del Instituto del Desarrollo Humano (UNGS), docente Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y de IDAES (UNSAM). Ha publicado ensayos sobre arte sudamericano del siglo XIX y XX. Director académico de la catalogación razonada del MNBA. Entre sus curadurías se destacan: Arte de Trincheras. Cándido López y la Guerra del Paraguay (MHN, 2006); Imágenes sitiadas (Museo Blanes, 2007); Las armas de la pintura (MNBA, 2008). El arte argentino en la encrucijada (SESI-FIESP, 2009), El alba con la noche (Museo del Barro, 2009); Territorios de Estado. Paisaje y cartografía. Chile (Museo de Bellas Artes, 2009); Berni: Narrativas argentinas (MNBA, 2010); El Mariscal. El cuerpo del retrato, Paraguay, siglo XIX. (Museo del Barro, 2011). Ha realizado los guiones de salas permanentes del MNBA, Buenos Aires; MNBA, Asunción, y Museo Pueyrredón, San Isidro. (REVISTA CAIANA, 2012).

<sup>59</sup> Sobre a biografia de Peluffo Linari, temos as seguintes informações: “Gabriel Peluffo Linari. Arquitecto graduado en la Universidad de la República. Investigador independiente en historia del arte nacional y latinoamericano. Ha realizado publicaciones en revistas especializadas y es autor de varios libros entre los que se cuentan Historia de la pintura en Uruguay, El paisaje a través del arte en

anos de 1992 e 2013, igualmente ao ceder uma fala sobre o pintor para a autora, possui uma ótica onde atenta que sua importância reside em:

[...] sus aportes iconográficos a la construcción de una leyenda de la nacionalidad oriental y, por lo tanto, radica en los servicios que brindó a la consolidación de un imaginario del Estado nacional. Esos servicios no solamente tuvieron vigencia en el siglo XIX, sino que también la tuvieron en momentos políticos críticos del siglo XX. Blanes intentó convertirse en el pintor de las jóvenes repúblicas latinoamericanas del Cono Sur y, en tal sentido, pintó hechos históricos comunes a la Banda Oriental, a la República Argentina y también a la República de Chile. Para Uruguay fue el primer pintor formado en Italia que rompió con la tradición iconográfica popular/federalista de la región, introduciendo la pintura académica como pintura oficial del Estado, particularmente después de terminada la sangrienta Guerra de la Triple Alianza. (PELUFFO LINARI, 2018).

Dessa forma, a fala de dois dos mais importantes pesquisadores sobre a biografia e a obra de Blanes na atualidade, contribuem para complementar a trajetória do artista e seu legado no Uruguai. Roberto Amigo e Gabriel Peluffo atentaram ao contexto para tratar das questões de vida e de trabalho de Blanes, permitindo compreender melhor essa trajetória que nos propomos a construir nessas páginas. Permitiram também pensar para além de uma história de vida que se findou com sua morte, mas que permaneceu viva ao longo do tempo por meio da reprodução – em diversos âmbitos – de sua herança artística.

Nas linhas que seguem será abordada a trajetória do pintor gaúcho, Pedro Weingärtner, bem como a análise dos elementos que tragam respaldo para o entendimento de sua produção, o uso político de sua obra e o papel artístico-cultural que desempenhou na sociedade brasileira ao longo do tempo.

---

Uruguay, Pedro Figari: arte e industria en el novecientos, El oficio de la ilusión, entre otros. Dicta conferencias e interviene en seminarios en Uruguay y el extranjero desde 1985. Ha realizado curadorías de exposiciones históricas y de arte contemporáneo en Uruguay, Brasil, Argentina, Chile y España. Obtuvo la beca Guggenheim Foundation en 1995 y participó en conferencias de la Fundación Rockefeller en México y Bellagio. Es Académico de Número de la Academia Nacional de Letras (Uruguay) y miembro correspondiente de la Academia Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Dirigió el Museo Juan Manuel Blanes de Montevideo entre 1992 y 2013”. (PELUFFO LINARI, 2014, p. 6).

## 2.2 A trajetória de Pedro Weingärtner

Este quadro fiz expressamente para nós, [...] inspirei-me para fazê-lo, em certo tipo que encontrei em nosso caro Brasil, homens que aqui na Europa faziam figura, de famílias nobres, que por qualquer motivo abandonaram a pátria atrás da fortuna na América e caíram no caminho e lá se foram água a baixo e ficaram reduzidos ao que vi. [...] Lembra-te do...? Eu quis fazer um tipo igual, que, não encontrando ocupação, foi obrigado a retirar-se para uma colônia, e esta é a cena que reproduzi no quadro, o primeiro dia de trabalho, a pobre mulher vendo as mãos que foram belas e alvas, hoje queimadas pelo sol e calejadas pelo primeiro dia de labor. (WEINGÄRTNER apud GUIDO, 1956, p. 92-93).

Uma das telas de maior relevância de Pedro Weingärtner trata-se de *Tempora Mutantur*<sup>60</sup>, datada de 1889. O trecho acima refere-se a uma carta que o artista teria enviado a um amigo relatando o que buscou retratar nesta pintura citada. Mas, mais do que informações sobre o que ele teria representado, o trecho traz uma das muitas facetas do pintor, pois expressa na carta uma parte de sua personalidade, ao retratar – talvez por vingança, deboche ou simplesmente como uma crítica – um determinado senhor conhecido seu. Essa fala do artista deixa transparecer que o tipo representado não era um anônimo, mas seria alguém de seu convívio que perdeu suas posses. Ainda poderia ser uma espécie de “vingança” do artista contra os personagens que ele retratou, uma vez que os mesmos teriam existido e, provavelmente, convivido com ele em algum momento, ficando subentendido que seriam seus desafetos. Ou, ainda, pode-se tratar de uma crítica ao modo de vida e as decisões deste conhecido. Independentemente das hipóteses, não é nosso objetivo com a exposição do trecho desta carta tratar os motivos da elaboração da pintura, mas, sim, mostrar como as relações pessoais podem ser complexas. E, para além dos “bons” amigos que encontraremos nos trechos de cartas que tivemos acesso ao longo desta pesquisa, iniciamos atentando que, como todo ser humano, Weingärtner, é pautado por relações bem-sucedidas e também malsucedidas. É possível considerar que o artista usou de diversas inspirações para compor seus trabalhos, alguns de cenas bucólicas,

---

<sup>60</sup> Esta tela representa as dificuldades vividas pelos imigrantes europeus recém-chegados ao Estado do Rio Grande do Sul. O cenário foi retratado como um ambiente agreste, em uma zona serrana de colonização, onde uma vasta mata que contorna a pintura aparece como um indicativo do trabalho que os imigrantes teriam tido ao organizar as primeiras colônias. A tela traz o início do processo de colonização alemã no Sul do país, e remete a ideia de dificuldade e até de desilusão, em um momento de pausa do trabalho ao cair da tarde.

românticas e delicadas, mas, na ambiguidade das relações também se permitiu fazer, através de suas telas, pequenas provocações àqueles que – porventura – o tenham aborrecido ou causado desgosto em algum momento.

Desmitificar a biografia de Angelo Guido, de 1956, intitulada *Pedro Weingärtner*<sup>61</sup>, que enaltece o artista em todos os campos de sua vida, somente é possível através das problematizações que levantamos ao analisar as fontes que este autor usou. Assim, busca-se entender a trajetória de Weingärtner da forma que François Dosse nos assinala em sua obra *O desafio biográfico*, complexificando as narrativas das trajetórias sem cair nas armadilhas na tentativa de encontrar coerência na história de vida de um biografado. Ao longo da última década tem crescido os trabalhos e pesquisas na área acadêmica que utilizam as pinturas de Weingärtner como fonte. Um dos trabalhos de maior fôlego sobre a biografia do artista é a tese de Angelo Guido<sup>62</sup>, que foi um dos primeiros autores a fazer um trabalho biográfico sobre Weingärtner. Foi também um dos últimos a ter acesso a documentação do pintor antes que ela se perdesse e, por isso, encontramos fragmentos da troca de correspondência de Weingärtner em seus escritos e as utilizamos na construção desta trajetória. Ressalta-se que é necessário ter o devido cuidado com esta biografia em função dos excessos de adjetivações que Guido utiliza, explicitando sua admiração pessoal pelos trabalhos de Weingärtner.

Outro pesquisador que tem estudado o pintor refere-se ao professor de Artes Plásticas da UFRGS, Paulo César Ribeiro Gomes, que possui uma ampla pesquisa e diversos artigos publicados sobre suas obras, elaborando cronologias das pinturas e da vida de Weingärtner. Publicou o livro intitulado *A obra gravada de Pedro Weingärtner*, em 2006. Paulo Gomes também trabalha em um projeto de pesquisa dentro da UFRGS sob o título de *Inventário cronológico da obra pictórica e gráfica de Pedro Weingärtner*. Gomes, igualmente cedeu uma breve fala por e-mail sobre a produção e a relevância do artista em seu tempo e o uso de sua produção na atualidade. Ruth Sprung Tarasantchi, que é professora aposentada de Artes Plásticas

---

<sup>61</sup> Apesar de elaborada no ano de 1956 ainda é uma das biografias mais completas sobre o pintor, entre os motivos está o fato de Guido ter tido acesso há uma vasta documentação produzida pelo pintor antes que a mesma fosse extraviada, tais como seus diários, cartas e documentos que, após sua morte, foram deixados sob a guarda de seu advogado.

<sup>62</sup> Nasceu em 1893, em Cremona. Foi pintor, desenhista e crítico da arte. Trabalhou também como professor do Instituto de Belas Artes da UFRGS, tendo sua formação nessa mesma área. Veio a falecer em Pelotas, em 1969.

da USP, organizou uma coletânea de pinturas de Weingärtner e de textos de diversos autores, resultando no catálogo: *Pedro Weingärtner 1853-1929: Um artista entre o Velho e o Novo Mundo*, em conjunto com a Pinacoteca do Estado de São Paulo. Foi resultado de uma exposição bem-sucedida e talvez uma das maiores mostras das pinturas de Weingärtner reunidas. Da mesma forma que Gomes, Tarasantichi nos cedeu uma fala sobre suas impressões após anos de pesquisa sobre a arte de Weingärtner<sup>63</sup>. Outros três autores que merecem destaque é o professor de desenho Alfredo Nicolaiewsky, que também concedeu uma fala referente à vida e produção de Weingärtner. Nicolaiewsky vem se dedicando aos estudos dos desenhos do artista, que se configuram em um significativo número de seus trabalhos.

Duas teses também merecem destaque e figuram entre as produções acadêmicas de maior fôlego sobre o artista, tratando-se, respectivamente, de Vivian Paulitsch, *Impasses no exercício da feminilidade e da maternidade no tríptico La Faiseuse D'Ange do pintor Pedro Weingärtner (1853-1929)*, datada do ano de 2009, onde a autora verificou uma das pinturas mais polêmicas de Weingärtner, intitulada *A fazedora de Anjos*, a qual vincula essa pintura aos temas da literatura e da vida cultural, social e moral da Europa, no século XIX, contribuindo também com informações sobre o pintor. Foi através desta tese que tivemos acesso as cartas trocadas entre Weingärtner e seu amigo íntimo, Joaquin Nabuco. A outra tese, muito mais recente, de Luciana da Costa Oliveira, defendida no ano de 2017, é um dos trabalhos mais novos apresentado sobre Weingärtner, intitulado *Da imagem nascente à imagem consagrada: a construção da imagem do gaúcho pelos pincéis de Cesáreo Bernaldo de Quirós, Pedro Figari e Pedro Weingärtner*, que discorre sobre a origem das representações da imagem do gaúcho nas telas destes três artistas, partido do olhar sobre a construção destes personagens na sociedade platina.

A formação de Pedro Weingärtner se assemelha com a de Juan Manuel Blanes em diversos aspectos. Iniciou suas atividades nas artes ainda jovem, no núcleo familiar – com o irmão e o pai –, trabalhando na litografia da família, e, posteriormente, também no comércio. Na vida adulta pleiteou e conseguiu uma bolsa

---

<sup>63</sup> Interessante ressaltar o carinho com que a professora retornou os e-mails, inclusive intitulando um de *Pedrinho*. Explicando sua admiração pela produção do artista, bem como os afetos que criamos no decorrer de uma pesquisa, onde o envolvimento e o posicionamento pessoal do pesquisador são complexos, nem sempre ficando de fora do tom da narrativa construída.

de estudos na Europa, onde foi buscar uma formação acadêmica, retornando para sua terra natal em diversos momentos. Também contou com amplo apoio da crítica dos jornais e manteve fortes laços e redes de amizade com a alta elite da sociedade. Assim, a trajetória dos dois artistas faz-se muito similar. No entanto, para além a biografia destes pintores, esta tese também se questiona sobre o porquê de terem assumido papéis tão distintos em suas sociedades de origem e os motivos de – após a morte de ambos –, suas produções terem sido utilizadas de forma tão distinta. Ao longo do trabalho tenciona-se levantar hipóteses para responder estes questionamentos, compreendendo a importância da sua trajetória e dos passos que guiaram a direção de seus trabalhos.

A partir deste aparato de autores como suporte para a construção da trajetória profissional de Pedro Weingärtner, iniciamos pontuando seu nascimento no Sul do Brasil, mais especificamente na cidade de Porto Alegre, no ano de 1853. Foi filho de imigrantes alemães, que colonizaram o Rio Grande do Sul e instalaram-se na colônia de São Leopoldo. (GUIDO, 1956, p. 35). Assim, destacamos que sua descendência seria um dos fatores para que tenha aparecido em sua pintura de gênero<sup>64</sup> a temática regionalista, representando, mesmo que em pequena escala, a vida dos imigrantes no Sul do país. Este foi um dos muitos temas do qual Weingärtner se debruçou ao longo de sua trajetória profissional, e destacou-se por ter sido uma das temáticas de maior aceitação pela crítica e pelo seu mercado consumidor no Brasil. Nesse caso, seja por ele ter pintado por motivos de saudosismo das memórias familiares, ou por motivos puramente comerciais, fato é que suas pinturas regionais encontraram sempre compradores de forma rápida e suas exposições foram bem-sucedidas.

Sua formação inicialmente se deu com o pai aos sete anos de idade e, logo depois, com o irmão mais velho, Inácio Weingärtner. A família trabalhava com litografia, possuindo a *Litografia Weingärtner*, espaço em que o próprio pintor expôs alguns de seus quadros. Com o falecimento do pai, no ano de 1867, quando o artista tinha 14 anos, teve que trabalhar no comércio<sup>65</sup> para ajudar os irmãos e sua mãe, chegando inclusive a adoecer nesse período. No entanto, com o desejo de continuar a

---

<sup>64</sup> O termo pintura de gênero refere-se às cenas que retratam a vida cotidiana da sociedade; pode ser a vida dos camponeses, espaços domésticos, e demais locais e cenários que tratem do dia a dia. (MOIMAZ; MOLINA, 2008, p. 150).

<sup>65</sup> Trabalhou como caixeiro em uma loja de ferragem chamada *Jacob Rech e Cia*. (TARASANTCHI, 2009, p. 239).

aprender mais o ofício das artes, buscou uma educação artística mais formal com Araújo Guerra, artista português; e, posteriormente, com o pintor fluminense, Delfim Joaquim Maria Martins da Câmara<sup>66</sup>, entre os anos de 1870 a 1872<sup>67</sup>. (GUIDO, 1956, p. 32).

Em 1877, aos 24 anos, estava determinado a iniciar a jornada de estudos na Europa e, com os poucos recursos que possuía, no ano seguinte, em 1878, iniciou sua trajetória no exterior em busca de uma formação acadêmica. Residiu, inicialmente, em Hamburgo<sup>68</sup>, onde matriculou-se na escola de Artes de Baden, lá foi aluno do mestre Theodor Poeckh (1839-1921)<sup>69</sup>. De Baden mudou-se para Berlin, onde passou a ter aulas com o professor Ernst Hildebrandt<sup>70</sup> (1833-1924), sendo em seguida admitido na *Real Academia de Berlin*<sup>71</sup>. O período, apesar de proveitoso artisticamente, foi de muita penúria, pois passava por grandes dificuldades financeiras chegando a ser auxiliado por alguns mecenas e amigos brasileiros que se encontravam na Alemanha e que lhe ajudavam com uma pensão provisória<sup>72</sup>. (GUIDO, 1956, p. 24-25). Este fato apenas foi mudando quando Weingärtner passou a receber uma pensão vinda do Brasil para contribuir com o seu sustento. Assim, até se estabelecer definitivamente na Europa, o artista construiu uma ampla rede de amigos e de suporte, especialmente na Itália, onde residiam muitos outros de seus pares. Foi na *Via Margutta*, em Roma, local que estabeleceu seu estúdio e moradia definitiva, que conseguiu ampliar ainda mais sua rede de relações. Foi também este o

---

<sup>66</sup> Respectivamente, Eduardo Araújo Guerra, imigrante instalado em Pelotas na década de 1870, foi um ilustrador da imprensa pelotense, utilizando a sátira social. Delfim Câmara, pintor e militar fluminense, lutou na guerra do Paraguai e após o fim do conflito dedicou-se ao ensino das artes.

<sup>67</sup> Pedro Weingärtner despertou desde cedo o desejo pelas artes. Após a morte do seu pai, Inácio Weingärtner, em 13 de agosto de 1867, decidiu, mesmo a contragosto da sua família, ir para Europa estudar pintura. (GUIDO, 1956).

<sup>68</sup> Teria viajado com os amigos, Luis Englert, Jacob Bard e Augusto Reichert. Fato que teria sido noticiado por Carlos von Koseritz, no seu jornal, *Koseritz Deutsche Zeitung*. (TARASANTICHI, 2009, p. 240).

<sup>69</sup> Artista de tendência acadêmica e que elaborava pinturas de gênero e retratos.

<sup>70</sup> Pintor alemão, executou diversos retratos e pinturas de tendência acadêmica.

<sup>71</sup> Enquanto esteve entre a Alemanha e a França teve início o seu desenvolvimento artístico acadêmico. Chegando na Alemanha obteve as primeiras aulas em Munique, com Karl Von Piloty, pintor de tendência realista e detalhista, características essas que encontramos na pintura de Weingärtner até seus dias finais. (TARASANTICHI, 2009, p. 41). Para compreender a pintura de Weingärtner é importante observarmos as referências com quem ele trabalhou e estudou.

<sup>72</sup> Sobre a ajuda que obteve, estaria ele também esperando que a carreira de artista alavancasse de certo modo que pudesse viver somente de sua arte e das vendas de seus quadros, sem precisar de pensão e da ajuda dos amigos mecenas. Além disso, o nome dos compradores das obras de arte era vastamente divulgado na imprensa, visando retribuir suas colaborações no campo da arte como “mecenas” locais. (BOHNS, 2005, p. 19-20).

local que abrigou diversos artistas de todos os lugares do mundo, ao longo de século XIX e XX<sup>73</sup>.

Em 1882, o artista mudou-se para Paris e matriculou-se na *Académie Julian*<sup>27</sup>, onde teve dois professores que contribuíram para sua formação: Tony Robert-Fleury (1837-1912) e Adolphe Bouguereau (1825-1905), ambos também de orientação tradicional. Nos anos de 1882-1883, Weingärtner dedicou-se abundantemente a desenvolver seus talentos com o desenho, o que também ocupou boa parte de sua formação artística. Fez estudos de gesso, chegando a desenvolver um busto de Voltaire. Nesse mesmo ano, 1883, enviou uma carta ao Imperador Dom Pedro II solicitando auxílio financeiro para que pudesse prosseguir com seus estudos na Europa<sup>74</sup>. Já no ano de 1884, esse pedido foi atendido, aliviando a pressão do artista em ter que viver da contribuição de amigos e da venda de retratos e outros quadros que produzia sob encomenda. Por fim, acabou instalou-se em Roma, local onde produziu grande parte de sua obra, como já citado. Apesar de lá ser seu lar fixo, viajava constantemente para diversos locais da Europa, em destaque para Anticoli Corrado, onde gostava de veranejar.

Pedro Weingärtner pintava temáticas de gênero, temas da antiguidade clássica, retratos, paisagens, cenas bucólicas da Europa e do Rio Grande do Sul, cenas do dia a dia, dos comércios, das pessoas anônimas que formavam as colônias no Sul do Brasil ou os pastores das colinas europeias. Todas essas temáticas, tinham em comum a ampla utilização de esboços e fotografias, bem como a repetição de elementos e o cuidado minucioso e detalhista do artista, característica presente em

---

<sup>73</sup> Na Europa, mais precisamente em Roma, Weingärtner também morou na Vila Strohl-fer. Este local, foi adquirido em 1879, por Alfred Wilhelm Strohl. Nesta pequena vila muitos outros artistas, escritores e poetas residiram ao mesmo tempo em que o pintor. Dessa forma, apontam caminhos por onde se construiu em parte sua rede de amizades e, inclusive, influências artísticas que possivelmente usufruiu. Entre alguns nomes citamos Umberto Moggioli; o escritor e pintor, Carlos Levi; o escultor alemão, Emil Fuchs; o espanhol, Enrique Serra; além de Renato Brozzi Arturo Martini e John William Godwarsentre e outros nomes de diversos artistas oriundos de países distintos. Weingärtner morou neste local ao menos de 1886 a 1889. Já Henrique Bernadelli também residiu neste mesmo ambiente, inclusive tiveram seus nomes atrelados a propagandas da *Villa* incentivando outros artistas a usarem seus espaços como atelier. (TARASCHATCH, 2009, p. 22).

<sup>74</sup> Tanto a carta de Pedro Weingärtner ao Imperador quanto a resposta recebida podem ser conferidas na edição de 29 de agosto de 1881 do jornal *Correio do Povo*. Os originais encontram-se, atualmente, no Museu Imperial de Petrópolis. (WEINGÄRTNER e o Imperador. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 29 ago. 1881, p. 04). Dentre os muitos tipos que Weingärtner pintou, destaca-se a figura de Dom Pedro II, que lhe concedeu a bolsa de estudos no exterior; o conselheiro do Imperador, Henrique d'Avila, e Dr. Carlos Wallau e seu filho. Ele mandava pinturas ao Imperador, tal qual Blanes também o fazia, como demonstração de gratidão e dos avanços técnicos que o investimento do governo lhe propiciava.

quase todas suas pinturas ao longo de sua carreira. Essas são pequenas marcas que encontramos em seus trabalhos e que compõe uma obra muito vasta de quadros de grandes dimensões, como o tríptico *A fazedora de anjos* e o retrato de *Júlio de Castilhos*, ou ainda, em quadros de pequenas dimensões, como os referentes as paisagens da região platina. Para a escolha de seus temas, na visão de Guido (1956), Weingärtner buscava “uma poesia sem arrebatamentos, límpida, serena, que transpirava das coisas comuns, das paisagens e das cenas habituais da vida de todos os dias”. (GUIDO, 1956, p. 29). Sobre as tendências, presentes em toda a produção de Weingärtner, observou-se que possuía “[...] gosto pelo pequeno quadro, minucioso, bem-acabado, de assunto sugestivo, com umas tintas de romantismo [...]”. (GUIDO, 1956. p. 29).

O artista também apreciava retratar cenas de cunho social, possivelmente fazendo uma crítica à própria sociedade em que estava inserido, telas como *Casamento de conveniência* (1909), *No penhor* (1907), *Velhice e juventude* (1916), abordavam a efemeridade da vida, as relações por interesse, e a infelicidade da vida de casais da alta classe. Outro quadro, possivelmente o mais significativo destas temáticas foi *A fazedora de Anjos*<sup>75</sup>, de 1908, que hoje encontra-se na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Trata-se de um quadro de enormes proporções e de uma qualidade técnica notória. Apresenta uma narrativa em três tempos, que teve como inspiração a personagem Margarida, da obra *Fausto*, de Goethe. A tela traz uma narrativa abordando temas como o aborto e o infanticídio. As “fazedoras de anjos” eram a quem as moças de alta classe recorriam quando precisavam interromper uma

---

<sup>75</sup> Vivian da Silva Paulitsch (2007) ao estudar sobre a tela *A fazedora de anjos*, apresenta uma carta de Weingärtner à Joaquim Nabuco e como teria sido a aceitação da mesma no mercado consumidor, já que foi uma das suas temáticas mais polêmicas: “Não é quadro ‘patriótico’, por isso, talvez encontrarei qualquer obstáculo, mas as galerias de arte da Europa não se importarão e não fazem questão que seja quadro patriótico. Basta que seja um trabalho d’arte”. (WEINGÄRTNER apud PAULITSCH, 2007, p. 39). Em outro momento solicita a ajuda de Nabuco: “bastaria uma recomendação do meu bom e prezado amigo ao Barão do Rio Branco ou qualquer pessoa influente para poder conseguir a venda do meu quadro [tríptico]”. (WEINGÄRTNER apud PAULITSCH, 2007, p. 40). Isso aponta que Weingärtner sabia bem a importância das suas relações para o comércio de suas pinturas. Aqui podemos imaginar que os quadros de tema nacionais teriam mais aceitação no mercado brasileiro, ele sabia bem que poderia ser rejeitado caso fugisse de uma arte acadêmica, uma vez que o atraso brasileiro em aceitar as novas tendências parece ter também influenciado toda a produção do artista, inclusive ser responsável por pouco ter se arriscado em outras temáticas e outras técnicas. Ainda assim, Paulitsch, traz a resposta de Nabuco, uma negativa a solicitação de Weingärtner, possivelmente por achar o tema muito polêmico: “Eu não lhe poderia ser útil junto ao Barão de Rio Branco. Não podia recommendar a obra, porque nunca a vi, e o artista, o patricio, não precisa ser recommendado a elle. Elle o conhece tanto quanto eu, duvido, porém, que o assumpto seja palatable ao nosso público, ou a qualquer outro”. (NABUCO apud PAULITSCH, 2007, p. 41).

gravidez fora do casamento. Esses assuntos teriam sido uma busca do artista em representar em suas telas temas de certa relevância social<sup>76</sup>.

A obra de Weingärtner possui um caráter documental, bem como uma técnica minuciosa<sup>77</sup>. Assim, entre outras coisas, o artista deixou o testemunho pictórico documentando o modo de vida dos personagens sulistas do século XIX e XX. Contudo, o pintor não tomou gosto pela pintura de orientação histórica, inspirada em episódios “grandiosos da nação”. Nesse caso, se distancia muito de Blanes, que além das pinturas históricas, era um grande pesquisador e buscava transmutar certa realidade aos acontecimentos que retratava. Weingärtner buscava outro tipo de produção, gostava de reproduzir as cenas que observava ou fotografava, como as cenas do dia a dia, pessoas anônimas e a natureza, elemento esse que Blanes nunca chegou a se ocupar, exceto como pano de fundo quando da representação de seus *gauchitos*.

Quando Weingärtner estava na Europa, fazia-se presente no Brasil enviando para o Sul as telas para que sua família vendesse ou colocasse para exposição pública. Ou, ainda, mandava as fotos dos trabalhos que estava realizando para apresentar aos possíveis interessados (GUIDO, 1956). Susana Gastal (2007, p. 41) atenta que “a utilização de máquina fotográfica pelo artista mostra que, mesmo que sua pintura seguisse os cânones acadêmicos, ele esteve sensível aos avanços técnicos do seu período”. Sobre sua pintura de gênero que desenvolveu ainda na Europa, enquanto estudante, Guido (1956) faz uma referência à sua escolha frente as correntes artísticas em voga na Europa nesse período:

---

<sup>76</sup> Das obras de Pedro Weingärtner, no que se refere à quantidade de pinturas que executou ao longo da vida, o número ainda não é de todo certo, conforme Ruth Tarasantchi (2009, p.16): “Inventariando o trabalho de Weingärtner, Angelo Guido e Athos Damasceno Ferreira fizeram uma listagem de suas obras. Angelo Guido catalogou 196 obras pictóricas, 15 gravuras e 28 pinturas, algumas reproduzidas em preto e branco, em seu livro de referência sobre o artista. Já Athos Damasceno Ferreira, em 1971, tem uma nova listagem. Paulo Gomes, cruzando as duas listagens, chega a um total de 279 obras, o que não quer dizer que este seja o número certo, pois ambos os autores não descreveram os temas nem deram as medidas das obras, podendo, assim, o mesmo quadro ser contado duas vezes”.

<sup>77</sup> Sobre sua produção encontramos a seguinte nota de 1884, no jornal *Gazeta de Notícias*, tecendo críticas a sua produção: “Talento sério e disciplinado, revela em todo o seu trabalho cuidado meticuloso nos pormenores, correção do desenho, imitação quase fotográfica da realidade, relação de tons sempre justa e bem calculada: e nisso é perfeitamente alemão. O seu colorido é vivo [sic] é fresco, é simpático, e não tende de modo algum a fossilizar-se a um a um formulário químico, onde a arte acaba e o artifício triunfa. E aqui está o filho de um país meridional”. (EXPOSIÇÃO GERAL DE BELAS-ARTES. PEDRO WEINGARTNER. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 9 out. 1894, p. 2).

Os desenhos minuciosos de arbustos, de objetos, de animais e detalhes de figuras revelam como persiste a sua tendência a cuidar dos pormenores e a trabalhá-los pacientemente sem relaxar a justeza do traço, que se vai apurando. Numa época em que a pintura impressionista já estava ganhando terreno na Alemanha, como o demonstravam as obras de Menzel e de Whlhelm Leibl, o nosso artista permanecia fiel aquele detalhismo de que é característico de uma grande parte de sua pintura de gênero de orientação acadêmica e que, especialmente nas escolas provinciais alemãs, sempre guardou uma nota de romantismo tardio. (GUIDO, 1956, p. 26).

O artista transitou por diversos países da Europa, seja por viagens de lazer, para visitar amigos ou para buscar inspiração. Apesar das correntes artísticas emergentes da época, Weingärtner, como Blanes, manteve uma constante produção voltada a prática neoclássica e a um realismo melodramático, pois ainda eram os *salon* franceses de pinturas acadêmicas que contavam com prestígio para os artistas, especialmente da América Latina. Atenta-se para a proposta regionalista na obra de Weingärtner que foi introduzida no Brasil em um momento significativo da passagem do Império para a República, dando espaço para as produções que valorizavam a natureza brasileira, entre outros elementos. Assim, não surpreende que a temática regionalista se introduza na sua pintura de gênero através de um regionalismo representando a vinda e a vida dos imigrantes ao Sul do Brasil. Observa-se que em suas pinturas de gênero “fundou um novo e vigoroso regionalismo na pintura brasileira, representando o mundo dos emigrantes no sul do país com uma viva sensibilidade para a anedota de costume e, por vezes, com rara concentração formal [...]”. (AGUILAR, 2000, p. 180).

Dedicou-se também a pintar as cenas italianas, retratando a comunidade que morava nas vilas e as cenas do interior, dentre as telas que retratam esta região, destacam-se: *Repouso* (1908), *Primavera* (1912), *Secagem de trigo* (1908), *Amassando trigo* (1890), especialmente os cenários de Anticoli Corrado, onde trazem aspectos da vida cotidiana e da vida social da comunidade italiana, tal qual reproduz no Brasil também. Fazia longas viagens ao Rio Grande de Sul para visitar sua família, viajava também para o Rio de Janeiro e São Paulo onde divulgava e vendia seus quadros – quase sempre com sucesso em ambas empreitadas.

Pedro Weingärtner é considerado o primeiro pintor do Rio Grande do Sul por parte da literatura, e, talvez o seja, em especial no sentido da venda e do alcance de

circulação de suas obras, bem como na inauguração de uma pintura de tema regional. Assim, foi também um precursor no sentido de procurar no ambiente brasileiro ou, mais propriamente, no ambiente regional, nas paisagens, nos tipos humanos e nas cenas locais, os motivos e as inspirações para sua arte.

Sobre o contexto da arte no Sul do país, Neiva Maria Fonseca Bohns (2005), acredita que os centros artísticos podem ser definidos pela presença de certo número de artistas e pelos grupos de consumidores que estão dispostos a investir parte de suas riquezas em obras de arte. Ainda que a sobrevivência dos artistas, principalmente retratistas no Rio Grande do Sul, fosse bastante difícil. Isso ocorria tanto pela inexpressividade da arte na sociedade local, quanto pela dificuldade do governo gaúcho, em meados do século XIX, financiar estudos artísticos no exterior. (BOHNS, 2005, p. 51). Nesse mesmo período, com a fundação da Academia Imperial de Belas Artes, Dom Pedro II vai fazer algumas concessões para os estudos de artistas na Europa, além da bolsa já concedida à Weingärtner. Apesar dessas iniciativas, o atraso do Rio Grande do Sul era expressivo em relação a capital<sup>78</sup>. Assim, convém observar que o contexto gaúcho neste período não favorecia uma vida cultural ativa, especialmente para aqueles que tinham na arte seu “ganha pão”, mas, ao mesmo tempo, surgia uma necessidade, no início da década de 1900, de modernização e de busca por avanços em diversos setores da sociedade. Isto faz compreender porque poucas décadas mais tarde Weingärtner já vai ser considerado obsoleto para uma sociedade que pretendia se equiparar aos moldes europeus, buscando uma modernidade emergente e um projeto civilizatório.

Muitos dos primeiros artistas do Sul eram oriundos de outras regiões, tanto do centro do país quanto do estrangeiro. Suas atividades no Rio Grande do Sul eram bastante variadas, mas a maioria pintava retratos para a classe da sociedade que tinha condições de adquiri-los, tal qual Blanes e Weingärtner também o faziam. Entretanto, ainda davam aulas de pintura e estavam sempre em movimento buscando novas localidades para se estabelecerem. Este deslocamento se fazia necessário para

---

<sup>78</sup> Observando o campo das artes porto-alegrense e brasileiro, atenta-se que em 22 de abril de 1908, em Porto Alegre fundou-se o Instituto Livre de Belas Artes, tendo Carlos Barbosa Gonçalves, presidente do Estado da época, como convidado especial, onde ele fez uma fala ao público. Olinto de Oliveira foi o primeiro crítico de arte gaúcho e escrevia para o *Correio do Povo*. Já em 1893 inaugurou-se o bazar a preço fixo, onde Weingärtner muito expôs. Em 1910, foi criada a escola de arte do IBA, sob direção de Libindo Ferraz até o ano de 1936. O currículo era baseado na escola Nacional de Belas Artes, do Rio de Janeiro. (DAMASCENO, 1971).

ir atrás de novos mercados consumidores e, posteriormente, rumo as capitais quando não havia a possibilidade de ir estudar no exterior. Dentre os problemas enfrentados pelos pintores pioneiros que estiveram no Sul, na primeira metade do século XIX, destaca-se a falta de infraestrutura da cidade para abrigar esses talentos artísticos. (BOHNS, 2005). Este quadro apenas vai ser alterado no final do século XIX, quando o Rio Grande do Sul começa a passar por diversas mudanças. As transformações que ocorreram ao longo deste período permitiram que o Estado se renovasse em todos seus setores, isso veio a facilitar a construção do campo das artes plásticas gaúchas.

Cabe ressaltar que nesse contexto Porto Alegre converteu-se no centro comercial, na passagem do século XIX para o século XX, em função do avanço econômico e da introdução de máquinas para uma indústria que estava crescendo. Surgia, então, um novo modo de *ser* e de *estar* no mundo que se aplicava a essa modernidade emergente e à urbanização em contínua expansão. Esse novo padrão exigiu também uma renovação física da cidade que deveria ser apresentada mais limpa, bonita e iluminada. Afloraram pontos de encontros, como os cafés e as confeitarias, e outros locais de sociabilidade e passeio. Esses novos tempos abririam espaço para o cinema e a fotografia se consolidarem no novo cenário. Para Porto Alegre, centro urbano de maior destaque do Rio Grande do Sul, no início século XX, o momento artístico vivido e o momento social eram substanciais, pois ambos os meios estavam em ebulição.

A cidade ganhou novos prédios e monumentos, como a construção do viaduto Otávio Rocha e da rede elétrica; as novas salas de cinema e espaços de lazer se ampliaram, a cultura passou a ter um público maior e mais divulgação através dos periódicos. Essa “explosão” na vida social e cultural da cidade foi ilustrada pela agitação dos diversos grupos de intelectuais que movimentavam os salões literários e os “[...] clubes, livrarias, jornais, bares, restaurantes ruas e até praças públicas”. (BOHNS, 2005, p. 17). Surgiam alguns jornais, revistas e livrarias na capital do Estado do Sul, com o objetivo de tornar a cidade um centro relevante de cultura. Em meio a estas renovações, as exposições e os *salons* de arte cumpriam uma importante função social de dar ao público acesso a uma nova forma de viver e experienciar a arte, uma vez que “a formação de um público de arte na capital novecentista vinculou-se ao surgimento de novos segmentos sociais que, ao dispor de mais

recursos econômicos buscavam diferentes formas de investimento material”. (BOHNS, 2005, p. 15). Isto favoreceu muitas exposições no Rio Grande do Sul, muitas que Weingärtner participou, configurando-se em uma ampla lista se considerarmos suas andanças entre Brasil e Europa.

Na literatura consultada, encontrou-se diversas exposições que ele teria participado, quase sempre com retorno muito positivo nas vendas e nas críticas. Isso ocorreu ultrapassando as fronteiras brasileiras, ocorrendo também quando fazia exposições no Velho Mundo. Em relação a circulação das pinturas de Weingärtner, seu público era muito similar ao de Blanes. O artista vendia os quadros para a elite social e política rio-grandense; além disso, possuía um amplo mercado de consumo na região sudeste<sup>79</sup>.

Assim, tinha os seus trabalhos expostos e vendidos, seja por encomenda ou não, na Europa, especialmente em Roma, onde tinha seu atelier. No ano de 1891, o artista expôs pela primeira vez no *Salão em Paris*, onde recebeu louvores da crítica. (GUIDO, 1956, p. 129). Vai expor no *Salão de Paris* novamente no ano de 1898, sete anos após a primeira exposição. Participou também da *Exposição Universal*, na França, em 1900. Já em 1893, expôs em Chicago, na *Exposição Universal*. E, posteriormente, em Londres, em 1897, no *Salão de Londres*<sup>80</sup>. (TARASANTCHI, 2009, p. 239). No Brasil, algumas de suas exposições foram em Porto Alegre e ocorreram nos seguintes locais: *Galeria Ao Preço Fixo*, *Litografia Weingärtner*, *Clube Caixerai*, *Drogaria Inglesa*, *Casa Jamardo*, *Casa Luiz Voelcker*. Em Pelotas expôs no ano de 1920. Dentre as exposições coletivas que participou de maior relevância, destacam-se, em Porto Alegre, a *Exposição Brasileira-Alemã*, em 1881; *Exposição Comercial e Industrial*, onde ganhou medalha de ouro, em 1901. Também expôs no Rio de Janeiro, na *26ª Exposição Geral de Belas Artes*; na *Academia Imperial de Belas Artes*, em 1884; na *Escola Nacional de Belas Artes – ENBA* ocorridas em diversos momentos, e nos anos de 1888, 1889, 1911 e 1922. Em São

---

<sup>79</sup> Sobre o *status* que gozava no Brasil, encontramos a notícia do jornal *Correio do Povo*, em 1900, que apontava novamente o prestígio e apreço que Weingärtner possuía no Brasil: “Encontra-se de novo entre nós o insigne pintor rio-grandense Pedro Weingärtner que volta da Itália, a repousar do trabalho junto da família, na terra que se orgulha de tê-lo como filho. O nosso patricio, que descende de uma família de modestos artistas, tem sabido honrar no Velho Mundo o nome brasileiro e dar lustre a seu estado natal”.

<sup>80</sup> Há controvérsias sobre sua participação neste salão de Londres. Não se confirmou até o momento a sua participação. A informação de que teria participado em Londres foi retirada das pesquisas de Tarasantchi (2009).

Paulo, expôs na *1ª Exposição Brasileira de Belas Artes*; no *Liceu de Artes e Ofícios*, em 1911; na *1ª Exposição Geral de Belas Artes, Palácio das Indústrias*, em 1922, já ao fim de sua trajetória.

No período de 1891 até 1893, Weingärtner foi nomeado pelo presidente Marechal Deodoro da Fonseca, como professor de desenho figurado na Escola Nacional de Belas Artes, localizada no Rio de Janeiro. Logo após o término dessa obrigação, retornou para Roma, onde residiu por mais um longo período. Nesse roteiro Europa-Brasil<sup>81</sup> que costumava fazer com frequência, Tarasantchi (2009, p. 31) atenta para “O caráter documental de sua obra, bem como sua técnica minuciosa, transformam seus quadros em referência, como registro do modo de vida e costumes que integravam a realidade do mundo com o qual o artista conviveu”.

Um aspecto de sua produção que traz uma outra faceta do artista, refere-se as pinturas de sua aventura pessoal durante a Revolução Federalista, em 1893, executando dois quadros nesse tema<sup>82</sup>. Este fato é inédito na sua produção, uma vez que não se dedicou as cenas de batalhas de nenhum tipo antes desses quadros. Weingärtner foi também um exímio retratista e, no período de 1894 - 1895, elaborou, sob encomenda, um enorme retrato de Júlio de Castilhos ao lado da Constituição<sup>83</sup>. Este configura-se como um dos retratos mais relevantes da produção do artista, pelas enormes proporções que possui e pelo alcance que obteve. Muitas foram as personalidades solenes que visitaram e admiraram as obras de Weingärtner, dentre elas destaca-se a figura do Papa Leão XIII, que visitou muitas vezes seu ateliê em Roma, além de outros artistas, intelectuais e diplomatas<sup>84</sup>, como Joaquim Nabuco, amigo com quem trocou ampla correspondência e a quem enviou de presente um autorretrato. (GUIDO, 1956). Também foi visitado pelo recém-eleito presidente do

---

<sup>81</sup> Muitas de suas pinturas tiveram seu primeiro esboço no Brasil e foram finalizadas na Europa.

<sup>82</sup> Os quadros dessa temática da Revolução Federalista serão analisados no último capítulo (quinto) desta tese.

<sup>83</sup> Está tela será analisada no capítulo posterior, capítulo três, da presente tese.

<sup>84</sup> Sobre o *status* que possuía na Europa, em setembro de 1887, no jornal *Correio do Povo*, encontramos vestígios do prestígio do artista se estender para além da terra natal, onde ele teria recebido boas críticas em Paris pelo quadro intitulado *A rinha*, e o convite para exposição em Londres: “Há dias damos notícias do acolhimento honrosíssimo que dá crítica de Paris recebeu o último quadro exposto do *salon* daquela capital – *A rinha* – da autoria do notável pintor rio-grandense. Adiantamos agora que essa admirável tela, que conseguiu logo vários pretendentes, entre os quais o Dr. Regis de Oliveira, nosso embaixador na Itália, vai ser exposta no *salon* de Londres, a pedido da respectiva comissão diretora. Esse fato é prova eloquente do renome em que goza na Europa Pedro Weingärtner, pois é usual entre os *salons* nas grandes capitais a permuta provisória de telas que causam maior admiração”. (DAMASCENO, 1971, p. 207).

Brasil, Campos Sales, que em 1898 viajou à Europa e foi visitar o seu ateliê, demonstrando interesse em comprar a obra *Tempora Mutantur*<sup>85</sup>, mas que já estava destinada ao Rio Grande do Sul. Como descendente de imigrantes alemães, contou também com a ajuda de amigos influentes como Carlos von Koseritz<sup>85</sup>, que no ano de 1887, usando seu prestígio com D. Pedro II, conseguiu uma bolsa para o artista retornar por seis meses ao Brasil. Em dezembro do mesmo ano Weingärtner executou os retratos de Carlota e Adelaide Koseritz, possivelmente como um gesto de agradecimento pela intervenção e ajuda com as verbas para retornar ao país.

Sobre suas redes e relações com outros artistas, Weingärtner teria conhecido e sido amigo íntimo do pintor Barbasán, espanhol de Sragoza, que chegou à Roma no ano de 1886 e também se tornou um dos principais contatos do artista neste local. Assim, entre seu *rol* de amigos em Roma estavam os dois pintores espanhóis: Joaquín Sorolla y Bastida (1863-1923) e Mariano Barbasán Lagueruela (1864-1924). Em carta datada de 1909, de Weingärtner à Nabuco, o artista fala de suas observações sobre a arte de Sorolla, tecendo algumas críticas duras ao amigo:

[...] Aqui nós soubemos do sucesso do pintor Sorolla, e dizem que ele ganhou dois milhões de francos. Eu conheci aqui em Roma o Sr. Sorolla e na realidade, ele tem muito mérito, os primeiros trabalhos com os quais ele teve medalhas são muito bons, mais agora se paga mais a firma - Vi uma exposição d'elle em Köen (n'allemanha) onde tinha 70 quadros mas gostei só de 4 ou 5 trabalhos, o resto era bem mediocre, tanto que o resultado pecuniario foi bem modesto. Para os compradores allemães faltava a alma nos quadros de Sorolla, muitos admirarão a técnica, o bom colorido, o desenho correcto. (WEINGÄRTNER apud PAULITSCH, 2008, p. 43).

Dentre todas essas relações citadas ao longo do capítulo, foi com Joaquim Nabuco que tivemos mais acesso aos relatos trocados através da disposição das cartas encontradas na tese de Vivian Paulitsch (2008) e também na pesquisa de Ruth Tarasantch (2009). Os laços com Nabuco resultaram em dois fatos interessantes. O primeiro foi o envio de um autorretrato do artista para Nabuco, e o segundo seria

---

<sup>85</sup> Sobre Carlos von Koseritz, afirma-se que foi um político atuante no que concerne a vida do imigrante alemão no Brasil, almejando a integração destes ao projeto nacional. Segundo Weizenmann (2012) “Koseritz defendia princípios liberais, que se manifestavam no campo filosófico, literário, religioso, político e econômico. De maneira incisiva tornou-se porta-voz dos projetos e necessidades dos imigrantes alemães e de seus descendentes no Rio Grande do Sul, valendo-se da imprensa como instrumento de divulgação e alargamento do seu ideário”. (WEIZENMANN, 2012, p. 662).

Nabuco juntar as fotos dos quadros que Weingärtner produzia e chamá-las de *sua galeria particular*. A pedido de Nabuco, Weingärtner enviou seu autorretrato ao amigo e embaixador em Washington, noticiado em trecho da carta de 29 de abril de 1905, remetida de Roma, onde Weingärtner diz: “[...] o meu retrato não me pintei mais bonito, antes tenho uma expressão bastante séria, que não me foi possível de evitar, e assim eu creio que mesmo tenha esta expressão pouco amável [...]”. (WEINGÄRTNER apud TARASANTCHI, 2009, p. 36). Em resposta recebida de Nabuco, em carta datada de 28 de outubro de 1905, enviada de Washington, o embaixador agradece:

Meu caro amigo Sr. Weingärtner, somente agora vejo o seu retrato e peço-lhe que me creia mais do que agradecido, commovido e feliz ao sentimento 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 lhe poderia dizer tudo. Do seu todo em Roma, Joaquim Nabuco. (NABUCO apud TARASANTCHI, 2009, p. 37).

Observando as redes relacionais de Weingärtner, em carta escrita de Washington, no ano de 1908, em 28 de outubro, Nabuco falou dos amigos em comum e das relações do artista e do círculo social que dispunha na Itália. Fez longos elogios sobre o retrato que possuía do pintor: “[...] o tenho sempre diante dos olhos no seu bello retrato, do qual sou orgulhoso possuidor”. (NABUCO apud TARASANTCHI, 2009, p. 38). Segue narrando uma longa lista de pinturas que possuía em formato de fotografia das telas de Weingärtner, as quais chamava de sua galeria. Afirmava usar para relaxar, pois “[...] é este um meio que não me falha de repousar e renovar o espírito devo-lhe mais este favor, de ter me dado a melhor das medicinas cerebraes de que faço uso”. (NABUCO apud TARASANTCHI, 2009, p. 38). Nabuco comentava também sobre retratos pintados por Weingärtner que ele possuía foto, todas de seus conhecidos, como o da *Madame M. de Azeredo* e o da *Madame Bruno Chaves*. Além disso, aproveitou as cartas para desabafar sobre a morte do amigo que os dois possuíam em comum, tratando-se de Barros Moreira,

mas afirmou ficar feliz em saber que o artista ainda contava com a amizade de Magalhães Azeredo<sup>86</sup>, em Roma. (TARASANTCHI, 2009, p. 38).

Nos anos de 1909 e 1910, Weingärtner, estava passando por um período de depressão após as primeiras críticas negativas que recebeu na obra *Rodeio*<sup>87</sup>, apresentada no Brasil. Por este motivo teria ido passar férias em Portugal<sup>88</sup>, segundo o conselho de Nabuco, a quem mandou uma carta falando sobre a sua viagem e agradecendo o incentivo. (TARASANTCH, 2009, p. 73). A carta de Weingärtner narrando sua estadia em Portugal para o amigo, segue abaixo:

Roma, 2 de Dez 1900

Exmo. Sr. J. Nabuco

Estou em grande falta com o bom amigo e peço desculpas desta falta. Segui o seu conselho e passei alguns meses em Minho, donde lhe enviei um cartão - O Minho realmente é muito pitoresco e estou admirado que os artistas portugueses não o tem explorado. Estive em Viena do Castello, para a grande feira, que durou três dias, é uma das festas mais bonitas de Portugal. [...] A vida em Portugal é muito mais caro (sic) que n'Itália. [...] Breve mandarei mais algumas fotografias dos meus últimos trabalhos – dos quadros feitos em Portugal, só posso mandar uma photo, os outros quadros ainda não estão concluídos. Desejo ao bom amigo e respeitável família, saúde e felicidade para o novo anno.

Sou sempre seu grato e afficionado amigo e admirador.

P. Weingärtner. (WEINGÄRTNER apud PAULITSCH, 2008, p. 39).

Ao narrar seus passeios em Portugal para Joaquin Nabuco, em outra carta, mencionou as possibilidades de pintar telas com modelos portuguesas e as cenas que o inspiravam: “Santa Marta é muito pitoresca e os vestuários das lavadeiras são muito bonitos, vivos de cor, as mulheres bonitas e esbeltas, entre ellas muitas loiras, que com a maior amabilidade, prestar-se-ão para modelos e assim me facilitarão o trabalho”. (WEINGÄRTNER apud PAULITSCH, 2008, p. 40).

Outros vestígios do modo de vida de Weingärtner é possível perceber através de uma notícia de 14 de agosto de 1907, no jornal *Federação*, onde afirmava-se que

---

<sup>86</sup> A amizade com Azeredo será melhor desenvolvida no capítulo três da tese, quando será analisado o retrato que Weingärtner executou do mesmo.

<sup>87</sup> Esta pintura será tratada no quarto capítulo desta tese.

<sup>88</sup> A viagem a Portugal rendeu ao pintor alguns quadros como *Colhendo Flores* (1909), *Lavadeiras e pescador* (1909), *Milharal* (1909) e *Lavadeiras* (1910). Ao que parece, mesmo em Portugal, Weingärtner manteve-se fiel ao seu desejo de retratar as cenas da vida no campo com situações cotidianas e corriqueiras.

“Pedro Weingärtner, o festejado pintor rio-grandense, é um artista tão activo e trabalhador quanto em excesso modesto e amigo da obscuridade em que procura viver”. (FEDERAÇÃO, 1907). Ao longo da matéria fala-se ainda do isolamento que o artista se impusera em seu atelier em Roma. No decorrer de sua trajetória contou com uma crítica muito positiva vinda dos setores da imprensa periódica, tanto no Rio Grande do Sul, quanto em São Paulo e no Rio de Janeiro. Na revista *Ilustração Brasileira*, de 1923, Ercole Cremona, em artigo intitulado *O salão do centenário*, traz a seguinte narrativa contando um pouco sobre o artista em seu atelier, uma das últimas críticas que recebeu quando de sua exposição neste local, já que veio a falecer alguns anos mais tarde, em 1929:

Pedro Weingärtner, o velho pintor rio-grandense, apresentou-se com um bom conjunto de trabalhos reveladores da sua operosidade. Muito folgamos em vê-lo contribuir para o realce do Salão do Centenário [...] O seu ateliê, em *via Margutta* era um verdadeiro repositório de coisas de arte, metodicamente grupadas; pelas raras de animais da terra distante punham no ambiente um que de saudade... Nesse ambiente vivia o pintor, trabalhava de sol a sol, produzindo obras de real encanto. [...] Em todos os seus quadros revela um conhecimento profundo da sua arte; a perspectiva e a cor casam-se harmoniosamente. A crítica justa tem sempre louvado a sua operosidade, os adjetivos têm sido aplicados sem favor; a maneira por que [*sic*] o ilustre pintor interpreta os assuntos que abraça, dá-lhe foros de analista profundo; os menores detalhes merecem ao artista cuidado especial, observação dosada, o que empresta aos conjuntos uma sobriedade impecável. [...] Pedro Weingärtner é um dos nossos velhos artistas, a sua estadia no Salão deve ser olhada com alegria por todos, pois ele é digno de todas as suas homenagens. (ILUSTRAÇÃO BRASILEIRA, 1923).

Analisar uma das últimas críticas que recebeu é estrategicamente pensado para oferecer ao leitor subsídios para entendermos como, alguns anos mais tarde, após sua morte, o nome deste artista, ora aclamado pela imprensa, acaba em um certo “esquecimento” por tanto tempo. Este fato pretende-se aprofundar e discutir em outro momento desta pesquisa, mas, tanto sua trajetória quanto o contexto do início do século XX, são fundamentais para compreender estes aspectos do uso feito da memória de sua produção. No entanto, a crítica acima exemplifica a forma que o pintor foi reconhecido no Brasil, ao longo de sua trajetória profissional, mantendo-se assim até quase o fim da vida. Nas linhas que seguem outras notícias vão

evidenciando a posição do artista entre seus críticos nos jornais brasileiros. Em abril de 1894, a *Federação* faz a seguinte observação sobre Weingärtner, destacando a figura do “feliz comprador e retratado” de um de seus quadros, neste caso, tratava-se da figura de Carlos Tomaz Pinto e sua família.

Em uma das vitrinas da Drogaria Inglesa, está exposta uma notável obra de arte, uma tela devida ao festejado pincel de Pedro Weingärtner, o ilustre artista rio-grandense. É cópia natural. Representa uma sala e o gabinete da casa de residência do senhor Carlos Tomaz Pinto, cuja família aí vem retratada também. Os mínimos detalhes do quadro de Weingärtner é uma perfeição reveladora de um talento de eleição aliado a uma educação artística aprimorada [...]. Enfim teríamos que dar a longas proporções a esta notícia, se houvésemos dentrar em uma apreciação circunstanciada de todas as minúcias que opulentam a obra do nosso operoso e já célebre co-estadano. O senhor Carlos Pinto pode gabar-se de haver feito a aquisição de uma obra e arte de súbita valia, produzida por um pintor nacional. (DAMASCENO, 1971, p. 204).

Na *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, na data de 3 de outubro de 1888, encontrou-se a seguinte nota: “Seguiu hontem (sic) para Roma o já notável pintor Pedro Weingärtner, que ultimamente fez uma brilhante exposição de seus trabalhos na casa Pacheco. Que a sorte lhe sorria, e que continue a orgulhar-nos, honrando na Europa a nossa pátria, é o nosso desejo”. (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1888, s/p). No Rio Grande do Sul, o jornal *Correio do Povo* quase sempre noticiava as pinturas e exposições de Weingärtner. Uma pequena nota no dia 4 de julho de 1912, exalta a mostra de uma fotografia de uma tela de Weingärtner: “[...] a julgar pela photographia, que nos foi facilitada por um amigo, a nova tela de Weingärtner é bem mais um attestado de seu, aliás já consagrado, engenho artístico”. (CORREIO DO POVO, 1912, s/p). No dia 18 de setembro de 1913, o jornal *Correio do Povo* traz a seguinte notícia sobre a exposição na casa Luiz Voelcker & C: “[...] foi, hontem, installada annunciada exposição de quadros do illustre pintor patricio Pedro Weingärtner. [...] parece que não erramos, affirmando que a actual exposição deste pintor é a melhor, no genero das paisagens, que elle tem efectuado nesta capital”.

Frente a estes exemplos de crítica que Weingärtner recebia quando de suas exposições, atenta-se que sempre era ressaltado o carácter de identidade brasileira do artista, mesmo ele residindo na Europa há muitos anos. Destacavam o retorno do

“filho querido” em quase todas as notas que encontramos. No entanto, o artista – que até então viveu boa parte de sua vida na Europa –, após a década de 1920, retornou a residir com sua esposa, Elisabeth Schmitt<sup>89</sup>, em Porto Alegre. Assim, estabeleceu-se definitivamente no Rio Grande do Sul, onde continuou trabalhando com o mesmo vigor na pintura que exercia na Europa. Retratou nesse período, em muitos de seus quadros, as suas idas para São Leopoldo, Barra do Ribeiro, praias do Sul e Serra gaúcha. (GUIDO, 1956, p. 146).

Pedro Weingärtner realizou sua última exposição em 1925. A mostra foi pouco visitada, marcando o final de uma etapa para as artes plásticas no país e para o artista. Uma das hipóteses para este fato é de que o pintor – outrora representante do expoente máximo da pintura no Brasil –, já não cumpria a mesma função que antes na sociedade, que buscava a aceleração do desenvolvimento mostrando-se mais aberta a aceitar a entrada de novas tendências no campo artístico-cultural.

Weingärtner veio a falecer em 26 de dezembro de 1929, em Porto Alegre. Mesmo não sabendo ao certo o número de trabalhos que elaborou, sabemos a importância de sua pintura como referência para a História da Arte, ao final do século XIX e início do XX. Nas palavras Tarasantchi (2009, p. 81) observa-se que “[...] o fato de que restassem em seu poder apenas cerca de 20 obras ao falecer é prova de sua boa aceitação no mercado”. Isto acaba comprovando que mesmo com as mudanças no cenário das artes no Brasil e, em especial no Rio Grande do Sul, Weingärtner ainda conseguiu desfrutar – em seus últimos tempos de vida – de um público fiel à sua arte acadêmica. O olhar do professor de desenho Alfredo Nicolaiewsky<sup>90</sup> (2018), em uma fala cedida por e-mail, tratando da importância do artista, reflete o seguinte: “Entendo que Weingärtner era um artista bastante

---

<sup>89</sup> Teria conhecido sua esposa no ano de 1892, mas somente em 1911 os dois se casaram. A esposa, assim como ele, era descendente de imigrantes alemães, e os dois não vieram a ter filhos.

<sup>90</sup> Informações retiradas do *Curriculum Lattes* do professor: “Graduado em Arquitetura e urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRGS (1976), mestre em Artes Visuais - Poéticas Visuais, pelo PPG Artes Visuais da UFRGS (1997), doutor em Artes Visuais - Poéticas Visuais, pelo PPG Artes Visuais da UFRGS (2003), doutorado-sanduiche na Université de Paris I - Pantheon Sorbonne (2002). É professor Associado no Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Desenho, atuando principalmente nos seguintes temas: apropriação, justaposição, memória, desenho e mestiçagem. Desenvolve atualmente produção plástica em imagens digitais e fotografia. Foi diretor do Instituto de Artes da UFRGS no período compreendido entre dezembro de 2006 e dezembro de 2014. Realizou Estágio Sênior - Pós-doutorado, no CIEBA - Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, na FBAUL - Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (Portugal), no período de setembro de 2015 a agosto de 2016”.

respeitado no XIX e início do XX, vendendo sua produção e participando de bancas na Escola de Bellas Artes (atual Instituto de Artes/UFRGS) nas primeiras décadas do séc. XX”. E também observou que “além da inegável qualidade de boa parte de sua produção, Pedro Weingärtner tem para nós, do sul do Brasil grande importância, pois ele é o primeiro artista a representar a terra e seu povo, sem ufanismos”. (NICOLAIEWSKY, 2018). Assim, sua contribuição vai além da estética, uma vez que representou, em suas pinturas, aspectos relacionados à história da época, tanto da Europa quanto do Brasil, mais especificamente da história do Sul do país e seus habitantes, evidenciado nas imagens da vida cotidiana do povo gaúcho, da cultura do colono que tentava se estabelecer na nova terra, nas paisagens do pampa, etc. Suas telas apresentam-se como fontes visuais ricas em detalhes e informações sobre a sociedade. Esses aspectos podem ser extraídos das obras se as relacionarmos com a história do Rio Grande do Sul, tal qual é possível fazer com as obras de Blanes, no Uruguai.

No capítulo seguinte daremos continuidade e aprofundamento sobre as relações estabelecidas entre os artistas e seus compradores e amigos. Será abordada, especificamente, a produção de retratos, tanto de Blanes quanto de Weingärtner, onde buscaremos aprofundar as redes e relações que permearam as trajetórias dos pintores. Observaremos ainda de que forma a produção dos retratos pintados por eles foram utilizados, seja social ou politicamente, tanto pelos retratados, quanto pelos retratistas.

### 3. Os retratos: Construindo muitas faces para a elite

#### Conto de Narciso

[...] Foi ali que, cansado da caça e do calor do dia, Narciso foi se sentar, atraído pela beleza, o frescor e o silêncio do lugar. Mas, enquanto saciava a sede que o devorava, sentiu nascer outra sede, mais devoradora ainda. Seduzido por sua imagem refletida na superfície, ele apaixonou-se por sua própria imagem. Ele confere corpo à sombra que ama: admira-se, fica tão imóvel a olhar que parecia uma estátua de mármore de Páros. Debruçado sobre a superfície, ele contempla seus olhos que pareciam dois astros brilhantes, seus cabelos dignos de Apolo e de Baco, sua face matizada pelos brilhos da juventude, o seu pescoço branco como mármore, a graça de sua boca, as rosas e lilases de sua tez. Ele admira enfim a beleza que o leva a admirar. Imprudente! Ele se apaixonou por si mesmo: ele é, ao mesmo tempo, amante e objeto amado. (OVÍDIO, s/d, p. 103).

No conto de Ovídio, o personagem Narciso se apaixonou pela própria imagem. Foi através do trecho deste conto mitológico que se escolheu abrir o presente capítulo. Os retratos e os autorretratos vêm sendo produzidos ao longo do tempo por vaidade, por necessidades de mercado, pelo desejo de guardar na memória as pessoas queridas e, em muitos casos, para eternizar a própria face. Podem ser feitos por encomenda, para deixar expostos no lar ou em um local público, apresentando sua fisionomia em sua melhor forma e com seus melhores acessórios, bem como propiciando um meio de fortalecimento identitário e uma representação propositalmente construída sobre um indivíduo. Assim, Narciso se apaixonou pelo seu reflexo, por sua própria face. *E o retrato, por acaso, não seria um espelho reflexivo de um personagem? Não seria uma vaidade admirar-se de seu próprio retrato e expô-lo ao público?* Nesta pesquisa pretende-se entender essa forma artística – para muito além da mera vaidade –, mas, como um gênero que, ao longo do tempo, foi passando por sucessivas mudanças em sua função, servindo tanto aos interesses dos retratados quanto dos retratistas. Ainda no século XIX, os retratos eram produzidos para demarcar determinados *status* sociais, para presentear e homenagear benfeitores, para guardar na memória aqueles que tiveram uma participação social, política ou econômica em determinada sociedade. Todas essas perspectivas serão abordadas ao longo das páginas que seguem, uma vez que os pintores se utilizaram

dos retratos conforme as necessidades de seu tempo e os retratados usufruíram de seus retratos a fim de atender às demandas sociais do contexto em que viviam.

Os autorretratos<sup>91</sup> são representações que os artistas fazem de si e, por conseguinte, de sua identidade. Essa prática artística não deixa de ser uma autobiografia pictórica, pois se trata de uma leitura pessoal de como o indivíduo se reconhece e quer se apresentar ao mundo. Neles residem os elementos biográficos de como o artista quer mostrar-se aos outros. Esta autorrepresentação demonstra o lado emocional dos retratistas. Além disso, o autorretrato é também uma forma de perpetuação das imagens daqueles que se dedicam a representar os outros e, assim, eternizam nas telas o *seu eu* através de um trabalho emocional e de autorreflexão. *O que mostrar? Como o indivíduo se enxerga e como gostaria que os outros o vissem?* São questões que fazem parte da construção de própria identidade e de sua significação no mundo, ou seja, *qual discurso é empregado entre tintas e pincéis na execução de um retrato?* Mais do que isso, eles permitem apontar elementos formadores do caráter, do modo de ser, da personalidade, enfim, elementos que são constituidores de um indivíduo, sendo considerado uma linguagem sedutora tanto para a fotografia quanto para a pintura, pois, seria a “Síntese do encontro de olhares entre um produtor de imagens e um ser que se deixa “imortalizar” pelas pinceladas ou pelas lentes. Uma troca entre objetividade e subjetividade e a vontade de ver e ser visto”. (PERSICHETTI, 2013, p. 158).

Abaixo seguem os autorretratos dos dois pintores que buscamos estudar nesta tese<sup>92</sup>. A importância de mostrá-los vai além a estética, servindo para que se possa

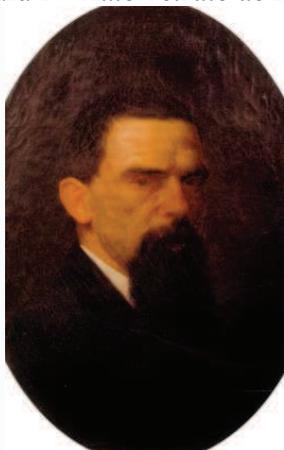
---

<sup>91</sup> O autorretrato esteve presente na arte desde longínquos períodos, sendo possível encontrar exemplares produzidos desde a antiguidade. No entanto, foi apenas no período conhecido como Renascimento, no século XV, que o autorretrato parece ter ganhado força e reconhecimento. Entre os principais executores, surgem nomes como Albrecht Dürer (1471-1528), Rembrandt van Rijn (1606-1669) e Diego Velázquez (1599-1660), entre tantos outros que decidiram eternizar suas faces em telas. Nesse período tem-se, também, os autorretratos de Botticelli e de Miguel Ângelo, que se retratavam em meio a outros personagens de algumas de suas telas. Pode-se citar, ainda, autorretratos de figuras mais reconhecidas pelo público geral, especialmente, pela publicidade que conquistam ainda nos dias de hoje – mesmo após décadas de suas mortes –, tais como os de Vincent van Gogh – que apontava para sua tristeza e depressão, bem como para detalhes de sua automutilação – ou, também no século XX, os autorretratos de Frida Kahlo que mostravam, através de expressões carregadas de intensidade, o estado de espírito da artista durante os momentos de doença pelos quais passou.

<sup>92</sup> Reforçamos aqui a ideia de que a tese apenas apresenta os autorretratos como complementos à reflexão da importância dos retratos no século XIX. No entanto, não é objetivo da presente pesquisa discutir a produção de autorretratos dos artistas, apenas trazê-los para a discussão como forma de

entender de que forma eles tiveram a intenção de se autorretratar, de se mostrar ao público por meio das suas próprias pinturas. Um ponto em comum nas imagens, embora elaboradas em tempos diferentes, é a seriedade das feições. Possivelmente era importante que um homem fosse retratado passando a ideia de confiança, ou seja, de um profissional sério. Esse modelo de representação com feições sem sorrisos segue uma espécie de “código dos retratos”. É raro encontrar algum retrato em que o modelo aparece sorridente, pois isto não era considerado elegante e a pintura poderia perder sua função social de demonstrar o *status* do indivíduo ou da família.

Figura 1 – *Autorretrato de Blanes*



Fonte: BLANES, Juan M.  
*Autorretrato*. s/d, Óleo  
sobre tela.

Figura 2 – *Autorretrato de Weingärtner*



Fonte: WEINGÄRTNER, Pedro.  
*Autorretrato*. 8,6 x 5,6 cm, s/d  
Gravura em metal, RS.

Nesse jogo de representações da própria identidade são construídos os elementos que se deseja que sejam vistos, mas, que não são, necessariamente, qualidades que se possui. A elaboração de um retrato – como de qualquer outra imagem – nunca é neutra, seja ela pintada, ou fotografada. Os retratos elaborados ao longo do século XIX e XX são criações selecionadas e que representam a identidade de determinados grupos que buscam, por meio destas representações visuais, a manutenção do seu *status* social, mesmo que, para isso, seja preciso usar as melhores roupas, joias, acessórios ou, ainda, fazer pequenas correções nos defeitos físicos de que o retratado se desagrada. Além disso, existia um certo código de postura e de elementos que deveriam ser inseridos em uma representação, visando que o retratado

---

amplificar suas relações com a produção de sua própria identidade e, conseqüentemente, colaborar para o entendimento sobre as suas respectivas biografias.

fosse contemplado por meio da sua função social na comunidade. Assim, as imagens podem representar, por meio da análise corporal e da indumentária, os códigos de postura, comportamentos e ostentações, possuindo valores emblemáticos que refletem os papéis sociais de cada indivíduo.

A discussão que esse capítulo se propõe perpassa, contudo, as significações dos autorretratos que os artistas Juan Manuel Blanes e Pedro Weingärtner executaram. O interesse, por ora, reside na compreensão da função que os retratos cumprem na sociedade, não apenas para o retratado, mas também para os retratistas. Dessa forma, tem-se por objetivo identificar a forma como esse tipo de produção do artista uruguaio, Juan Manuel Blanes, e do pintor brasileiro, Pedro Weingärtner, foram utilizados como objetos de distinção social e para a formação de um imaginário coletivo por ambas as sociedades citadas. Observa-se, a forma como os retratos, sejam políticos, militares ou da elite local, colaboraram para a manutenção e a elaboração de redes sociais e de vínculos afetivos. Pretende-se compreender de que modo os retratos eram utilizados pelos seus retratados, bem como a função dessas imagens na sociedade brasileira e uruguaia, na segunda metade do século XIX e primeira metade do século XX, abordando a produção de retratos e o uso político feito deles.

Nesse sentido, o capítulo parte de duas perspectivas de análise. A primeira refere-se aos retratos e sua função, considerando a forma como foram utilizados pela elite política e social do Uruguai e do Brasil. Pretende-se, portanto, identificar a função dessas pinturas partindo de dois viéses: a função política e a função social dos retratos – uma vez que os artistas retrataram representantes políticos e militares, bem como parte de uma burguesia que visava à ascensão e à hegemonia de uma identidade social. Já a segunda perspectiva desta pesquisa visa à análise da forma como os pintores, enquanto indivíduos que galgavam em direção a uma posição privilegiada no âmbito sociocultural de seus países utilizavam os retratos como meios de ascensão social e como uma forma de manutenção e formação de suas redes relacionais. Assim, propõe-se um olhar sobre os retratistas e os retratados, uma vez que os primeiros tinham por objetivo se manter ativos em um círculo de elite que era, também, seu mercado consumidor e que poderia abrir ou ampliar as suas portas profissionais. Os retratados, por sua vez, utilizavam a aquisição das obras de arte

como formas de demonstração e ostentação de poder e de *status* ou como uma ação que contribuiria para firmar uma identidade da elite local, seja ela social – que mantinha seus retratos no âmbito doméstico como elementos simbólicos de diferenciação – ou política – que expunha seus retratos como forma de demarcação de imponência, prestígio e poder de suas figuras públicas – como no caso das pinturas de Júlio de Castilhos, elaborada por Pedro Weingärtner, e de Artigas, elaborada por Juan Manuel Blanes<sup>93</sup>. Os retratos possuíam uma função pedagógica e contribuíram para a formação da identidade nacional, sendo também utilizados politicamente quando se convinha.

O processo de elaboração de retratos foi ganhando mais força na Europa desde o Renascimento. Na América Latina foi introduzido de forma mais significativa no século XIX<sup>94</sup>. Era, além da principal fonte de renda dos artistas da época, um trabalho de grande importância para a manutenção de um determinado *status* social e político. O retrato conferia prestígio ao retratado, eternizando sua imagem por meio de símbolos que demarcassem sua ascensão financeira e sua posição na comunidade. Ao longo da história, o retrato foi utilizado por diversos segmentos da sociedade, tendo sempre uma função de diferenciação social.

O discurso visual contido nos retratos tinha também por função a consolidação de uma elite e de uma ideia de civilização, que se afastava de um imaginário de “sociedade selvagem”, sobretudo, na América Latina do século XIX. Existia uma determinada hierarquia nos retratos familiares, inclusive, muitas gerações acabavam sendo retratadas e expostas em instituições que ajudavam a manter, fazendo uma perpetuação hierárquica das famílias mais abastadas e “generosas”, pois “[...] os retratos forneciam uma espécie de continuidade simbólica à família dos seus

---

<sup>93</sup> É interessante ressaltar que ambas as obras, tanto a de Pedro Weingärtner quanto a de Juan Manuel Blanes, foram feitas sob encomenda do Estado, após a morte dos retratados, uma vez que elas tinham a função social de construir a imagem de homens de honra e de poder, de heroicos personagens para a sociedade. Artigas foi retratado como um herói nacional, portando roupa militar na entrada de Montevideo. A tela foi exposta no ano de 1908. Já Júlio de Castilhos foi retratado como um homem de poder, ao lado da Constituição, culminando com a pintura exposta no ano de 1905. A análise desses dois quadros será aprofundada no decorrer deste capítulo.

<sup>94</sup> Ao longo século XIX a América Latina passou por significativas transformações, sendo amplamente marcada por movimentos de Independência e de conflitos bélicos – elementos esses que contribuíram para transformações nas estruturas sociais, políticas, culturais e econômicas. Pode-se notar que as artes também passaram por profundas transformações, especialmente, no final do século XIX, com o surgimento de diferentes correntes artísticas na Europa e a expansão dos financiamentos para pintores poderem viajar a este continente, a fim de observar os novos métodos e técnicas que contribuíram para dinamizar as artes, como o uso das fotografias.

possuidores”. (CIPINIUK, 2003, p. 32). Os retratos poderiam ser expostos em duas vias, com objetivos diferentes: Em locais externos, ou seja, em locais públicos, ou em centros urbanos, instituições particulares e sedes do governo. Ou, ainda, eram produzidos para ficar dentro das casas, simbolizando o *status* da família que os possuía e podendo ser apreciados dentro do âmbito familiar e do círculo próximo de amigos do retratado. Os retratos que ficavam em espaços públicos poderiam ser expostos para marcar a presença dos seus benfeitores, como nos casos de associações de beneficência e espaços culturais. Retratos de doadores e fundadores pareciam também seguir uma linha hierárquica e hereditária, além de demonstrarem o poder aquisitivo da sua família. (CHAVES, 2013).

A partir do exposto, tem-se que o retrato pode ser pensando como pertencente a um sistema de relações e práticas sociais, pois revela os costumes e os valores de dada sociedade através da expressão de um artista que além de observador é também parte atuante de seu meio. O século XIX legou, por meio da arte, a elaboração de quadros com motivos históricos, especialmente, das grandes batalhas de independência – em um momento de florescimento dos Estados Nacionais. A elaboração de retratos de grandes feitos militares e de grandes personalidades sócio-políticas, legitimavam essas ações. Os retratos são, portanto, objetos de negociação e de poder, pois são utilizados com uma função pedagógica pela elite política e militar de uma sociedade.

Com a emergência de diversas correntes artísticas, também houve um maior desenvolvimento de técnicas, como a utilização de fotografias<sup>95</sup> para elaboração de imagens, o que colaborou para a constituição simbólica de uma ideia de nação, fazendo parte da construção de um imaginário social. Sobre este enunciado, tem-se que, “Particularmente, enquanto gênero pictórico, o retrato é rico em elementos

---

<sup>95</sup> Atenta-se aqui para o fato de que ao longo da segunda metade do século XIX a utilização da fotografia já se encontrava em significativa escala. Juan Manuel Blanes e, especialmente, Pedro Weingärtner, utilizaram as fotografias como recursos para a produção de suas pinturas. Inclusive, muitos retratos de Pedro Weingärtner foram feitos com a ajuda das fotografias de Lunara. Quando o artista vinha ao Rio Grande do Sul, fazia fotografias de cenas que lhe agradavam e as levava para elaborar suas pinturas na Europa. No entanto, já na segunda metade do século XX, a fotografia passou a se tornar mais popular em função do preço e da proliferação de espaços fotográficos, sendo este um dos motivos para a pintura de retratos ter entrado em processo de declínio, o que ocorreu muito em função da competição com a fotografia. Esta nota explicativa concentra-se em esclarecer ao leitor que o uso das fotografias foi feito pelos dois artistas, mas a transição do século XIX para o XX, possibilitou uma transformação na utilização das fotos e ampliou a concorrência com determinados estilos de pintura, especialmente, os retratos.

acerca de seu contexto de produção. Ele traz informações não apenas do artista, mas também do retratado, e, principalmente, da memória que se buscou forjar através dele”. (FERRAZ, 2012, s/p). Observa-se por meio dos retratos de determinados personagens de poder na sociedade que “[...] se construiu a memória de um indivíduo a partir de sua ligação com as questões da política. E, inversamente, escreveu-se a própria trajetória do país a partir de um dos seus “ilustres personagens”, bem ao gosto do século XIX”. (FERRAZ, 2012, s/p).

Nesta perspectiva, o entendimento de aspectos da trajetória dos retratados e dos retratistas se coloca como um ponto fundamental para a compreensão da função desempenhada pelos retratos na sociedade e a forma como eles foram utilizados, seja pelo poder público ou pelo poder privado. Assim, o mapeamento de redes sociais, para fins de compreensão dos vínculos criados pelas elites do Brasil e do Uruguai, é patente nesta pesquisa. A formação de laços e redes como formas de manutenção de um determinado *status quo* ou, ainda, como meio de ascensão social vem sendo objeto de estudo da história, permitindo a compreensão de aspectos relevantes sobre determinados personagens e a construção de uma biografia mais rica e capaz de colaborar para o entendimento das formações sociais e das estruturas das sociedades investigadas.

Estudando as metodologias de redes sociais tem-se, nas palavras de Michel Beltrand (2000), que “[...] la red social permite identificar las complementariedades entre lazos familiares y no familiares así como las eventuales contradicciones entre unos y otros”. (BERTRAND, 2000, p. 79). Os conceitos de redes sociais perpassam os laços familiares e o mapeamento dessas redes deve incorporar outros elementos que permitam compreender as suas dinâmicas, bem como a complexidade das relações de um grupo e suas características.

A partir dos anos 1980, o estudo das elites passou por um amplo crescimento, tendo proliferado trabalhos sobre a formação de redes sociais e familiares. Surgiram novas questões e significativa variedade de pesquisas. (MARQUES, 2006, p. 19). Ao estudar sobre os retratos, cabe questionar: *Quem são as pessoas que podem pagar por eles? Os retratos representam uma minoria política e econômica? Uma minoria que possuía um grande poder aquisitivo? Além disso, cabe também perguntar: O que ficava exposto no museu e em espaços públicos? Quem decide a importância de*

*determinados personagens para a história?* Todas essas questões são fundamentais para a compreensão da importância da exposição de retratos para a elite uruguaia e brasileira, especialmente, em meados do século XIX. Outro fator relevante para essa pesquisa, no que se refere à formação de redes dessa minoria – detentora do poder político e econômico –, que deve sua excelência não apenas à sua capacidade e seu talento, mas, sobretudo, à sua procedência social. Ou seja, seu sucesso e ascensão dependiam, em parte, das redes que conseguiam formar para a manutenção do seu poder. Esse parece ter sido também o caso dos pintores do século XIX e do começo do século XX, que faziam parte de uma elite intelectual, cultural e social que por meio de suas redes faziam uma linha de vendas, divulgação e circulação de seus trabalhos. Essas estratégias possibilitam pensar sobre de que forma se movem as elites dentro de uma determinada estrutura. É preciso compreender que a dinâmica social está em constante transformação, ela colaborou para a construção de espaços de mobilidade dentro da própria estrutura hierarquizada por meio desses vínculos sociais<sup>96</sup>.

Ao tratar uma elite social e política, cabe observar o que se entende por elite<sup>97</sup> nesta pesquisa, configurando-se da seguinte forma: “A elite que ocupa os postos de comando pode ser considerada como constituída de possuidores de poder, da riqueza e da celebridade. [...] membros do estrato superior de uma sociedade capitalista”. (MILLS, 1981, p. 22). Sendo ocupada pelos altos níveis da sociedade buscam a manutenção de seu *status* enquanto elite. Para isso existe uma série de elementos que fomentam a construção dessa ideia. Nesse caso, tem-se as pinturas de retratos do século XIX como um desses elementos usados pelas elites. Compreende-se ainda que “[...] a ideia de elite como composta de homens e mulheres com caráter moral mais apurado é uma ideologia da elite em sua condição de camada dominante privilegiada, e isso é válido tanto quando a ideologia é feita pela própria elite ou quando outros a fazem por ela”. (MILLS, 1981, p. 23). No livro organizado por

---

<sup>96</sup> São essas mesmas composições sociais que mantêm as grandes desigualdades na sociedade, contribuindo na geração de fortes fluxos imigratórios numa busca de possibilidades de mobilidade social e de ascensão financeira. Parece ter sido este um dos motivos que desencadearam os processos imigratórios na América Latina durante o século XIX.

<sup>97</sup> Atenta-se que o termo elite vem sendo empregado ao longo do tempo, desde o século XVII, quando na França possuía a função de designar produtos, mercadorias de altíssima qualidade. Já no século XVIII, incluiu-se no significado do termo o valor de distinção social entre os grupos e pessoas. (BOTTOMORE, 1974).

Flávio M. Heinz, intitulado *Por outra história das elites*, de 2006, considerou-se o conceito de elite da seguinte forma: “[...] faz referência a categoria ou grupos que parecem ocupar o "topo" de "estruturas de autoridade ou de distribuição de recursos”. (HEINZ, 2006, p. 7). Em outro momento afirma que se entende por elite “[...] "os ‘dirigentes’, as pessoas ‘influentes’, os ‘abastados’ ou os ‘privilegiados’, e isto, na maior parte dos casos, sem outra forma de justificação, uma vez que o poder da elite impor-se-ia por si próprio e prescindiria de maiores explicações”. (HEINZ, 2006, p. 7).

Michel Bertrand (1999), ao tratar as redes desta elite também considera que a família é uma rede de sociabilidade e que se trata de um amplo sistema de relações. O autor problematiza os sistemas familiares, falando da amplitude do espaço que eles ocupam e discute, sobretudo, a importância de manter essas famílias dentro de um *corpus* elitista. Para isso, muitas redes são compostas com objetivos de manutenção de bens e aquisição de mais poder econômico. Por sua vez, François Xavier Guerra (2000), ao criticar os trabalhos voltados para os grupos sociais e partindo de quatro distinções que são fundamentais para esse modelo de pesquisa, observa que um dos problemas é o da falta de relativização das identidades, pois elas são plurais e múltiplas – o pintor, por exemplo, não possui apenas a identidade de seu ofício, mas também as de pai, marido, amigo e professor. É fundamental, então, que as diversas identidades do sujeito sejam ponderadas e relativizadas para que se torne possível construir suas redes e a sua biografia. Buscando sair dessa dicotomia, a proposta de Guerra (2000) sobre os trabalhos de formação de redes sociais consiste na busca de um enfoque mais relacional da análise social, levando em conta as distintas identidades de um indivíduo e dos diferentes grupos com os quais ele se relaciona – ou seja, uma análise da pluralidade de pertencimentos e identidades que constituem suas trajetórias. (GUERRA, 2000, p. 121).

José María Imízcoz (2009), em seus estudos sobre as redes relacionais dos indivíduos, faz a seguinte definição e apresenta um olhar diferente acerca deste assunto:

Los análisis de redes sociales son un conjunto de técnicas para medir las características de las redes de relaciones, pero también se presentan como un nuevo paradigma sociológico capaz de superar los análisis categoriales clásicos, establecidos a partir de los

"atributos", para explicar mejor la estructura social y los comportamientos de los individuos. (IMÍZCOZ, 2009, p. 110).

Em outro momento, Imízcoz (2009) discorre sobre a forma como os indivíduos se relacionam entre si a partir do local de onde são analisados, atentando para sua identidade, uma vez que são “[...] dotados de sus características de riqueza, posición institucional, profesión, cultura, creencias, capacidad, etc. Estos atributos inciden mucho en sus relaciones y, por tanto, su significado "social" debería ser percibido a partir de la observación de estas”. (IMÍZCOZ, 2009, p. 111). Nesse sentido, as redes sociais compreendem desde a família até outros setores da sociedade, formando uma complexa rede relacional. As redes são apresentadas nesta pesquisa por meio das imagens utilizadas nos retratos encomendados, cabendo ressaltar que, enquanto fontes de pesquisa histórica e, como formas de representação de um determinado espaço-tempo, elas são também consideradas como objetos carregados de elementos e símbolos que apontam para novos olhares sobre diferentes processos históricos. Tais símbolos formam parte de um imaginário social, em que as imagens também podem ser consideradas como representações de uma memória, podendo ser utilizadas para compor um amplo conjunto de elementos que fomentam a formação de uma memória coletiva.

Para Michael Pollak (1992) a construção de memórias não se dá apenas pela experiência vivida, mas ocorre também por meio de experiências herdadas, aprendidas em diferentes espaços e transmitidas através do processo de socialização dos grupos.<sup>98</sup> Nesse caso, a reprodução de retratos colabora para a construção de memórias de determinados personagens na sociedade, considerando assim, a memória um elemento: “[...] constituinte do sentimento de identidade, tanto individual quanto coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si”. (POLLAK, 1992, p. 5).

No caso das pinturas de Juan Manuel Blanes e de Pedro Weingärtner, pode-se dizer que foram cristalizadas em telas algumas cenas que narraram ou ajudaram a construir histórias de determinados períodos. As imagens portam símbolos que

---

<sup>98</sup> Outros autores importantes que nortearam o conceito de memória foram fundamentais para a construção desta pesquisa, como Pierre Nora (1993). Serão retomados em diferentes análises ao longo da tese.

colaboram para a formação de uma ideia de nação através de cenas históricas ou de retratos de personalidades fabricadas com o objetivo de construir os “heróis” de uma pátria.

Enquanto fonte de pesquisa, as imagens são valiosos instrumentos de análise<sup>99</sup>. No caso deste capítulo, as imagens são fontes primordiais para que se possa compreender as formas como as redes relacionais e os vínculos sociais foram firmados nas duas sociedades, brasileira e uruguaia, por meio dos retratos. Nas linhas que seguem, serão abordados alguns retratos elaborados pelo pintor uruguaio, Juan Manuel Blanes, visando destacar o uso social e político feito desses retratos para a construção de uma elite.

### 3.1 Os retratos de Juan Manuel Blanes

Juan Manuel Blanes foi um pintor de tendência acadêmica<sup>100</sup> e de grande representatividade no Uruguai sendo, inclusive, considerado o “pintor da pátria”, conforme já foi visto ao longo de sua trajetória. Seu sucesso se deu, sobretudo, pelas suas pinturas de cunho narrativo e histórico que tratavam, entre outras temáticas, do desenvolvimento de valores nacionais. Uma de suas obras mais famosas foi datada no ano de 1877 e intitulada *El Juramento de los Treinta y Tres Orientales*, na qual abordou a libertação do Uruguai do domínio do Brasil. O pintor conseguiu, através de seus estudos e trabalhos, construir sua reputação e gozar de grande prestígio, principalmente, entre as elites do Uruguai e da Argentina<sup>101</sup>. (IGLESIAS, 2011, p.

---

<sup>99</sup> Sandra Jatahy Pesavento (2008) contempla esta afirmação explicando que “[...] as imagens são, e têm sido sempre, um tipo de linguagem, ou seja, atestam uma intenção de comunicar”. (PESAVENTO, 2008, p. 99). Sendo assim, as imagens são simbólicas, portadoras de significados e de signos. Aos historiadores que trabalham com essas fontes, torna-se necessário problematizá-las, vinculando-as ao contexto em que foram elaboradas, à biografia de seus autores e à sua função na sociedade. Esses elementos devem estar vinculados aos fatores sociais, políticos, culturais e econômicos da época em que as obras foram elaboradas, visando aprimorar o entendimento dos signos presentes no momento de sua produção e de sua exposição.

<sup>100</sup> O artista também demonstrava certa preocupação com os problemas sociais em suas pinturas, fato que, provavelmente, o levou a retratar o tema da febre amarela em sua famosa tela citada no capítulo dois: *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires*.

<sup>101</sup> Pode-se dizer que suas pinturas foram ferramentas importantes para a construção de uma memória que destacava os feitos históricos da sua nação e os grandes personagens políticos e militares que por ela transitaram. Essas obras configuram-se em consideráveis fontes de pesquisa para a história, uma vez que são consideradas forjadoras “de una memoria social en imágenes, la pintura de Blanes, con

40-43). Assim, sua produção de retratos também se configura em uma parte muito importante da construção de um imaginário e de uma memória para a elite social e política do Uruguai. Seus retratos foram utilizados como uma ação política de divulgação dos personagens que teriam maior influência na sociedade e também para a construção de mitos e exaltação de figuras militares e políticas. Sobre a pintura de retratos é possível considerar que durante o século XIX, o retrato foi “[...] uno de los géneros privilegiados. La cuantiosa galería conservada en nuestros museos, realizada por Amadeo Gras, Cayetano Gallino, Baltasar Verazzi, Eduardo Carbajal y Juan Manuel Blanes, entre otros, es una muestra clara de la demanda social”. (GARCÍA, 2010, p. 20). Tratando a sua finalidade na sociedade, compreende-se que ocupou diversas funções, pois não teria apenas a finalidade testemunhal: “no eran solo una vía de perpetuar la memoria y los rasgos de cada persona en el seno del hogar, sino que se los cargaba de una dimensión moral, la expresión y la postura denotaban determinadas virtudes que el entorno debía imitar, especialmente en los casos de figuras públicas”. (GARCÍA, 2010, p. 20).

O primeiro retrato de Blanes analisado neste capítulo é um exemplo de pintura que representa um personagem político e que busca transitar no imaginário social da população, na tentativa de construir elementos simbólicos para a nação. Mesmo sendo feita após a morte do retratado, a tela que representa a imagem de Artigas, foi executada em um momento que refletia exatamente o que o país vivenciava, a necessidade de afirmação da sua independência. Ou seja, tratou-se de uma encomenda que tinha uma função específica para a sociedade uruguaia: Produzir uma memória baseada nos feitos de um herói, mesmo que, para isso, fosse preciso construí-lo partindo de ressignificações imagéticas e da elaboração de elementos simbólicos.

A representação de Artigas e a repercussão de sua imagem como um herói nacional foi tardia, uma vez que seus restos mortais foram repatriados em 1855, apenas cinco anos após sua morte. (ARGUL, 1975). Esta pintura de Blanes – um óleo sobre tela de grandes dimensões, 1190 x 1820 cm –, encontra-se, hoje, no *Museo Histórico Nacional de Montevideo*. Foi elaborada a partir de uma encomenda pelo governo uruguaio, em 1884. O artista intitulou sua obra de *Artigas en la puerta*

---

sus retratos de familias patricias, con sus testimonios de costumbres y de episodios históricos, constituye hoy una fuente iconográfica de inagotable interés [...]”. (MANGO, s/d, p. 1).

*de la ciudadela*, tela esta que foi considerada incompleta pelo pintor e que permaneceu em seu atelier em Florência, por muitos anos, sendo exposta apenas em 1908, sete anos após a morte de Blanes. É importante atentar para a função desses retratos encomendados, pois um de seus objetivos – além de gravar na memória da população os feitos heroicos da sua pátria por meio de biografias dos “grandes homens ilustres” – era, também, que fossem utilizados para fins celebrativos. Muitos retratos tornaram-se patrimônios iconográficos de determinadas sociedades, sendo aclamados nas festas cívicas e expostos em locais públicos, exatamente, por carregarem esta função. Abordando a construção da imagem de Artigas<sup>102</sup>, feita sob encomenda à Juan Manuel Blanes, é possível inferir que “En 1884, en el marco del impulso que durante la primera presidencia de Máximo Santos tuvo la construcción de la figura de Artigas como emblema nacional, el Senado encargó dos retratos: al ya consagrado pintor Juan Manuel Blanes [...]”. (MALOSETTI COSTA, 2013, p. 8).

Assim, o retrato de Artigas foi uma encomenda do presidente Máximo Santos<sup>103</sup>. O artista teria questionado sobre a possibilidade de pintar este personagem sem que houvessem referências recentes de como era a sua face, uma vez que não se tinha conhecimento de imagens, fotos ou retratos de Artigas na mocidade. Antes de começar a famosa tela, Blanes fez alguns estudos prévios visando à construção desse herói nacional. Inicialmente partiu de uma imagem elaborada por Demersay<sup>104</sup> e alguns relatos orais sobre como era o seu retratado quando jovem, com o objetivo de formar uma imagem forte, inabalável e digna de um herói – razão pela qual não era conveniente um retrato de Artigas na velhice, quando não representaria a virilidade e a força que a tela buscava despertar no observador. Por isso, a pintura de Artigas teria demandado grande tempo de pesquisa para o pintor, que possuía imagens do retratado quando idoso, e teve que elaborar sua representação na mocidade partindo

---

<sup>102</sup> Observa-se ainda que “Es probable que su función haya sido que sirvieran de modelo para el llamado a concurso internacional para un monumento al prócer”. (MALOSETTI COSTA, 2013, p. 8).

<sup>103</sup> Máximo Santos foi presidente do Uruguai entre os anos de 1882 e 1886.

<sup>104</sup> Alfred Demersay era médico e membro da comissão central de *la Société de Géographie de Francia*. Escreveu um amplo livro dedicado à história política do Paraguai, onde foi observada sua relação com Artigas. Em um determinado ponto de sua pesquisa, dedicou-se a figura de Artigas e, também, elaborou um retrato “ao natural” dele, que serviu à Blanes de inspiração e modelo. (MALOSETTI COSTA, 2013, p. 3). Sobre Demersay, Malosetti Costa (2013), afirma que foi “[...] quien dibujó el perfil del entonces anciano Artigas y lo incluyó en su Historia física, económica y política del Paraguay, publicada en París entre 1860 y 1864. Ese grabado ha sido considerado la única imagen “verdadera” del prócer en tanto, como su mismo autor consignó, fue tomado del natural, esto es: teniendo el modelo ante la vista”. (MALOSETTI COSTA, 2013, p. 2).

de esboços prévios para chegar ao resultado esperado da tela. (MALOSETTI COSTA, 2013). Segue um exemplo na imagem intitulada *Estudo sobre Artigas*, que representa um dos estudos feito por Blanes na busca de construir a face do seu retratado na juventude:

Figura 3 – *Estudo sobre Artigas*



Fonte: BLANES, Juan Manuel. *Estudo sobre Artigas*. Dibujo al carbón, sin firma, 1884, 46 × 36 cm. Museo Histórico Nacional, Montevideo, Uruguay.

A pintura *Artigas en la puerta de la ciudadela*, que hoje encontra-se no *Museo Histórico Nacional de Montevideo*, teria como função suprir a falta de uma figura fundadora da nacionalidade uruguaia, embora parte da biografia de Artigas tenha sido esquecida – sendo este um ponto importante para que pudesse figurar no panteão de heróis da pátria, como o fato de silenciarem que sequer teria vislumbrado a independência do Uruguai<sup>105</sup>. Assim, José Gervasio Artigas foi uma das criações mais significativas do pintor, foi um personagem construído em dois sentidos – tanto simbolicamente quanto fisicamente. Isso se deve já que Blanes não possuía nenhuma imagem recente da sua aparência e teve que construir um corpo e uma face para ele. Além disso, a construção de Artigas passou por um silenciamento no que concerne aos seus projetos políticos, uma vez que ele não demonstrava interesse em um Uruguai independente, mas, mesmo assim, acabou por tornar-se o símbolo do herói da pátria, o mito fundador de um Uruguai que buscava legitimar sua história nacional partindo de um projeto político que exaltava suas batalhas de independência. O

---

<sup>105</sup> Segundo Pedro Martins Mallmann (2015), era preciso ignorar alguns aspectos radicais de Artigas para que ele viesse a ocupar o lugar de mito fundador, como o fato de nunca ter pensado a independência do Uruguai, além da polêmica revolução agrária e da sua aproximação com o povo. (MALLMANN, 2015, p. 34).

silenciamento de seu passado violento foi um dos componentes da construção de uma imagem que tinha por missão a legitimação nacional do Uruguai. Sobre isso:

Por mucho que se ensalce la memoria del general Artigas, como fundador de la autonomía nacional, yo no lo encuentro en tal concepto, y por el contrario, socialmente hablando, su reputación en la vida de los campos es negra y atrabiliaria, porque arrastró las familias rurales hacia la vida de los campamentos; fundó el caudillaje inferior con los Blasito, los Gamarra y los Fragata, haciendo inhabitable la campaña hasta 1876; complicó la propiedad territorial dispensando títulos sobre particulares privados, que ocasionaron grandes perturbaciones y más grandes y sangrientos episodios, haciendo de la independencia nacional una verdadera mentira, y otra mentira de la alodiabilidad individual. (TRIGO apud ORDOÑANA, 2005, p. 1052).

Sobre os elementos que favoreceram a escolha de Artigas como “figura fundadora”, Pedro Martins Mallmann (2015) concluiu que além de ser imperativo ter a imagem do caudilho, Artigas possuiu muitos atrativos – elementos de nacionalidade – para ocupar este espaço, pois “[...] o fato de ter guiado a revolução em território oriental desde os primeiros estertores, ter sido eleito General em Chefe, ter liderado "La Redota", estar acima das desavenças políticas entre blancos e colorados, etc”. (MALLMANN, 2015, p. 34). Segue afirmando que “Se lembrarmos sua constância de opinião mesmo diante das piores consequências, é inclusive possível ver neles as qualidades do herói romântico”. (MALLMANN, 2015, p. 34).

A imagem que se buscou retratar nessa pintura seria a da identidade de um homem sério e confiante<sup>106</sup>. Na tela *Artigas en la puerta de la ciudadela*, foi possível observar um homem centralizado, com os braços cruzados na frente do corpo e com ar de seriedade e confiança. O personagem está olhando para a frente, ou seja, para o futuro, e aparece parado na entrada da cidade de Montevideo. O cenário pintado apresenta uma arquitetura imponente que sustenta a postura do homem por meio de grandes pilares. Artigas aparece vestindo um uniforme militar azul marinho com detalhes vermelhos, bem alinhado ao corpo, destacando-se também as botas polidas e a espada na cintura. Segura seu chapéu, na mesma cor das botas, possivelmente para se proteger do sol, que fica indicado na pintura pela luminosidade da tela e da sombra que o personagem faz. Outro elemento de destaque é o poncho bege com

---

<sup>106</sup> A mesma construção imagética pode ser vista na Figura 11 deste trabalho, na qual Júlio de Castilhos também foi retratado com expressão de segurança e confiança, por Pedro Weingärtner.

vermelho que cobre parte do seu ombro esquerdo e, ainda, uma medalha pendurada abaixo da cintura, pontuando seu sucesso nos feitos militares. Também se salientam outros elementos de sua veste, como o poncho e as botas, ambos lhe conferem uma identidade dupla: a de herói militar e a de gaúcho, estrategicamente colocados na tela e que buscavam criar vínculos de identificação com o expectador uruguaio<sup>107</sup>. Artigas possui um rosto calmo, no entanto, firme, com traços fortes e bem marcados. No chão, aos seus pés, visualiza-se um pedaço de uma corrente de ferro que, simbolicamente, poderia representar a força e o caráter do retratado.

Figura 4 – *Artigas en la puerta de la ciudadela*



Fonte: BLANES, Juan Manuel. *Artigas en la puerta de la ciudadela*. Óleo sobre tela, 1884. 1190 x 1820 mm, Museo Historico Nacional de Montevideo, Uruguay.

É possível entender que essa pintura de Blanes configurou-se como um lugar privilegiado na ideia de herói nacional do Uruguai, pois foi uma imagem construída por Blanes, e encomendada pelo governo, possuindo uma clara função pedagógica na sociedade<sup>108</sup>. Atenta-se ainda que sua exposição ao público apenas tenha se concretizado pela primeira vez em 1908. Nesse sentido, os retratos funcionavam

<sup>107</sup> Sobre o papel pedagógico das pinturas, considera-se que a divulgação de obras educativas e seu papel na sociedade seria importante, pois “El acceso del público a este tipo de trabajos de crítica artística contribuía, junto con las obras mismas, a difundir esos nuevos parámetros europeizados que la elite se esforzaba en transmitir. Si los mensajes pictóricos o escultóricos eran claros, la lectura de estas guías contribuía a la precisión de los significados”. (GARCÍA, 2010, p. 23).

<sup>108</sup> Ao final do século XIX, ocorreu uma proliferação de imagens de heróis políticos na América Latina que visava, entre outras coisas, a construção de mitos fundadores e de figuras de referência para as nações recentemente emancipadas, tendo ocorrido, no Brasil, Uruguai, Argentina, Chile e demais nações Latino-americanas, que tinham um projeto político para suas nações independentes.

como veículos de exaltação da elite política do Uruguai, mas também como elementos formadores de uma ideia de nação que necessitava construir seus elementos e marcos fundadores. Nessa imagem há uma grande concentração de elementos simbólicos, tais como o sol nascente, o rosto sério e confiante – a previsão de um futuro feliz e auspicioso –, roupas militares e *gauchas* demarcando a(s) identidade(s) da sociedade, o ar de imponência que a figura exala, passando a confiabilidade de que uma sociedade recém-independente necessitava. José Murilo de Carvalho (1990), ao discutir a formação da República brasileira por meio dos símbolos e signos que corroboraram para a legitimação desse regime, bem como para a busca de uma identidade nacional, traz uma importante reflexão sobre a formação dos heróis nacionais enquanto sujeitos importantes das ações políticas, que pode ser pensada igualmente para este processo no Uruguai, pois, “Heróis são símbolos poderosos, encarnações de idéias e aspirações, pontos de referência, fulcros de identificação coletiva. São, por isso, instrumentos eficazes para atingir a cabeça e o coração dos cidadãos a serviço da legitimação de regimes políticos”. (CARVALHO, 1990, p. 55). Nesse sentido as imagens são portadoras de uma gama de possibilidades fomentadoras dessa identificação coletiva, por isso a importância da elaboração de retratos políticos e militares no século XIX.

A função dos retratos para os retratados era de extrema importância social e política, mas, para o artista, ela era também financeira, representando um degrau de ascensão econômica e social. Embora Blanes quisesse aparentemente se destacar por outros gêneros artísticos, os retratos não deixavam de ter uma importância para si, pois as encomendas que lhe eram feitas vinham de pessoas de uma alta posição social, incluindo presidentes e membros do governo. Recusar esse tipo de trabalho seria, além da perda do dinheiro – algo a que os artistas do século XIX não podiam se dar ao luxo –, também, uma perda do *status* que o pintor possuía entre a elite uruguaia da época. Reitera-se que os retratados deveriam possuir grandes recursos materiais para a elaboração de suas imagens, conforme destaca a pesquisadora em Artes Visuais, Marlen de Martino (2016):

Os retratos pintados por Blanes apresentam personalidades relevantes para a história do Uruguai interessadas em investir na construção de sua imagem; além do mais, a encomenda de uma pintura exigia que os compradores possuíssem capital, pois

demandava consideráveis recursos para que fosse executada. (MARTINO, 2016, p. 36).

Contudo, não foram apenas os retratos políticos que Blanes executou, tendo também pintado retratos militares – incluindo de generais brasileiros e argentinos<sup>109</sup>. Destacou-se, principalmente, pelas obras feitas para uma alta elite social que visava, por meio de suas telas, mais uma forma simbólica de firmar seu espaço na sociedade. O poder simbólico – termo atribuído à Pierre Bourdieu (1989) –, discute a “violência” que determinados grupos utilizaram para legitimar os seus sistemas, exercendo poder sobre outros sujeitos. A apropriação e a criação de elementos e de símbolos que se configuram no imaginário social evidencia que essa estratégia “não consiste meramente em acrescentar o ilusório a uma potência “real”, mas sim em duplicar e reforçar a dominação efetiva pela apropriação de símbolos e garantir a obediência pela conjugação das relações de sentido e poderio”. (BACKSO, 1985, p. 299). Pode-se dizer, então, que a atuação dos elementos simbólicos no imaginário social forma um campo de identificação entre determinados sujeitos de uma sociedade e, nesse caso, os retratos da elite configuram-se como espaços de conflitos e lutas de poder.

Abaixo, segue dois retratos de uma família da alta elite do Uruguai do século XIX, a família Reyles. Atenta-se que ambos os quadros hoje encontram-se no acervo do *Museo Juan Manuel Blanes*. Essa família ganhou destaque por sua ampla participação na exportação e na criação de gado de raças *Durham* e *Hereford*, tendo enriquecido grandemente com esse negócio. (BOUCINHA, 2013, s/p). Blanes teria uma relação bem próxima com eles, pois entre os membros da família Reyles estavam os que fizeram uma fala no funeral do artista, no ano de 1901. A seguir, observa-se o retrato do patriarca da família e de sua esposa, elaborados por Blanes:

---

<sup>109</sup> No Brasil, Blanes teria retratado o general Osório, em 1869, durante o período da Guerra do Paraguai, quando de sua atuação nas forças armadas. O quadro atualmente se encontra no Museu Imperial de Petrópolis, no Rio de Janeiro e teria sido feito por iniciativa própria do artista – não por encomenda. Na Argentina, Blanes teria feito o retrato de Leandro Gomez, em 1864, um político atuante e renomado, obra que foi bastante difundida.

Figura 5 – *Carlos Reyles*



Fonte: BLANES, Juan Manuel. *Carlos Reyles*. Óleo s/tela. Museo Juan Manuel Blanes. S/d.

Figura 6 – *Sra. Reyles*



Fonte: BLANES, Juan Manuel. *Maria Gutierrez Reyles*. Óleo s/tela. 180 x 126 cm. Museo Juan Manuel Blanes. S/d.

O retrato de Carlos Reyles, apresenta o patriarca da família sentado, vestindo um fino traje preto com camisa branca, mostrando, em contraste com o casaco escuro, parte da corrente de ouro do seu relógio. Possui uma postura séria e confiante, com as mãos calmamente repousadas, uma sobre o colo e outra sobre a mesa, que aparece coberta por um fino pano azul escuro, contrastando com as luvas brancas colocadas sobre ela. Outro objeto que chama a atenção é a bengala que o retratado segura na mão direita, pois este era considerado como um símbolo de riqueza. A fina cadeira azul de estampa combina com o cenário, que tem um piso florido e ornamentado. Carlos Reyles aparece com barba média e cabelos bem arrumados, apresentado uma postura nobre que, embora repousada, remete a uma expressão de força e de dignidade. Possivelmente a intenção do retrato era essa mesma, uma vez que um estancieiro – com diversos vínculos comerciais – deveria passar a ideia de poder e confiabilidade. Já sua esposa, Maria Gutierrez Reyles (Figura 6), foi retratada com todo o luxo possível e de forma a ostentar a riqueza da família, especialmente, por meio dos signos que a acompanham. Um exemplo são as rendas do vestido, as joias e os enfeites que se configuram como elementos simbólicos do poder aquisitivo de sua família. A personagem feminina traz um fino vestido azul com renda de cor bege e seus cabelos estão impecavelmente arrumados com fitas da mesma cor. Uma das mãos segura parte do vestido rendado, dando

destaque a esse ponto da tela. Os detalhes das joias, porém, chamam mais a atenção: os dois pulsos estão ornados por pulseiras de ouro e, no pescoço, ela ostenta um longo colar dourado destacando-se, ainda, brincos compridos e dourados em ambas as orelhas. Ao contrário do marido, Maria Reyles foi retratada de pé, com uma postura fria e distante, porém, de forma elegante, recatada e sóbria. O piso apresenta detalhes floridos coloridos, dando um ar de feminilidade à tela.

Carlos Genaro Reyles, nascido em 1826, foi filho de imigrantes. Fez bastante dinheiro em vida com os trabalhos na sua estância, e com a pecuária. Casou-se com María Gutierrez Reyles em 1862, que veio a falecer ainda jovem em função de problemas cardíacos. Formou a estância *El paraíso*, com um vasto e rico campo, onde criou gado de raça nobre. (MORENO, 1968, p. 242). Esse gado era exportado para o Brasil – especialmente, para a cidade de Bagé – e, também, para a Argentina. (BOUCINHA, 2013, s/p).

Sobre os elementos compositivos do retrato, é possível afirmar que “La vestimenta y los atributos del retratado funcionaban caracterizar pertenencia social, jerarquía o poder y como elemento de distinción”. (CAPASSO, 2012, p. 4). Os símbolos para afirmar esse poder estão nas roupas, nos tecidos, nas joias, nas medalhas e demais objetos que ornamentam as cenas e que contribuem para construir um contorno grandioso em torno da imagem do retratado. Nesse sentido, os retratos podem ser pensados como documentos que apontam para a consolidação de um determinado grupo social, bem como para a formação de uma elite ilustrada ou político-militar, servindo como medidores do poder de um indivíduo, conforme destaca Viviane Saballa (2011), ao pesquisar os retratos fotográficos e a indumentária, considerando que o “vestuário possui uma dimensão que lhe é intrínseca: a social [...] reflete transformações socioculturais, traduz preferências, hábitos, pensamentos e valores vigentes, para além da estética. À medida que acentua a divisão de classes, serve à estrutura social”. (SABALLA, 2011, p. 67). Assim, as roupas estabelecem determinados padrões de níveis de estilo de vida e por isso são peças de destaque nas produções de retratos, especialmente nos femininos. Pierre Bourdieu (2013), em seu artigo *Capital simbólico e classes sociais*, ao abordar a relação da “ordem social” através das estratégias individuais, onde cada agente classifica a si e aos outros, atenta que “o estilo de vida é a primeira e talvez hoje a

mais fundamental dessas manifestações simbólicas, vestimenta, mobiliário ou qualquer outra propriedade que, funcionando segundo a lógica do pertencimento e da exclusão, exibem as diferenças de capital [...]”. (BOURDIEU, 2013, p. 115). Esses componentes que Bourdieu aponta são parte de um processo de legitimação das estratégias de manutenção hierarquia das classes sociais. São visíveis na elaboração dos retratos da elite tanto de Blanes quanto de Weingärtner. São estratégias usadas para demarcação de poder. Assim, observa que “a teatralização legitimadora de que se acompanha sempre o exercício do poder estende-se a todas as práticas e em particular ao consumo que não tem necessidade de ser inspirado pela busca de distinção para ser distintivo [...]”. (BOURDIEU, 2013, p. 115). O consumo de bens materiais, e inclui-se aí as obras de arte, que eram produzidas e consumidas por um mesmo grupo, buscavam criar símbolos que legitimassem seu lugar dentro do círculo social que se considerava pertencente.

Além da ostentação e das demonstrações que essas pinturas possibilitaram no meio social, esses retratos também possuem uma outra função, são, intencionalmente ou não, memórias do núcleo familiar, são parte formadora de uma identidade familiar e privada<sup>110</sup>. A memória familiar tem influência direta nas questões identitárias e, por isso, a reapropriação do passado e a ressignificação das memórias por meio dos retratos de família são tão relevantes quanto as produções retratistas encomendadas pelo setor político da sociedade com uma clara intenção pedagógica<sup>111</sup>. As lembranças pessoais retratadas permitem que as experiências íntimas do grupo familiar sirvam como baliza para a formação identitária e para a auto representação de um indivíduo. Desse modo, verifica-se que “[...] a memória familiar, que é uma memória forte, exercendo seu poder para além de laços aparentemente distendidos. Solidariedades invisíveis e imaginárias vinculam sempre um indivíduo a seus ascendentes: a memória familiar é nossa “terra” [...]”. (CANDAU, 2011, p. 141).

---

<sup>110</sup> Os retratos foram caminhos utilizados por essa elite para construir sua imagem e perpetuá-la, considerando que muitas vezes isso ocorreu de forma hierárquica, pois a imagem de uma família e de diversas gerações foi exposta em espaços públicos e locais de caridade.

<sup>111</sup> No entanto, ao tratar sobre os retratos familiares, atenta-se que tanto Blanes quanto Weingärtner também retrataram suas famílias. No caso de Blanes, representou em suas telas a esposa, a mãe e os filhos, além dos irmãos. Weingärtner retratou a esposa, a mãe, os tios e os irmãos. Assim, embora os retratos do século XIX possuíssem um claro teor pedagógico quando expostos, colocados à venda ou encomendados, era comum que os artistas tivessem também o desejo de guardar a sua memória familiar. São referências familiares os retratos que são de cunho sentimental, os quais não foram expostos, vendidos ou utilizados para formação de redes, mas foram feitos através da troca afetiva e em prol da manifestação e do desejo de preservar as memórias íntimas.

O trabalho memorial de organização do passado de uma família implica em determinadas seleções de elementos que possibilitem a identificação da unidade familiar. Michael Pollak (1992), ao abordar a memória que é transmitida de uma geração à outra, afirma ser as memórias familiares as mais importantes, especialmente quando vinculadas à formação identitária, pois “[...] a memória é um fenômeno construído social e individualmente, quando se trata da memória herdada, podemos também dizer que há uma ligação fenomenológica muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade”. (POLLAK, 1992, p. 5). Já sobre o processo de partilhamento das memórias, Candau (2011) observou que o conjunto de lembranças compartilhadas por membros da mesma família participa da identidade particular desta, assim:

Apesar das diversas tentativas de fixação dessas memórias (registros, árvores genealógicas, brasões, etc.), a busca identitária movimenta e reorganiza, regularmente, as linhagens mais bem asseguradas, jogando em permanência com a genealogia naturalizada (“relacionada com o sangue e o solo”) e a genealogia simbolizada (constituída a partir de um relato fundador). (CANDAU, 2011, p. 137).

Além das famílias ricas do Uruguai, Blanes também retratou um grande número de figuras militares da sociedade que atuaram em um ou mais conflitos bélicos, portanto, o seu *hall* de personagens militares retratados é bastante significativo. Eles formam um quadro histórico de personalidades que lutaram pelo Uruguai e que se configuram, em parte, como construtores de um imaginário dos heróis da época<sup>112</sup>. Seguem alguns retratos militares que Blanes pintou ao longo do século XIX:

---

<sup>112</sup> A elaboração de pinturas de batalhas e dos heróis nacionais eram feitas nos moldes inspirados e aprendidos na Europa, como *A liberdade conduzindo o povo*, de 1830, de Eugène Delacroix. Para a elaboração deste tipo de tela de temática histórica eram necessários estudos profundos, entrevistas, pesquisas de panorama dos locais onde ocorriam as batalhas, buscando sempre chegar o mais próximo da “realidade” que se buscava retratar. Os cenários de batalhas que Blanes elaborou serão analisadas no quinto capítulo desta pesquisa. Eles fizeram parte de uma crescente necessidade de fomento ao nacionalismo, especialmente ao final do século XIX, quando as sociedades estavam passando por processos de independência e, portanto, buscando firmar sua identidade nacional frente ao fim dos laços coloniais com outros países. No Brasil, Victor Meireles elaborou pinturas também partindo do estudo de panoramas que fomentavam as ideias de pátria e independência. O artista foi conhecido por suas pinturas históricas, e destacamos a a tela *O Combate Naval do Riachuelo*, de 1883. Outro pintor que se destaca no Brasil pela produção desse tipo de arte é Pedro Américo, com o quadro *A batalha de Avaí*, de 1868; e *Independência ou Morte*, 1888, que também foi elaborada através de estudos e pesquisas, produzindo assim uma arte nos moldes feitos na Europa quando se trata das representações

Figura 7 – C. Miguel Navajas



Fonte: BLANES, Juan Manuel. *Coronel Miguel A. Navajas*. Óleo sobre tela.

Figura 8 – C. Cipriano Cames



Fonte: BLANES, Juan Manuel. *Cipriano Cames*. 120 x 90 cm. Óleo sobre tela.

As imagens 7 e 8 apresentam, respectivamente, os coronéis Miguel Antonio Navajas e Cipriano Cames<sup>113</sup>. Sobre o primeiro, nota-se que foi retratado com uma postura ereta, vestindo uniforme militar, calças brancas, sapatos pretos e jaqueta militar escura com dourado e vermelho, ostentando duas condecorações. Traz na cintura sua espada, símbolo dos esforços prestados ao país. A expressão séria e confiante, olhando para frente, simboliza o orgulho e a confiança. O cenário remete a um ambiente que apresenta uma escrivaninha com um livro aberto, onde uma de suas mãos repousa sobre o livro, demonstrando que, além de um soldado, era um homem culto e das letras. Suas luvas brancas repousam na cadeira que acompanha a escrivaninha. A pintura possui uma seriedade e tons mais sombrios, bem diferente do retrato de Artigas (Figura 4) onde o sol ilumina quase a tela toda.

Nascido em 1839, em Bizcocho, Miguel Antonio Navajas era filho do coronel da independência Pablo María Navaja. Lutou no conflito da Guerra do Paraguai, obtendo sucesso e chegando ao cargo de general. Sobre sua atuação, sabe-se que “[...] nunca olvidó su experiencia en sus campos de batalla, por lo cual tras su muerte ocurrida el 3 de diciembre de 1903, en su tumba [...] se coloca en alto relieve y

---

heroicas. Já Blanes, inaugura no Uruguai este mesmo processo, tendo também inspiração nos modelos europeus, elaborando cenas de batalhas através de extensas pesquisas e estudos.

<sup>113</sup> Após diversas tentativas de contatos com o *Museo Juan Manuel Blanes* não obtive a confirmação de que esses dois retratos se encontram no acervo do Museu, também não obtivemos informações sobre a datação das telas.

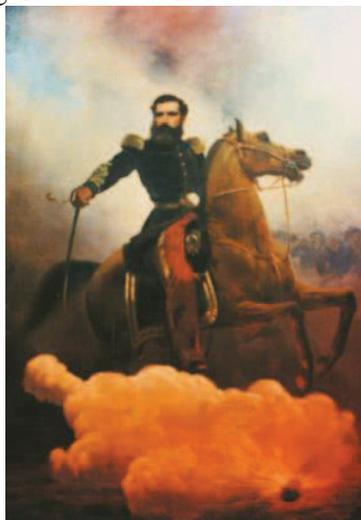
esculturas de cuerpo entero la escena de una batalla de la guerra del Paraguay obra del artista plástico Félix Morelli”. (ORECCHIA, 2015, p. 13). Já a Figura 8 representa o general Cipriano Cames que, assim como Navajas, foi retratado de pé, vestindo roupa militar. Suas vestes não trazem o branco – possivelmente, em função de seu retrato ter sido representado dentro de um campo de batalha, onde é possível visualizar, ao fundo, homens lutando montados em cavalos. O cenário é bastante escuro, parecendo ter muitas nuvens ou fumaça escondendo o sol, o que causa uma sensação de perigo no expectador. Cipriano veste um traje azul marinho com dourado e, na cintura, traz lenços e faixas amarradas junto com sua espada. Tem os braços cruzados sobre o peito e um olhar misterioso que observa calmamente os acontecimentos, mantendo uma postura um pouco mais relaxada do que a de Navajas, embora estivesse em meio ao conflito – a expressão e a pose do personagem não deixam, portanto, de demonstrar a sua confiança. Cipriano Cames nasceu em 1821, em San José, e faleceu em 1868, também em San José, devido à cólera. Segundo consta no *Diccionario Uruguayo de Biografias*, sobre sua personalidade atenta-se que “[...] el exterior ocultaba un temperamento duro, inclinado a la crueldad, que dió poco envidiable fama a su nombre”. (SALDAÑA, 1945, p. 273). É importante referir que Cames lutou na Grande Guerra do Uruguai, onde foi um dos soldados de Oribe e integrante das milícias Maragatas.

Esse processo de criação de heróis nasceu junto da produção de uma memória coletiva nacional, sendo esta dimensionada pelo Estado. Para isso, um conjunto de atributos e signos constituem-se como parte da legitimação da heroificação de um personagem. Construir esses heróis militares, esses personagens que lutaram pela pátria, foi um projeto decisivo para a elite política, pois é por meio deles que também se produziu uma identidade nacional.

O retrato abaixo do coronel Juan Antonio Lavalleja, doado para a *Escola Militar do Uruguai*, é outro exemplo de como Blanes retratou os heróis da pátria. Morto em meio a uma batalha, Lavalleja foi retratado montado em seu cavalo, como um herói. Aparece lutando entre nuvens de fumaça, sendo possível ver o seu cavalo se inclinando, assustado com algo que teria explodido próximo de suas patas. O personagem possui um porte heroico, veste roupas militares, calça vermelha e longo casaco azul marinho com dourado. Segura com uma das mãos a cela do cavalo e,

com a outra, a espada – o que indica que ele estava pronto para o combate e num claro momento de ação. Ainda que seja possível notar uma expressão calma em seu semblante. Aparenta ser um homem confiante que, mesmo com o susto do cavalo, não se deixou abater. Foi uma figura de grande importância para o processo de independência uruguaia, sendo retratado, também, em outro famoso quadro de Blanes, *El Juramento de los Treinta y Tres Orientales*, de 1877. Foi filho de pais espanhóis e teve um irmão, Manuel Lavalleja, que, como ele, foi militar e lutou pela independência do Uruguai. (SALDAÑA, 1945, p. 729). O retrato exala rigor e sobriedade – padrão para uma encomenda do Estado –, buscando refletir os poderes personificados na figura do combatente, conforme observa-se:

Figura 9 – *Juan Antonio Lavalleja*



Fonte: BLANES, Juan Manuel. *Coronel Juan Antonio Lavalleja*. Óleo sobre tela. Salón de Honor de la Escuela Militar (donado por el Sr. Gral. Don Cándido Róbido).

A produção dos retratos militares, bem como o retrato construído de Artigas, perpassam por um longo caminho de discussão política em relação ao Uruguai e ao processo de legitimação da sua independência. O Uruguai necessitava da criação de símbolos e, mais do que isso, de heróis – para tanto, foi dado destaque a personagens que lutaram pelas conquistas políticas do país. Para além da representação de Artigas, os retratos de Lavalleja, Navajas e Cames – entre outros – são, também, uma forma de elaborar uma narrativa pictórica que contasse a história dos grandes feitos militares e de seus respectivos “heróis”. Isto acabou por colaborar para que, através desses simbolismos, o Uruguai pudesse elaborar elementos que o tornassem capaz de

narrar uma nova história, em um período (ao final do século XIX) em que a América Latina buscava a consolidação dos Estados Nacionais. As pinturas de Blanes são, neste sentido, ações políticas elaboradas com a função específica de construir uma identidade nacional. Susana Bleil de Souza (2008), ao tratar sobre a construção da ideia de nação nas pinturas de Blanes, afirma que o artista:

[...] dotou a elite uruguaia de uma iconografia que legitimava o seu passado histórico nacional. Pintou um mundo de heróis e contribuiu, juntamente com a História e a Literatura, para a criação de uma memória coletiva, de uma identidade oriental. A criação de uma mitologia, a descrição de uma paisagem e de fatos históricos que buscavam uma justificativa para a nacionalidade vacilante vão, através da pintura de Blanes, construir o arcabouço de um imaginário nacional, o subsídio simbólico para a idéia de nação que a elite pensante se dedicava a construir. (SOUZA, 2008, p. 155-156).

O retrato era feito visando ostentar os bens materiais, uma ascensão social, ou, ainda, o poder e a virilidade dos membros políticos da sociedade. Maria Beatriz Bianchini Bilac (2014), ao estudar sobre o direito à imagem, relaciona os retratos à emergência de uma arte moderna. Faz algumas observações que são relevantes sobre quem são os detentores do poder da imagem e quem são os que possuem o direito de ter sua face exposta no *hall* da fama, onde “a imagem é, então, privilégio de quem tem direito à história e por consequência à fama, e aquele que conquista um posto na história adquire o direito de ser recordado através de sua efigie: o retrato torna-se o principal veículo de manifestação do poder ganho”. (BILAC, 2014, p. 3).

Nas últimas décadas do século XIX, o Uruguai passou por um movimento de consolidação política e econômica. O cientista político Jaime Yaffé (2005), ao tratar do contexto de formação política e econômica no Uruguai, atenta que o processo de modernização do país ocorreu em duas fases: A primeira ao final do século XIX (1876-1903) e a segunda nas primeiras décadas do século XX (1903-1933)<sup>114</sup>. Sendo

---

<sup>114</sup> Sobre esta divisão de períodos do processo de modernização do Uruguai atenta-se que “El momento batllista de modernización del Uruguay, una de cuyas facetas principales fue el desarrollo de un Estado social y empresario, tiene entonces fundamentos decimonónicos. El batllismo del siglo XX constituyó una segunda fase modernizadora precedida de una primera ocurrida en el último cuarto del siglo XIX. En este sentido, la primera y la segunda modernización pueden considerarse dos fases sucesivas y vinculadas de un mismo proceso. Sin embargo, las claves políticas y económico-sociales son diferentes en cada uno de los dos momentos. También difieren ambos momentos de la

considerado, respectivamente, o primeiro como “militarista” e “civilista” e o segundo período como “batllista”. No entanto, é este primeiro momento de modernização do Uruguai que interessa nesta pesquisa, sendo, portanto, ele constituído por uma modernização do Estado, tanto político como econômico, no qual “[...] el modelo ganadero-exportador, el sistema político en su conjunto experimentó importantes transformaciones. [...] Este consolidó su capacidad coactiva y expandió tempranamente sus atribuciones económicas y sociales”. (YAFFÉ, 2005, p. 2). Neste caso, os retratos atendem a uma nova demanda política que busca modernizar a sociedade e afastar a imagem de um país incivilizado e colonial. Por isso, a função dessas pinturas adquire um papel político fundamental, como construtoras de histórias, memórias e símbolos nacionais. Para Blanes, a elaboração desses retratos tinha uma clara função e, não à toa, ele foi escolhido mais de uma vez por figuras políticas importantes para imortalizar personagens relevantes para a história do Uruguai em suas obras, pois teria sido um dos poucos pintores que “[...] lograron vivir de su vocación pictórica. Una de las causas fue sin duda la buena relación que mantuvo con los gobernantes de los países sudamericanos en los que se desarrolló. Siempre se halló situado del lado del poder político”. (GUTIÉRREZ VIÑUALES, 1996, p. 66).

Blanes retratou os “grandes homens” da sua pátria e da sua sociedade, contribuindo para a elaboração de uma identidade nacional a partir da construção imagética das biografias dos “heróis da nação”<sup>115</sup>. Ao mesmo tempo, ele se utilizou politicamente dessas pinturas para gravar seu nome entre os membros ilustres das *Artes* no Uruguai. Aceitou, também, encomendas do Estado para retratar políticos e militares, mesmo não reconhecendo nesse gênero de pintura um veículo capaz de elevá-lo em sua carreira artística – movimento este que se pretendia muito além de uma busca por retorno financeiro, pois era uma forma de articular vínculos com seus encomendantes e, também, de ter a publicidade necessária para manter seu nome em

---

modernización en la pauta de relación entre sus facetas económico-social y política”. (YAFFÉ, 2005, p.1).

<sup>115</sup> Ressalta-se aqui, conforme citado o capítulo dois, que Blanes também elaborou retratos polêmicos e de cunho pessoal, como o de Carlota Ferreira, esposa de seu filho, citada na literatura como sendo possivelmente sua amante.

ascensão na sociedade uruguaia<sup>116</sup>. Desse modo, é possível pensar em como Blanes articulou e formou suas redes e relações sociais a partir de seu ofício<sup>117</sup>, estruturando-se na sua produção retratista.

Assim, a pintura de retrato de Blanes teria uma clara divisão em sua produção técnica, segundo Gabriel Peluffo Linari (2000). A divisão reside na estadia de Blanes na Europa, sendo considerado esse o primeiro período de retratista, com características evidentes de sua pintura, tais como “[...] el rostro iluminado sobre fondo apagado, por ejemplo, y el cuerpo – generalmente sentado – rodeado a veces de objetos alusivos a la personalidad del retratado”. (PELUFFO LINARI, 2000, p. 23). Já sua segunda fase, quando regressa de sua estadia na Europa, iniciada no ano de 1864, em que o artista passa então a utilizar recursos expressivos, rompendo com a frontalidade e explorando distintas zonas do corpo, além de valorizar a profundidade do uso de luz e cor da pele, e de texturas claro/escuro. (PELUFFO LINARI, 2000, p. 23). Blanes veio a pintar mais de 100 retratos ao longo de sua carreira, evidencia-se, por tanto, um aperfeiçoamento da técnica, especialmente após seu retorno dos estudos na Europa. Mas, tal qual Pedro Weingärtner<sup>118</sup>, Blanes também teve seu retrato elaborado em diferentes momentos de sua carreira, como é possível observar na imagem abaixo, feita pela imprensa periódica.

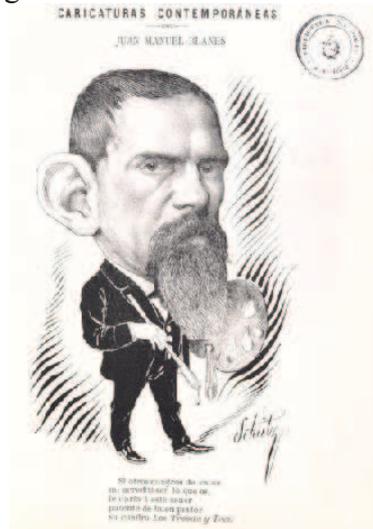
---

<sup>116</sup> Esta pesquisa não tem por objetivo esgotar a análise dos retratos elaborados por Blanes, tampouco buscou fazer um levantamento exaustivo de toda a sua produção dessa temática, que é significativamente grande, podendo ultrapassar mais de 100 retratos elaborados ao longo de sua carreira. Não tendo por objetivo também quantificar sua produção de retratos, pela dificuldade de rastrear cada uma dessas obras. Alguns outros retratos que Blanes elaborou para presentear os chefes de Estado e famílias ricas, demonstrando a relevância das redes sociais que desenvolveu ao longo de sua carreira, bem como o *status* do pintor na sociedade e fora dela, retratou: Don Rudecindo Canosa, em 1853; Leandro Gomez, em Buenos Aires, em 1864; fez o retrato equestre de general Urquiza, em 1869; Manuel Luís Osório, no Brasil, em 1873; e no Chile, retratou a família do ministro J. C Arrieta.

<sup>117</sup> Retomando a importância da biografia, Andrea Reguera (2012), ao estudar sobre o gênero biográfico na historiografia, abordando sua capacidade de explicação e sua contribuição para o entendimento dos processos históricos por meio da análise de um indivíduo, bem como das suas redes e relações, lega uma significativa contribuição ao afirmar que “[...] la biografía también es una manera de superar lo meramente individual y alcanzar un cierto grado de representación y generalización, al destacar lo verdaderamente significativo del comportamiento de un individuo en un tiempo y un medio determinado, a fin de ubicarlo en una cierta pertinencia social, reconstituir su sistema de valores y el universo cultural de su comunidad”. (REGUERA, 2012, p. 74). Compreender aspectos da biografia dos artistas aqui analisados é, neste sentido, parte do processo para o entendimento da formação de suas redes sociais. Também por meio da análise biográfica desses indivíduos é possível verificar como funcionavam as engrenagens das relações no universo do qual faziam parte.

<sup>118</sup> No subcapítulo seguinte será observada uma caricatura feita para Pedro Weingärtner.

Figura 10 – *Caricatura de Blanes*



Fonte: CARAS Y CARETAS. Caricatura de Juan Manuel Blanes.  
Capa da Revista Caras y Caretas, Montevideo: Uruguai, Julho de 1891.

Esta imagem, capa da Revista *Caras y Caretas*, número 53, de 19 de julho de 1891, de autoria de Charles Schütz, traz o seguinte dizer: “Si otros cuadros de valor no acreditasen lo que es, le daría a este señor patente de buen pintor su cuadro Los Treinta y Tres”. O texto faz referência a pintura de Blanes, *Juramento de los Treinta y Tres Orientales*, elaborada aproximadamente entre os anos de 1875 e 1877/78. Apontando o enorme prestígio que o artista gozava, especialmente após a exposição desta pintura que se configurou em um de seus trabalhos mais reconhecidos e destacados, tanto pela narrativa pictórica quanto pelo tamanho e imponência da mesma. Blanes ter seu retrato produzido, seja pelos periódicos ou por outros artistas é mais um dos indicativos do espaço que sua pessoa ocupou na sociedade uruguaia. É sinal de seu prestígio, seu *status* e a forma como os *outros* reconheciam sua imagem enquanto “pintor da pátria”.

A pintura de retratos funcionou como uma forma de perpetuação da memória iconográfica dos personagens que, em diferentes épocas, compuseram as telas dos pintores. Não se pode deixar de falar nas relações de poder quando se tratam dos retratos, pois essas imagens foram feitas para os “poderosos”, para os detentores do poder aquisitivo, para os políticos, para os administradores da cidade, para os militares que protegeram o país. *Quem eram os retratados?* Eram as pessoas que exerciam algum tipo de poder na sociedade, compondo parte de uma pequena elite que detinha, em suas mãos, o poder de decisão da comunidade da qual faziam parte.

*Quem tem direito a imagem?* Aqueles que são exemplos da moral e do bom comportamento de um grupo, os que têm a civilização nas mãos e que são, também, exemplos dessa civilidade. Assim sendo, atribui-se que “O retrato, portanto, torna-se um constituidor de identidade social [...] os retratos ajudam a compreender de que modo níveis específicos da sociedade são percebidos em diferentes momentos sociais, através das indicações que eles apresentam em sua composição”. (BILAC, 2014, p. 335). Blanes foi um expoente para a construção da ideia de nação independente, foi o artista da pátria que retratou a elite local e, assim, reafirmou seus laços no Uruguai com parte dessa alta sociedade que ele mesmo representou.

Nas linhas que seguem, serão apresentados alguns retratos do artista brasileiro Pedro Weingärtner, nos quais é possível perceber que as mesmas estratégias – tanto da elite social e política, quanto as do pintor –, assemelham-se às adotadas por Blanes. Essas estratégias também foram elaboradas como tentativas de utilização dos retratos como meios de distinção social e de formação de redes sociais.

### **3.2 Os retratos de Pedro Weingärtner**

Foi entre as muitas vindas do artista ao Brasil, enquanto morava na Europa, que Weingärtner aproveitou de suas estadias na terra natal para reforçar ou formar seus vínculos sociais, pois foi no Brasil que construiu suas redes e seus laços de amizade e de trabalho. Portanto, um dos objetivos deste subcapítulo consiste em compreender de que forma esse artista utilizou sua produção de retratos como uma forma de reafirmar laços e vínculos sociais, bem como a importância de seus retratos para os indivíduos retratados e o uso político feito deste tipo de produção artística.

Ao longo desta pesquisa, o conceito de *representação* vem sendo amplamente utilizado e, nesse caso, é importante destacar que é entendido aqui conforme Roger Chartier (1990), que coloca a representação enquanto instrumento de análise da história cultural, afirmando que ela pode ser construída pelos interesses dos grupos que as forjam e “por isso esta investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições, cujos desafios se enunciam em termos de poder e dominação”. (CHARTIER, 1990, p. 17).

As pinturas de Weingärtner são locais que guardam uma memória, e que representam um determinado grupo social por meio de símbolos, nesse caso, apoiamo-nos em Pierre Nora (1993), que ao abordar a importância simbólica para dar sentido aos lugares de memória, observou que “são lugares, com efeito nos três sentidos da palavra, material, simbólico e funcional [...]. Mesmo um lugar de aparência puramente material, como um depósito de arquivos, só é lugar de memória se a imaginação o investe de uma aura simbólica”. (NORA, 1993, p. 21). As pinturas aqui analisadas, tanto as de Pedro Weingärtner quanto as de Juan Manuel Blanes, são espaços de possível manipulação da memória, uma vez que eles constroem narrativas históricas partindo da elaboração de uma memória e de uma identidade, que seria intencionalmente criada, conforme o desejo do pintor, do contexto e de quem encomendou a obra. A memória no caso das telas pode tanto ser manipulada quanto ser construída ou reconstruída, como foi o caso da figura de Artigas, pintada por Blanes.

Pedro Weingärtner foi um exímio retratista, tendo também elaborado diversos autorretratos. Desenhou seus familiares, como a mãe e a sua esposa, além dos irmãos, alguns amigos e políticos brasileiros. Executou um quadro de Júlio de Castilhos de provável cunho positivista que se destaca pelo tamanho quase real da pintura<sup>119</sup>. Weingärtner foi um homem que transitou entre vários espaços e contextos. Transitou entre o Novo e o Velho Mundo, entre o regime Monárquico e a República, entre o século XIX e o XX e, mesmo assim, soube manter satisfatória suas relações profissionais e pessoais em todos os ambientes por onde passou. Na sequência será possível verificar um exemplo disso nas duas imagens que seguem, Figuras 11 e 12, sendo a primeira um retrato de Júlio de Castilhos, Presidente Constituinte do Rio Grande do Sul, após o fim do regime monárquico. Já a segunda pintura refere-se à um retrato de D. Pedro II, seu mecenas e quem lhe concedeu a bolsa de estudos na Europa.

---

<sup>119</sup> Buscando compreender o que se considera uma pintura positivista atentamos que: “No campo da arte, o positivismo estipulava que as obras deveriam ter sempre um caráter científico, realista e detalhista, pois deviam basear-se na observação dos fatos, além de possuir uma forte temática política e moral”. (BORGES; BOTELHO, 2012, p. 2). Embora não se possa considerar Weingärtner um pintor positivista, é possível observar na pintura de Júlio de Castilhos alguns elementos que se enquadram em tal padrão.

O retrato de Júlio de Castilhos, foi elaborado em Roma, sob encomenda do Governo do Estado, no ano de 1905, e hoje é parte do acervo da *Assembleia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul*. A obra de grandes dimensões está intitulada de *Júlio de Castilhos, Presidente Constituinte de RGS*. Essa tela é um exemplo da permanência dos laços políticos que Weingärtner manteve no Brasil, mesmo com a troca de regimes, ou seja, com o fim da monarquia.

Figura 11 – *Júlio de Castilhos*



Fonte: WEINGÄRTNER, Pedro. *Júlio de Castilhos, Presidente Constituinte do RGS*, 1905, Roma. Óleo sobre tela, 240 x 140 cm. Acervo da assembleia legislativa do Estado do RS, Porto Alegre, RS.

A pintura representa um homem de postura firme e ereto, com bastante serenidade na expressão, vestindo uma roupa elegante e de cor escura. Foi retratado em um ambiente interno, com um carpete luxuoso ao lado de uma mesa de escrivaninha coberta por um tecido verde fino e com franjas. As cores claras destacam o rosto e os elementos do espaço interno, diferenciando-se da seriedade do preto das vestes de Júlio de Castilhos, que centralizam a representação. O detalhe principal fica em uma das mãos que repousa sobre a Constituição do Estado do Rio Grande do Sul, na qual a palavra Constituição pode ser claramente lida, assim, esse simbolismo buscava transmitir a importância deste documento. Júlio de Castilhos foi retratado em seu exercício no cargo público, essa imagem evidencia a intenção de uma representação de poder, e da importância simbólica da Constituição.

Pedro Weingärtner teria utilizado fotografias para retratar Júlio de Castilhos e também D. Pedro II. Elas tornaram-se elementos bastante comuns na elaboração de

pinturas no século XIX. Facilitaram as produções para os pintores que moravam no exterior, mas vinham visitar e buscar novos temas em sua terra natal, podendo fotografar pessoas e elementos para elaborarem suas pinturas, e, assim, retornar ao exterior para finaliza-las. Existia uma relação muito importante no século XIX entre a pintura e a fotografia. Weingärtner utilizou muito a fotografia na construção de diversas pinturas, uma vez que vinha ao Brasil buscar inspiração e novos motivos para suas telas. Quando algo lhe chamava a atenção ele elaborava rápidos rascunhos ou tirava as fotos, as quais levava ao seu atelier em Roma e reproduzia em suas pinturas. Teria sido este o caso tanto da homenagem póstuma à Júlio de Castilhos quanto do retrato da estátua de D. Pedro II. Sobre o gênero dos retratos no Brasil, considera-se que “[...] sofreu uma influência crescente da fotografia ao longo do século XIX e início do século XX. Essa influência propiciou uma associação tão íntima quanto produtiva, particularmente no período dito naturalista, tão notavelmente representado por Pedro Weingärtner”. (FERREIRA; ROSSI, 2013, s/p). Atenta-se ainda que D. Pedro II teria sido um grande entusiasta da fotografia adquirindo equipamento para obter *daguerreotipo* ainda jovem, “introduzindo a técnica no país. Também formou uma coleção de obras de alguns pioneiros da fotografia, como Marc Ferrez (1843-1923), Insley Pacheco (c. 1830-1912) e Revert Henrique Klumb (183? - c. 1886) entre outros”. (FERREIRA; ROSSI, 2013, s/p).

O uso de fotografias por Weingärtner foi utilizado tanto para captar cenas e personagens que ele gostaria de reproduzir nas telas quanto para fotografar seus próprios quadros, como visto no capítulo dois, em que o artista gostava de mandar a fotografia de suas pinturas para os familiares no Sul do Brasil e para o amigo Joaquim Nabuco. Ainda que não tenhamos a confirmação de que foi o caso do uso de fotografias para a elaboração do quadro de Júlio de Castilhos, essa é uma das possibilidades, pois seria difícil para o artista retratá-lo, após sua morte, sem alguma imagem para servir de guia, especialmente tratando-se de uma encomenda.

Júlio de Castilhos foi um influente político gaúcho, aliado ao pensamento positivista, que além de fundar o Partido Republicano no Rio Grande do Sul, participou da primeira elaboração de uma Constituição gaúcha, no ano de 1891 e, talvez por isso, tenha sido retratado ao lado da Constituição. Como político e intelectual, possuía uma relação tensa e divergente de Carlos von Koseritz. Assim,

pretende-se atentar para o seguinte questionamento: *como um pintor gaúcho da transição do modelo político do Império para a República, amigo próximo de Koseritz, pintou o retrato imponente de Júlio de Castilhos?* Poucas são as evidências que se possui sobre as tendências políticas de Weingärtner, pois não se dispõe de documentações que tragam à luz essas questões. No entanto, a pintura foi feita no ano de 1905, após a morte tanto de Júlio de Castilhos, quanto de Koseritz<sup>120</sup>. Observa-se que os retratos feitos para Koseritz faziam parte da demonstração de afeto e amizade, bem como as imagens que reproduziu para o Imperador Dom Pedro II, feitas na base da demonstração da gratidão. Nesse sentido, era diferente a relação do pintor com o retrato de Júlio de Castilho, que foi feito sob encomenda do governo, apontando que Weingärtner sempre manteve uma boa relação com o setor político do Brasil, seja no Império ou na República. Uma das hipóteses seria que em prol dessa relação de Weingärtner com ambos regimes políticos, ele teria aceitado retratar Júlio de Castilhos por meio da encomenda, independentemente de suas próprias posições pessoais. Fica assim a dúvida sobre as dimensões políticas na vida do pintor. O que se sabe é que tanto o período do Império quanto o da República, pouco alterou a vida de Weingärtner, que soube aliar-se aos diferentes grupos não lhe faltando oportunidade de expor e vender seus trabalhos no Brasil, obtendo sucesso e prestígio de forma constante na sua trajetória. Weingärtner, antes de ser um homem engajadamente político, coisa que não se pode comprovar que o foi em nenhum momento, foi um homem que soube fazer e manter uma forte relação com a elite brasileira. Considerando que essa elite foi o mercado consumidor de seus trabalhos artísticos. Tampouco se pode afirmar que o pintor teria sido apolítico, uma vez que ele apenas soube não esmorecer e abater-se quando seu mecena (o Imperador) sai do poder e assume um novo governo. Soube manter a boa relação política e social com o Brasil nessa transição dos regimes.

Sobre essa relação de amizade entre o artista e Carlos von Koseritz segue abaixo um relato retirado do livro *Impressões d'Itália*, de 1887, onde o próprio

---

<sup>120</sup> Considerando esta tensa relação entre Carlos von Koseritz, amigo próximo de Weingärtner, e seu vínculo com Júlio de Castilhos, uma vez que ambos eram desafetos políticos, e Weingärtner fez o retrato dos dois, atenta-se para a data do falecimento de ambos. Koseritz faleceu em 30 de maio de 1890. Júlio de Castilhos veio a falecer em 24 de outubro de 1903. Nesse caso, quando ao término da elaboração do retrato póstumo de Júlio de Castilhos, Koseritz já havia falecido também, e, portanto, o retrato não causou danos à amizade que nutriam um pelo outro.

Koseritz narra detalhadamente a visita que fez ao atelier de Weingärtner durante sua estadia na Europa. O relato é carregado de adjetivos, elogios e apelos sentimentais, dando pistas do tipo de relação que os dois usufruíam:

Desde o dia de minha chegada a Roma, estive diariamente com o Sr. Pedro Weingärtner, nosso talentoso comprovinciano Rio-grandense [...] nos pitorescos arrabaldos da cidade eterna, é que se encontra o *atelier* do meu jovem e talentoso amigo, que um dia será uma das primeiras glórias artísticas do nosso Império. Foi com imensa satisfação que visitei o *atelier* do meu jovem amigo, porque encontrei alli as provas robustas do seu grande talento e a confirmação dos juízos vantajosos que sempre fiz a seu respeito o que fui o primeiro a externar na imprensa. (KOSERITZ, 1887, p. 358).

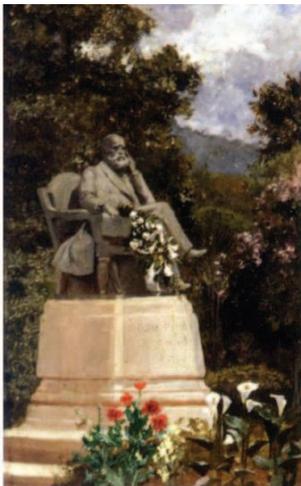
Assim, evidencia-se a forma que as redes sociais foram sendo formadas e estruturadas ao longo da vida do artista. Antonio Acosta Rodríguez (2000), ao concluir sua pesquisa sobre redes sociais, de forma comparada, traz uma importante reflexão: “[...] no parece arriesgado afirmar que los mecanismos sociales de poder, en el marco de las redes sociales, han existido siempre y que existen actitudes y reacciones de individuos o de grupos en ellas que son muy similares [...]”. (RODRÍGUEZ, 2000, p. 169). Embora ainda considere que “[...] aunque las excusas para los comportamientos – reales o ficticias – difieran en el tempo”. (RODRÍGUEZ, 2000, p. 169). Nesse caso, as relações de poder e formação de redes dos pintores aqui estudados apontam que ambos utilizaram de sua profissão como mecanismo para ascensão social, ainda que cada qual de forma diferente. Nesse caso, tratando-se da negociação de poder nas escalas das redes sociais, “Em qualquer tempo ou espaço, os indivíduos criam e recriam vias de circulação de interações em espaços sociais mais ou menos diversificados”. (CAMISSOLI; COSTA, 2014, p. 21). Conclui-se que “[...] é justamente na interação entre os fluxos de transações e os distintos círculos relacionais que os indivíduos definem suas estratégias e negociam suas posições sociais”. (CAMISSOLI; COSTA, 2014, p. 21).

Já a pintura de D. Pedro II serve como outro exemplo da forma como Weingärtner elaborou estratégias de negociação de suas relações sociais. A Figura 12, intitulada *Estátua de D. Pedro II*, sem data, foi executada também partindo de uma fotografia do Imperador. Hoje a tela encontra-se no acervo da *Pinacoteca Aplub*, em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul. Essa homenagem feita à D. Pedro II,

possivelmente ocorreu em função do agradecimento que Weingärtner buscava transmitir ao mesmo, pelo financiamento de seus estudos na Europa. Observando que sem a pensão de D. Pedro II o artista não teria condições de se manter sozinho fora do país. Foi aos 30 anos de idade, em 1883, que Weingärtner enviou uma carta ao Imperador solicitando o auxílio financeiro para que pudesse prosseguir com seus estudos na Europa. No ano de 1884 esse pedido foi atendido.

Na Figura 12, observa-se uma estátua de D. Pedro II, onde ele foi representado sentado em um trono, com uma postura bastante casual e relaxada, diferente de todos os outros retratos que foram vistos até o momento, isso ocorre possivelmente por se tratar da representação de uma estátua. A figura do Imperador aparece de pernas cruzadas e segurando o rosto com uma das mãos. Ele olha calmamente para frente, a estátua foi retratada em meio a natureza brasileira – que contrasta o tom claro do personagem com todo o verde que rodeia a tela. Flores coloridas nascem ao pé da estátua, sendo que a mesma também carrega um buque de flores brancas.

Figura 12 – *Estátua de D. Pedro II*



Fonte: WEINGÄRTNER, Pedro. *Estátua de D. Pedro II*, sem data. Óleo sobre madeira, 22 x 13 cm. Acervo da Pinacoteca Aplub, Porto Alegre, RS.

Seguem duas fotografias que, provavelmente, serviram de suporte para a elaboração da pintura (Figura 12). Isto pode ser observado nas próprias palavras do pintor relatadas na sequência.

Figura 13 – Foto de D. Pedro II



Fonte: PACHECO, Joaquim Insley. *Pedro II, Imperador do Brasil: retrato*, 1883. Acervo FBN.

Figura 14 – Foto de D. Pedro II



Fonte: HENSCHEL, Alberto. *Dom Pedro II*, Rio de Janeiro. 1875. Coleção Waldyr da Fontoura Cordovil Pires.

Ambas fotografias podem ter servido de inspiração. A primeira pelo cenário que em muito se assemelha ao que Weingärtner retratou em torno da estátua do Imperador. Outro detalhe desta foto que chama a atenção seria que D. Pedro II segura uma bengala na mão esquerda. Esse objeto também foi observado na representação de Blanes, no retrato de Carlos Reyles, Figura 5, sendo um elemento que demarca a elegância do retratado. Já a segunda foto, Figura 14, lembra muito a pintura pela forma descontraída que o personagem se encontra, pois está sentado, com a mão calmamente repousada sobre uma escrivaninha, com as pernas cruzadas. Destaca-se também que as fotografias estão datadas de 1875 e 1883, e, embora não tenhamos a data da pintura, sabe-se que a bolsa de estudos foi concedida no ano de 1884. Desta forma, as datas se cruzam com a possibilidade das fotografias terem servido de inspiração para o pintor. Além disso, na fala de Weingärtner descrita abaixo, evidencia-se a intenção da utilização do retrato do Imperador para fins de sociabilidade e manutenção de laços do artista:

Tomei a liberdade de pintar um retrato a óleo de Vossa Majestade Imperial, baseado em um cartão fotográfico de Alberto Henschel da Corte, e também do Exmo. Vosso Conselheiro D'Ávila, atual ministro da agricultura para mostrar o progresso que fiz, sendo alias bastante difícil sem a presença da pessoa o que pode ter dado lugar a erros graves, a respeito das cores e da semelhança. (TARASANTCHI, 2009, p. 153).

Esse trecho da carta que foi enviada ao Imperador possibilita compreender o modo que Weingärtner claramente utilizou da elaboração do retrato ao qual presenteou o Imperador e o seu Ministro como forma de manter a boa relação, mostrando seu progresso artístico, visando à manutenção de sua bolsa; além de demonstrar gratidão àquele que lhe financiou os estudos. Nesse caso, esses dois retratos citados foram formas de firmar laços sociais. Contudo, as Figuras 11 e 12 são representações de grandes líderes políticos brasileiros, e mostram a relevância de Pedro Weingärtner para a sociedade, uma vez que ele mantinha significativa rede com a aristocracia brasileira, sendo considerado o “primeiro pintor brasileiro”, no século XIX, no Brasil.

Os retratos no contexto da elite no Brasil do século XIX podem ser entendidos como valiosos instrumentos de análise; como parte de um jogo de poder de distinções sociais. Almejava-se marcar o poder, a respeitabilidade, o privilégio por meio das imagens. A pintura de retrato funcionava como uma forma de eternização da memória iconográfica dos personagens que, em diferentes épocas, possuíam uma posição privilegiada na sociedade. Os retratos da elite no Brasil também se configuram em locais de disputa de poder e podem ser compreendidos dentro deste contexto: “Os estudos sobre as elites brasileiras mostram a importância do pertencimento desse grupo nas instituições conferidoras de poder e *status*”. (BILAC, 2014, p. 334). No Brasil, ao longo do tempo, dentre as estratégias para a manutenção deste poder das elites, destacam-se “a grande propriedade de terras, casamentos endogâmicos e prole numerosa, ao lado da ocupação dos cargos-chaves nas administrações municipais, regionais e, muitas vezes, nacionais. Esse conjunto de fatores possibilitou a construção de toda uma rede de poder local”. (BILAC, 2014, p. 334).

Ao tratar essa relação de poder entre as elites, aponta-se a importância da construção de um imaginário social. A representação social e a formação de imaginários estão estritamente vinculadas às imagens. A produção das imagens e a sua função pedagógica na sociedade orienta e povoa um determinado imaginário coletivo, e por isso os retratos possuem um viés político, pois são também utilizados politicamente para atender a essas construções sociais. Isso ocorre com as representações pictóricas dos grandes feitos militares e dos fatos históricos que vão

dando o contorno de uma identidade nacional, mas também ocorre com a elaboração de retratos de uma elite. Fazer parte de um grupo, ser membro da alta classe da sociedade, requer a utilização de inúmeros símbolos que causam uma distinção social. Nesse caso, a propagação de retratos nos quais estão marcados todos esses símbolos que constituem um membro de determinado grupo são fundamentais para a criação de distinções identitárias. Esses símbolos podem ser as roupas, as bengalas, as joias, a pose, os penteados, os elementos internos ou externos do ambiente onde o retratado está sendo pintado. O que de fato ocorre é que esses símbolos povoam a imaginação do expectador e são elementos distintivos de cada grupo. As imagens são transmissoras desses códigos comportamentais e de elementos identitários. Sobre o processo de imaginação considera-se que é “percebido como um dinamismo organizador, [...] que se converte em fator de homogeneização da representação. Dar a imaginação uma função criadora implica atribuir-lhe uma capacidade inventiva para criar a realidade”. (PESAVENTO, 1995, p. 20).

Nesse sentido, a elite brasileira tanto quanto a elite uruguaia, necessitava da produção de signos e símbolos de diferenciação para compor um *corpus* elitista que os singularizasse dos demais, e que demarcasse de vez seus lugares na sociedade. Os retratos são os portadores desses símbolos e signos. É relevante ainda afirmar que a elaboração de retratos permitiu além da visibilidade social, pois, “[...] se por um lado os retratos permitem uma compreensão mais nítida das redes informais de poder das elites brasileiras, por outro oferecem um registro e uma representação da autoimagem desse grupo dirigente em fases de afirmação social”. (BILAC, 2014, p. 334).

O caminho para o reconhecimento de um artista na América Latina era ganhar prêmios no exterior e ter críticas positivas noticiadas nos meios de comunicação de maior circulação do seu país. Contudo, para além do artista ter seus quadros noticiados e sua própria personalidade ser digna de notas na imprensa, através de caricatura e fotos, era também um demonstrativo de seus *status* enquanto um “grande pintor nacional” e, nesse caso, tanto Blanes, como visto anteriormente, como Weingärtner, desfrutaram deste meio de representação. Henrique Bernardelli<sup>121</sup>, em

---

<sup>121</sup> Henrique Bernardelli (1857-1936) nasceu no Chile e morreu no Rio de Janeiro, onde também passou boa parte de sua vida. Participou de diversas exposições e foi professor da Escola Nacional de Belas Artes. Bernardelli naturalizou-se brasileiro no ano de 1878.

1894, elaborou uma caricatura<sup>122</sup> de Weingärtner, sendo isto um forte indício que mesmo mais de uma década longe da sua terra natal, ao retornar, o pintor ganhou seu retrato e caricatura nos periódicos de maior circulação do Estado.

Figura 15 – *Caricatura de Pedro Weingärtner*



Fonte: BERNADELLI, Henrique. *Caricatura de Pedro Weingärtner*. 1894. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 10 de out. de 1894, p.1.

Essa caricatura feita por Bernadelli ocupa boa parte da página central do periódico *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, e traz a imagem do pintor com asas de anjos, mas em formato de paleta, legitimando sua atividade artística. A notícia é datada de 10 de outubro de 1894, onde apresenta a seguinte reportagem:

Os nativistas não de dizer que elle é allemão, e allemão tambem o chamará, mas por outras razões, o nosso correspondente em Londres, que teima em dizer que o maestro Alfredo Kiel não é portuguez, isso com grande descontentamento da colonia. A nós faz-nos conta dizer que o Pedro é brasileiro, pois que deixou o umbigo no Rio Grande do Sul, e gaba-se de ser *guasca*. Henrique Bernardelli desenhou-o com asas; é que as tem, o diabo do Pedro, e tem voado por esses ares fora, fazendo-se um artista com quem se deve contar. Na exposição actual, Weingärtner está bem representado, e os amadores parecem dispostos a deixar-lhe o *atelier* vazio. Pouco importa; ele não tem medo de trabalhar, e em breve o veremos, de volta dos seus pampas, ou de Berna, ou da Alemanha com um novo sortimento de trabalhos, em que sempre há a notar um passo adiante. É que o Pedro não é um official de pintura; é um pintor em toda a extensão da palavra. (GAZETA DE NOTÍCIAS, 10 de out. 1894, p. 1).

---

<sup>122</sup> Esta caricatura foi também analisada em minha dissertação de Mestrado, defendida no ano de 2014, pelo Programa de Pós-Graduação da UNISINOS, com um viés semelhante. Retorno a análise na tese por acreditar ser necessário ao debate que se desenvolve.

Assim como em Blanes, esse exemplo da caricatura aponta um aspecto referente ao processo de *status* e reconhecimento do artista. Weingärtner e Blanes, por certo gozavam de um indiscutível prestígio, presente nas notas de jornais, nas encomendas de suas obras, nas imagens que produziam deles para os periódicos de grande circulação, nas suas relações com o alto escalão social, político, militar, intelectual e artístico do Brasil, no caso de Weingärtner, e no Uruguai, no caso de Blanes. É por meio das redes de poder no interior dos círculos das elites que se pode considerar que os retratos também funcionavam como estratégias mútuas de venda e legitimação da imagem. Assim, atenta-se que as imagens, sejam pinturas ou de qualquer outro tipo, são sempre lugares de tensão e negociação. Sobre o processo de fabricação da imagem dos retratados afirma-se que se constituem em “[...] um espaço estratégico de negociação de todo um repertório de atributos e desqualificações, de deveres e poderes, de presenças e ausências, de máscaras e parentescos, a imagem final tomando contorno em meio a tais transações”. (MICELI, 1996, p. 23). Considera-se ainda que nesse campo das negociações, elaborar um retrato consistiria em:

Os retratos constituem, antes de tudo, o fruto de uma complexa negociação entre o artista e o retratado, ambos imersos nas circunstâncias em que se processou a fatura da obra, moldados pelas expectativas de cada agente quanto à sua imagem pública e institucional, quanto aos ganhos de toda ordem trazidos pelas diversas formas e registros de representação visual, enfim quanto ao manejo dos sentidos que retratistas e retratados pretendem infundir, seja na própria obra, seja nos parâmetros de sua leitura e interpretação. (MICELI, 1996, p. 18).

Os retratos que Pedro Weingärtner executava são importantes fontes que apresentam seus laços de amizade. *Quem eram os personagens que ele retratava e quais os prováveis motivos de fazê-lo?* Os retratos não deixavam de ser uma prática política do pintor, uma forma de firmar laços sociais e afetivos com figuras importantes da época. Agraciar essas pessoas com seus retratos e de seus respectivos familiares era uma forma de retribuição e de agradecimento pelo mecenato, além de ser uma demonstração de amizade, uma vez que constituiu laços e redes sociais importantes para sua carreira. Dentre os muitos tipos que Weingärtner pintou, destacam-se a figura de Henrique d’Avila, Dr. Carlos Wallau e seu filho. Ainda no

ano de 1887, com o auxílio de Carlos von Koseritz, Weingärtner conseguiu uma bolsa para retornar por seis meses ao Brasil e, em dezembro do mesmo ano, faz os retratos de Carlota e Adelaide Koseritz, possivelmente como um gesto de agradecimento pela intervenção e ajuda do amigo. Outros companheiros seus que tiveram seus retratos feitos foram Carlos Magalhães de Azeredo e o Dr. Bruno Chaves, médico em Pelotas, que foi também embaixador em Roma, no ano de 1899. (FOCHESATO, 2015, p. 27).

Sobre as pinturas de retrato de Weingärtner, Guido (1956, p. 83) discorre que “é o aspecto menos conhecido da sua obra, pois raramente Weingärtner expunha os retratos que pintava, embora em todas as fases da sua evolução artística, desde que em Munique executou os primeiros quadros tenha tido encomenda de retratos”. O fato de não expor seus retratos, ainda pode decorrer da função de que serviriam para presentear o personagem retratado, e não para exposição e venda como foi o caso de outros quadros de gênero do artista, exceto quando eram encomendados<sup>123</sup>. Como exemplo segue uma imagem bastante delicada e abundante em detalhes, o retrato da senhora Bruno Toledo, de 1917, hoje parte de uma coleção particular. A personagem surge sentada com um delicado vestido branco, com rendas e babados, e com uma longa fita preta que se destaca na roupa, juntamente com as meias e o sapato preto que usa. A moça está sentada ao lado de sua arpa. Possui os cabelos presos em um coque e as feições delicadas. O cenário é bastante colorido, e demonstra em todos os detalhes da decoração o poder aquisitivo da personagem, visível nos finos moveis, cadeiras, tapetes e vasos. Assim, o cenário interno identifica uma morada de alta classe. A cena está ornamentada por uma grande variedade de plantas e flores<sup>124</sup>.

---

<sup>123</sup> Embora Weingärtner tenha elaborado cenas de conflitos, como a Revolução Federalista, não foram localizados retratos específicos de figuras de militares.

<sup>124</sup> Não encontramos grandes informações sobre a retratada, mas, pode-se inferir, observando a imagem, que se trata de uma moça da alta classe brasileira. Além disso, a tela é marcada por elementos delicados e femininos, tal qual a senhora representada.

Figura 16 – *Senhora Bruno Toledo*



Fonte: WEINGÄRTNER, Pedro. *Retrato da Senhora Bruno Toledo*, óleo sobre tela, 23,5 x 16 cm, coleção particular, 1917, Porto Alegre, RS.

Já o retrato de Carlos Magalhães de Azeredo, foi pintado em 1903. Pedro Weingärtner representou um diplomata brasileiro, com residência em Roma. Azeredo foi membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, da Academia Internacional de Diplomacia e do Instituto de Coimbra. Seus primeiros estudos foram no Porto, em Portugal. Assim, após formar-se voltou ao Brasil em 1880, onde passou a escrever poemas e outros temas literários. Formou-se em direito e ingressou na carreira diplomática<sup>125</sup>, onde, devido a sua profissão, passou parte de sua vida residindo em Roma, pois atuava junto ao Vaticano. (TELLES, 2018). Azeredo também teria sido uma peça importante para a negociação da criação de um consulado brasileiro no Vaticano. É relevante atentar que Pedro Weingärtner possuía também seu atelier e residência em Roma, sendo provável que os dois tenham estabelecido algum tipo de vínculo e laços de amizade e solidariedade em função da aproximação geográfica e linguística.

---

<sup>125</sup> Em sua carreira de diplomata, em um momento em que ainda não existia um padrão para admissão, mas, sim, contava com indicações de cargo, Azeredo recebeu seu primeiro posto em Montevideo, no Uruguai. (TELLES, 2018, p. 14). Esta informação nos permite levantar a seguinte hipótese: Azeredo era um grande entusiasta das artes e da literatura, sendo ele mesmo um poeta. É provável que tenha chegado como diplomata em Montevideo ao final do século XIX, pois formou-se em 1893. Possivelmente não tenha vindo a conhecer o artista Blanes pessoalmente, mas para esta autora parece impossível que não tenha conhecido a produção artística de Blanes, seja pela repercussão do artista no Uruguai, ou ainda quando de sua morte no início do século XX, que foi amplamente divulgada. Dessa forma, ao mudar-se para Roma e sendo amigo íntimo de Pedro Weingärtner, surge a hipótese de que ao menos pelas palavras do amigo, se não por outros meios que não conseguimos mapear, Weingärtner tenha tido conhecimento da produção de Blanes.

Figura 17 – *Carlos Magalhães de Azeredo*



Fonte: WEINGÄRTNER, Pedro. *Retrato do Embaixador Carlos Magalhães de Azeredo*. 1903, óleo sobre tela, 32.5 x 24.5 cm.

Assim, a representação de Azeredo confere com o *status* intelectual de escritor e diplomata. Ele foi representado sentado ao lado de sua escrivaninha, que aparece coberta com uma fina toalha e traz uma pilha de livros e uma pena de escrever, símbolo da vida letrada que o personagem levava. O retrato buscou representar o diplomata dando destaque aos elementos de sua profissão. Também traz na mão direita um anel de pedra vermelha, símbolo do bacharel, dos estudos, de sua formação. A veste escura e elegante confere-lhe um ar de aristocracia. Atenta-se ainda que, no ano de 1899, Weingärtner teria feito um retrato da esposa do embaixador, Maria Luíza Caymari Magalhães de Azeredo, informações que foram encontradas em Molina (2014, p. 111). Ao que tudo indica, por meio da leitura da biografia escrita por Angelo Guido (1956), foi possível encontrar alguns relatos de que Weingärtner tenha vindo a ser um grande amigo íntimo de Azeredo, o retrato seria apenas um elemento que indica a relação entre o pintor, Azeredo e a sua família<sup>126</sup>. Segue o seguinte relato:

[...] Pelo que se pode deduzir de vários cadernos que examinamos, não viajava nunca, não realizava mesmo um passeio, como os que fazia, aos domingos, em geral, em companhia do íntimo amigo

---

<sup>126</sup> Contudo, também teria tido uma relação muito próxima com diversos intelectuais da sua época: “Amigo de intelectuais da envergadura de Machado de Assis (1839-1908), com o qual se correspondia desde os dezessete anos de idade, e do poeta simbolista Olavo Bilac (1865-1918), Carlos Magalhães de Azeredo conheceu algumas das personagens de maior destaque do seu tempo, inclusive o próprio Barão do Rio Branco (1845-1912), decano da diplomacia brasileira”. (TELLES, 2018, p. 12).

Carlos Magalhães de Azeredo, então cônsul em Roma, sem levar o seu pequeno caderno em que ia anotando o que lhe interessava ou podia servir-lhe para uma composição. (GUIDO, 1956, p. 75-76).

Angelo Guido também traz um relato escrito em artigo elaborado pelo próprio Azeredo sobre o pintor, onde fica bem clara a amizade e o carinho que ele nutria pelo artista. O texto de Azeredo exalta não apenas a qualidade da arte de Weingärtner, mas demonstra o quanto Azeredo conhecia o pintor, revelando detalhes do seu modo de pintar e de seus hábitos cotidianos, engrandecendo sua personalidade nas linhas que escreveu. Assim, Weingärtner teria retribuído essa amizade retratando tanto Azeredo, como sua esposa. Atentamos mais uma vez o artista se utilizou de sua arte na elaboração de retratos como forma de demonstração de afeto, gratidão e manutenção das redes sociais. Guido transcreve a seguinte fala do artigo escrito por Azeredo:

[...] Então, trabalha-se muito? – É claro que sim, êle não conhece a preguiça, e, embora eu o suspeite, por aqueles seus olhinhos azuis velados de brumas tudescas, de ser grande sonhador, certamente êle, com sabedoria, reserva para as vagas, indolentes contemplações as horas do crepúsculo e da noite... em que não há luz para pintar!

Dias inteiros passa diante do cavalete, traçando um esboço ou acuradamente adiantando um quadro, em face dos modelos dispostos com harmonia para uma pastoral grega ou uma orgia pompeana, levantando-se de longe em longe para corrigir uma atitude, combinam melhor as dobras de um peplu ou de um pálio, detendo-se um minuto, à conveniente distância, para observar uma côr, uma sombra.... O silêncio não lhe pesa, porque o pincel nas suas mãos fala mais e melhor que a língua. Se algum amigo aparece, também nada lhe custa ouvir e conversar, sem interromper por isso o trabalho. Weingärtner, expansivo como poucos, não é tagarela como ninguém; sobretudo não faz frases, não tem sombra da facúndia e do pedantismo de certos artistas, cujo prazer ingênuo consiste muitas vezes em estragar obras claras com teorias obscuras. Não lhe peçam doutrinas, nem declamações; belas ideias sim, e especialmente belos quadros. A sua linguagem é como a sua alma, de uma limpidez de água corrente; água corrente que tem, aliás, quanto à vontade, a força tenaz e constante de um rio". (GUIDO, 1956, p. 76-77).

Outro retrato importante, mas que infelizmente não foi possível localizar a imagem, seria o de Bruno Chaves, de 1899, e da sua esposa. Ambos foram elaborados no mesmo ano por Weingärtner. (MOLINA, 2014, p. 111). Seria

novamente um indicativo da boa relação com o alto escalão político brasileiro no exterior que Weingärtner possuía. Segue o seguinte trecho encontrado em João Moreira de Araripe Macedo (1877), onde retrata seu encontro com Weingärtner: “conheci em Roma nos salões de Bruno Chaves, Ministro Brasileiro junto ao Vaticano, em uma soirée de recepção dada por esse Ilustre diplomata em homenagem a D. Duarte Leopoldo, que acabava de ser sagrado Bispo do Paraná. (MACEDO, 1887, s/p).

A última tela analisada dentre os retratos elaborados por Pedro Weingärtner é a do Primeiro Intendente de São Leopoldo, Epifânio Orlando de Paula Fogaça, executada ao final do século XIX, em 1895. Hoje, esta tela encontra-se no acervo fixo do *Museu Histórico Visconde de São Leopoldo*<sup>127</sup>. Weingärtner foi filho de imigrantes alemães que residiram nas colônias de São Leopoldo e, portanto, é muito provável que tenha vindo a ter vínculos com a elite política do município. Epifânio Fogaça, nasceu em 28 de janeiro de 1834 e faleceu em 3 de fevereiro de 1905. Foi casado com Cristiana Carolina Veeck. Atuou na política, em São Leopoldo entre os anos 1892 até 1900, e foi uma figura que teve seu nome envolvido em escândalos de corrupção<sup>128</sup>, tendo sido afastado do cargo pelo próprio Júlio de Castilhos. Teve boa andança no cenário político leopoldense, pois já havia ocupado cargo na Câmara de Vereadores de São Leopoldo, no Brasil Imperial<sup>129</sup>. Ao tratar sobre os conflitos políticos de Epifânio Orlando de Paula Fogaça, o historiador René Ernaine Gertz (2002) destaca a figura do intendente pela acirrada disputa entre ele, seus seguidores e a oposição católica *Kroeffista*. (GERTZ, 2002, p. 178). Entretanto, afirma que “Além de republicano positivista, Fogaça foi uma das mais importantes figuras da maçonaria local”. (GERTZ, 2002, p. 178). Atentamos para esta faceta do retratado buscando indícios de que Weingärtner também poderia ser membro da maçonaria, tal qual Blanes conseguimos identificar como membro, no Uruguai, mas, no entanto, carecemos da falta de fontes para confirmar tal hipótese.

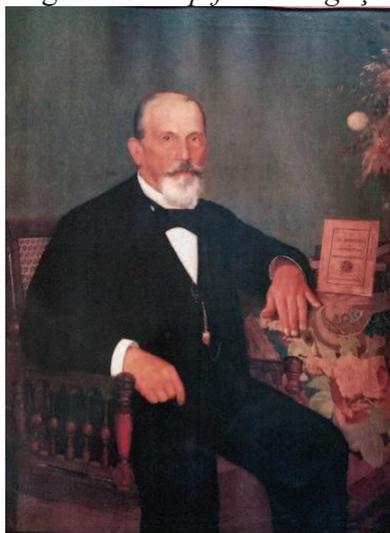
---

<sup>127</sup> A placa de doação da pintura, que se encontra no *Museu Histórico Visconde de São Leopoldo*, traz a seguinte informação: Doação *in memoriam* de Vivian Schmidt Ritter. Filiação Luiz Emílio Schmidt e Iris Schmidt, nasc. de Paulo Schimitt.

<sup>128</sup> Além de ser acusado de incompetência administrativa e de nepotismo, foi também acusado de recebimentos indevidos e de clientelismo.

<sup>129</sup> Conforme Germano Oscar Moehlecke (2011), ao tratar sobre a vida política e administrativa de São Leopoldo, afirma que Fogaça teve um governo marcado por muitas iniciativas pioneiras, como a regulamentação do uso da água, em 1897, propiciando alto grau de progresso ao Município. (MOEHLECKE, 2011, p. 92).

Figura 18 – *Epifânio Fogaça*



Fonte: WEINGÄRTNER, Pedro. *Retrato de Epifânio Orlando de Paula Fogaça*. 1895, óleo sobre tela. Museu Histórico Visconde de São Leopoldo, São Leopoldo, RS.

O retrato de Epifânio Fogaça não foge à regra dos retratos políticos elaborados ao longo do século XIX e primeiro quartel do XX. Sentado de modo mais informal, o retratado aparece sereno, com feição rígida e encarando o observador. Veste um elegante terno preto com camisa branca e uma gravata borboleta. No entanto, o destaque da roupa fica por conta do relógio de ouro preso na abertura do terno, reafirmando a elegância e a situação financeira do retratado. Um dos braços repousa sobre a toalha de mesa florida, dando destaque as cores mais vivas da tela: azul, verde e laranja. Na mesa, além de um alto vaso com flores diversas que aparece pela metade, alguns livros servem de apoio ao documento que se destaca ao lado do retratado: *As leis Municipais de São Leopoldo*. Assim, como Júlio de Castilhos foi representado ao lado da Constituição, Fogaça foi retratado ao lado das Leis Municipais, que aparecem de forma bem nítidas na tela. Este elemento lhe confere a identidade de político e de gestor, está representado como o “homem das leis”. Torna-se possível trazer a seguinte reflexão, considerando que cinco anos mais tarde da elaboração do retrato, Fogaça é afastado do cargo por Júlio de Castilhos, sob diversas acusações, questionamos: *Teria ainda assim Weingärtner feito seu retrato?* Não tendo uma definida posição política do artista, mas sabendo que ele transitava muito bem entre as elites brasileiras, surge as questões de sua própria atuação como cidadão que esteve ligado ao Município. Outrossim, questioná-se: *teria essa suposta*

*amizade com Epifânio sido abalada após os escândalos de corrupção, ou de fato isto não era de interesse para Weingärtner?* Possivelmente encontraríamos mais fontes para aprofundar esta questão ao saber a procedência do retrato, se ele foi encomendado ou foi um presente do artista ao político. Isto daria uma base mais sólida para levantarmos algumas hipóteses. No entanto, o *Museu Histórico Visconde de São Leopoldo* que abriga a tela, não possui nenhuma documentação, além da ata de doação, para que possamos aprofundar tal questão.

Nesse sentido, retomamos a importância da análise dos valores simbólicos presentes nos retratos, e a forma que revelam meios estratégicos de representações de diferentes grupos. Isso serve também na política, como no caso do retrato de Júlio de Castilhos e do Intendente Epifânio Fogaça, cheios de símbolos que representam a ordem, como a assinatura da Constituição e as Leis Municipais de São Leopoldo. A elite local, ao buscar mostrar seu *status*, utilizava-se de símbolos e signos dentro e fora do seu ambiente doméstico<sup>130</sup>.

A ligação de Weingärtner com este grupo de alto escalão foi significativa no sentido de apontar sua participação na produção de uma memória dessa elite nacional, seja ela política, ou não. Considerando que os periódicos divulgariam os retratados, quem encomendou e o retratista, pode-se afirmar que esse tipo de pintura era também uma forma de divulgação dos trabalhos e talentos artísticos do período. Larissa Patron Chaves (2013), ao estudar os retratos das Sociedades Portuguesas de Beneficência no Rio Grande do Sul, analisando os retratos dos associados como uma forma de garantir a visibilidade social, afirma ser eles uma forma de ostentar poder e *status*, no final do século XIX. (CHAVES, 2013). Também se configuram como formas de representar sua presença simbólica em locais de destaque na sociedade.

Assim, pode-se dizer que Weingärtner teve sua presença simbólica na sociedade brasileira e, desse modo, sua produção é um legado artístico narrativo da sua visão da sociedade que frequentou. No momento em que ganhou destaque nas páginas dos jornais por meio de imagens que o representassem e que contassem um

---

<sup>130</sup> Ao tratar da importância da utilização dos retratos no Rio Grande do Sul, para o retratista e o retratado: “O retrato pintado serviu, no panorama rio-grandense, em várias ocasiões, como instrumento para a promoção social não só da pessoa retratada, como daqueles que, eventualmente, se empenhavam em encomendar a tela ao pintor, e depois em oferecê-la ao ilustre dignitário que merecera tal homenagem. Cabia à imprensa o fundamental papel de trazer à tona o nome de todas as pessoas envolvidas nesse jogo de adulações, incluindo o do artista”. (BOHNS, 2005, p. 57).

pouco de sua trajetória, ao menos a profissional, confirmava-se seu *status* no Brasil. Além disso, foi importante os retratos que o artista elaborou, pois, sendo considerado um dos mais destacados pintores do século XIX, pôde ajudar a construir a imagem da elite social e política brasileira, como Blanes também o fez no Uruguai.

Aferiu-se que foi em meio a observância dessas redes e relações que conseguimos ter noção da circularidade das imagens, tanto de Blanes quanto de Weingärtner. Por onde as obras circularam diz muito sobre a intenção que elas carregavam. Temos, portanto, dois momentos sobre a circulação das obras dos artistas. O primeiro, refere-se a obra em seu tempo, ou seja, as pinturas de ambos circularam, principalmente nas mãos da alta elite do Brasil e do Uruguai. Essas obras cumpriam uma função quando eram encomendadas ou compradas pelo setor político e figuravam nas paredes dos espaços públicos; ou ainda, eram vistas por um público seletivo quando das exposições que os artistas participavam. Eram adquiridas as pinturas e retratos que valorizavam as residências pessoais da alta sociedade que possuía poder aquisitivo para ostentá-las. Já o segundo momento desta circulação será observado no quinto capítulo desta pesquisa, onde será possível verificar o uso político que foi feito de algumas imagens e por onde elas circularam também após a morte dos pintores.

Este capítulo buscou trabalhar questões relacionadas ao uso que se fez dos retratos para averiguar a forma que essas imagens se perpetuaram em um imaginário social, e contribuíram para a formação de uma memória coletiva. Os retratos podem também ser considerados espaços de lutas e conflitos, uma vez que elaborar um retrato com todos os elementos que abonem o indivíduo de forma a demonstrar seu poder, também abre as portas para conflitos sobre os locais de exposição e de manutenção desses retratos na sociedade. *Quem eram as famílias que doavam para ficar expostas nas sedes do governo ou nas Beneficências e demais locais de caridade?* Possivelmente, além de dispor de dinheiro para fazer os retratos era preciso manter seu espaço social, manter seu rosto exposto, manter as doações, manter as redes sociais e os vínculos, sejam através dos casamentos, apadrinhamentos, sociedades e amizades que favorecessem que esta elite pudesse manter seus privilégios e sua ascensão social, econômica e política.

Pedro Weingärtner e Juan Manuel Blanes puderam usufruir de uma vasta rede social que contribuiu para sua própria ascensão na sociedade. Os laços construídos são considerados significativos, pois foram esses dois artistas os contemplados com bolsas de estudos e escolhidos para retratar seus chefes de Estado. Os dois formaram uma sólida rede de relações. Seus retratos, sendo possuidores de uma função pedagógica/social, foram também alavancas para o sucesso pessoal<sup>131</sup>. Dessa forma, as imagens aqui analisadas são também retratos das memórias, sejam elas políticas, sociais, familiares, militares. São também patrimônios iconográficos que apontam a trajetória destes artistas nas sociedades em que viveram. E, é exatamente isso o que todos os retratos possuem em comum: são guardiões de um mosaico narrativo-visual de memórias.

O capítulo seguinte, capítulo quatro, vai abordar um outro eixo da produção dos dois artistas. Observamos que nenhuma sociedade se constitui apenas com um tipo de identidade, mas, sim, por ela perpassam e convivem diversos tipos de representações identitárias. Atenta-se que as mesmas passam por relações de conflito e embate quando analisadas dentro do viés das práticas de representação dos diferentes grupos, conforme Roger Chartier (1991), ao apresentar essas relações conflituosas em sua pesquisa *O mundo como representação*. Outrossim, o capítulo seguinte vai tratar de uma identidade gaúcha ou *gaucha*, termo utilizado no Uruguai. Além de uma elite detentora do poder e do *status* social, este grupo dos gaúchos também é representado pelos dois artistas paralelamente às representações vistas até o momento. Ainda que sejam retratados de forma idealizada sobre um tipo social ideal (WEBER, 1999) que transitou na região platina, estando associado ao trabalho no campo e a uma vida poetizada de descanso e comunhão com a natureza, como veremos a seguir.

---

<sup>131</sup> No entanto, para a presente pesquisa não dispomos de fontes suficientes para mapear as relações, como as cartas que os artistas trocaram com parte desse grupo privilegiado ao qual eles foram peça fundamental para a construção de elementos iconográficos de famílias da elite brasileira e uruguaia.

#### 4. Os gaúchos: Construindo o homem do campo

Ao tratar o tema sobre a identidade gaúcha na região platina, a ideia de pertencimento permeia toda e qualquer análise decorrente da formação identitária. O sentimento de pertencimento está vinculado às questões de espaço geográfico, questões étnicas, sociais e econômicas. Resulta de uma construção social, política e territorial. Nesse sentido, compreender uma identidade gaúcha e uma representação do gaúcho requer compreender o espaço em que estes personagens estão inseridos e os elementos culturais e sociais que formam imaginários por meio do uso feito deles. Nesse caso, as imagens, a literatura, a músicas e demais formas de representação atuam diretamente como condutoras desse papel de formação identitária. Pertencer a determinado grupo ligado a uma certa região transitando em meio a uma cultura específica, são elementos aglutinadores da formação de um imaginário a respeito de uma certa comunidade/grupo. Estes conjuntos de ações resultam de forma tão significativa na formação da sociedade que interferem na construção de valores, comportamentos, ética e moral daqueles pertencentes a um núcleo de pessoas que se identificam. Como visto no capítulo três isto serve para representar um grupo político, um grupo de elite, ou ainda o grupo dos homens que vivem e trabalham no campo, como será possível observar ao longo deste capítulo.

As representações colaboram para entender melhor a formação de um imaginário em torno da figura deste tipo social, seja no Brasil ou no Uruguai, na literatura ou na pintura, como veremos ao longo do capítulo, atentando que ambas estão vinculadas dentro de um projeto de representação identitária. Assim, algumas características incorporadas no imaginário acabaram tornando-se parte significativa da construção daquele que ainda hoje entende-se por gaúcho quando se remete ao termo<sup>132</sup>. Este, portanto, seria retratado como o homem livre, aliado ao campo, com seu traje característico e que toma o seu chimarrão em meio a natureza, faz o seu churrasco e possui uma cultura e linguagem própria. As pinturas, tal qual a literatura,

---

<sup>132</sup> O termo gaúcho é utilizado para designar os personagens possuidores de determinadas características específicas nos habitantes do Rio Grande do Sul; o mesmo serve para o termo *gaucho*, que designa os mesmos tipos de personagens, no Uruguai. Ressaltamos, entretanto que trataremos por gaúchos todos os tipos sociais representados por Blanes e Weingärtner, seja no Rio Grande do Sul ou no Uruguai.

reproduzem parte deste imaginário<sup>133</sup>, mas, não apenas isso, elas também são as responsáveis pela formação de uma identidade regional. Estudar a imagem do gaúcho no século XIX e XX torna-se um desafio no sentido de que o “ser gaúcho” é uma constante construção e desconstrução. Ultrapassa o aspecto cultural, pois as suas formas representativas são escolhas políticas, fizeram (e fazem) parte dos jogos de interesse de uma elite platina ao longo dos séculos.

Assim, é possível questionar: *afinal, o que é ser gaúcho?* Longe de tentar responder essa complexa questão, este capítulo se propõe a dialogar sobre as representações do gaúcho pelos pincéis de Juan Manuel Blanes, no Uruguai, e de Pedro Weingärtner, no Brasil. Busca-se compreender de que modo as representações imagéticas colaboraram com as elaborações de imaginários e identidades que se perpetuaram na formação da imagem do *ser gaúcho* na região platina. Esta foi uma identidade bastante significativa no século XIX, passou por diversas transformações para atender aos interesses políticos e, dessa forma, entra em conflito com a imagem da elite platina, que também foi representada por ambos artistas, como vimos no capítulo três. Considerando a formação identitária ocorrida dentro de um espaço de lutas e conflitos (CHARTIER, 1991), não podemos nos desviar de pensar que essa construção da imagem do gaúcho reside na busca constante de fazer um uso político das imagens de determinados grupos, servindo sempre aos interesses internos e econômicos de cada sociedade.

Ricardo Rodríguez Molas, no livro intitulado *Historia social del gaucho*, de 1968, o define como: “El gaucho como tipo social es el producto de componentes étnicos, geográficos, económicos, biológicos y sociales de la llanura rioplatense”.

---

<sup>133</sup> As representações literárias dialogam intimamente com as representações imagéticas. Sobre a representação do gaúcho na literatura, destacam-se os escritores Simões de Lopes Neto, no Rio Grande do Sul e José Hernández, no Uruguai, onde respectivamente, o escritor Simões de Lopes Neto, autor pelotense, conhecido pelos seus *Contos Gauchescos*, publicado em 1912, representou os gaúchos de uma perspectiva literária que corresponde com uma das muitas imagens deste tipo que podemos perceber ao longo do século XIX e XX. Seu livro trata de diversos contos que são narrados pelo personagem Blau Nunes ao longo de sua vida. Seria ele um gaúcho “típico”, tanto nos costumes quanto na linguagem. Este seria o gaúcho idealizado, o gaúcho do campo, o *guasca*, o grosso. Essas narrativas de Blau Nunes acontecem no século XVIII e culminam com o início do XIX. Seria a representação da economia pastoril e das relações sociais e culturais do gaúcho, pensado e descrito por Lopes Neto que de certa forma buscou resgatar ou manter os valores e o modo de vida do passado dos gaúchos, idealizados na construção da sua narrativa literária. Da mesma forma o poema de José Hernández, *Martin Fierro*, permite observar a representação de um gaúcho que se destaca também pela linguagem que o autor reproduziu muito próximo a forma de falarem. Em sua pena o gaúcho está representado como o homem livre, que preza sua liberdade, em meio a natureza. Ainda neste capítulo aprofundaremos a relação de Blanes com este escritor.

(MOLAS, 1968, p. 15). O gaúcho<sup>134</sup>, seja no Uruguai ou no Rio Grande do Sul, enquanto elemento simbólico coletivo configurou-se sempre no imaginário através de referenciais como suas vestimentas, seus acessórios, a ideia de estar sempre em contato com a natureza e os animais, vinculado ao meio rural. Trata-se do homem que veste bombachas, botas e chapéus, monta a cavalo e toma o chimarrão. Esses são alguns exemplos de recursos que compuseram a formação de uma identidade para esses personagens. Quiçá ainda hoje esses componentes povoam parte da identidade e do imaginário quando se pensa o gaúcho na sociedade<sup>135</sup>.

Ressalta-se que o termo gaúcho empregado neste trabalho designará o homem da campanha, que vive exclusivamente na região platina e é portador de diversos elementos característicos que o distingue, sendo esses os aspectos que serão destacados nas pinturas aqui analisadas; e, por isso, retomamos aqui a ideia de *tipo ideal* de Max Weber definida anteriormente na introdução (capítulo 1) desta pesquisa. Carla Renata Antunes de S. Gomes (2006) reflete sobre o emprego da palavra gaúcho/gaúcho, atentando para o fato de que esse termo percorreu um longo caminho de transformações, tendo sido tratado de forma pejorativa e, posteriormente, de forma idealizada na literatura. Ao analisarmos o sujeito histórico que definiu e que acabou por personificar parte dos habitantes do Rio Grande do Sul, os intelectuais de variados campos do saber fixaram um personagem que identificaram como sendo o “tipo-social-ideal” do sulista, ou seja, o “gaúcho”. (GOMES, 2006, p. 34).

Daysi Lange Albeche (1996) observou que “[...] houve uma difusão histórica do símbolo do gaúcho, sendo que seu significado variou conforme os interesses de uma determinada época”. (ALBECHE, 1996, p. 27). Já Maria Eunice de S. Maciel (2000) caracterizou o gaúcho, no Brasil, como sendo referente a todos os nascidos no Rio Grande do Sul, considerando ser “[...] uma população heterogênea, com suas diferenciações sociais, econômicas e culturais (o que inclui desde classe social até

---

<sup>134</sup> Atenta-se que, mesmo ao investigar os personagens representados por Blanes, trataremos todos pelo termo gaúcho ao longo da tese.

<sup>135</sup> É fundamental explicar neste momento que embora tenhamos essa definição do gaúcho, ao longo do capítulo também traremos representações dos imigrantes europeus que Pedro Weingärtner retratou, que se diferem da representação do gaúcho ora apresentada, mas que servem como demonstrativos de outras representações dos personagens que habitavam o Rio Grande do Sul e interagiam com os gaúchos. São, pois, importantes para entendermos os processos hierárquicos e distintivos nas telas deste pintor.

origens étnicas). Nesse sentido, seria um adjetivo gentílico, sinônimo de “rio-grandense-do-sul”. (MACIEL, 2000, p. 79). Ainda que esta mesma ideia possa ser apropriada para o Uruguai, enquanto personagens de singulares formações sociais, políticas e econômicas. Contudo, o historiador inglês Eric Hobsbawm, em 2013, ao publicar sua pesquisa intitulada *Tempos Fraturados*, comparou o gaúcho da América do Sul, mais especialmente da Argentina, ao caubói Norte Americano, observando elementos em comum entre ambos, tais como a

[...] tenacidade, bravura, o uso de armas, a prontidão para infligir ou suportar sofrimento, indisciplina e uma forte dose de barbarismo, ou ao menos de falta de verniz, o que gradualmente adquire o *status* de nobre selvagem. Provavelmente também esse desprezo do homem a cavalo pelo o que anda a pé, do vaqueiro pelo agricultor, e esse jeito fanfarrão de andar e se vestir que cultiva sinais de superioridade. Acrescenta-se a isso um distinto não intelectualismo, ou mesmo anti-intelectualismo. (HOBSBAWM, 2013, p. 311).

Tratar sobre o gaúcho é também tratar sobre o meio natural, o território rural e a natureza exuberante. Ao discutir a relação entre arte, ciência e a descrição territorial rio-platense no século XIX, Graciela Silvestri (2005) atenta para a dificuldade de registrar a região pampa tipograficamente, fato este que resultava em uma representação clássica, pitoresca e sublime, onde “La mirada classica es la mirada de lo bello, equilibrado, variado pero en íntima correspondencia; la pitoresca es fragmentaria, colorista, imprecisa; lo sublime romántico apela a la gran dimensión, lo monótono y lo repetitivo para causar miedo, enaltece el poder o abismarse en el misterio”. (SILVESTRI, 2005, p. 233).

Pedro Weingärtner associou o gaúcho à paisagem da região pampa, caracterizada, predominantemente, por longas extensões de terra, de uma vegetação rasteira e muitos gados pastando nos campos. Pode-se afirmar que “O pampa se caracteriza por um conjunto vegetacional campestre relativamente uniforme em relevo de planícies, no qual predomina a cobertura vegetal”. (PANITZ, 2010, p. 21). Esses elementos aparecem abundantemente em suas pinturas de temática regional e descrevem o cenário rural do Sul e os aspectos da vida cotidiana do homem da campanha. Já em menor número, Juan Manuel Blanes também registrou os mesmos

cenários. Ambos pintores trazem o gaúcho inserido na região pampa, em meio a natureza.

Em relação à paisagem do Rio Grande do Sul, representada por Weingärtner, cabe lembrar que ela veio ao longo dos séculos transformando-se, e que foi no século XIX, mais precisamente na segunda metade, que as estâncias, junto com a imagem do gaúcho, passaram a ser vistas por um novo olhar. O gaúcho é identificado pelo meio, ou seja, pela paisagem em que está inserido e por determinadas atividades que desenvolve nesse ambiente. Dessa forma, o meio e as práticas representadas estão associadas a identidade do gaúcho.

A noção de região pode ser entendida conforme Bourdieu, que ao trabalhar a ideia de região no seu livro *O poder Simbólico*, de 1998, observou ela como um objeto de luta entre as diversas áreas, como a geografia, sociologia e economia. Enfim, longe de ser um conceito simples, mas ao ser estudado através do olhar da área que o investiga, seu significado acaba sendo alterado. A classificação de uma região não pode ser o resultado de uma definição apenas científica, pois, se o saber é produzido por meio do estabelecimento de relações de poderes, também as diferentes ciências lutam pelo espaço classificatório do que se entende por região. Assim, Bourdieu (1998), atenta:

*A regio e as suas fronteiras (fines) não passam de vestígios apagados do ato de autoridade que consiste em circunscrever a região, o território (que também se diz fines), em impor a definição (outro sentido de fines) legítima, conhecida e reconhecida, das fronteiras e do território, em suma, o princípio de divisão legítima do mundo social. (BOURDIEU, 1998, p. 108).*

Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2008) afirma que o espaço vem sendo pensando principalmente nas dimensões física, como o lugar da imobilidade, da permanência e da segurança, sendo também o espaço físico como o local de garantia da perpetuação da memória. Atenta ainda que o historiador deve compreender as dimensões políticas, lutas pelo poder, pelo comando, estratégias sócio-políticas, domínios e conquistas, fronteiras e limites ao estudar a região. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2008, p. 57). Sobre as complexidades de abordar o conceito de região, discorre:

Falar em região implica em se perguntar por domínio, por dominação, por tomada de posse, por apropriação. Falar em região é também falar em subordinação, em exclusão, em desterramento, em banimento. Falar em região é se referir àqueles que foram derrotados em seu processo de implantação, àqueles que foram excluídos de seus limites territoriais ou simbólicos, àqueles que não fazem parte dos projetos que deram origem a dado recorte regional. Falar de região implica em reconhecer fronteiras, em fazer parte do jogo que define o dentro e o fora: implica em jogar o jogo do pertencimento e do não pertencimento. Fazer história da região é cartografar as linhas de força, o diagrama de poderes que conformam, sustenta, movimentam e dão sentido a um dado recorte regional. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2008, p. 58-60).

Nesse sentido, pensar a região vai muito além do espaço geográfico e das disputas e tensões que deste ambiente se originam. A região designa modos de vida, culturas próprias e identidades. As telas que retratam a região platina são representações para além da natureza, mas de um território que exprime o modo de vida e a cultura da sociedade de um determinado espaço-tempo, de um povo que se identifica com uma região, que retrata sua habitação, práticas e vivências.

Com o objetivo de compreender o regionalismo gaúcho e apresentar a forma em que ele vai ser trabalhado, nas linhas que seguem foram lidas as obras de Ruben G. Oliven, de 1992, *A Parte e o Todo: A diversidade cultural no Brasil Nação*, onde o autor aborda o nacional e o regional na formação da identidade brasileira, e o Rio Grande do Sul como uma forma distinta frente ao Brasil. A questão do Rio Grande do Sul em relação ao Brasil é apresentada por Oliven como contraditória, ou no mínimo singular, no sentido de que diversos fatores atuaram para isso. Entre eles, aparece a questão geográfica, política, econômica e outros elementos internos como as questões étnicas de povoamento e colonização. Oliven também discute que a formação social da identidade sulista está calcada em uma tipologia bastante específica. Dessa forma, coloca o regionalismo como um modo de resgatar as diversidades culturais existentes em cada região frente à totalidade nacional. O artigo de Cláudia Maria Ribeiro Viscardi, de 1997, *História, região e poder: a busca de interfaces metodológicas*, em que Viscardi faz um levantamento historiográfico de região e regionalismo partindo do viés político da aplicação dos termos também nos ajuda a desenvolver tal conceito. Nesse caso, observou que “A História Regional não se constitui em um método e nem possui um corpo teórico próprio. É uma opção de

recorte espacial do objeto estudado”. (VISCARDI, 1997, p. 84). Enquadra-se nessa questão a utilização da região pampa como o recorte espacial da presente tese. Sendo esta região uma microrregião inserida em um território mais amplo, mostrando de certa forma as relações de poder entre as macros e micros regiões. (VISCARDI, 1997, p. 85).

Assim, o presente capítulo busca demonstrar as representações da imagem do gaúcho, sua identidade e papel na fomentação de um imaginário, sendo esse um tipo social bastante reproduzido por Weingärtner e Blanes. Todas as telas discutidas neste capítulo abordam a temática regional e podem ser igualmente analisadas do ponto de vista histórico, pois são valiosas representações iconográficas do modo de vida local dos habitantes do Sul, nos séculos XIX e XX<sup>136</sup>. O subcapítulo seguinte vai abordar a análise das telas elaboradas por Juan Manuel Blanes que trazem o gaúcho como personagem central de suas representações.

---

<sup>136</sup> Em relação a representação dos personagens negros nas telas, considerando ele também como o gaúcho, observa-se que Blanes não contemplou os negros em quase nenhuma de suas telas, numa clara intenção de construir uma identidade nacional excludente neste sentido. Já Weingärtner, ao retratar o Rio Grande do Sul, acabou incorporando os negros nas atividades da vida cotidiana e rural. Esse contraponto será abordado em diferentes momentos ao longo da tese. No que se refere as representações de Weingärtner serão incorporadas e discutidas ao longo do capítulo, mas em relação as ausências de Blanes, serão retomadas ao longo do quinto capítulo desta pesquisa, buscando discutir sobre outra perspectiva a construção identitária da nação.

#### 4.1 Os gaúchos de Juan Manuel Blanes

Juan Manuel Blanes foi um artista preso a convenções pictóricas de sua época. Não só pela formação acadêmica que teve, mas também pela responsabilidade social, já que foi o pintor escolhido para as representações das cenas formadoras da identidade nacional do Uruguai, através das telas oficiais, dos retratos e das cenas históricas que representou. Essas telas – de enormes proporções –, configuram-se, em sua maioria, em quadros com mais de dois metros de altura, elaborados através de muita pesquisa e estudos. Essa foi a rotina profissional de Blanes por toda sua vida. Essa dedicação lhe rendeu o título de “pintor da pátria”, e um lugar privilegiado na sociedade em meio aos intelectuais e políticos da sua época. No entanto, este subcapítulo se interessa por outras construções pictóricas que não àquelas comprometidas com o poder público. São as pinturas – pode-se dizer, mais livres de Blanes – os seus retratos dos sujeitos que habitavam o campo uruguaio. Pinta, agora, o homem desprovido dos vícios urbanos de seus retratados que almejavam a constante busca por *status* e demonstração do seu poder aquisitivo. O gaúcho que Blanes retratou era o contrário do homem urbano, estava sempre em contato com a natureza e os animais, em repouso, relaxado e despreocupado.

As pinturas de temas gaúchos de Blanes foram feitas em pequenas dimensões, especialmente se comparadas com as suas pinturas históricas. São quadrinhos entre 20 a 40 centímetros, em sua maioria, e tratam de cenas do campo com ênfase em retratar personagens de personalidade serena e calma, que quase nunca são apresentados em momentos de trabalho. Passam a ideia do homem que vive livremente em meio a natureza, sendo este seu espaço de moradia e também de trabalho, já que era provável que a pecuária fosse a profissão dos gaúchos retratados por Blanes.

A construção de uma identidade para o Uruguai estava fortemente vinculada à uma identidade elitista, onde negros, índios, pobres e também os gaúchos não faziam parte desta construção, ao menos ao longo do século XVIII e parte do XIX<sup>137</sup>. No entanto, mesmo estes sujeitos não se configurando como parte formadora da nação por meio das construções pictóricas, o gaúcho uruguaio era um personagem indispensável para a formação de um

---

<sup>137</sup> A representatividade do negro, ou melhor, a falta de representatividade dos negros nos pincéis de Blanes, será um tema tratado no quinto capítulo desta tese, que está intitulada de *O uso político das telas: cenários, pessoas e conflitos*, pois dialoga mais precisamente com a ideia da construção de uma identidade nacional para o Uruguai e torna-se mais oportuno levar a discussão para este quinto capítulo que abordará a construção política das pinturas encomendadas.

imaginário social<sup>138</sup>, para além daquele grupo de elite detentor do poder econômico. E, não apenas no Uruguai, mas também no Brasil, como será possível ver nas telas de Pedro Weingärtner no subcapítulo seguinte.

A imagem do gaúcho está vinculada também à literatura da época e passa por diferentes processos de significação ao longo do tempo<sup>139</sup>. Ser gaúcho nem sempre teve o mesmo sentido. Blanes optou por representar os gaúchos vinculados sempre à natureza, em momentos de relaxamento e descanso. Não buscou representar o trabalhador do campo, nem o homem que lida com o rebanho. Raras são as representações não pousadas ou/e em movimento, indicando trabalho e atividade. O sujeito que ele pinta está na maioria das vezes em repouso, tomando seu chimarrão, passeado com seu cavalo, deitado nos verdes campos da região pampiana. São telas livres de estudos e pesquisas. São elaboradas em pequenas dimensões e captam apenas aquele momento de sossego que o artista buscou representar. Mostram, assim, uma outra face de Blanes enquanto artista. São telas que trazem elementos culturais e formadores de uma identidade, mas não a identidade encomendada pelo poder político como no caso das telas oficiais. Trata-se de uma identidade representando parte de uma população que se identificava com a vida no campo. São representações de determinados hábitos da época e designam um imaginário de como era a vida dos homens junto a natureza e que estavam, de certa forma, alheios as modas e comportamentos regrados da vida social na cidade.

Observamos que essa era também uma visão idealizada do próprio artista, pois em outros momentos no Uruguai, o gaúcho foi representado de forma distinta, como por Pedro Figari e demais artistas. Nesse caso, Cesáreo Bernaldo de Quirós (1869-1968), pintor Argentino, ao retratar a temática gauchesca, especialmente o conjunto de obras intitulada *Los Gauchos*, produzidos no século XX, teve forte influência europeia em sua produção, uma vez que sua formação de base ocorreu no Velho Mundo. Foi um importante artista retratando esta temática, ainda inédita na Argentina; consagrou-se ao ganhar o prêmio internacional de Artes na Exposição do Centenário da Independência Argentina (1910). Sua relevância é significativa no sentido de “levar” os gaúchos para a Europa, onde também

---

<sup>138</sup> Tratando-se deste momento especificamente, pois o gaúcho passa a ser um personagem mais valorizado e cuja identidade representaria um maior grupo em outros momentos, conforme as necessidades políticas de cada período.

<sup>139</sup> Sobre o termo *gaucho*, Ricardo Rodríguez Molas (1968) considera que não se sabe a origem da palavra na sociedade rio-platense. Ela encontra-se em diversas designações nos documentos oficiais: "jinetes, vaqueros, domadores, enlazadores, etc. "Moços perdidos", "moços vagabundos", "Oçiosos y bagamundos", "amigos de cosas nuevas" [...]" (MOLAS, 1968, p. 60).

expôs em diversos momentos, sendo elogiado pela crítica. (OLIVEIRA, 2014). Outra representação importante dos gaúchos foi a do artista Pedro Figari Solari (1861-1938). Ele foi um escritor e pintor platino, retratou temas dos gaúchos, símbolos de uma identidade nacional, referência na comemoração do Centenário do Uruguai. Em contraponto ao discurso oficial destes momentos que via na identidade do Uruguai a motivação de retratar um gaúcho herói, Figari representou ele em relação a natureza, ou seja, o gaúcho imerso na paisagem, tal qual Blanes e Pedro Weingärtner também. Um dos detalhes interessantes de sua produção é que ele retratou esse tipo social sem traços da cultura europeia, diferente de Quirós. Seus personagens usam roupas típicas, traços característicos, apesar de não excluir a presença do europeu em sua produção. Ao gaúcho, o artista proporcionou uma cultura nacional própria. (RUSKOWSKI, 2014).

Ser gaúcho foi diferente em diversos momentos e partindo de diferentes perspectivas. Algumas vezes foram considerados contrabandistas e delinquentes, por outras, heróis ou vagabundos. Analisando as telas de Blanes desta temática, o que é possível inferir é que o *seu* gaúcho está associado à liberdade. É livre das amarras sociais, desde a vestimenta, até a postura e o trabalho. Blanes idealizou um tipo romantizado, um homem livre, que fazia parte de seu próprio imaginário. Este, diferente dos personagens da elite retratados, não pareceu se importar em demonstrar seu *status*. Estava preocupado em viver a vida no campo, em meio a natureza e aos animais. Dessa forma, toda vez que se fala em gaúcho, seja no Uruguai ou no Brasil, o imaginário que se construiu remete a ideia do homem vinculado à natureza, independentemente de se tratar do contrabandista, do delinquente, do herói, etc. Os gaúchos de Blanes, em sua maioria eram homens solitários, e aparecem apenas com seus cavalos ou sozinhos nas telas. Assim, Ricardo Rodriguez Molas (1968), considera que

La voz gaucho que en un comienzo aplicaron a los cauderos adquirirá a principios del siglo XIX un significado totalmente distinto al primitivo. Peyorativamente, autoridades, estancieros, gobernadores y virreyes aplican este término para denominar a los pobladores rioplatenses con determinadas costumbres y una manera de vida muy peculiar. (MOLAS, 1968, p. 42).

Ainda assim, na primeira década do oitocentos, o termo gaúcho era empregada para denominar o homem do campo, o peão e o criollo que preferiam percorrer os campos do que trabalhar permanentemente em uma estância. (MOLAS, 1968, p. 44). Ou seja, era o gaúcho livre que Blanes pintou. Esses homens também foram definidos como um número

significativo que vivia campo, sem fortuna, sem bens e que realizavam trabalhos pastoris. Camila Ruskowski (2017) pesquisando sobre a atuação do gaúcho ao longo do tempo no Uruguai e como esse processo foi se transformando e se ressignificando, observou que inicialmente ele sofreu uma progressiva marginalização, mas que esta segregação foi curta devido a atuação de longa duração dos gaúchos no Uruguai. Ruskowski (2017, p. 107) conclui que “Ele inicia sua atuação histórica como tipo social, com a formação do território no período colonial. É visto como um indivíduo de grande importância com a revolução de 1811, Independência do Uruguai frente aos espanhóis e em 1825, independência do Uruguai frente ao império brasileiro”. Assim, constituindo-se de forma importante entre os embates do Uruguai, o gaúcho passou a ganhar reconhecimento e legitimidade até meados do século XIX, mas já no começo do século XX passou por um processo de invisibilidade iniciado no governo Latorre.

Dessa forma, *ser gaúcho* esteve sempre vinculado ao contexto político da sociedade e as necessidades sócio-político-econômicas que os governos tinham por pauta. No entanto, a construção de uma identidade, bem como os símbolos característicos da imagem do gaúcho perpassam por diferentes espaços, tempos e elementos que são possíveis observar nas telas aqui analisadas. As vestes, neste caso, configuram-se como um dos mais significativos demonstrativos da construção simbólica da imagem do gaúcho. Apesar de ter sofrido algumas alterações, acabou sobrevivendo até os dias atuais, sejam nas vestes que ainda são possíveis encontrar quando das festas comemorativas, ou sejam elas impregnadas no imaginário da sociedade.

Fabiana Maffezzoli (2013) no artigo *A indumentária gaúcha e sua influência na moda* apresentou um panorama sobre a forma de vestir dos gaúchos na região platina que em muito se assemelham as pinturas de Blanes. A roupa, tal qual a própria imagem do gaúcho, também passou por muitas transformações ao longo do tempo<sup>140</sup>. Nas linhas abaixo é possível observar na primeira imagem (Figura 19) o que seria os elementos “clássicos” que compunham o traje dos gaúchos. Nas duas telas ao lado (Figuras 20 e 21) são pinturas de Blanes que trazem os mesmos recursos.

---

<sup>140</sup> Sobre isso, pondera-se que: “o movimento gauchesco ganha uma nova roupagem com o passar do século XX. A indumentária gaúcha – tanto no Uruguai, Argentina ou Rio Grande do Sul – passa a ser motivo de orgulho para suas populações. O homem do campo passa a ser o símbolo destas regionalidades, trazendo de volta o espírito pátrio que havia, de certa forma, sido esquecido. Com isso, a roupa do gaúcho passa a ser industrializada, lojas especializadas surgem para atender demandas ainda maiores, visto que a partir dos anos 90 do século passado surge um movimento chamado de “pan-gauchismo”, ou seja, aquilo que as fronteiras políticas trataram de separar, a cultura acaba por novamente unir”. (MAFFEZZOLLI, 2013, s/p).

Figura 19 - *Veste gaucha*



Fonte: *Indumentária gaúcha*. (MAFFEZZOLLI, 2013, s/p).

Figura 20 - *Gaucha*



Fonte: Blanes, Juan Manuel. *Tomando Mate*. 45x 30 cm. Museu Juan Manuel Blanes.

Figura 21- *Gaucha*



Fonte: Blanes, Juan Manuel. *La aurora*. Oleo s/ cartón 28x23, Museu Municipal Juan Manuel Blanes.

Alguns detalhes nas pinturas de Blanes se repetem em diversas outras telas de sua autoria, como as boleadeiras penduradas na cintura, as botas que são todas com os dedos abertos na frente, o uso da cor vermelha é abundante, a faca na cintura também está sempre presente. A indumentária gaúcha seria resultado de uma mescla de influências, entre os colonizadores europeus e os indígenas, mas foi na segunda metade do século XIX que a vestimenta teria tomado contornos mais fixos de seus componentes:

A partir de 1865 definiu-se a indumentária do *gaucha* atual. Chapéu de couro ou feltro de abas largas, o poncho sobre os ombros, o lenço, uma camisa de lã. Na cintura a guaiaca, cinto largo onde traz a faca, a bombacha, calça larga e apertada no tornozelo, as botas com “chilenas” (esporas de rosetas grandes), e finalmente ao pulso, a presilha do rebenque de várias tiras, não esquecendo do laço de couro de burro. (MAFFEZZOLLI, 2013, s/p).

Inicialmente a moda do Uruguai era muito similar à de Buenos Aires, especialmente pela forte influência europeia. Mesmo as mulheres estancieiras eram bem vestidas, pois isto era signo da distinção e do sucesso da instância em que viviam. Por este motivo portavam roupas delicadas e tecidos leves. (ZATTERA, 1999, p. 212). Já as mulheres do interior, de classe social mais inferior, eram descritas da seguinte forma: “Andavam descalças e malvestidas com uma camisa longa chamada tipós, veste característica dos indígenas catequisados. O tipós não tinha mangas e era amarrado a cintura por um

cordão”. (ZATTERA, 1999, p. 213). Sobre as vestimentas dos homens<sup>141</sup>, sabe-se que foi usado no Uruguai “[...] o chiripa tipo saia, também denominado *la oriental*, que volteava o corpo e ia até a altura dos joelhos. Mais tarde, usou-se o chiripa tipo fralda e, em torno, de 1850, aparece o uso das alpargatas e das bombachas”. (ZATTERA, 1999, p. 215).

Sendo a identidade formada por elementos de distinção, as roupas dos gaúchos são também itens formadores dessa identidade. A identidade no século XVIII e XIX possuía um papel unificador e tinham a função de fazer a conexão entre os aspectos culturais e os sujeitos. Estabelecia uma relação entre o sujeito e seu grupo, conectando-o diretamente com seus pares. Para essa identidade era preciso a manutenção constante de símbolos e signos representativos de determinados grupos. As roupas, bem como a chimarrão, a linguagem e outros fatores são partes formadoras de elementos identitários dos gaúchos. Essa identidade foi gravada nas telas de Blanes, tornando-as documentos que contribuíram para narrar aspectos importantes do passado sociocultural uruguaio. Considerando que existe uma forte relação entre as vestimentas e a formação da identidade, ou seja, a roupa também distingue e identifica determinado grupo, servindo como distinção política e social e, nesse caso, “as roupas têm funções tão visíveis que se tornam facilmente descartáveis, trivializadas ou totalmente esquecidas. Mas o mesmo casaco que protege também distingue a classe social de alguém, assim como suas afinidades políticas”. (ROOT, 2002, p. 89).

Já Norbert Elias, em seu estudo *A sociedade da corte*, conclui que as roupas faziam parte da manutenção da ideia de Estado, especialmente por indicar o pertencimento, ou não, dentro das escalas sociais, oriundo no reinado de Luis XIV. A indumentária ao longo do tempo sempre teve a função social de mostrar a existência de um código de valores. A roupa é carregada de uma carga simbólica e que contribui para a construção identitária que também pode ocorrer através de diferentes aspectos. A literatura produzida no mesmo período que as pinturas de Blanes tornam-se, igualmente, objeto de estudo identitário. A figura do gaúcho poderia oscilar entre o vagabundo e o romântico que vivia livre no campo. Nesse caso, temos como exemplo a obra de José Hernandez, *Martin Fierro*. Trata-se de um romance escrito em forma de poema no ano de 1872, na Argentina. Em suma, o texto traz a figura de Martin Fierro, um gaúcho trabalhador. Aborda esse personagem “heroico”, que se

---

<sup>141</sup> Sobre as vestes masculinas no Brasil e Argentina: “[...] suas peças mais peculiares foram o poncho e o chiripa. Vestiam os peões ou capatazes, como os do Brasil e Argentina, as ceroulas, as botas de garrão, às vezes de couro até os joelhos, o chapéu de feltro ou palha, cinturão, colete, chamado *jaleco*, jaqueta curta e camisa branca, além dos outros complementos como faca ou fação, as boleadeiras, de herança indígena, o mate, o rebenque, o laço, o desjarretador, a lança e os traçados de seus aperos”. (ZATTERA, 1999, p. 215).

sacrificou, como o homem do campo trabalhador e vítima das injustiças sociais. Seria também uma crítica as políticas do então presidente Domingo Faustino Sarmiento que recrutava os gaúchos para lutar contra os indígenas nas fronteiras. O personagem representado na pele de Martín Fierro é explorado, maltratado, descrito de forma lírica e épica. Um ponto em comum com a literatura e a pintura de Blanes seria a questão da liberdade. O gaúcho de Hernández é livre e se orgulha disso, sua relação com a natureza e com a região pampa também é um destaque. Segue um trecho do poema que exemplifica essa questão:

14

Soy gaucho, y entiendaló  
Como mi lengua lo explica:  
Para mi la tierra es chica  
Y pudiera ser mayor;  
Ni la víbora me pica  
Ni quema mi frente el sol.

15

Nací como nace el peje  
En el fondo de la mar;  
Naidas me puede quitar  
Aquello que Dios me dió  
Lo que al mundo truje yo  
Del mundo lo he de llevar.

16

Mi gloria es vivir tan libre  
Como el pájaro del cielo:  
No hago nido en este suelo  
Ande hay tanto que sufrir,  
Y naidas me ha de seguir  
Cuando yo remuento el vuelo.

17

Yo no tengo en el amor  
Quien me venga con querellas;  
Como esas aves tan bellas  
Que saltan de rama en rama,  
Yo hago en el trébol mi cama,  
Y me cubren las estrellas.  
(HERNADÉZ, 1872, p. 6).

Trata-se, assim, de uma história escrita totalmente em linguagem rural e gauchesca que serviu de modelo para uma “literatura nacional”. A idealização de um gaúcho que lutava contra as injustiças sociais do Estado, especialmente visando manter a sua liberdade, tão apreciada ao longo do poema. Destaca-se também que José Hernández e Blanes possuíam uma relação de admiração recíproca<sup>142</sup>, conforme é possível observar nas linhas que seguem, possibilitando pensar que Blanes pode ter se inspirado no gaúcho de Hernández para produzir suas pinturas, já que se trata da representação idealizada de um homem livre, vinculado à natureza, tal qual o texto Martín Fierro. José Hernandez fez uma homenagem a uma tela de Blanes, onde podemos atentar para a relação pessoal do pintor com o escritor, foi referente à tela intitulada Los Treinta y Tres Orientales<sup>143</sup>, datada do ano de 1878. Hernández escreveu uma carta em que seu personagem, o gaúcho Martín Fierro, teria remetido a Juan Manuel Blanes, após visitar a exposição desta pintura, como segue o trecho abaixo:

Amigo don Juan Manuel,  
que se halle, me alegraré,  
sano del copete al pie.  
Y perdone si en su carta  
algún disparate ensarta  
este servidor de usted  
Una suya recibí  
punteada con todo esmero,  
y al verlo tan cariñoso  
dije para mí, a este Blanes,  
no hay oriental que le gane  
como amigo verdadero  
Y aunque me diga atrevido  
o que a la Luna le ladro,  
como ese bicho taladro  
que no sabe estarse quieto  
en todas partes me meto  
y me metí a ver “su cuadro”  
Por supuesto, los diez pesos  
los largué como el mejor,

---

<sup>142</sup> Sobre essa relação de reciprocidade, Juan Albin (2012), em texto que analisou a relação entre a imagem e a escrita na obra de Hernández e Blanes, pensando na influência de uma produção sobre a outra, atenta: “[...] pensar los modos complejos en que no solo la literatura hizo producir imágenes, sino también los modos en que la pintura hizo producir literatura. En este sentido, el *Juramento de los treinta y tres* produce literatura: hace que Hernández, hacia 1878 (un año antes de que publique *La vuelta de Martín Fierro*), haga volver a Martín Fierro desde Tierra Adentro hacia la ciudad para ver un cuadro de Blanes en el salón de la casa Fusoni y Maveroff y comentarlo. Y desde ya es significativa la forma del texto de Hernández: se trata de 33 sextinas. La obra de Blanes funciona en ese sentido como un disparador productivo que decide, desde el inicio, una suerte de matriz formal para el texto”. (ALBIN, 2012, p. 2).

<sup>143</sup> Este quadro será analisado no quinto capítulo desta tese. Foi uma pintura de grande repercussão positiva quando de sua exposição, tanto nos salões uruguaios quanto nos de Buenos Aires.

yo no soy regatador,  
y ya entré a ver después  
los famosos “Treinta y tres”...  
¡Ah, cuadro que da calor!  
Me quedé medio azorao  
al ver esa comitiva.  
Lo miré de abajo arriba  
pero, ¡que el diablo me lleve!,  
sí parece que se mueve  
lo mesmo que cosa viva  
encima le han colocao  
un sol que valdrá un tesoro.  
Martín Fierro.  
(HERNÁNDEZ, 1879).

Nesse caso, Martín Fierro, ao comentar a obra de Blanes, observou não apenas o desenvolvimento do quadro, mas também a exposição. Fez comentários sobre os personagens descritos na pintura, em especial a figura de Lavalleja que é central na tela. O relato feito por Hernández não deixa de ser uma análise crítica da pintura de Blanes. Ainda se tratando da representação do gaúcho na literatura, considera-se que

[...] la payada surge en el último tercio del siglo XVIII, cuando el ganado y el gaucho fluían libres y rebeldes por el infinito horizonte; mientras que la poesía gauchesca se inaugura a principios del siglo XIX, a conveniencia de intereses políticos e intelectuales de los autores, que pudieron o no sufrir las penurias del gaucho real, que más bien fueron soldados a principios del XIX y estancieros cultos a fines de ese siglo, quienes se propusieron en su literatura rescatar al nostálgico gaucho como símbolo de identidad nacional [...]. (CABALLERO, 2015, p. 64).

Neste labirinto das representações sobre a imagem do gaúcho e sua relação entre a palavra escrita e as imagens, seguem-se algumas telas de Blanes que são objeto de análise desta pesquisa, na busca de evidenciar a forma peculiar que o artista representou esses personagens. A primeira tela analisada traz elementos que são possíveis encontrar nas pinturas de Pedro Weingärtner também, e diz muito sobre o modo de vida dos gaúchos do século XIX. Dentre esses aspectos destacam-se a presença dos animais, do fogo de chão, o meio de transporte retratado nas carroças, o constante contato com a água e a natureza. A tela é intitulada *Escena Campestre*, óleo sobre tela, de dimensões 80 x 118 centímetros, atualmente encontra-se no *Museu Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes*, sendo datada entre 1870-1880. Nota-se também que as pinturas de Blanes são pousadas. Isso ocorre possivelmente por tratarem-se de uma memória idealizada de Blanes, como já citado. Ainda assim, a tela aqui analisada é uma das

poucas que remete ao movimento, pois, nessa cena os personagens estão dialogando, montados a cavalo, indicando que estão apenas de passagem no local onde ocorre a representação.

Figura 22 – *Escena Campestre*



Fonte: BLANES, Juan Manuel. *Escena Campestre*. Óleo sobre tela, 80 x 118 cm. Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes. 1870-1880.

A tela apresenta o cenário da região pampa com longas planícies a perder de vista e uma grama verde e rasteira. No canto direito da pintura um homem montado a cavalo parece guiar outros quatro animais que cavalgam no campo. Um pouco mais a frente observa-se um grupo de pessoas, um casal montado a cavalo, onde a mulher está bem vestida e segura um violão. O homem também aparece bem trajado e conversa com outros dois homens. Todos de chapéu na cabeça e com roupas e panos em vermelho, cor bastante presente nas telas que representam os gaúchos elaboradas por Blanes<sup>144</sup>. Este homem e sua companheira conversam com outros dois homens montados a cavalo, sendo que um segura um quarto cavalo sozinho e parece estar fazendo um carinho no animal. A cena é cortada por um pequeno córrego que divide os personagens. Um cachorro sentado observa de costas para o espectador a conversa que ocorre do outro lado. Três homens aparecem sentados em volta da fogueira, dois deles portam chapéus na cabeça, mas o terceiro está com um lenço branco cobrindo os cabelos. Os homens parecem se aquecer com o fogo de chão que também cozinha algum alimento, ou ainda, pode tratar-se também da fervura da água para o chimarrão. Uma mulher, que está em pé, de vestido branco e com uma trança nos cabelos olha para eles, seu ventre parece um

---

<sup>144</sup> Luciana da Costa de Oliveira (2014) considera o uso da cor vermelha em sua pesquisa que trata dos gaúchos pintados por Cesáreo Bernaldo de Quirós (1869-1968) uma de suas grandes marcas artísticas, tal como também o trabalho na expressividade dos seus personagens. (OLIVEIRA, 2014). É possível que a cor vermelha também tenha sido importante na produção de Blanes, como elemento distintivo pela abundância que aparece nas telas, especialmente as que retratam os gaúchos.

pouco avantajado, podendo indicar uma gravidez. Os outros homens observam os personagens do outro lado conversando. No canto esquerdo duas carroças aparecem, com enormes rodas e cobertas com palha e couro, transportam diversos sacos, possivelmente com mantimentos dentro. Uma das carroças possui uma pequena escada feita aparentemente de galhos e que parece ter sido usada para a criança que está sentada dentro dela poder subir e descer. A criança descalça está brincando com galhos secos sobre a sua cabeça. Dois touros descansam deitados no canto esquerdo ao lado da carroça. A primeira parte da cena é um pouco escura e sinaliza um entardecer.

O artigo intitulado *Uruguay Antigo Carretas y carretones*, publicado no *Diario El Día* (1933-1944), dedica-se a entender a importância deste meio de transporte para o Uruguai: “Como viajaban los habitantes que contribuyeron a la Independencia y a nuestro engrandecimiento”. (DIARIO EL DIA, 1933, p. 1). O artigo ainda cita que “[...] no hay episodio de nuestra historia general a la que no esta vinculada y a la que no haya contribuído con su esfuerzo”. (DIARIO EL DIA, 1933, p. 1). As carretas teriam sido introduzidas no território uruguaio pelos espanhóis no final do século XVI, e foram de suma importância para o desenvolvimento da sociedade, pois permitiam não apenas o deslocamento humano, mas levar mantimentos e objetos a locais mais distantes. O artigo traz também diversas imagens, como fotos, desenhos, pinturas de carretas e, inclusive, uma elaborada por Blanes (imagem da esquerda), que segue abaixo.

Figura 23 – Carroças

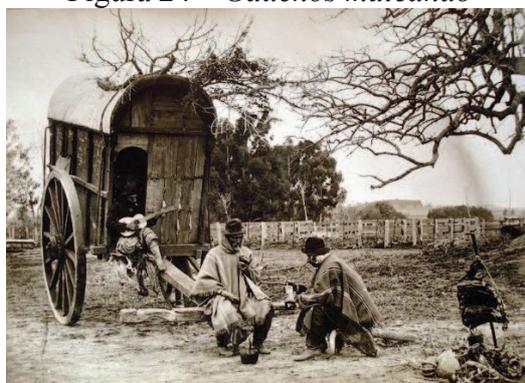


Fonte: DIARIO EL DIA. Carretas y Carretones, 1933, p. 1

No Brasil, Pedro Weingärtner retratou o mesmo estilo de carroças como poderemos ver na maioria de suas pinturas analisadas no subcapítulo seguinte. Esse era o meio de transporte da época, e era fundamental para que se chegassem nas localidades mais isoladas. A foto abaixo, Figura 24, traz diversos pontos em comum com as pinturas, trazendo luz para elementos representativos das telas, tanto de Blanes quanto de Weingärtner. Três homens aparecem na cena, um sentado na porta da carroça, onde fuma e toca violão. Os outros dois estão sentados próximos dividindo o chimarrão, uma

chaleira de ferro está nos pés deles e no canto direito, um fogo de chão aparece, onde eles aguardam a carne assar. As vestes são bem características daqueles elementos presentes nas pinturas, como o chapéu, a bota, as bombachas, o opala e o lenço. A carroça é muito similar, com as rodas enormes, teto arredondado, feita de madeira. Ao tratar sobre estes temas, Mariana Suárez (2016, p. 10) observa que “Las imágenes de travesías y carretas en el horizonte fueron también el centro de interés. A estas representaciones de carretas y animales se contrapusieron las del tendido ferroviario y de las líneas de telégrafo”.

Figura 24 – *Gauchos mateando*



Fonte: Autor desconhecido. *Gauchos mateando*. 1 January 1890. Archivo General de la Nación. Disponível em: <<http://www.agnargentina.gob.ar/foto.html>> Acesso em 17 fev. 2018.

Sobre a importância dos meios de transporte para a vida social e econômica do Uruguai, bem como o processo de modernização da sociedade através das transformações técnicas, temos, pois, a seguinte colocação:

En el siglo XIX la corambre se vuelve parte del pasado y el tasajo busca expresiones comerciales y técnicas. En la segunda mitad del siglo XIX se hace uso del telégrafo y del ferrocarril en Uruguay; a principios del Siglo XX se incluye el frigorífico en la vida rural uruguaya y el gobierno de ese país no cuenta con más caudillos, sino con dirigentes civiles e intelectuales. Éste es el triunfo de la ciudad sobre el campo y es el ocaso del gauchaje, al que poco a poco aniquilaron las guerras, el arribo de inmigrantes y, fundamentalmente, el proceso modernizador. (CABALLERO, 2015, p. 66).

Ainda assim, atenta-se que atualmente encontra-se no *Parque Batlle*, sobre a Avenida Dr. Lorenzo Mérola, no Uruguai, um monumento em homenagem a este meio de transporte. Feita em bronze, pelo artista europeu José Belloni (1882-1965), o Monumento *La Carreta*, foi inaugurado em 14 de outubro de 1934. Trata-se de uma carreta puxada por três juntas de boi (totalizando 6), atrás, um gaúcho a cavalo que segura uma extensa

vara, com mais dois bois lhe seguindo. Ele cuida a carroça para que os animais sigam trabalhando. Esse monumento é uma homenagem a este meio de transporte abundantemente utilizado, antes que chegassem as ferrovias e os automóveis. Não deixa de ser também uma homenagem aos homens que trabalhavam no campo e que necessitavam dela para a sua subsistência. Atenta-se que “El monumento evoca el esfuerzo de los pioneros, la ‘dura conquista’, el éxodo, el ganado – fuente de la riqueza nacional – abriéndose paso con dificultad, y el carretero, ‘gaucho pastor y guerrero’”. (MEDERO, 2012, p. 105). Esta obra foi uma encomenda referente aos festejos do *Centenario de la Jura de la Constitución*, no Uruguai.

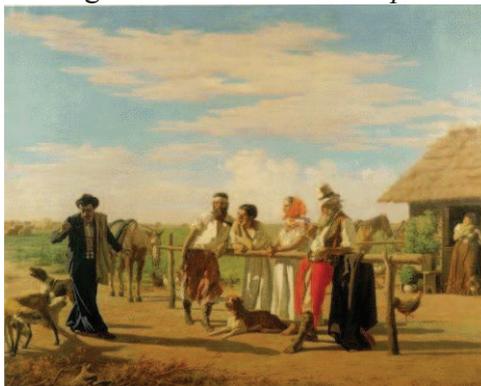
Figura 25 – *Monumento La Carreta*



Fonte: BELLONI, José. *Monumento La Carreta*. Bronze, 1934. Disponível em: <<http://municipioch.montevideo.gub.uy/node/219>>

Outra pintura, intitulada *Los três Chiripás*, óleo sobre tela de 1881, sem data, localizada no *Museo de História Nacional*, trata-se de uma representação dos gaúchos que conta com um número maior de personagens do que as outras telas dessa temática produzidas por Blanes, já que muitos dos quadrinhos pequenos, ele retratou o homem solitário, somente com seu cavalo e em contato com a natureza. *Los três Chiripás* apresenta uma certa diversificação na roupa dos personagens. Na direita, o primeiro homem escorado apresenta uma longa barba branca, toma seu mate, usa bota com dedos abertos na frente, veste calça bege, blusa branca, colete de couro, cinto e um chiripá vermelho amarrado na cintura, também usa chapéu. Ao seu lado um pano negro está estendido e na sua esquerda uma mulher aparece vestindo uma blusa de manga curta branca e uma saia longa clara. No pescoço e na cabeça usa um lenço vermelho. Já a outra mulher veste uma roupa diferente, uma bata com os dois ombros a mostra. Suas roupas são claras, e ela tem os cabelos presos, mas não usa lenços e nem a cor vermelha que os outros dois personagens trazem em destaque. O outro homem escorado veste uma bombacha marrom avermelhada e um chiripá marrom escuro, bota aberta nos dedos e camisa branca aberta no peito. No ombro direito possui um pano bege, e traz uma faixa também bege amarrada na testa.

Figura 26 – *Los três Chiripás*



Fonte: BLANES, Juan Manuel. *Los três Chiripás*, 1881, óleo sobre tela, 81 x 101, Museo de História Nacional

A cena tem como fundo o verde rasteiro, com dois cavalos, galinhas e cachorros espalhados pelo local. Destaca-se o homem que veste uma espécie de terno e chapéu preto, camisa branca e um pano bege no ombro. Ele parece estar adestrando ou brincando com dois cachorros que estão na sua volta. Ao fundo da cena uma casa de telhado de palha mostra uma outra mulher de camisa branca e saia longa marrom observando a todos de longe. Esta pintura retrata uma diversidade de personagens, sendo que três mulheres aparecem na tela, o que é bastante raro nas pinturas de temática do gaúcho que Blanes representou. Chama também a atenção nesta tela as vestes distintas, pois apresenta tipos de roupas diferentes em cada um desses personagens.

Outras telas de Blanes que representam o gaúcho trazem o personagem mais isolado, sozinho em meio ao campo; podem aparecer com ou sem os animais, sendo a natureza uma constante nas representações, mas sempre como pano de fundo, nunca com grande destaque. O tema do gaúcho, embora não seja o foco da produção de Blanes, traz algumas questões relacionadas a formação acadêmica do pintor. As telas do gaúcho, tal qual as pinturas oficiais que elaborou, partem sempre de uma visão idealizada e romantizada do artista. Em parte, um dos motivos disto ocorrer seria pela sua formação na Europa. Blanes, tal qual Pedro Weingärtner, teve uma formação acadêmica – vertente que Blanes seguiu rigidamente por toda sua carreira –, mas, que começava a ser questionada, pois buscavam-se novas formas de produções, cores, técnicas e temas. Na França, neste período, estava em gestação o movimento Realista, que possuía preocupações em fazer críticas sociais. Nesse sentido, atenta-se que Blanes buscou se alinhar a um projeto que visava à representação da unidade política e moralizante. (PELUFFO LINARI, 2000). Blanes construiu a representação de um passado idealizado vinculado à construção de uma identidade nacional uruguaia, sendo

esta romantizada pelo artista. Atenta-se, contudo, que este trata-se de um ponto em comum entre Blanes e Weingärtner, uma vez que ambos passaram pelos momentos de efervescência cultural e transformações nos setores das artes plásticas na Europa, mas mantiveram-se fiéis a produção acadêmica, embora tenham motivos distintos para isto. Ao retratar os gaúchos, Blanes dá continuidade ao olhar romântico que dispõe às demais produções também. Seguem outras duas telas desta temática:

Figura 27 – *Atardecer*



Fonte: BLANES, Juan Manuel. *Atardecer*. Óleo sobre tela, 48x40. Museo Nacional de Artes Visuales.

Figura 28 – *Amanecer*

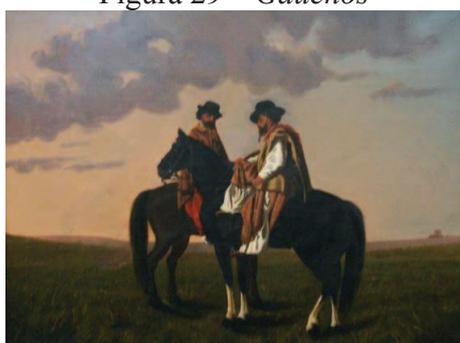


Fonte: BLANES, Juan Manuel. *Amanecer*. Óleo sobre tela, 48x40. Museo Nacional de Artes Visuales.

Essas duas pinturas, *Atardecer* e *Amanecer*, ambas óleo sobre tela e disponíveis no acervo do *Museo Nacional de Artes Visuales*, sem data, trazem, respectivamente, dois gaúchos. O primeiro descansa escorando a cabeça nas mãos, usa um chapéu cor creme enfeitado com delicadas flores coloridas, camisa branca, botas abertas nos dedos, barba longa, um poncho roxo com detalhes coloridos, faixa bordada na cintura e o chiripá azul. Apesar da cena bucólica e delicada, o cabo da arma está visível na cintura do personagem. O céu azul ocupa boa parte do fundo da tela e a grama verde e rasteira é cortada por um pequeno córrego que corre no canto esquerdo da pintura. Já *Amanecer* parece se tratar do mesmo modelo, mas com roupas diferentes. Ele também está pousado de forma tranquila, botas iguais, dedos abertos na frente, camisa branca, poncho azul claro com detalhes coloridos, chapéu marrom, calça branca e chiripá vermelho. Na mão direita segura uma corda, esse elemento está presente em diversas telas dessa temática de Blanes, indicando por meio desse acessório o trabalho no campo e a lida com os animais. O céu ocupa o mesmo espaço que na tela anterior, parecendo se tratar do mesmo local, com grama rasteira e um pequeno córrego ao fundo. Ambas as telas tratam de uma visão romântica e idealizada do homem no campo.

Outras duas pequenas pinturas que trazem o homem em meio a natureza e aos animais são: *Gauchos* e *El Descanso*. Respectivamente, a primeira, *Gauchos*, um óleo sobre tela de 50 x 70 centímetros, disponível no acervo do *Museo Nacional de Artes Visuales*, sem data, apresenta dois homens montados a cavalo que se encontram e param para conversar. O céu anuncia o fim da tarde e a grama verde escura traz como pano de fundo parte do cenário natural do Uruguai. A pintura seguinte *El Descanso*, óleo sobre tela de 33 x 27 centímetros, disponível no acervo do *Museo Nacional de Artes Visuales*, sem data, traz um sol forte banhando a grama rasteira, onde os arbustos trariam um conforto e uma sombra para que o personagem da tela pudesse descansar. O cavalo branco do personagem contrasta com o cenário verde natural. O gaúcho está usando chapéu e aparece com bigode, descansando e observando a paisagem ao longe. O destaque destas telas, embora não tenha sido a intenção de Blanes, reside na representação da região pampiana, nos vastos campos verdes cobertos de grama, os arbustos e árvores de pequeno porte que são característicos desta região. Blanes não possui pinturas de paisagens natural, nunca tendo sido esse seu foco. Para além de representar o gaúcho, Blanes representou a flora e a fauna natural de sua região como cenário que aparece timidamente em suas pinturas que tratam dos *gauchitos*. Sendo assim, suas telas tornam-se registros iconográficos não apenas dos tipos sociais e da sua cultura, mas também da natureza e da paisagem uruguaia, ainda que de forma não intencional.

Figura 29 – *Gauchos*



Fonte: BLANES, Juan Manuel. *Gauchos*. Óleo sobre tela, 50 x 70 cm. Museo Nacional de Artes Visuales.

Figura 30 – *El descanso*



Fonte: BLANES, Juan Manuel. *El Descanso*. Óleo sobre tela, 33 x 27 cm. Museo Nacional De Artes Visuales

A representação dos gaúchos de Blanes foi bastante significativa, embora não tenham alcançado o *status* que suas pinturas históricas gozaram. São pinturas

costumbristas<sup>145</sup> e fazem uma narrativa imagética da vida do gaúcho e de sua cultura. O *Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes*, localizado no Uruguai, traz um significativo acervo de suas pinturas, possuindo grande parte das telas que representam os gaúchos. Sobre seus *gauchitos*, encontramos no portal do Museu, a seguinte definição: “[...] la detallada descripción de vestimentas y ambientes bucólicos, se descubre en estas telas un conjunto de consignas idealizadoras y civilizadoras que Blanes compartía con quienes intentaban, en ese momento, someter la imagen del medio rural a un orden urbano dominante”. (MUSEO BLANES, 2016). Blanca Álvarez Caballero (2015), ao abordar a origem do gaúcho platino, afirma que “Tiempo después de que los colonizadores españoles introdujeron el ganado en la zona rioplatense, éste se multiplicó y generó una personalidad y un modo de vida característicos de los hombres que con el tiempo habrían de ser conocidos como gauchos”. (CABALLERO, 2015, p. 55). Neste caso, a relevância de analisar a tela dos gaúchos de Blanes reside também na análise da formação identitária imagética desses personagens que formaram parte significativa da sociedade – para além da elite que Blanes transitava e representava abundantemente –, o artista também olhou para o homem do campo. E, gozando de um amplo *status* social, e suas telas tendo circulado por todo Uruguai, foi também o propagador do imaginário sobre o modo de vida destes homens através de suas representações imagéticas e do alcance das mesmas na sociedade, muito embora os tenha feito de forma idealizada e romantizada. Nas linhas que seguem, três pinturas dos *gauchitos* de Blanes serão analisadas.

Figura 31 – *Atardecer*



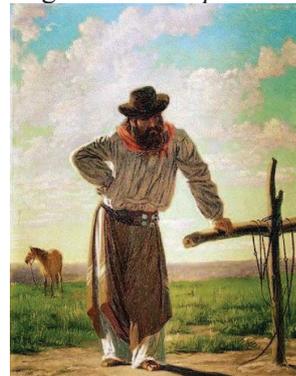
Fonte: BLANES, J. M.  
*Atardecer*. 1875-78. Óleo sobre tela, 36×30 cm. Museo Nacional de Artes Visuales

Figura 32 – *El Bueno*



Fonte: BLANES, J. M.  
*El Bueno*. Col. Horácio Porcel, Buenos Aires.

Figura 33 – *Crepúsculo*



Fonte: BLANES, J. M.  
*Crepúsculo*. 1875-78. Óleo Sobre tela, 28x24 cm. Museo Juan Manuel Blanes

<sup>145</sup> Trata-se de uma tendência artística que retrata os costumes cotidianos de uma sociedade.

A seleção das imagens anteriores mostra o gaúcho em momentos de descanso e reflexão. Dois deles apoiam a cabeça com os braços atrás do pescoço, as botas são de dedos abertos, camisa branca e chapéu na cabeça, elemento que parece ser indispensável à vestimenta do gaúcho e para suportar o sol da região pampa. A tela *Atardecer*, realizada entre 1875-78, óleo sobre tela, disponível no *Museo Nacional de Artes Visuales*, traz ao fundo um cavalo que espera seu dono. Nas árvores no canto direito uma manta vermelha está pendurada, o cabo da faca e as boleadeiras aparecem na cintura do personagem. Ele está vestido com botas abertas nos dedos, bombacha camisa branca e colete vermelho. Porta um chapéu preto e apoia a cabeça nos dois braços cruzados atrás do pescoço, calça branca e chiripá bege, com cinto. O verde que rodeia a tela mostra um campo cheio de árvores e, bem ao fundo, um cavalo preto espera em pé enquanto a carne vai assando no canto esquerdo da tela, junto ao fogo de chão. Os cavalos estão presentes em todas as três cenas. Elas também têm em comum a postura relaxada dos personagens em meio a natureza. Já a tela intitulada *El Bueno*, sem data e da coleção particular de Horácio Portel, apresenta um gaúcho escorado em uma pilastra de madeira com as mesmas botas abertas nos pés, bombacha vermelha camisa branca e lenço vermelho. Na cintura traz duas boleadeiras junto ao cinto, e segura com a mão esquerda o seu chimarrão. Além disso, segura uma corda que provavelmente trata-se da rédea de seu cavalo. Na pintura seguinte, intitulada de *Crepúsculo*, datada entre 1875-78, do acervo do *Museo Juan Manuel Blanes*, mostra um homem também na posição de repouso. Aparece de calça e camisa branca, com o chiripa bege e um cinto. Usa um chapéu marrom e lenço vermelho no pescoço; ao fundo vê-se um cavalo em meio ao cenário verde. Ambos personagens tem a cor vermelha como elementos de destaque, estão de chapéu e usam barba, aparecem em momento de repouso. Blanes possivelmente gostava de retratar o gaúcho nesses momentos de reflexão. Na maioria das suas telas eles aparecem em primeiro plano, em momento de solidão e relaxamento, talvez um espelho do que o próprio artista gostaria de sentir ao retratar tais cenas, com toda liberdade e descanso, sem as pressões das suas grandes telas históricas feitas por encomenda e através de muitas pesquisas e estudos. Talvez, Blanes, ao retratar as telas dos *gauchitos*, sinta-se livre como os personagens que ele representa. Uma vez que não são telas feitas sob encomendas oficiais.

Os gaúchos de Blanes foram representados em uma vida ociosa, com destaque para a masculinidade, o guitareiro, o sedutor de moças, o homem que anda a cavalo e livre do compromisso do trabalho, amante da liberdade e com autonomia social. São

imagens costumbristas. A atmosfera é pitoresca e romântica, sem aspectos propriamente negativos. O gaúcho de Blanes não é o herói, mas tão pouco é o degenerado social que outrora foi representado na literatura. Seria o homem em seu habitat natural, sem levar em considerações as questões sociais que rodeiam a sua realidade. Caballero, em seu artigo *El gaucho rioplatense del siglo XIX y las primeras décadas del XX: una tipología desde la historia y la literatura*, de 2015, já citado, faz um panorama sobre as características dos gaúchos ao longo do tempo e suas alterações nas representações, atentando que não se trata de um tipo étnico, mas de um tipo social:

Durante los siglos XVIII y principios del XIX, el gaucho se caracterizó por ser nómada, apasionado de la libertad y del azar, que lo llevaron a cambiar constantemente de residencia y a sentir un gran amor por el juego, el desarraigo geográfico, económico y emocional; pues no solía echar raíces familiares ni sentimentales con nadie, el dinero y la mujer iban y venían, tal como el horizonte y el trabajo en las estancias; demostrador de sus habilidades físicas para bolear, enlazar, arrear, cuerear y domar reses; actividades que, aunadas a su coraje y valentía para combatir contra el indio, el godo y el portugués, le valieron un gran amor y una necesidad por lo violento, desde lucirse en el oficio de ser gaucho, así como en peleas y asesinatos en pulperías, hasta convertirse en caudillo. Buscó entonces ser libre, valiente, hábil y aventurero, a pesar de que en ocasiones viviera oprimido, primero por los españoles que lo hicieron combatir contra el indígena y el gobierno durante el siglo XVIII y parte del XIX, después contra los propios gauchos, ya fueron brasileños, argentinos u orientales; pues el gaucho no fue un tipo étnico, sino social. (CABALLERO, 2015, p. 56).

Ernesto Baretta García (2010) afirma que o discurso do século XIX era o da civilização e do progresso, e os intelectuais acharam nos índios e nos gaúchos as representações antônimas da civilização. As artes visuais e a elite de Montevideo passaram por um processo de europeização da sociedade, assim, “El pensamiento de la época identificó ciudad con civilización y campo con barbarie. La urbe concentraba las fuerzas económicas progressistas, los cenáculos culturales, los progresos tecnológicos, todo aquello que no asimilaba a Europa”. (GARCÍA, 2010, p. 16). Considerando esse cenário onde o gaúcho era o oposto do projeto civilizatório que se esperava, a dicotômica civilização e barbárie também passa pela relação cidade e campo. As artes plásticas eram nesse caso o elemento civilizador, uma vez que ela também é pedagógica e moralizante. Assim, as telas de Blanes mais do que servir a nação também serviam como elementos civilizatórios e formadores de uma elite e de um povo apto ao progresso, tal qual um espelho da Europa. Sobre o contexto e o processo de civilização

no Uruguai, observa-se que os gaúchos “[...] constituían los tipos humanos de la barbarie. Para la intelectualidad montevideana, inestabilidad política, caudillismo y guerras civiles eran elementos de primitivismo que debían erradicarse para que los cauces de la civilización pudieran correr libremente”. (GARCÍA, 2010, p. 20). Ainda sobre o gaúcho em meio ao contexto civilizador e sua importância para a formação da sociedade, García (2010), considera que “En ese proyecto se asignó a indios y gauchos un lugar, fuese como peones y trabajadores asalariados en la realidad, fuese como figuras simbólicas para la construcción de la identidad nacional”. (GARCÍA, 2010, p. 23). Assim segue observando que os gaúchos de Blanes: “[...]. De allí el auge de la literatura gauchesca o la representación de alegorías encarnadas por indígenas rodeados de fauna y flora local, o los célebres gauchos de Blanes en actitudes indolentes en medio de apacibles paisajes nativos”. (GARCÍA, 2010, p. 23).

Os *gauchitos* de Blanes foram quase todos retratados em forma de mini-quadros, mostrando uma hierarquia nas suas temáticas representativa. O gaúcho ao final do século XIX já não seria aquele representado por Blanes, em função de toda a transformação e modernização do contexto em que estava inserido, já que “El cambio de indumentaria, la suspensión de boleadoras, la instalación del alambrado, el uso de automóvil y demás artefactos tecnológicos, lo redujeron a peón o a capataz asalariado”. (CABALLERO, 2015, p. 67). Posteriormente, já na primeira metade do século XX, ocorreu uma retomada e ressignificação do gaúcho na sociedade. O Uruguai teria na figura de Pedro Figari, um dos artistas a representar, diferente de Blanes, uma identidade nacional utilizando o gaúcho como figura central de sua produção. Além disso, Figari vai se dedicar a representação dos negros, como nas festas e nas atividades culturais do seu dia a dia. Camila B. Ruskowski (2017) ao pesquisar o gaúcho uruguaio, afirma que Figari o representa como “[...] ancestralidade comum e despido da simbolização de um estereótipo fixo de nacionalismo. Ele baseia sua preocupação em mostrar uma arte regional com características locais, um regionalismo com identidade própria e personalidade”. (RUSKOWSKI, 2017, p. 97). A construção de uma ideia de nação no século XX, teria ocorrido com a retomada da identidade deste tipo social ideal que visava causar uma identificação com todos os setores da sociedade. O gaúcho seria um elo de união nacional, por isso a importância de analisar como sua imagem foi representada no Uruguai<sup>146</sup>, ou seja: “Volta-se para uma reconstrução da ideia do ser

---

<sup>146</sup> Para isto foi necessário a criação de diversos espaços de memória onde “Promove-se uma série de comemorações e ritualizações em torno do centenário e da memória criada em torno da figura do *gaucho*,

*gaucho*, um processo de invenção de suas virtudes, pensando na sua coragem, bravura e força, como marco de criação do Estado”. (RUSKOWSKI, 2017, p. 128). E, teria o objetivo de criar no gaúcho a ideia de uma população descendente de um povo herói.

Tal qual Pedro Weingärtner, Blanes também retratou uma tela sobre a temática dos rodeios. Intitulada *El Rodeo*, realizada entre 1875-78, trata-se de um quadro de pequenas dimensões, 29 x 53 centímetros, que se encontra no *Museo Nacional de Artes Visuales*. Apresenta um homem montado a cavalo em primeiro plano tocando o gado, ele possui na mão uma corda possivelmente para laçar algum animal. Mais ao fundo outro homem montado a cavalo ajuda ele com o rebanho. O quadro traz cores bem escuras e uma espécie de neblina, indicando que se trata do amanhecer. Nessa tela é possível observar ao longe a grandeza da região pampa, com suas gramas rasteiras e poucas árvores. No canto direito da tela é possível ver uma grama alta e algumas pedras. Muitos dos personagens retratados por Blanes aparecem com o laço na mão, signo que indica tanto o laço feito para a caça quando para o rodeio, sendo está uma atividade comum nos campos uruguaios e brasileiros neste período. Esses são elementos incorporados à vida do gaúcho, são parte de sua cultura que tanto Blanes quanto Weingärtner representaram e narraram em suas telas esses aspectos relevantes da vida dos homens do campo da região platina.

Figura 34 – *El rodeo*



Fonte: BLANES, Juan Manuel. *El rodeo*. Óleo sobre tela, 29 x 53 cm. 1875-78. Museo Nacional de Artes Visuales.

Sobre a dificuldade de representar essa região pampiana, bem como a sua heterogeneidade, considera-se “La construcción el paisaje pampeano en el siglo XIX fue heterogénea y oscilante entre la percepción y representación. La sensación de inmensidad y el intento de ajustarla a una imagen posible marcaron a este período y sus

---

vínculo para criação de identidade e memória, em comemorações públicas do Estado [...], ou seja, é um processo de formalização e ritualização caracterizado por referir-se ao passado, mesmo que apenas pela imposição e repetição”. (RUSKOWSKI, 2017, p. 128).

diferentes formas de representar la pampa”. (SUÁREZ, 2016, p. 9). Segue afirmando que a dificuldade em representar essa região, é referente à “[...] dificultad de representar un paisaje tan extenso y desolado, desde un espacio sin superficies elevadas que brinden una vista panorâmica”. (SUÁREZ, 2016, p. 9). Levando em conta a região pampa como uma construção histórica e social pode ser considerada uma paisagem cultural. Não só por figurar nas telas de artistas como Pedro Weingärtner, Juan Manuel Blanes, Iberê Camargo, mas também por figurar na caneta de Jose Hernández, Simões de Lopes Neto, Cyro Martins, Érico Veríssimo, Esteban Echeverría, e também na música, como no milonga e no tango. Além dos hábitos, do churrasco, chimarrão, fogo de chão, termos e palavras usadas, vestes, enfim uma considerável quantidade de símbolos que estão quase sempre associados a essa paisagem, o pampa.

A representação da região pampa em Blanes aparece timidamente como cenário devido intensa falta de representação desta região e talvez ao próprio desinteresse do artista em focalizar a paisagem como personagem principal de suas pinturas. A paisagem pampiana, tema literário, iconográfico, cinematográfico e musical, foi motivo, intencional ou não, das telas de Juan Manuel Blanes. Este artista uruguaio que desfrutou de grande prestígio na sua sociedade e, inclusive, ultrapassando suas fronteiras, dedicou toda a sua carreira as suas telas de cunho histórico e encomendadas pelo poder público. No entanto, bem menos famosas e de destaque, os seus *gauchitos* tornam-se objetos de estudo e pesquisa, pois são também documentos que representam a formação de um imaginário, ainda que do próprio artista, sobre como viviam estes sujeitos nos campos do século XIX, seu modo de vida e sua relação intensa com a natureza. Blanes retratou de forma livre um homem também livre, sem preocupações sociais. Retratou a vida tranquila na natureza, talvez o seu próprio desejo de liberdade quando das amarras sociais e políticas que o artista possuía. No subcapítulo que segue será observada a forma que o gaúcho foi retratado, mas sob a ótica do artista brasileiro, Pedro Weingärtner. Atentando para os aspectos sociais e culturais de suas representações, bem como para o seu olhar de pintor viajante sobre a região pampa, no Sul do Brasil.

#### **4. 2 Os gaúchos de Pedro Weingärtner**

Pedro Weingärtner possui entre seus trabalhos um amplo leque de temáticas variadas, oscilando entre retratos da elite política brasileira até o homem anônimo que

vive no campo. Retratou as cenas bucólicas da zona rural europeia, as temáticas da antiguidade clássica, os imigrantes europeus no Brasil, as paisagens da região Sul, elaborou quadros de temática social, como *A fazedora de anjos* (1908) e *As três fases da vida* (1919), entre muitos outros temas. No entanto, este capítulo preocupa-se em analisar suas pinturas de temática regional. Buscamos observar a forma que ele representou os personagens que viviam no campo, o homem em meio a natureza, colaborando para dar contornos a uma identidade gaúcha, no Rio Grande do Sul, ao final do século XIX e início do XX. Assim, nas linhas que seguem algumas telas com os motivos regionais do Sul do Brasil serão objeto de análise.

Luciano Migliaccio (2000), atentou que Pedro Weingärtner teria fundado um novo regionalismo na pintura brasileira. Isso decorre de sua produção sobre os habitantes da região Sul do país, sejam eles os imigrantes ou os gaúchos. Talvez, por isso, seja tão significativo o estudo de suas pinturas de gênero e de temática regionalista, que retratem as paisagens brasileiras e outros aspectos da vida cotidiana, uma vez que esses estudos fornecem subsídios de análise para o campo da história. Sobre sua pintura de paisagem e as representações diversas dos costumes e da cultura, observa-se que “A pintura da paisagem, do Pampa e da Serra, tem a finalidade de configurar o caráter do lugar e suas representações simbólicas rurais. A partir desses objetivos, o artista evidencia na tela as singularidades da natureza e dos costumes sociais”. (KERN, 2007, p. 56-57). Para Neiva Maria Bohns (2008), ao destacar as pinturas de gênero de Weingärtner referentes à temática regional, considera suas obras como verdadeiros registros iconográficos, pois, “São documentos históricos, que dão seu testemunho sobre as atividades comerciais nos mais remotos rincões do Rio Grande do Sul. O detalhismo das cenas permite identificar vestuário, mobiliário, e hábitos que dizem respeito ao modo de vida [...]”. (BOHNS, 2008, p. 5). O regionalismo no Rio Grande do Sul esteve fortemente vinculado ao homem em meio a paisagem. Pedro Weingärtner é um colaborador visual deste momento.

Concordando com Migliaccio (2000), consideramos que Weingärtner inaugura de certa forma um regionalismo local, onde a imagem do gaúcho estava incorporada à cultura do Sul. Dessa forma, ao estudar a construção da identidade visual dos habitantes desta região, aliando à literatura e às artes plásticas, no período que vai do final do século XIX até segunda metade do século XX, Paulo Gomes (2016), afirma que este processo teve início com os “[...] escritores do Partenon Literário, avança com Simões Lopes Neto e Pedro Wayne, e culmina com a obra de Erico Verissimo, já na segunda

metade do século XX. É um processo no qual a idéia de identidade é construída por discursos (econômico, social e político) e por imagens”. (GOMES, 2016, p. 441).

A construção da imagem do gaúcho não ocorre de forma natural. Ela é forjada por diversos elementos, incluindo do poder público, que através de pinturas expostas, monumentos e incentivo literário e musical, contribuiu para a construção da identidade por meio de elementos aglutinadores da cultura dita gaúcha. Assim, “[...] a cultura gaúcha é um sistema simbólico que avaliza estigmas e estereótipos, sustenta a invenção de tradições e a formação de grupos de interesse e solidariedade”. (KAISER, 1999, p. 31). Nesse caso, ao fomentar determinadas práticas, a identidade gaúcha se perpetua tanto no imaginário, quanto dentro da própria comunidade, pois, “É através do culto a valores éticos, morais e práticas sociais consideradas seletas e o estabelecimento de tradições que justifiquem e glorifiquem as características étnico-regionais da cultura que os gaúchos geram e mantêm o sentido de sua identidade”. (KAISER, 1999, p. 31).

Forjar uma identidade visual para o gaúcho desvincula-se completamente das temáticas abordadas nos outros capítulos desta tese, onde muitas delas foram feitas sob encomenda, como no caso dos retratos<sup>147</sup>. Atentamos também que a sociedade não é composta apenas por um grupo minoritário detentor do poder aquisitivo, mas, sim, passa por diversas instâncias, como pelo meio rural, onde os tipos representados por Blanes e Weingärtner habitavam e possuíam características culturais próprias. Os elementos identitários estão ligados a um determinado grupo que produz uma identificação por meio de um conjunto de elementos e discursos. Ainda que Weingärtner se distinga de Blanes, pois, enquanto o último pintou telas oficiais encomendadas que retrataram os momentos gloriosos do Uruguai e retratou os gaúchos por gosto próprio, Weingärtner fez ao contrário. No caso do pintor gaúcho era o poder público que encomendava ou adquiria suas telas de temática regional buscando a afirmação de uma identidade gaúcha em um contexto específico, as expondo em locais de grande visibilidade. Alguns exemplos seriam a tela *Rodeio*, encomendada, e que será analisada mais adiante, e a pintura *Tempora Mutantur* que foi adquirida e exposta no palácio do governo; ou ainda, *Vida Nova*, que também foi adquirida e exposta em prédio público, em Santa Catarina. Embora as duas últimas tratem da figura do imigrante, permitem refletir sobre o tipo de arte que naquele momento gozava de destaque nos espaços políticos na região Sul do país. Essas telas que trazem os

---

<sup>147</sup> Atenta-se que nem todas as telas de temática regional de Pedro Weingärtner foram elaboradas por encomenda, mas algumas de suas pinturas mais famosas foram, tais como *Rodeio*.

imigrantes estão carregadas do discurso do século XIX, onde a imigração era uma política incentivada. Elas também trazem as cenas da exuberante natureza brasileira como cenário, o modo de vida dos habitantes e a sua cultura. No caso da representação do ambiente natural, destaca-se que essa preocupação nunca ocupou espaço entre os encomendantes das telas de Blanes ou nas telas com o tema dos *gauchitos*.

Ainda sobre a construção de uma identidade visual do gaúcho no Rio Grande do Sul, aliado as questões de ordem simbólica e literária, é possível afirmar que “a construção da imagem do gaúcho envolve toda uma máquina da qual participam o discurso dos monumentos públicos, a retórica oficial, o patronato, a narração literária (através da poesia, do romance, dos contos) até a emergência da música dita nativista”. (GOMES, 2016, p. 441). Ao discorrer sobre o mito do caubói, criado em 1890, período em que a maioria das pinturas aqui analisadas também foram elaboradas, Hobsbawn (2013) atenta para um fato importante e que contempla os gaúchos da região platina. Observa-se, assim, que é preciso lembrar da “[...] flexibilidade ideológica e política desses mitos ou dessas ‘tradições inventadas’”. (HOBSBOWN, 2013, p. 394). Ou seja, a imagem do gaúcho é utilizada política e ideologicamente para atender demandas sociais. Assim, a representação do gaúcho não possui uma constância, mas, ao contrário, ela é inventada, reinventada, apropriada e reapropriada, conforme o contexto, podendo ser utilizada de forma positiva ou negativa. No caso dos artistas aqui estudados, percebe-se que buscaram uma representação que focasse no ideal de liberdade. Atenta-se que partem sempre de uma oposição: barbárie *versus* civilização. Progresso *versus* retrocesso. Pedro Weingärtner e Blanes registram nas telas uma visão romântica e idealizada do gaúcho. Assim, especialmente no Rio Grande do Sul, o romance e a literatura gauchesca são partes do caminho trilhado para que estes personagens – enquanto símbolos do homem do campo – pudesse se perpetuar.

Diversos são os componentes que remetem à uma cultura gaúcha. Para além do vestuário, a economia do charque também é um desses símbolos associados a vida do gaúcho. Pedro Weingärtner não deixou passar despercebido esse importante momento da economia do Sul. Gravou em suas telas uma cena das charqueadas sulistas. Esta seria uma das pinturas de Weingärtner de destaque pela forma “bruta” e “crua” em que foi retratada. Apresenta cenas da vida do homem trabalhando com o charque ao ar livre. Intitulada de *Charqueada*, a tela está datada de 1893, hoje encontra-se em uma coleção particular, tratando-se de uma pequena representação, 23 x 16 cm, óleo sobre madeira.

Figura 35 – *Charqueada*



Fonte: WEINGÄRTNER, Pedro. *Charqueada*, 1893. Óleo sobre madeira, 23 x 16 cm. Coleção particular.

Apresenta alguns bois esquartejados e o processo de abate do gado. O chão está coberto de sangue e vísceras e o couro curtido exposto ao sol. Pedacos de carne estão pendurados, mostrando o recente abate do gado. A cena traz uma das atividades mais significativas dos gaúchos no século XIX: a lida com o boi, a pecuária. Além da brutalidade da tela, apresenta onze trabalhadores, todos com o mesmo estilo de roupa e botas. A ambiente externo é coberto por telhas vermelhas e uma carroça que carrega os pedacos de carne. Além desta primeira tela analisada, o artista retratou diversas outras de temática regional, entre suas idas e vindas ao Brasil. No entanto, tirando as suas telas sobre a Revolução Federalista, nenhum outro quadro traz cenas tão impactantes como *Charqueada*, conforme observaremos ao longo deste subcapítulo.

Pedro Weingärtner quando retorna ao Rio Grande do Sul faz estudos e tira fotos das paisagens e cenas para os seus quadros de motivos regionais, como vai ser o caso da tela *Gaúchos chimarreando*, de 1911. Esse viés da sua pintura é marcado também pelo novo tipo humano que passa a figurar em seu trabalho: o gaúcho da campanha. Diferentemente de seus outros trabalhos, onde os tipos germânicos, os ambientes coloniais alemães e as tropas federalistas têm destaque. Nesse momento o que lhe interessa são os tipos, paisagens e temas específicos do gaúcho. Para Athos Damasceno (1971), Weingärtner:

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 representativos de nossa vida rural e os costumes locais mais ricos de tradição e originalidade. (DAMASCENO, 1971, p. 213).

Outro exemplo de pintura que representa a natureza sulista seria a tela *Barra do Ribeiro*<sup>148</sup>, de 1914, de pequenas dimensões, feita a óleo, da coleção particular de José Oswaldo de Paula Santos, onde é possível perceber a representação da região pampa, as paisagens e a natureza. Essas imagens trazem o ambiente natural e as cenas do dia a dia da vida gaúcha. Assim como em Blanes, esses personagens aparecem em momentos de descanso, não são representados trabalhando. Weingärtner também retratou o povo mestiço, onde a presença do negro é constantemente incorporada às cenas, sendo esse mais um dos pontos em que se difere da produção de Blanes. Na pintura *Barra do Ribeiro*, o trabalho foi mostrado na ativa, onde os bois estão conduzindo a carreta, guiados por um homem, o carreteiro. Este monta a cavalo e pausa para uma conversa com outro homem que, segundo Ruth Tarasantch (2009, p. 100), “Não calça botas como o primeiro, mas uma botina curta, e tampouco veste qualquer agasalho, como a indicar que mora na vizinhança e por isso não precisa dos trajes mais pesados que o carreteiro usa para a viagem”. Outras telas como *Paisagem gaúcha*, de 1912, óleo sobre tela, Coleção Jorge Yunes, também mostra a natureza sulista. A tela *quintal com aves e tábuas para lavar roupas*, de 1913, pintada em Bento Gonçalves, traz um recanto de natureza e vida no campo. As mulheres gaúchas são representadas nas atividades do dia, a dia, especialmente lavando roupas. Ao final do século XIX, passou a figurar em suas pinturas o tema dos carreteiros: “[...] 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”. (GUIDO, 1956, p. 62).

Tratando-se da construção de uma identidade gaúcha, representada através de diferentes elementos nas pinturas de Weingärtner, surge uma inquietação referente a dicotomia entre “ser gaúcho” e “ser negro”. Ocorre aqui a formação de uma dupla identidade, onde é preciso compreender quais os símbolos de uma identidade étnica e regional, quais os atributos dos gaúchos e se existem ou não elementos que dão subsídios para refletir acerca de uma diferença entre os gaúchos pela distinção da cor. É preciso pensar na inserção do negro no imaginário regional e quais componentes foram utilizados para esta construção.

Nessa pesquisa, entende-se que o “ser gaúcho” abarca uma diversidade de grupos heterogêneos, incluindo diversas etnias, sendo hoje contemplada pelos descendentes de

---

<sup>148</sup> Pedro Weingärtner tem duas telas com o mesmo título. Outra tela intitulada de *Barra do Ribeiro*, também do ano de 1914, traz uma representação distinta da analisada neste momento, mas será também abordada ao longo da pesquisa.

imigrantes europeus, negros, índios, enfim, atores sociais que formaram o Rio Grande do Sul. São todos aqueles que habitam no território sulista e que se identificam com a cultura gaúcha e seus elementos culturais, incluindo-se aí, obviamente, todos os grupos étnicos raciais. No entanto, no século XIX, pensar o gaúcho sem tratar determinadas hierarquias da construção dessa identidade torna-se um terreno frágil. Seria impossível escrever sobre o que Weingärtner realmente buscou ao retratar os gaúchos incorporando todos os habitantes do Sul nas sua tela, mas percebe-se uma distinção hierárquica, nesse caso, em relação aos negros. O gaúcho de Weingärtner não exclui os personagens negros e, bem diferente de Blanes, ele não os silencia em suas representações. Mas, a pergunta a qual não possuímos subsídios suficiente para responder e que podemos apenas refletir seria se *Pedro Weingärtner buscou retratar o negro como gaúcho ou teria feito distinções entre eles? O negro é o mesmo gaúcho de Weingärtner?*

O artista representou a população negra em diversos quadrinhos de pequenas dimensões, em especial os que mostram as cenas corriqueiras da vida cotidiana. Os personagens aparecem nas atividades domésticas, nos afazeres do dia a dia e nas cenas da vida rural. No século XIX, Weingärtner teria sido um dos poucos que retratou o negro sem o representar como o escravo ou em cenas que apotavam as dificuldades vivenciadas pela população afrodescendente. O artista optou por representar a interação entre os negros e os imigrantes europeus; ou ainda em retratá-los nas atividades do meio rural. Sobre a representação do negro nas artes plásticas nesse período, partindo da análise das imagens a partir de dois aspectos, afirma-se que no final do século XIX e início do XX, as representações “[...] caracterizam o momento classificado como social, pois no período modernista à figura do negro se atribuiu traços de brasilidade. Nesse momento, há duas vertentes de representação mais visíveis: o negro atrelado ao passado escravista ou como sujeito [...]”. (SANTOS, 2011, p. 5).

Verifica-se a existência de fronteiras sociais e culturais bem demarcadas nas representações, que servem como espaços de conflitos representativos e identitários. Essas fronteiras simbólicas, parecem não ter interessado à Pedro Weingärtner. Os limites fronteiriços são do plano cultural e social nesta pesquisa, onde procurou-se compreender o espaço de cada sujeito e o lugar que ocupam no seu grupo. As fronteiras simbólicas estabelecem uma determinada ordem hierárquica e colaboram para a construção de identidades. Os discursos, inclusive os imagéticos, são parte da necessidade de recorrer a formação ou a forjação de uma memória. Muitas vezes para que as fronteiras simbólicas se mantenham inalteradas, onde um grupo passa a ter o

poder dominador sobre outro, mantendo assim seu *status quo*. Pesavento (2002) observou que as fronteiras simbólicas “são, sobretudo, culturais, ou seja, são construções de sentido, fazendo parte do jogo social das representações que estabelece classificações, hierarquias, limites, guiando o olhar e a apreciação sobre o mundo”. (PESAVENTO, 2002, p. 35-36).

Pedro Weingärtner não retratou o processo de miscigenação, diferente da emblemática pintura de 1895, de Modesto Brocos<sup>149</sup>, intitulada *A redenção de Cam*<sup>150</sup>. Brocos, retratou a miscigenação entre negros e imigrantes. *A redenção de Cam* torna-se interessante, pois, Brocos, além de ser contemporâneo do artista, optou pela miscigenação e pelo branqueamento da sociedade. Já Weingärtner optou pela representação da interação entre esses dois tipos sociais de forma muito harmônica.

Uma outra forma que encontramos os negros representados neste mesmo período foi através de um olhar que estaria pautado ora pelo exotismo que despertava, ora pela aversão que causavam aos estrangeiros. Isto também seria possível identificar no relato de alguns viajantes do século XIX<sup>151</sup>. As pinturas podem ser tratadas sob a ótica do europeu, uma vez que Weingärtner também era um pintor que – embora nascido no Brasil morou parte de sua vida adulta na Europa –, e, por isso, o olhar do exótico, talvez tenha penetrado em suas telas em diversos momentos. Assim, seria para o artista algo exótico e intrigante ver a relação dos negros com os imigrantes, pois, embora nascido no Brasil, ainda na juventude ele foi morar na Europa, sendo que talvez tenha tido uma visão similar ao dos viajantes que vinham ao Brasil e descreviam ou retratavam o negro sobre o olhar da curiosidade e do exotismo. Não apenas isso, mas, encontrou-se na

---

<sup>149</sup> Modesto Brocos Y Gomez nasceu em 1852, em Santiago de Compostela, na Espanha. Foi oriundo de uma família humilde, mas voltada às artes, sendo seu pai e avô gravadores. Viajou para Buenos Aires e Rio de Janeiro onde trabalhou como gravador. Foi também professor na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, entre 1893 e 1895, substituindo Pedro Weingärtner. Faleceu no ano de 1936, aos 84 anos de idade.

<sup>150</sup> Trata-se de um óleo sobre tela que apresenta o gradual processo de branqueamento da sociedade por meio da miscigenação, sendo o título uma referência bíblica. Observa-se uma senhora negra, sua filha mulata segurando o filho branco nos braços, esse seria o resultado de um casamento com um imigrante europeu. Ou seja, seria um processo de branqueamento sendo completado por meio dos vínculos afetivos e de casamentos entre as diferentes etnias. Assim, “A pintura é um retrato de família em três gerações, marcado pelas distintas gradações de cor entre as personagens: à esquerda, a avó negra; ao centro, a mãe, “mulata”, que carrega um bebê branco no colo; à direita, o presumido pai da criança, também branco”. (LOTIERZO; SCHWARCZ, 2013, p. 4).

<sup>151</sup> Um exemplo seria possível ver nas palavras de Carl Hermann Conrad Burmeister (1807-1892), naturalista alemão que se dedicou a pesquisar e catalogar imagens de diversas plantas e animais, que escreveu o seguinte relato: “Embora convencido, por observação própria, de que é exata a afirmação da inferioridade física e mental do preto em relação ao branco e que jamais passará de sua posição servil na vida em comum com este, sempre lhe tive grande simpatia, *contemplando-o com interesse, como produto exótico da natureza* (1853, 72)”. (BURMEISTER apud SANTOS, 2008, p. 86).

leitura dos escritos de alguns viajantes um discurso de inferioridade racial que se aplicava ao laboratório de estudos que faziam ao analisar os negros no Brasil<sup>152</sup>.

Muitas fotografias de negros eram apreciadas na Europa, tamanha a curiosidade que o tipo despertava ao olhar estrangeiro<sup>153</sup>. Assim, tanto as representações nas fotos quanto nas pinturas trataram de apresentar um tipo específico que muitas vezes foi representado de forma estereotipada, sendo que algumas dessas representações ainda hoje são reproduzidas, como por exemplo a exploração do corpo feminino das negras, e a representação das mesmas nas atividades domésticas, os negros nos esportes. No século XIX, essa representação ocorria, em sua maioria, caracterizada pelo corpo em relação ao trabalho físico pesado, sexualidade e amamentação de crianças brancas. Ressalta-se que os negros no Rio Grande do Sul, também passaram por um processo de silenciamento historiográfico. Porém, os estudos recentes na área das Ciências Humanas têm caminhado no sentido de revisar a importância da mão de obra escrava na construção do Estado do Rio Grande do Sul, bem como de reposicionar o papel dos afrodescendentes e das pesquisas sobre o tema no cenário atual.

A revisão crítica de obras historiográficas, folcloristas e socioantropológicas que exaltam a suposta democracia racial dos pampas foi e tem sido taxativa em apontar a relevância do trabalho escravo na formação econômica, política e cultural do Brasil Meridional e, concomitantemente, apontar para a invisibilidade e silenciamento, nas narrativas oficiais, da participação afrodescendente na composição da sociedade gaúcha. (RUBERT, 2009, p. 165).

Essas imagens ajudam a compor uma história explicativa da sociedade a partir da representação dos artistas que, ao seu modo, foram dando vozes aos sujeitos que são parte formadora da sociedade, mas que também são os mesmo que em outros momentos foram suprimidos e silenciados<sup>154</sup>. Considerando a pintura como um meio de

---

<sup>152</sup> A visão dos viajantes sobre os negros discordava em diversos pontos, partindo do olhar pessoal de cada autor. Como exemplo cita-se Nicolau Dreys, que via a manutenção da escravidão como um elemento positivo para os negros, pois sem ela poderiam cair em vícios diversos; Saint-Hilaire também possuía uma visão negativa e racista ao afirmar que a manutenção da escravidão era necessária e os castigos enérgicos, especialmente nas estâncias do Rio Grande do Sul, também se faziam necessários, pois os negros eram dados ao desinteresse pelo trabalho e aos vícios; Arsène Isabelle descreve os brutais castigos dados aos negros, mas cita a inferioridade intelectual.

<sup>153</sup> Sobre os retratos dos escravos realizados em Porto Alegre, ao final do XIX, nota-se que buscavam demarcar as diferenças entre as origens da população de origem africana. Sobre a representação de Weingärtner seria preciso atentar para a visão dele enquanto pintor viajante, onde possuiria também um olhar de estranhamento e curiosidade.

<sup>154</sup> Ao problematizar a forma que o negro foi constantemente abordado na historiografia sobre o tema, temos nas palavras de Silvio Correa (2000): “O negro foi frequentemente associado na historiografia brasileira a condição social do escravo. A menção ao primerio remete-se quase automaticamente à

investigação visual que possibilita compreender a representação do negro, torna-se pertinente entender as pinturas em relação à historiografia do século XIX sobre o mesmo tema. A historiografia deste período silenciava o negro e, por isso, não é espanto encontrar tanta dificuldade em achar essas representações nas imagens. Dentre os motivos dessa política de branqueamento social estavam as teses eugenistas e de superioridade racial da época. Para a arte acadêmica, o negro também não deixava de ser um problema, pois *como representar esse personagem que antes eram escravizados e agora são trabalhadores livres?* Em contraponto a essas questões as telas de Weingärtner não mostraram os personagens negros em situações de agravo no período pós-abolição, ele teria escolhido representar esse grupo por outro caminho. Mesmo assim, permanece a indagação sobre os gaúchos de Weingärtner, *eles abarcam todos habitantes ou existem níveis hierárquicos que distinguem os gaúchos dos negros?* Longe de responder essa questão, pensamos apenas que Weingärtner era um artista de seu tempo, e por isso retrava partindo de sua visão pessoal do mundo. Quem são os gaúchos de Pedro Weingärtner é parte do problema que se busca responder nas linhas que seguem, onde algumas telas que apresentam estes personagens serão analisadas.

Essas representações não são uma fatia abrangente de sua produção, mas foram escolhas temáticas que fizeram parte da representação de uma conjuntura histórica. O artista retratou uma tela de cunho bastante descontraído, nela observam-se dois grupos: as crianças e as lavadeiras. Estariam os personagens na beira de uma ponte onde corre um rio. Os meninos estariam brincando e caçando passarinhos com uma pequena armadilha, enquanto as moças lavavam as roupas. Algumas dessas roupas estão estendidas na grama próxima onde os meninos estão brincando. Esta representação foi elaborada em Florianópolis, Santa Catarina, no ano de 1893, e hoje encontra-se em coleção particular.

---

imagem do segundo. Negro e escravo foram vocábulos que assumiram conotações intercambiáveis, pois o primeiro equivalia a indivíduos sem autonomia e liberdade e o segundo correspondia – especialmente a partir do século XVIII – a indivíduo de cor. Para a historiografia tradicional, este binômio (negro-escravo) significa um ser economicamente ativo, mas submetido ao sistema escravista, no qual as possibilidades de tornar-se sujeito histórico, tanto no sentido coletivo como particular do termo, foram quase nulas”. (CORREA, 2000, p. 87).

Figura 36 - *Passarinheiros*



Fonte: WEINGÄRTNER, Pedro. *Passarinheiros* (Desterro, hoje Florianópolis), 1983. Óleo sobre madeira, 33 x 24cm, coleção particular.

Essa tela seria um registro de Santa Catarina, feita no mesmo ano de *Vida Nova e Nova Veneza*, outras duas pinturas que Weingärtner retratou e foram elaboradas em Santa Catarina. *Passarinheiro* é um quadro em madeira que apresenta três garotos cuidando de uma arapuca de passarinhos na beira de um riacho. Mais ao fundo, em segundo plano, aparecem as lavadeiras com suas roupas para quicar – são duas mulheres adultas e uma menina – elas encontram-se na beira da água. Destaca-se a cena por ser o quadro com o maior número de personagens negros representados por Weingärtner que foram encontrados até o presente momento. Além disso, no cenário é possível notar uma ponte de alvenaria, casas e uma mata verde ao fundo. O menino negro aparece em pé, em primeiro plano, interagindo e brincando com as crianças brancas, mais uma representação em que o artista pontuou a relação interétnica de forma harmônica.

Seguem outras pequenas telas que têm como tema as cenas rurais e as personagens negras fazendo trabalhos domésticos no campo. As três pinturas abaixo trazem as personagens femininas em meio as galinhas. Essas três telas mostram as moças nas atividades doméstica, uma representação muito comum na transição do século XIX para o XX. A primeira tela, intitulada *A hora do milho*, sem data, da Coleção particular Luiz Fernando Costa e Silva, do Rio de Janeiro, apresenta uma senhora branca abaixada, provavelmente trata-se da mãe do menininho que se encontra alimentando galinhas. Os dois contam com a ajuda da empregada negra que permanece em pé segurando a bacia com os milhos para a criança alimentar os animais. Ela usa um pano na cabeça, tem os pés descalços e um avental. Suas roupas são claras e estão marcando sua função de doméstica. Ao fundo observa-se uma casa de alvenaria e uma extensa cerca de madeira. A personagem negra, a senhora e a criança parecem

tranquilas em um momento de descontração, em um dia ensolarado. *A Hora do Milho*, trata-se de mais uma tela de Weingärtner elaborada em Florianópolis. Com frequência o artista retratava quintais e galinhas, conforme Tarasantchi (2009, p. 114) considera: “A galinha, que nunca para quieta, era um animal que certamente fascinava o pintor, pois ele a colocou em inúmeros quadros, focados tanto no Brasil quanto na Itália, para completar a composição ou simplesmente pelo prazer de incluí-las na tela”.

Figura 37 – *A hora do milho*



Fonte: WEINGÄRTNER, Pedro. *A hora do milho*. S/d. Desterro. 17 x 27 cm. Coleção Luiz Fernando Costa e Silva. RJ.

Figura 38 – *Barra do Ribeiro*



Fonte: WEINGÄRTNER, Pedro. *Barra do Ribeiro*, 1914. Óleo sobre madeira, 15 x 23 cm, Coleção Adriano Cunha Freire, SP.

Figura 39 – *Paisagem com galinhas*



Fonte: WEINGÄRTNER, Pedro. *Paisagem com galinha*. 1898. (Rio Grande), Óleo sobre madeira, 17 x 28 cm. Coleção José Oswaldo de Paula Santos, SP.

Na mesma linha de representação do personagem negro em meio as galinhas, Weingärtner pintou a tela de 1914, período de abolição, intitulada *Barra do Ribeiro* (Figura 38). Na pequena tela de madeira, de medidas 15 x 23 centímetros, hoje na Coleção particular Adriano Cunha Freire, em São Paulo, Weingärtner retratou um cenário de bastante pobreza, com um casebre de pau a pique coberto de palha e com um forro de barro. Uma mulher aparece agachada entre as galinhas e um grande peru. Ela segura um dos animais pelo pescoço, possivelmente trata-se do alimento do dia. O artista representou a personagem negra em meio a vida do campo, com afazeres doméstico, exatamente como muitas das representações femininas das negras no

começo do século XIX. Outro pequeno retrato seria a tela *Paisagem com galinhas*, que parece ser um complemento à tela *Barra do Ribeiro*. A pintura é datada de 1898, em Rio Grande, de 17 x 28 centímetros, da Coleção Particular de José Oswaldo de Paula Santos. Se não fosse pelas localidades distintas, poderiam se tratar de representações de mãe e filha, pois em muito se assemelham as duas pinturas. Weingärtner retratou a menina negra na mesma posição que a mulher, provavelmente aprendendo ofício e as atividades oriundas da cozinha, ou seja, do âmbito doméstico.

O artista teria buscado retratar os elementos fundamentais da formação da civilização rio-grandense. Na sequência serão analisadas algumas das pinturas de Pedro Weingärtner que trazem este personagem ora como protagonista, ora como personagem secundário. Alguns ainda aparecem quase escondidos, como vemos na tela *Kerb*. No caso desta última pintura, que retrata uma festa dos imigrantes, torna-se um exemplo de como Weingärtner teria elaborado hierarquias para representar os tipos que viviam no Sul do país. Dessa forma, é possível que se abra uma discussão sobre o “ser gaúcho” de Pedro Weingärtner e como ele incorporava o “ser negro” nas suas telas.

Na pintura intitulada *Chegou Tarde*, do ano de 1890, observa-se o tom anedótico de Weingärtner, por meio de uma cena bem-humorada, onde um caixeiro-viajante “chegou tarde” em uma pequena venda de comércio. Seu concorrente aparece sentado na mesa apresentando amostras para a compradora, ele possui uma expressão de deboche. Uma moça negra olha com ar cômico ao recém-chegado, enquanto serve o tradicional chimarrão ao grupo. No fundo da loja é possível ver a balconista medindo um pedaço de tecido vermelho, na sua frente aparece um homem, que pode ser outro caixeiro-viajante, ou um acompanhante do homem que está vendendo, pois aos seus pés encontram-se mochilas e sacolas. A única personagem negra dessa tela foi retratada em seu momento de trabalho, como uma ajudante do comércio. Estava vestida de forma a marcar uma identidade gaúcha, com as roupas e xales típicos das moças Sul-rio-grandenses. Novamente destaca-se que a representação desta personagem ocorre de forma a interagir com os diferentes grupos e não traz elementos que lembrem a situação dos ex-escravos, especialmente porque a tela foi retratada em um período pós-abolição, em 1890. A cena aponta como os gaúchos viviam, o que consumiam, aspectos da vida social. Mostra o interior das vendas e como ocorriam as trocas comerciais entre a população local.

Outra tela que aponta os costumes trazidos pelos imigrantes e que acabaram sendo incorporados a cultura do gaúcho foi o retrato do baile do *Kerb*<sup>155</sup>, de 1892. Nesta tela apresenta-se de forma bastante curiosa a figura de uma mulher negra; para um expectador desatento ao observar esta representação, a personagem poderia até passar despercebida. O baile do *Kerb*<sup>156</sup>, tradicional festejo alemão, que foi trazido ao Brasil pelos imigrantes europeus, foi motivo da tela apresentada a seguir.

Figura 40 – *Chegou Tarde*



Fonte: WEINGÄRTNER, Pedro. *Chegou tarde*, 1890. Óleo sobre tela 74,5 x 100 cm. Acervo Museu Nacional de Belas Artes/ Rio de Janeiro, RJ

Figura 41 – *Kerb*



Fonte: WEINGÄRTNER, Pedro. *Kerb*, 1892. Óleo sobre tela. 75 x 100 cm. Coleção Sergio e Hecilda Fadel, Rio de Janeiro, RJ

No primeiro plano da pintura estão duas meninas brincando, onde uma aparece descalça e a outra mais bem-vestida, demarcando apenas nesse setor que a infância ainda não havia sido contaminada pelos aspectos hierárquicos da formação da sociedade<sup>157</sup>. No entanto, uma personagem negra surge espiando pela janela central, onde só é possível ver apenas sua cabeça. Assim, demarca-se algo: é um espaço alemão, de festa alemã e não cabe ali pessoas negras. Nesse caso, observa-se a importância da formação identitária étnica. A personagem negra da tela não faz parte da identidade

<sup>155</sup> Era um baile típico da etnia alemã, trazido ao Brasil pelos imigrantes. A festa tinha duração de três dias, contava com uma grande mobilização para sua elaboração. Vinham amigos e parentes de longe para participar da festa. Muitas músicas e as comidas típicas da Alemanha acompanhavam os dias de festejo, sendo a fartura uma marca importante do *Kerb*. Contudo, a festa também possuía caráter religioso já que a ida à missa era muito importante para dar sequência aos festejos. (FOCHESATTO, 2015).

<sup>156</sup> Percebe-se determinadas hierarquias na tela, pois em um canto aparecem as senhoras de avental branco, que seriam as matriarcas da família; em outro, os músicos; e, ainda em outro espaço é possível ver um casal muito bem vestido, possivelmente os mais bem afortunados do baile. Já no canto esquerdo aparecem um grupo de homens que pretendem iniciar a dança do baile.

<sup>157</sup> Atenta-se que em alguns locais era possível que os negros participassem da festa do *Kerb*, como no caso da doceira de Três Forquilhas, chamada de Picucha. Existem relatos e até fotografias confirmando que ela assistia e participava dos bailes. (HUYER, 1993; MULLER, 1993). Embora não seja possível afirmar que na tela de Weingärtner a personagem negra seja uma doceira ou participante, apenas considera-se que essa seria uma hipótese interpretativa em função de ter sido registrada essa possibilidade em outros momentos e em outras festas das colônias alemãs.

formada pela etnia europeia, uma vez que aquele seria um espaço utilizado pelos imigrantes para reafirmar sua identidade, perpetuar sua cultura e firmar laços, redes e vínculos sociais. Na janela, junto a dois meninos, estava essa personagem espiando, quase escondida. Ela não ousou entrar na casa, demarcando que não pertencia àquele espaço, sendo também uma possibilidade de que ela não tinha permissão para entrar na festa. Marcos Antônio Witt (2014) afirma que o tema das relações interétnicas é bastante complexo e possui vários eixos investigativos, onde “[...] as relações interétnicas deixam de estar no horizonte dos autores/pesquisadores que escreveram sobre o início de uma Picada ou Colônia, as primeiras dificuldades com a mata, os animais ferozes e os índios, a construção da igreja e da escola, as primeiras colheitas e o sucesso após longos anos de labuta”. (WITT, 2014, p. 22). Ou seja, trata-se da omissão das relações entre os imigrantes no processo de assentamento e estabelecimento com outros tipos sociais.

Na tela a seguir, *Crianças Brincando em Nova Veneza*, de 1893, as crianças em primeiro plano aparecem brincando como se não houvessem diferenças entre elas, mas é possível observar, especialmente nas vestes, essas diferenças. As crianças negras estão representadas com vestidinhos puídos e desfiados, que aparentam terem sido usados por muitas gerações, inclusive pela coloração do tecido, agora amarelo, especialmente quando em contraste com a cor da roupa das outras crianças. Além disso, destaca-se os pés descalços, observando que os sapatos eram considerados formas de distinção social<sup>158</sup>. As meninas estão usando os mesmos enfeites de cabelo na brincadeira de roda, as expressões apresentam uma relação harmônica entre elas. A tela mostra uma cena de um núcleo colonial muito similar a outra tela de Weingärtner, intitulada *Vida Nova*, que representou a colonização europeia no Estado de Santa Catarina. O chão de terra vermelha e as casinhas humildes, com telhados de palha, mostram um cenário simples e rural. A cena retrata uma horta, muitos troncos cortados no chão e uma natureza verde que circunda a tela. Sobre *Crianças brincando em Nova Veneza*, é possível afirmar que se trata de um grupo de crianças de fenótipos distintos brincando de roda com adornos de flores na cabeça. Já outras duas simulam que seu vestido fosse mais longo com pedaços de pano ou lençóis amarrados à cintura.

---

<sup>158</sup> Considera-se que muitas vezes apenas membros da elite possuíam sapatos, especialmente no século XIX.

Figura 42 – *Crianças brincando em Nova Veneza*



Fonte: WEINGÄRTNER, Pedro. *Crianças brincando em Nova Veneza*. 1893, Óleo sobre tela, 13,3 x 23,5.

Essa pintura apresenta um claro processo referente as relações interétnica. Marcos Antônio Witt, ao discutir sobre a imigração e as relações interétnicas, partindo da análise historiográfica que por muito tempo negligenciou a presença de escravos entre grupos imigrantes, observou que “[...] parte da historiografia da imigração alemã afirmava, veementemente, que os imigrantes não haviam possuído escravos em suas propriedades”. (WITT, 2014, p. 23). Já ao tratar sobre a aquisição de escravos pelos imigrantes alemães, considerando a importância política e social dos mesmos para o imigrante, Witt segue discorrendo que:

Pesquisando sobre escravidão e imigração, confirma-se a hipótese de que colonos alemães e seus descendentes inseriram-se na disputa política e/ou disputaram cargos públicos; participaram de conluíus, arranjos e fraudes no que se relaciona à prática política; e buscaram assemelhar-se a colonos já mais abastados – “exponenciais” – e, principalmente, aos seus vizinhos nacionais por meio da compra, manutenção e venda de escravos. (WITT, 2014, p. 31).

Tanto as telas *Kerb*, quanto *Crianças brincando em Nova Veneza*, trazem dois aspectos diferentes. Nessas telas o “ser negro” parece diferente, não tanto em relação ao gaúcho, mas, sim, em relação ao imigrante europeu. O artista, descendente de alemães, talvez não tenha procurado distinção entre “os daqui”, que seriam todos os nascidos em território brasileiro, mas, preocupou-se em, aparentemente, distingui-los dos “de lá”, que seriam os imigrantes e seus descendentes, aqueles que o próprio pintor se identificaria por possuir também uma identidade germânica. Na primeira tela, onde foi retratada a festividade, ocorre uma representação de conflitos identitários, pois, o espaço é alemão, é de reforço dessa etnia, não seria o espaço de negros participarem. Embora saiba-se que era possível que alguns, eventualmente, participassem – por isso a personagem foi retratada do lado de fora. Seja também porque Weingärtner participou

de algum baile e seu olhar captou tal cena, onde, curioso, viu essa personagem espiando o baile, ou seja porque o pintor optou por representar a personagem que não participava desse espaço por outras questões<sup>159</sup>. Já na segunda pintura (Figura 42) não se percebe conflitos identitários, apesar de observar as diferenças por meio dos detalhes, como as roupas e os sapatos. A relação é muito mais positiva e beira uma certa igualdade, ao menos naquela inocente brincadeira infantil e, quem sabe, não foi isso que o pintor buscou representar: *uma tela que exclui e uma tela que mostra a inocência das crianças que pouco se importam com tom de pele?* Ainda assim, são conjecturas, uma vez que não se tem fontes para confirmar as intenções de Weingärtner, e tão pouco as telas trazem incisivas críticas sociais para que possam servir de apoio para tal afirmação. Apesar de nascido no Brasil, Weingärtner morou basicamente toda sua vida adulta na Europa. Assim, é possível que possuísse um olhar de estranhamento e curiosidade para as relações interétnicas que observava nas suas vindas ao Novo Mundo. Atenta-se que as relações humanas devem ser compreendidas dentro de uma pluralidade de ações, ideias e pensamentos. Relacionar as vivências entre negros, sejam escravos ou libertos, com os imigrantes ou com outros tipos sociais partindo apenas do vínculo “casa grande e senzala” seria um equívoco. As relações ocorrem dentro de uma complexidade de sentimentos que permeiam as vivências humanas. Também são baseadas em laços de amizade e afetividade. Nesse sentido, deve-se pensar as estruturas sociais que fundamentam a construção de comunidades e as conexões humanas que nelas existem. No caso das pinturas aqui analisadas é possível observar a subjetividade de cada pintor ao retratar, ou não, as relações interétnicas. Não seria correto agrupá-las em um único ponto de análise, já que cada sociedade vivencia suas experiências de uma forma e se relaciona com o outro de uma determinada maneira<sup>160</sup>. Pode-se dizer que estão representadas nas telas as teias sociais que complexificam as relações e suas diversidades.

---

<sup>159</sup> Alerta-se que é sucinto o que se pode inferir pela escassez de documentação sobre Weingärtner. Assim, não se tem como saber suas intenções, apenas seria possível verificar que a personagem que poderia ter sido omitida da cena, foi curiosamente representada em meio aos imigrantes.

<sup>160</sup> Outra consideração importante que convém destacar ao analisar as pinturas de temas regionais de Weingärtner seria a tentativa de evidenciar a: “[...] construção de uma identidade para o imigrante alemão diferente do tipo social aqui encontrado, como o gaúcho ou o negro. Nas telas, o imigrante é o dono da terra, o trabalhador, o construtor da cidade, o dono do baile”. (FOCHESATTO, 2015, p. 70). Essa relação do imigrante tendo que se adaptar ao Novo Mundo, vivendo esse choque cultural e passando por um processo de reconstrução de sua vida, identidade e cultura, assemelha-se ao que Pedro Weingärtner também passou ao longo de sua trajetória. Sendo ele um filho de descendentes de alemães nascidos no Brasil, foi morar na Europa, mas casou-se com uma brasileira, que também era como ele, uma filha de imigrantes. Assim, essa identidade do próprio pintor é bastante complexa de mapear e compreender.

O que de fato é possível afirmar seria que o imigrante Europeu esteve junto aos escravos e demais tipos no processo de colonização, sendo as relações humanas muito mais complexas do que enquadrá-las como positivas ou negativas. Elas são locais de disputa de poder, submissão, manutenção e transformação das identidades. São locais de tensão. O discurso da historiografia que não considerava a relação do imigrante com os escravos vem sendo sistematicamente colocado em xeque, como foi visto nas recentes pesquisas de Marcos Antônio Witt (2014). Com as fontes de análise que buscou-se trabalhar, torna-se possível considerar que Weingärtner, destoando de muitos de seus pares, inclusive Juan Manuel Blanes, decidiu por não silenciar os personagens negros, mas retratá-los de forma a interagir com os demais grupos da sociedade que ele pintou em suas visitas ao Brasil. Dessa forma, Weingärtner retratou o negro, sem fazer de fato uma crítica social a situação deles na sociedade, mas, inseriu esse tipo nas suas representações. Ainda assim, encontremos distinções entre esses personagens e os gaúchos que ele retratou, parecendo que para o artista existia uma divisão hierárquica da sociedade que perpassava as questões étnicas. Isto ficará mais evidente na tela *Rodeio* (1908), encomendada pelo Governo, onde não encontramos personagens negros entre os gaúchos que o artista retratou. Ou seja, o negro estava inserido entre a representação dos gaúchos quando ele pintava as telas com maior liberdade, quando não eram feitas por encomendas, sabendo, assim, reconhecer muito bem seu público e mercado consumidor.

O breve panorama econômico e social do Rio Grande do Sul na transição do século XIX para o século XX era caracterizado, principalmente, pela economia do charque. Os problemas que se seguiram mais ao final do século XIX se referiam basicamente à questão do Rio Grande do Sul ser dominado pelo poder central (Rio de Janeiro, capital do país) e da escassez de mão de obra negra. Na política, diversos acontecimentos dinamizaram a sociedade, como a proclamação da República (1889) e, quatro anos depois, a Revolução Federalista, que chegou a render alguns quadros ao pintor. No âmbito político, ainda ocorriam as brigas partidárias entre o partido de Júlio de Castilhos, que prezava um Estado mais autônomo *versus* a oposição, o Partido Federalista. O contexto e as práticas de trabalho no Rio Grande do Sul ainda careciam de modernização. Moacyr Flores (1993, p. 120) afirma que “[...] no final do século XIX as atividades agrícolas eram primitivas e rudimentares, com o uso da enxada e charrua, sem irrigação e sem estrumeiras. As várzeas estavam abandonadas, plantavam apenas em terra de mato”. Na pecuária a situação era semelhante e sem perspectivas de melhorias.

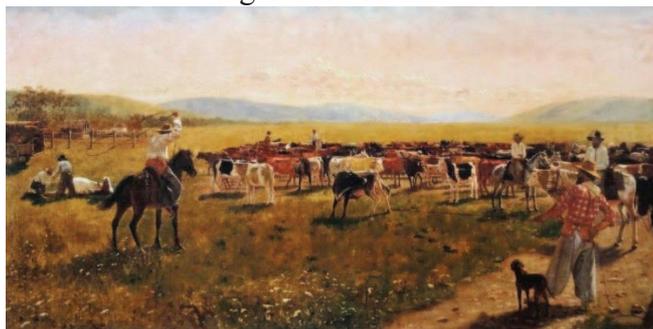
A pintura intitulada de *Rodeio*<sup>161</sup>, datada do ano de 1908, que é hoje é parte da coleção privada de Carlos F. de Carvalho, no Rio de Janeiro, apresenta uma cena típica da vida dos vaqueiros, tropeiros, carreteiros e demais tipos que figuravam no Sul, bem como a lida com o gado. Mostra detalhes da atividade da vida cotidiana do homem sulista, suas práticas habituais e seus costumes. A tela *Rodeio* apresenta uma cena rural, com um amplo espaço aberto, com pequenas casas ao fundo, no canto esquerdo da pintura. Nesse mesmo local aparece uma carreta com uma cobertura que parece ser de couro. A carreta é um elemento que Weingärtner representa em diversas ocasiões nas pinturas de temática regional, já que esse era o meio de transporte típico da época. Nessa mesma imagem observa-se dois gaúchos “cuidando” de um cavalo tombado no chão. Ruth Tarasantchi (2009, p. 97) afirma que pode se tratar de uma égua em trabalho de parto devido ao volume aparente no ventre do animal. Cinco homens montados a cavalo e distribuídos pelo terreno tentam reunir o gado. No ambiente rural do Rio Grande do Sul, com vastas extensões de terra a serem percorridas, ganhou destaque a figura do peão, por sua habilidade com os cavalos e facilidade de locomoção. A maioria desses homens está trajando o mesmo estilo de vestimenta: camisas brancas, calças de cor mais escura, um tanto acinzentadas, com um lenço amarrado na cintura. Todos usam um chapéu de palha para se proteger do sol do entardecer, representado pelo céu rosado e pelo jogo de sombras no chão da paisagem. Um dos personagens aparece em segundo plano na imagem montado a cavalo prestes a laçar um boi<sup>162</sup>. Porta um laço em posição à cima da cabeça, pronto para lançá-lo sobre o boi escolhido. Esse homem traja, igualmente, a vestimenta gaúcha. Maria Eunice de S. Maciel (2000) descreve esse gaúcho da seguinte forma: “indica também, o homem do campo ligado ao pastoreio. Como homem do campo refere-se ao trabalhador das estâncias de criação de gado, o peão”. (MACIEL, 2000, p. 19).

---

<sup>161</sup> O termo rodeio é pensando a partir das palavras de Batista Bossle (2003), que designa da seguinte forma: “Lugar no campo ou de uma estância (...) onde usualmente se reúne o gado com a finalidade de marcar, assinalar, vacinar, dar sal, contar, apartar, curar, castrar, examinar, etc”. (BOSSLE, 2003. p. 449). Hoje, pode-se considerar que este termo possuiu uma conotação diferente ligada as competições de tiro de laço e a um espaço de socialização.

<sup>162</sup> Na *página do gaúcho* (2017) foi encontrada a seguinte descrição sobre o laço: “A origem do laço é remota. Foi manejado por guerreiros tártaros (Ásia, ao sul da Sibéria), conforme observações do viajante belga Fernand Verbiest (1623-1688). No Rio Grande do Sul, o uso da corda de couro trançada para laçar animais foi introduzido pelos índios guaranis, das missões jesuíticas. O laço surgiu em decorrência da necessidade de prear as manadas de gado – o pilar econômico da província, pois fornecia a carne como alimento e a courama para as habitações e os utensílios”. Disponível em: <<http://www.paginadogaucha.com.br/>> Acesso em 18 jan. 2019.

Figura 43 - *Rodeio*



Fonte: WEINGÄRTNER, Pedro. *Rodeio*, 1908 (Roma). Óleo sobre tela, 51 x 99,5 cm. Coleção Carlos F. de Carvalho. Rio de Janeiro, RJ.

No primeiro plano da pintura destaca-se a imagem de um peão, que se distingue dos outros, principalmente pela camisa xadrez vermelha com branco que usa. Ele veste bombachas, um lenço branco no pescoço e uma espécie de cinta de couro, também característica da vestimenta dos vaqueiros. Ao seu lado, um cachorro assiste atentamente a cena. Com as duas mãos, o homem segura com firmeza uma corda que está laçada na pata traseira de um boi, a corda está fortemente enrolada em seu pulso que está apoiado nas costas, enquanto a outra mão estendida permite que a corda fique bem reta e firme. Um pouco a sua frente está outro homem montado a cavalo, segurando uma corda que está amarrada aos chifres do mesmo boi, ajudando o vaqueiro a manter preso o animal que parece querer mover-se.

No jornal *A federação*, de 26 de outubro de 1908, saiu a seguinte nota sobre a tela que antecipava a expectativa ao mesmo tempo que exaltava o artista, logo depois Weingärtner viria a receber diversas críticas negativas sobre a mesma tela: “Pela minúscula photographia já se pôde avaliar do que será o lindo quadro do pintor rio-grandense e que terá um metro e cinquenta centímetros de comprimento. Vê-se nitidamente a campina, onde se acha a tropa de gado rodeio”. (A FEDERAÇÃO, 1908, p. 3). Sobre os elementos da cultura gaúcha, a nota no jornal afirma que: “Gaúchos, laços estendidos, mantêm segura pelos pés e pela armação uma das rezes, destinada a ser carneada. A um lado, outros campeiros carneiam a rez anteriormente abatida. Próximo estão as carretas do pouso”. (A FEDERAÇÃO, 1908, p. 3). A matéria é finalizada exaltando o trabalho do artista: “A palheta mágica do illustre pintor patricio ilumina o quadro com aquelle colorido e expressão próprio do local, no estudo minucioso dos mínimos detalhes, que é o que dá raro destaque aos trabalhos de Weingärtner”. (A FEDERAÇÃO, 1908, p. 3).

Essa pintura teria sido uma encomenda, mas devido às manifestações e debates negativos acabou não sendo inserida em seu local de destino<sup>163</sup>. Neiva Maria Bohns (2008, s/p) afirma que “Pedro Weingärtner recebera de Carlos Barbosa Gonçalves, então presidente do Estado, a incumbência de pintar um quadro de costumes gaúchos destinado ao salão de honra de um dos navios da Marinha Brasileira, ao qual seria dado o nome de Rio Grande do Sul”. A tela causou grande polêmica e foi duramente criticada em sua época pelos gaúchos, pois achavam-na desprovida de “realismo” e apontavam alguns erros quanto à descrição dessas atividades e outros elementos. A crítica vinda da sociedade e da imprensa mostrava erros da indumentária e de alguns apetrechos rurais.

A discussão acerca dessa pintura é, contudo, interessante. Se por um lado foi encomendada por Carlos Barbosa Gonçalves para representar a cultura gaúcha e exaltar o trabalho do homem rural, por outro, foi justamente esse o motivo que fez com que ela fosse recusada. Teria apresentado de forma equivocada elementos da cultura e do trabalho gaúcho, embora tais erros não apareçam de forma clara na bibliografia consultada. Já no jornal *A federação*, de 12 de maio de 1908, na capa, aparece uma grande nota que ocupa boa parte da folha. O texto intitulado *Rodeio quadro de Pedro Weingärtner*, com letras garrafais, tece duras críticas. Embora inicie fazendo extensos elogios ao artista, inclusive justifica suas palavras negativas para que ele não se sinta apagado em seu “brilhantismo”. Afirma também que ele ao assistir um rodeio, teria tirado fotografias para se inspirar, embora tenha feito uma infeliz reprodução:

Sentimos, extraordinariamente, ter de dizer que, apesar de todos esses requisitos e aprestos, o quadro do sr. Pedro Weingärtner está consideravelmente distanciado das joias artísticas que o seu pincel tem até agora produzido. Quanto ao lado tradicional, que faz objecto da tela: - a *scena* pintada pelo sr. Weingärtner não representa um rodeio, tal como esse quadro da vida campeira do Rio Grande do Sul é conhecido e se passa; e o desenvolvimento do *thema*, tal como o concebeu o estimado artista, saiu monótono, sem vida, deixando o espectador insensível. [...] entendemos que a tela do sr. Pedro Weingärtner tem lacunas e defeitos lamentáveis. (A FEDERAÇÃO, 1908).

---

<sup>163</sup> Luciana de Oliveira (2017) considera que as críticas de Weingärtner recebidas em 1909 pela exposição da tela *Rodeio*, encomendada por Carlos Barbosa, teria sido um fator de impacto para a não contratação do mesmo artista no ano de 1912, quando Carlos Barbosa, então governador do Rio Grande do Sul, após a construção do Palácio Piratini, em 1909, não considerou o nome de Weingärtner para a decoração interna. Ele não figurou na lista, entre os nomes de: Antônio Parreiras, Dakir Parreiras, Décio Villares, Lucílio de Albuquerque e Augusto Luís de Freitas, possivelmente pelas críticas e repercussão negativa que a tela gerou. (OLIVEIRA, 2017, p. 545).

Ao longo do extenso texto assinado por Arthur Toscano, segue discorrendo sobre como ocorria o processo de uma parada de rodeio, a movimentação do local e os grupos que dele participam<sup>164</sup>. A crítica continua de forma bastante inflexível, sendo, possivelmente uma das mais negativas que Weingärtner teria recebido ao longo de sua carreira<sup>165</sup>:

Contemplando *o rodeio* do sr. Pedro Weingärtner ficamos insensíveis; não vibra em nós nenhuma corda emotiva, porque não entendemos o que o artista nos quiz dizer. E obra d'arte que não impressiona assim o observador, que não lhe arranca ao menos uma *phrase* trivial de admiração, falha por completo aos seus fins. E'identico o modo por que temos ouvido pronunciar-se a quasi totalidade dos curiosos que tem ido vêr o quadro do sr. Pedro Weingärtner. (A FEDERAÇÃO, 1908).

Esta cultura gaúcha representada na tela *Rodeio*, em relação as práticas do peão e, especialmente, a lida com a terra, permite que se afirme um nacionalismo emergente através de um sentimento de pertencimento destes indivíduos no meio rural, legitimado por meio da fabricação de uma identidade regionalista. Retomando o *Poder Simbólico* de Pierre Bourdieu (1989), sobre a relação entre nacionalismo e regionalismo, compreende-se que “o regionalismo é apenas um caso particular das lutas propriamente simbólicas em que os agentes estão envolvidos seja individualmente seja coletivamente”. (BOURDIEU, 1989, p. 124). Dentro desta disputa pelas relações de força simbólica, o indivíduo tem duas opções: aceitação ou assimilação. Esta disputa de poder pela identidade faz parte de um jogo de apropriação simbólica da identidade. No entanto, essa identidade assume papéis diferentes na região platina, pois “na Argentina e no Uruguai, o gaúcho passa a ser considerado símbolo nacional, ao passo que no Rio Grande do Sul é erigido como emblema de regionalismo”. (BRUM, 2006, p. 42). Bourdieu, segue tratando dos bens simbólicos como distinção que permite reconhecimento e legitimação:

---

<sup>164</sup> Destaca-se que em diversos momentos os elogios que legitimam a importância de Weingärtner ao Estado continuam sendo tecidos, como se fosse um pedido de desculpas por o estarem criticando.

<sup>165</sup> Entretanto, pouco das críticas teriam chegado aos ouvidos do pintor, já que ele não se encontrava no Brasil no período da exposição da pintura, no ano de 1909. Por estar na Europa, em Portugal, o que ficou sabendo sobre o debate a e crítica de sua pintura *Rodeio* foi através das reportagens que seu irmão, Miguel Weingärtner, lhe enviava. Mesmo assim, confirma-se que: “O resultado da crítica foi muito negativo, pois, a pintura que estava destinada a Câmara do Rio Grande do Sul não ocupou o seu lugar”. (GUIDO, 1956, p. 114).

Em resumo, o mercado dos bem simbólicos tem as suas leis, que não são as de comunicação universal entre sujeitos universais: a tendência para a partilha indefinida das nações que impressionou todos os observadores compreende-se ver que, na lógica propriamente simbólica da distinção – em que existir não é somente ser diferente mas também ser reconhecido legitimamente como diferente e em que, por outras palavras, a existência real da identidade supõe a possibilidade real, juridicamente e politicamente garantida, de afirmar oficialmente a diferença – qualquer unificação, que assimile aquilo que é diferente, encerra o princípio da dominação de uma identidade sobre a outra, da negação de uma identidade por outra. (BOURDIEU, 1989, p. 129).

Neste caso, é possível compreender os motivos da tela de Weingärtner não ter agradado ao público, uma vez que os signos e símbolos retratados na tela não condiziam com os elementos formadores de uma identidade gaúcha, em um momento de necessidade de afirmação deste grupo dentro de uma disputa de poder. Apesar das críticas e da forma que o quadro foi mal recebido, Weingärtner ainda usufruiu de muitos anos de prestígio entre as elites brasileiras até próximo da sua morte, quando, doente, parou de trabalhar. No ano de 1913, retornou ao Rio Grande do Sul e passou a dedicar-se a uma quantidade significativa de pinturas de paisagens, que apresentavam o gaúcho em diversos momentos, andando a cavalo, em rodas de chimarrão, em volta do fogo de chão, nas carroças, nos rodeios. Mesmo com a crítica negativa de *Rodeio*, não se furtou de continuar retratando o gaúcho em diferentes momentos de sua trajetória. A questão da paisagem do Sul, que aparece em diversas pinturas e também como pano de fundo das atividades do gaúcho e do colono necessitava de atenção pois, conseqüentemente, se tornava parte fundamental da interpretação da imagem destes personagens, e, assim, indissociável dela. Dessa forma, o gaúcho aparece perfeitamente integrado ao seu meio, onde esbanja virilidade e autoconfiança, lidando com um animal de grande porte, como o boi. Ana Maria Carvalho (2008) discorre também sobre a paisagem em Weingärtner e a sua importância para a pintura da época, dando exemplo de alguns nomes de destaque do período, onde a “paisagem desempenha um papel significativo na produção artística de Pedro Weingärtner, assim como na de outros artistas regionais do período representado pelo final dos oitocentos e pelas primeiras décadas do século XX”. (CARVALHO, 2008, s/p).

O quadro a seguir, *Gaúchos chimirreando*, de 1911, óleo sobre tela, hoje parte do acervo da Pinacoteca Aldo Locatelli, em Porto Alegre, apresenta uma cena bastante

significativa da vida cotidiana do gaúcho, que em muitos aspectos traz símbolos do imaginário até os dias atuais, como as vestes, o fogo de chão e o chimarrão.

Figura 44 – *Gaúchos chimarreando*



Fonte: WEINGÄRTNER, Pedro. *Gaúchos Chimarreando*. 1911. Óleo sobre tela, 101 X 200 cm. Acervo Pinacoteca Aldo Locatelli, Porto Alegre, RS.

Nesse quadro foi retratado pelo pintor um círculo de seis homens no lado esquerdo da tela, cinco sentados e um em pé, em um momento de descanso ou lazer, formando uma roda de chimarrão no final da tarde. Aparentemente, esses homens aguardam o cozimento de algum alimento, representado pela imagem de uma panela na fogueira – o característico fogo de chão gaúcho. Esse aguardo ocorre ao som de um sanfoneiro<sup>166</sup>. O cenário dessa pintura também revela aspectos correspondentes à vida rural rio-grandense, tais como árvores cortadas, que anunciavam a derrubada para depois poder plantar, bem como algumas casinhas ao fundo desse campo desmatado. Uma carroça muito parecida como a presente na pintura *Rodeio*, inclusive pela posição em que se encontra, também aparece no canto esquerdo da tela. A carroça pode indicar que aqueles homens eram tropeiros, mostrando o meio de transporte típico da época, bem como um elemento fundamental da economia gaúcha – o couro, pois no topo da carroça está uma espécie de “cobertura” para a mesma, feita com o couro do boi. Como já foi dito anteriormente, tal qual Blanes retratou no Uruguai, as carroças foram elementos fundamentais para a economia, o transporte e a sociabilidade, pois elas ligavam as regiões mais afastadas. Bem ao fundo se observa um gado pastando na terra desmatada. Todos esses elementos apontados dialogam com os mais variados meios de representação cultural, social ou econômica do gaúcho, visto que Weingärtner deixou um legado de informações em suas pinturas que podem ser entendidas como representações de época.

---

<sup>166</sup> Um dos homens está tocando um instrumento musical, uma sanfona, o que enfatiza que se trate de um momento de lazer.

Verifica-se a importância de ressaltar os meticulosos detalhes comuns nas pinturas de Weingärtner que tornaram essa obra, *Gaúchos Chimarreando*, marcada pelo realismo do ambiente e dos personagens<sup>167</sup>, e apresentam a interação do homem com o meio. Outro aspecto de sua pintura que merece atenção é a tonalidade mais escura do quadro, a representação do cenário evoca os aspectos pitorescos de sua pintura. Além disso, novamente vê-se um cachorro perto dos homens e um pequeno córrego à direita do quadro, além da vasta vegetação ao fundo. Seria o cenário típico do Rio Grande do Sul rural do século XIX. Já os troncos caídos podem estar sinalizando a derrubada /desmatamento necessários para a época do plantio, ou ainda a abertura de espaço para a construção de novas casas. Além disso, aparece novamente a carroça, que estará presente em diversas outras telas<sup>168</sup>. A roda de chimarrão é um elemento fundamentalmente representativo da cultura gaúcha, visto que ainda hoje está fortemente presente na sociedade sulista, sendo passado para as gerações seguintes. Esse é um fato que demonstra como podemos analisar nas obras de Weingärtner o caráter histórico representativo da tradição e da vida cotidiana regional sulista. Destaca-se também a vestimenta dos homens, camisas brancas, cobertas por coletes, casacos ou ponchos, além de bombachas e da maioria dos homens estarem com um chapéu na cabeça. A pintura *Gaúchos Chimarreando* mostra as imagens humanas de forma despojada e simples, sem nenhuma tentativa de exaltar ou mitificar a imagem do gaúcho como herói, mas de firmar sua identidade atrelada à relação com a natureza, pontuando o conjunto de elementos do panorama natural e humano do Rio Grande do Sul<sup>169</sup>. Na cena captada pela pintura, os homens estão em um momento de lazer, conversando, esperando seu alimento ficar pronto, ao som de alguma música tocada por um dos membros do grupo.

O artista ainda retratou diversas cenas do Rio Grande do Sul partindo de estudos e rascunhos, onde é possível perceber que alguns elementos de suas pinturas se repetem

---

<sup>167</sup> Observa-se, novamente, que é Weingärtner quem tematiza pela primeira vez na pintura local o homem da colônia e o gaúcho.

<sup>168</sup> Essa mesma carroça ainda vai ser retratada na pintura *Pousada de Carreiros*, que também será analisada neste capítulo.

<sup>169</sup> É importante lembrar que na literatura e historiografia durante esse período (final do século XIX e principalmente início do XX) o gaúcho tomava cada vez mais conotação de herói. No decorrer do século XIX ainda era visto de forma mais negativa, relacionado ao contrabando e a violência. Já no século XX ocorre uma mudança de discurso e o gaúcho passa a ser representado de forma exaltada. O Estado crescia politicamente e buscava uma forma de competir e consolidar-se na política nacional. A representação do gaúcho-herói retomando os aspectos e valores da cultura gaúcha que contribuíram para a idealização desse tipo social era uma temática recorrente na literatura ficcional rio-grandense do período. (MOREIRA, 1982, p. 119).

em diversas telas, e, apesar da crítica anterior na pintura *Rodeio*, os seus quadros de temática regional seguiram sendo um grande sucesso em vendas<sup>170</sup>. Um dos exemplos das repetições de Weingärtner sobre cenários reside na tela *Tempora Mutantur*. Nessa tela a paisagem gaúcha é repetida em pelo menos outras duas pinturas: *Paisagem Derrubada*, de 1898, e *Gaúchos chimarreando*, de 1911. A casa que aparece ao fundo, o delinear das montanhas e o riacho no canto direito foram retratados nesses momentos para além da repetição, poderiam tratar-se da representação de um espaço onde por ora ocorre a colonização, mas também ocorre a interação entre os diferentes sujeitos<sup>171</sup>. Dessa forma, revela-se na pintura uma série de elementos característicos da cultura local. Cenário de desmatamento, meio de transporte, alimento, chimarrão e fogo de chão são alguns desses elementos que podem ser constatados na pintura.

Outras três pinturas de enormes semelhanças a serem analisada a seguir tratam-se de representações onde o artista usa da repetição ao pintar um grupo de homens num momento de descanso e lazer. Outros elementos também reaparecem nas cenas do campo, como o uso das carretas, do fogo de chão, gado pastando, cavalos, casas ao fundo.

Figura 45 – *Pousada de Carreiros*



Fonte: WEINGÄRTNER, Pedro. *Pousada de Carreiros*. 1914 (Barra do Ribeiro). Óleo sobre tela, 31 x 73 cm. Acervo Pinacoteca APLUB. Porto Alegre, RS.

<sup>170</sup> No que tange a crítica da arte e o mercado de vendas do pintor, sabe-se que no ano de 1910 expõe em São Paulo quarenta e seis quadros, sendo quinze de motivos portugueses, uma vez que esteve de férias nesse local. Quarenta e quatro das pinturas foram adquiridas. Ou seja, um sucesso indiscutível, o êxito foi tão grande que a imprensa do Rio de Janeiro noticiou tal evento de vendas em grande nota. No ano seguinte, expôs em Porto Alegre, onde vendeu apenas duas de suas telas. Em outubro do mesmo ano foi ao Rio de Janeiro expor trinta telas, obtendo, novamente, grande sucesso nas vendas e críticas positivas. Fato esse que serve para mostrar que o mercado de vendas de Weingärtner era a rota Rio de Janeiro – São Paulo, apesar de ter conseguido reconhecimento e vender também no Rio Grande do Sul, foi na capital do Brasil que obteve sua consolidação como artista.

<sup>171</sup> Esse local parece de fato existir já que a fotografia de Lunara que será apresentada mais a frente reproduz o mesmo cenário e, possivelmente, foi a fotografia que serviu de inspiração para Weingärtner pintar o ambiente natural que reproduziu na pintura.

Figura 46 – *Pousada*



Fonte: WEINGÄRTNER Pedro. *Pousada*. 1914. Óleo sobre tela, 37 x 73 cm. Rio Grande do Sul, Coleção Pinacoteca APLUB.

Figura 47 – *Pousada de Carreteiros*



Fonte: WEINGÄRTNER, Pedro. *Pousada de Carreteiros*. 1921. Óleo sobre tela, 37 x 64 cm. Coleção Particular, Porto Alegre, RS.

O enfoque da primeira pintura, Figura 45, recai no momento de descanso precedido da derrubada, quase sempre presente nas pinturas. *Pousada de carreteiros*, pintura executada em Roma, em 1914, hoje é parte do acervo da Pinacoteca Aplub, trata-se de uma das muitas de suas obras que registram momentos de pausa na lida cotidiana no campo. Weingärtner já havia registrado o descanso dos homens ao redor de um sanfoneiro após a derrubada do mato em outra tela. Em *Pousada de carreteiros*, o cenário agora registrado é a Barra do Ribeiro. Ali são retratados homens que descansam e conversam em volta de um caixote enquanto bebem chimarrão. Nesse primeiro plano da pintura é visto o grupo de seis homens, cinco sentados e um em pé. Os homens, num visível momento de descontração, conversam e fumam ao redor de uma mesa improvisada com um caixote, com pratos e copos em cima. Dois elementos estão presentes em quase todas as representações da imagem do gaúcho: o chimarrão e o cão<sup>172</sup>. A parte traseira aberta da carroça remete o olhar de quem observa ao fundo do cenário e leva o observador na direção horária, fazendo o contorno pelo verde pontualmente vivo da grama. Percebe-se a linha do horizonte bem definida e as árvores ao fundo dando a ideia de perspectiva. Um pouco adiante da imagem, no centro, se nota mais um pequeno grupo de homens reunidos, mas agora em volta do fogo de chão aguardando o cozimento de algum alimento que se encontra em um caldeirão suspenso por um tripé, imagem novamente repetida, já que ela está presente também na pintura *Gaúchos Chimarreando*. Outro elemento que ganha destaque são as carroças. Elas aparecem dispostas uma do lado da outra, quase no centro da pintura, onde as duas

<sup>172</sup> O cachorro, amigo fiel e ajudante do trabalho do campo, especialmente quando se tem que reunir a boiada; e o chimarrão, bebida tradicional das rodas de descanso e conversas entre os gaúchos. Um detalhe interessante dessa pintura diz respeito a carroça que se encontra em segundo plano ao lado direito da obra.

carretas estão cobertas por um forro de couro na parte de cima e palha nas laterais. Além disso, percebe-se que uma delas está carregada com um saco de mantimentos e mais alguns objetos<sup>173</sup>.

Quanto à paisagem, o cenário é novamente apresentado por meio de um vasto campo, com poucas casas ao fundo. O diferencial nesse cenário são as árvores altas. Conforme Tarasantchi (2009, p. 98) atenta: “A paisagem ao redor é cuidadosamente pintada e as figueiras, de copa grande e arredondada, típicas da região, dominam o segundo plano”. Destaque para o personagem negro representado como gaúcho naquele momento de sociabilidade, retomando as questões levantadas anteriormente sobre as representações de Weingärtner<sup>174</sup>. Ao tratar das paisagens, José Augusto Avancine (2010), afirma que a produção de paisagens de Pedro Weingärtner “[...] se destacam as de temática gauchesca e alguns que seriam “pura” paisagem, onde a preocupação com a composição é visível na busca de um bom resultado plástico”. (AVANCINE, 2010, p. 336). Continuando sobre a produção de paisagens de Weingärtner, Avancini (2010), conclui que esse tipo de produção “[...] se encaixariam na classificação do pitoresco, pois abordavam um cenário geográfico específico, complementado muitas vezes pela presença de personagens que atuavam como índices das obras, nos remetendo a paisagens específicas do lugar em que se inspiravam”. (AVANCINI, 2010, p. 338).

A segunda imagem, Figura 46, *Pousada*, datada do mesmo ano, 1914, hoje também parte do acervo da Pinacoteca Aplub, traz em um primeiro olhar descompromissado aparentemente a mesma cena, onde o expectador pode chegar a confundir-se com tamanha a semelhança entre as pinturas. Poucos são os elementos que Weingärtner pintou de forma diferente. O cenário é o mesmo e a grande diferença está nos homens presentes no primeiro plano da tela, pois ela possui as mesmas figueiras, animais, estrutura e vista. Ruth Tarasantchi (2009) faz uma breve descrição do cenário do campo reproduzido pelo pintor: “A diferença essencial está na disposição dos personagens na cena, suas vestimentas e suas atitudes. Aqui, de costas, vestido de camisa xadrez, um carreteiro ocupa o primeiro plano”. (TARASANTCHI, 2009, p. 100).

---

<sup>173</sup> Esse meio de transporte lembra muito a carreta representada por Blanes (Figura 22), indicando ser usado o mesmo tipo de transporte na região da prata, embora em datas distantes.

<sup>174</sup> Diferente de Blanes, que não coloca o negro em lugar nenhum em suas pinturas, com Weingärtner temos que levar em consideração a reprodução das fotografias que ele fazia com abundância. Entende-se também que foi fiel ao que o olhar do fotógrafo registrou, muito embora, pudesse ter omitido esse personagem, buscou, aparentemente sem ver problema algum incorporar os negros em suas telas.

Já a terceira pintura, *Pousada de Carreiros*, elaborada no ano de 1921, já quase ao final da vida do pintor, pertencente a uma coleção particular, de Porto Alegre, traz novamente o mesmo cenário, além de possuir o mesmo nome da tela de 1914. No entanto, não se encontrou informações de que esta também se trataria da região de Barra do Ribeiro. Outro diferencial na tela é a água, pois existe um grande lago ao fundo da tela bem como um pequeno riacho em frente as casas onde os bois pastam e, possivelmente, bebem água ali. Ao contrário das outras duas telas, nesta pintura os personagens e as carretas se apresentam no canto direito da tela. Uma estrada de terra batida corta a imagem ao meio, dividindo os personagens e o riacho. O céu aparece rosado indicando que mais um dia está findando, enquanto os carreiros aguardam a panela de ferro ferver no fogo de chão. Um grupo de quatro homens aparecem sentados em caixotes, estão conversando próximos as carretas; no chão se observa uma cesta de palha. Um outro homem em pé surge mais distante, encostado na carroça, enquanto outro está sentado cuidando do fogo. O cão de pelagem branquinha está junto as pernas do seu dono, mostrando uma cena de afetividade entre o homem e o animal. As carroças estão em parte descobertas e mostram a estrutura de madeira que dá suporte ao couro que as cobre. Ao fundo duas casas de alvenaria e uma grande figueira abrigam um pequeno grupo de pessoas, bem distantes. A paisagem se sobressai, o verde da grama, as árvores que circundam a tela, as plantas em volta do riacho, enfim, Weingärtner parece ter tido muito gosto em retratar os gaúchos nessas cenas de descanso no fim do dia, cercado por animais e natureza, mostrando um olhar românico sobre o gaúcho, ora como o homem que aprecia a vida no campo e descansa tranquilo em volta do seu fogo de chão, e ora como o trabalhador na lida pesada como na tela *Rodeio*, ou ainda, como o trabalhador da charqueada.

Todas as três pinturas trazem diversos elementos característicos da cultura gaúcha e que representam estes tipos sociais. Observa-se que os elementos da vida do homem da campanha podem ser considerados como uma tradição construída e *inventada*, como coloca o historiador inglês Eric Hobsbawn (1997), que ao trabalhar a invenção das tradições na Europa, coloca em xeque as práticas relacionadas as tradições oriundas de um longínquo passado. Assim, ao tratar as práticas culturais dos gaúchos, entendidas como *tradição gaúcha*, seriam

[...] um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da

repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado [...]. (HOBSBAWN, 1997, p. 9).

Conforme foi apontado ao longo do trabalho, Weingärtner fez diversas pinturas de temática regional a partir de esboços, fotos ou croquis de imagens que encontrava no Sul e levava como estudo para terminar de pintá-las na Europa. Filho de gravador, apesar de não se dedicar com exclusividade a essa técnica, nunca a abandonou de todo durante sua carreira, tendo um número considerável de águas-fortes<sup>175</sup>, embora limitado se comparado a produção de pinturas. Ficou evidente que ele aproveitava elementos da primeira pintura para elaborar outras. Retratou, dessa forma, em uma água-forte, o mesmo conjunto de figuras vastamente trabalhadas em outras obras. Contudo, é interessante ressaltar que esse mesmo grupo de homens pode ser encontrado em uma fotografia de Lunara<sup>176</sup>. Seria ele contemporâneo do artista e seu amigo íntimo, conforme encontramos nos estudos de Ana Maria A. de Carvalho (2008). Assim, surge a hipótese de que essa fotografia possa ter servido de inspiração ao pintor.

Figura 48 – *Água-forte*



Fonte: WEINGÄRTNER, Pedro. *Pousada de Carreiros*, 1917, 8 X 13 cm. Água-forte e Chine Collé. Coleção Sala de Arte Porto Alegre, Porto Alegre, RS.

Figura 49 – *Fogão gaúcho*



Fonte: LUNARA. *Fogão gaúcho no campo da Redenção*. Sem data. Coleção Eneida Serrano. Porto Alegre, RS.

Em 1901, Lunara participou da *Exposição Comercial e Industrial do Rio Grande do Sul*, juntamente com Pedro Weingärtner e Virgílio Calegari. O prestígio foi significativo e contou com visitas como Borges de Medeiros, o embaixador americano

<sup>175</sup> A água-forte é uma espécie de gravura produzida sobre uma base metálica, normalmente confeccionada com ferro e zinco.

<sup>176</sup> Pseudônimo do fotógrafo Luiz Nascimento Ramos. Nasceu em Porto Alegre, em 1864, e faleceu no mesmo local, no ano de 1937, oito anos após Weingärtner. Foi fotógrafo, comerciante e escritor. Suas fotografias mostravam paisagens, pessoas e cenários do Rio Grande do Sul, tendo servido de inspiração aos artistas. (STUMVOLL, 2014).

no Brasil, Charles Ryan Page, e o Arcebispo, Cláudio José Gonçalves Ponce de Leon. (STUMVOLL, 2014, p. 35). Nesse sentido, pretende-se evidenciar não apenas a notoriedade de ambos na sociedade, mas os vínculos sociais que desfrutaram, além da amizade que nutriam. Sobre isso, observa-se outro aspecto que aponta a forte relação de Weingärtner com Lunara, onde o artista teria escolhido o fotógrafo como seu testamenteiro, em 1913. (STUMVOLL, 2014, p. 35). Seguindo esta linha de raciocínio, é apresentada uma fotografia de Lunara que possa ter servido de inspiração para Weingärtner. A primeira imagem, Figura 50, traz um rio com uma menina brincando. Além da cena da natureza e do riacho, que Weingärtner retratou em abundância nas suas telas de temática regional, um dos destaques fica por conta dos três troncos de árvores presentes no fundo da foto. O artista teria retratado em muitas de suas pinturas três árvores muito parecidas com essa. Supõe-se, então, que podem ter servido de inspiração ao artista.

Figura 50 – Foto



Fonte: LUNARA. *O lago*. (STUMVOLL, 2014, p. 76).

Figura 51 – Pintura



Fonte: Imagem ampliada de *Gaúchos chimarreando*.

Figura 52 – Pintura



Fonte: Imagem ampliada de *Tempora Mutantur*.

No caso de Weingärtner, em função das suas viagens Brasil-Europa, muitas cenas eram captadas em esboços, estudos de pinturas feitas no local, ou por meio de fotografias. Também fazia fotos de seus trabalhos para enviar à amigos, chegando inclusive a mostrar, em determinada ocasião, algumas fotografias de suas telas ao Imperador. Assim, no século XIX, a aproximação dos artistas com a fotografia não era rara, tendo sido utilizado por diversos pintores do oitocentos, inclusive Pedro Weingärtner que esteve vinculado a alguns fotógrafos da época, chegando a expor suas

pinturas em estabelecimentos fotográficos<sup>177</sup>. Niura L. Ribeiro (2009, p. 2499) afirma que a fotografia para os pintores era recomendada para “[...] melhor visualização da composição de perspectivas, luzes e sombras, [...] e para toda informação de detalhes que não fosse possível ser captada pelo olho humano”.

Atentamos que Pedro Weingärtner cedeu uma atenção especial no que concerne as representações do cenário rural do Rio Grande do Sul e da imagem do homem do campo. Nessas imagens o ponto em comum é o momento despojado dos tipos sociais retratados. O descanso após o trabalho duro no campo é recorrente nas pinturas, não deixando de dar um certo ar de liberdade ao homem do campo, exceto pela pintura *Rodeio e Charqueadas*, que captam o momento de trabalho. Nota-se nas suas pinturas que o gaúcho é o protagonista de diferentes relações sociais em diversos instantes capturados pelo artista. Ser gaúcho passa por uma circularidade de ressignificações muito grande ao longo do tempo e, nesse caso, o imaginário se constitui de uma série de representações sociais de uma mesma identidade mutável. Baczko, ao tratar do imaginário social, defende que se trata de “[...] uma coletividade que designa sua identidade; elabora uma certa representação de si; estabelece a distribuição dos papéis e das posições sociais”. (BACZKO, 1985, p. 309). Assim, afirma-se que Weingärtner teve uma relevância histórico-cultural para a comunidade Rio-grandense em função de ser valorizado e reconhecido no Estado, um dos poucos artistas que conseguiu encontrar mercado para vender suas pinturas no Rio Grande do Sul, representando e fazendo circular na região Sul e Sudeste a imagem do gaúcho, e também contribuindo para a propagação de um imaginário<sup>178</sup>. Luciana da Costa de Oliveira (2017, p. 597) considera que Weingärtner “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”.

O capítulo seguinte continuará abordando sobre a construção identitária, mas partindo da análise de telas de cunho histórico e que foram encomendadas pelo setor político do Uruguai e do Brasil, focalizando no uso político feito das pinturas.

---

<sup>177</sup> Em 1888, expôs no salão do estabelecimento fotográfico Insley Pacheco & Cia.

<sup>178</sup> Atenta-se que foi o primeiro na pintura a retratar a vida rural e cotidiana do homem da campanha e do imigrante alemão recém-chegado ao Estado, sua pintura propicia um leque de interpretações sobre esses dois personagens e os aspectos da formação da sociedade e da cultura que prevalecia na sociedade.

## 5. O uso político das telas: cenários, pessoas e conflitos

As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o domínio. (CHARTIER, 1991, p. 177).

As práticas de representações, entendidas aqui como ocorrentes em um espaço de tensão e conflito, buscam construir um imaginário coletivo que em parte resulta das relações e dos jogos de representações da sociedade. Este imaginário coletivo representa, por meio de simbolismos, uma realidade que passa a ser parte constitutiva da concepção de mundo de determinado grupo social. Neste capítulo podemos ver como ocorreram essas construções simbólicas através do uso político das pinturas; essencialmente quando as mesmas são encomendadas ou adquiridas pelos setores políticos, na busca de fomentar de forma homogênea um imaginário nacional/regional, seus mitos fundadores e seus heróis. Lilia Moritz Schwarcz (2003), considera que o sentido da identidade é parte de uma cultura reconhecida e compartilhada, onde “[...] seu “sucesso” está ligado a uma comunidade de sentidos e à possibilidade de serem [os símbolos que estruturam os discursos identitários] ao mesmo tempo, inteligíveis e partilhados”. (SCHWARCZ, 2003, p. 384).

Ao tratar da identidade nacional<sup>179</sup> pressupomos a ideia de pertencimento. Elementos são construídos para dar suporte a esta ideia de pertencer a um grupo, à uma nação. José Carlos Reis (2006) afirma que “os grupos que conseguem se ver no espelho da cultura, que conseguem construir a própria figura, em uma linguagem própria, identificam-se, isto é, criticam-se, reconhecem o próprio desejo e tornam-se competentes até na ação econômico-social”. (REIS, 2006, p. 10). Ainda assim, ressaltamos que o termo identidade nacional não possui uma hegemonia sobre seu conceito no âmbito das Ciências Humanas, mas vem trazendo divergências entre seus estudiosos. A base de uma identidade pode ser desde os hábitos, até a língua do grupo. No entanto, estes aspectos não deixam de ser uma construção, pois é o Estado que fica a cargo da criação de uma identidade e de um fomento ao nacionalismo. Segundo Eric Hobsbawm (2008), “[...] o nacionalismo poderia se tornar um instrumento enormemente

---

<sup>179</sup> Observamos, entretanto, que nesta tese tratamos de identidade nacional para pensar Juan Manuel Blanes, e identidade regional para pensar as representações de Pedro Weingärtner, uma vez que o artista gaúcho não teve alcance nacional nas suas telas, mas sim regional. Trazemos aqui este debate sobre identidade nacional visando discutir questões relacionadas a pertencimento.

poderoso para o governo, caso conseguisse ser integrado no patriotismo estatal, para torna-se seu componente emocional central”. (HOBSBAWM, 2008, p. 110). Neste caso, observamos nas pinturas de Pedro Weingärtner, mas especialmente de Juan Manuel Blanes, tentativas por parte do governo de manipular uma memória nacional e construir sentimentos de pertencimento da nação através da composição de cenas heroicas, ou ainda, da exaltação identitária de uma determinada etnia.

Seria necessário despertar nas pessoas um sentimento de lealdade em relação ao sistema dirigente, confiança e a ideia de patriotismo. Desta forma, usar componentes emocionais funcionaria como um mecanismo para a construção de um sentimento de pertencimento. Para isso, seria preciso mostrar em quais aspectos somos diferentes dos demais povos, mas também em quais aspectos somos semelhantes entre nosso próprio grupo. Isso ocorre através de uma construção e de um imaginário que estimula tais sentimentos, pois, “Dizer que somos diferentes não basta, é necessário mostrar em que nos identificamos”. (ORTIZ, 1997, p. 8). Este recurso foi especialmente utilizado na formação dos Estados Nações e na solidificação de suas independências nacionais.

Assim, este capítulo tem por objetivo focar na análise das pinturas que se configuraram como instrumentos políticos visuais de determinadas narrativas oficiais do Uruguai e do Brasil, no século XIX e XX. Este gênero de pintura foi considerado o mais nobre exatamente por explorar a representação dos feitos e das virtudes de determinados personagens. Contribuiu para tornar a arte um instrumento pedagógico, educativo dos valores morais e civilizatórios, não deixando de atentar que a memória da nação se constrói partindo também de um projeto de fomento ao patriotismo, ordem e civilidade, elementos que na conjectura da formação de uma nação apresentam-se como fundamentais.

A pintura histórica cedeu um espaço privilegiado a exaltação de momentos e personagens heroicos, de vitórias após conflitos e de fatos que marcaram momentos importantes de transformações sociais e políticas. As telas aqui analisadas serão aquelas que foram encomendadas ou adquiridas pelo setor político de cada sociedade, e que contém um discurso visual, seja sobre os tipos sociais – onde se pretendeu exaltar determinada identidade –, ou ainda, aquelas telas correspondentes às narrativas históricas de cada região. Neste sentido, abordaremos a formação de identidades e imaginários através da aquisição e exposição das telas aqui analisadas, e a forma que o poder político se utilizou destas narrativas para sustentar seus projetos de governo.

Outrossim, pretendemos incorporar ao longo do capítulo reminiscências do legado artístico destes dois pintores, percebendo a forma que suas pinturas foram sendo lembradas na sociedade, mesmo após suas mortes, observando as permanências e os esquecimentos. Entendemos que uma imagem nunca morre, ela apenas transforma sua função na conforme a necessidade de seu tempo. Observa-se ainda que ao longo dos distintos períodos muitas pinturas perderam a sua finalidade social e política, como por exemplo, as imagens elaboradas a partir de grandes narrativas históricas ou sobre os feitos heroicos de determinados personagens. Isso não significa que elas não continuem mantendo sua relevância na sociedade, apenas perderam sua atribuição de quando da sua elaboração, ganhando agora outra função social e política. Algumas imagens permanecem enraizadas na memória de muitas gerações até a atualidade, pois foram amplamente divulgadas, inclusive em livros didáticos e demais materiais escolares, circulando na sociedade através de diferentes objetos e maneiras. As grandes pinturas ao longo do século XX perdem a sua função pedagógica, mas, permaneceram sendo uma memória e um patrimônio da sociedade. As novas técnicas, como a fotografia, permitiram que se criasse uma nova forma de experienciar a cultura visual. Esse alargamento das possibilidades imagéticas colaborou para a construção de novos elementos e outras formas de entender as imagens, de usá-las e de interpretá-las.

Nas próximas linhas serão analisados o uso político feito das pinturas de Blanes e Weingärtner. Busca-se compreender de que forma esse setor político adquiria e encomendava essas obras por meio de repetidas representações que visavam criar uma memória e um imaginário na população através da representação dos acontecimentos históricos. Também atentaremos para os personagens que habitavam a região platina, sejam os militares e políticos que atuavam e mediavam as batalhas, ou ainda, sejam os imigrantes que vieram através do fomento da imigração – feito pelo governo brasileiro que pretendia o branqueamento a sociedade e trazer a “civilização” aos trópicos. Assim, na sequência serão abordadas algumas telas de temática histórica de Blanes que foram encomendadas pelo governo e tiveram ampla divulgação na sociedade uruguaia do século XIX.

## 5.1 Juan Manuel Blanes e as telas oficiais

É possível considerar que a pintura histórica do século XIX alcançou um alto patamar entre o setor político da sociedade. Este gênero foi responsável por estimular e criar uma memória nacional e uma identidade para a nação onde pudessem se identificar com o passado da sua sociedade. Juan Manuel Blanes, por meio de suas telas, foi um dos arquitetos deste projeto no Uruguai. A pintura histórica foi utilizada para forjar e engrandecer a história da nação, criando lugares de memória e identidades na sociedade através da reprodução de determinados eventos políticos e sociais ocorridos no passado. Assim, buscou-se construir uma identidade usufruindo das telas de Blanes que representassem – nem que para isso fosse preciso criar e inventar – um passado glorioso e independente para o Uruguai.

A pintura histórica pode ser considerada também como uma produção social e intencional da criação de uma memória, elaborada por meios de ritos e pesquisas que ajudam a formar uma identificação em todas suas etapas criativas, desde a produção até a circulação da obra. Atenta-se que as telas de temática histórica não poderiam ser puramente oriundas da imaginação dos pintores, elas passavam por longas pesquisas documentais e bibliográficas, sendo este o caso de Blanes tanto na elaboração de telas de cunho histórico, quanto na produção de retratos de personalidades política da época. Blanes foi um pesquisador e estudioso da história do Uruguai, o que lhe permitiu a produção de inúmeras pinturas históricas, como a que analisaremos a seguir, intitulada *La Revista de Santos*. Esta tela foi pintada em Montevideo, entre os anos de 1885-1886, possuindo 4 metros de altura e 6 metros de largura. Foi elaborada por encomenda e hoje encontra-se exposta no *Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes*, localizado em Montevideo. *La Revista de Santos*, foi concluída em 26 de fevereiro de 1886, depois de um árduo trabalho que perdurou 187 dias, conforme declarou o próprio artista. (GARAÑO; MONTERO; PAGANO, 1941, s/p).

Essa pintura teria sido encomendada por um grupo de militares e civis que buscavam através do quadro prestar uma homenagem ao presidente da época, o general Máximo Santos. Foi feita, portanto, sob encomenda, com o intuito de prestigiar e homenagear um personagem de relevância política e social. Compreende-se que o quadro foi elaborado tendo por fim o enaltecimento da figura do general e seus parceiros políticos e militares, resultando no engrandecimento do governo ditatorial de

Santos<sup>180</sup>. *La Revista de Santos* foi utilizada como instrumento político na formação de um imaginário social acerca da imagem do presidente militar. Tem-se como hipótese de pesquisa a construção de um imaginário positivo para o governo de Santos, uma vez que a tela traz elementos e símbolos que constroem uma narrativa de força, seriedade, virtude, nacionalismo, ordem e poder. Outra hipótese seria a necessidade de o governo uruguaio firmar entre a sua população a imagem de uma nação unida, protegida e independente, para isso teria se utilizado das telas de Blanes de cunho histórico, que traziam uma narrativa de sucesso e segurança.

Nesse sentido, Blanes contribuiu para a construção de personagens, de heróis, de mitos fundadores que pudessem ajudar a dar uma ideia de unidade e uma noção de identidade para o Uruguai independente. Este também foi o caso de José Gervasio Artigas, uma das suas criações mais significativas<sup>181</sup>. Em *La Revista de Santo*, ou também conhecida como *La Revista de 1885*, Artigas aparece como elemento simbólico, embora em forma de estátua equestre, mas também como um sentinela e protetor dos feitos militares que o precederam<sup>182</sup>. Partindo da ideia de lugares de memória a partir dos estudos de Pierre Nora, podemos pensar a tela como um lugar de memória em dois eixos. O primeiro se tratando tela propriamente, uma vez que ela representa o presidente Máximo Santos e buscou demarcar sua relevância no projeto político do Uruguai e, por consequência, seu lugar na memória da sociedade; o outro eixo trata-se de uma representação dentro da tela que traz um monumento à Artigas. Nesse segundo caso, tenciona-se representar uma memória relacionada ao passado heroico de Artigas, símbolo construído da independência do Uruguai, onde sua estátua, tal qual Máximo Santos, possui um lugar de/na memória da sociedade uruguaia representada duplamente por essas duas figuras.

---

<sup>180</sup> O general Máximo Santos ficou conhecido pelo seu governo militarista (1880-1886) e também por fazer alianças entre o Exército e o Partido Colorado, conseguindo firmar uma relativa estabilidade política e ordem institucional no Uruguai. Foi um governo de significativo grau de repressão. A obra foi concluída no último ano do governo de Santos, logo em seguida ele seria substituído pelo general Máximo Tajes (1886-1890), que também foi representado na mesma tela aqui analisada. Santos foi presidente do Uruguai no período militar por duas vezes, veio a falecer no ano de 1889, três anos após a pintura de Blanes ser executada e exposta ao público. Atenta-se também para a aura mítica e heroica que esta tela buscou transmitir.

<sup>181</sup> Este personagem foi construído em dois sentidos por Blanes, tanto simbolicamente quanto fisicamente, como foi visto anteriormente, no capítulo três desta pesquisa.

<sup>182</sup> Além de visar construir um imaginário onde Artigas, figura emblemática e, igualmente construída na representação do processo de independência do Uruguai, estaria presente dando suporte, legitimidade e continuidade ao governo uruguaio, agora sob o comando militar de Santos.

Figura 53 – *La Revista de Santos* (1885)



Fonte: BLANES, Juan Manuel. *La Revista de Santos*. 1885. Óleo sobre tela, 4 x 6m. Acervo do Museu Juan Manuel Blanes, Montevideo.

Esta cena foi retratada na *Praça da Independência*, localizada no Uruguai. Apresenta uma estátua equestre de Artigas ao fundo e, embora essa estátua não existisse na época da execução da pintura, algumas décadas mais tarde seria construída uma estátua em sua homenagem neste mesmo local.<sup>183</sup> Essa tela, que foi exposta no Teatro Solís, destaca-se por ser de grandes proporções. Foi parte da decoração da sede da presidência da República, mas, com a queda do regime militar, a tela foi levada pelos familiares de Santos. Em 1928, foi adquirida pelo município e exposta no *Museo Juan Manuel Blanes*. (LAROCHE, 1963, p. 36). Nesta representação é possível observar o general Santos andando a cavalo na praça central guiando outros personagens militares, apoiadores de seu governo. O centro da tela apresenta Santos e ao fundo, mais alto e também centralizado, encontra-se a estátua de Artigas. A pintura foi representada em um local simbólico – na praça da Independência – em um dia ensolarado, demarcado através de um céu claro e com poucas nuvens. Portanto, são destaques os dois personagens centrais montados a cavalo: Artigas, ao fundo, em forma de estátua e o presidente uruguaio, Máximo Santos, liderando a tropa. Seria uma alegoria entre o passado e o presente<sup>184</sup>.

---

<sup>183</sup> Encontramos a seguinte informação sobre a possibilidade de construir – na mesma praça em que está representada a cena da pintura *La Revista de Santos* – uma estátua em homenagem à Artigas. Aproximadamente quarenta anos depois a estátua teria sido erguida no mesmo local em que foi representada por Blanes: “Desde 1882, durante o governo de Máximo Santos, havia uma lei que aprovava um orçamento para a criação de um monumento a José Artigas, “*fundador de nuestra nacionalidad*”; a pedra fundamental foi colocada em 25 de agosto de 1884, no entanto, o monumento demorou a se materializar. Juan Zorrilla de San Martín esboçou as ideias gerais em “A Epopeia de Artigas”; em 1913, uma comissão declarou vencedores do concurso de projetos o italiano Angelo Zanelli (1879-1942) e o uruguaio Juan Manuel Ferrari (este terminou por ser dispensado)”. (MANGO, s/d, s/p).

<sup>184</sup> Pode-se entender que se trata de uma dupla lembrança: a do passado, representado na estátua de Artigas como o herói da nação que lutou pela independência do Uruguai, e do futuro, representada naquele momento pelo então presidente Santos. Ainda que seja importante ressaltar que essas construções memorialísticas são elaboradas em um campo de tensão e conflito e, para tanto, são necessários diversos

Um detalhe que chama a atenção na tela, além das enormes proporções já citadas (4 metros x 6 metros), são as cores vibrantes e a disposição dos personagens que seguem como sentinelas do presidente. Santos aparece montado no cavalo, usando suas vestes militares, com a faixa presidencial, onde destacam-se as cores do Uruguai, o azul e o branco. Possui a cabeça erguida e o olhar fixo para frente, está calmamente montado em seu cavalo preto e de pelo brilhante. Em outros pontos da tela nota-se bandeiras do Uruguai erguidas, mais uma vez, elementos simbólicos da nação colocados estrategicamente nessa construção pictórica. Outro destaque seria os detalhes dourados das roupas dos militares. Todos eles estão impecáveis com seus uniformes e com os olhos voltados ao presidente Santos, seguindo-o sem temer. Parte da tropa está com a espada em punho apontando para o céu. Os cavalos aparecem de diversas cores dando uma perspectiva mais colorida e viva à cena. Sobre as vestes: “Hemos utilizado los reglamentos de uniformes en vigencia, para describir los uniformes que visten los generales, jefes, oficiales y tropa en el cuadro. Estamos seguros que Blanes utilizó estos reglamentos para el colorido y detalles de los uniformes representados”. (PINO, 1992, p. 57). Tem-se ainda a seguinte informação, “El cuadro representa al Presidente de la República [...] montado en su famoso caballo "Pretendiente", a la cabeza del grupo de generales y jefes de las unidades militares del ejército de la época, todos vistiendo uniforme de parada”. (PINO, 1992, p. 57). Esses elementos todos são partes constitutivas de uma memória construída, tanto individual quanto coletiva.

Ainda seria relevante retomar algumas questões sobre a elaboração da estátua de Artigas. Ele está acima de todos, montado a cavalo e parece também querer acompanhar a cena seguindo o presidente. Esse elemento colocado por Blanes também exemplifica os lugares de memória de Nora. A tela, exposta na sala da presidência, serve como um lembrete constante dos feitos militares do personagem, mostrando um passado glorioso e um futuro promissor. Está representado de perfil, especialmente para demarcar seu lugar fixo na história, ele não acompanha os outros militares, mas está gravado e estruturado na cena. Enraizado na memória, onde seu lugar foi constantemente incorporado e rememorado por meio de diversos símbolos e elementos construídos

---

mecanismos, em especial, no caso da construção da memória, também o esquecimento. Janice Theodoro ao estudar a construção da ideia de nação observou que: “Memória e esquecimento são correlatos, datas e marcos são escolhidos para lembrar. Visam formar uma identidade e sentimentos de nação e pertencimento, constroem personagens”. (THEODORO, 1998, p. 65). E, dessa forma, seria possível ponderar o importante papel das imagens na construção de imaginários e memórias, pois a “[...] desestruturação de um imaginário em torno do qual a memória está constituída não pode ser impedida pela existência de um vasto acervo visual, embora as mesmas imagens possam auxiliar a manutenção da memória, quando associada à narrativa”. (THEODORO, 1998, p. 61).

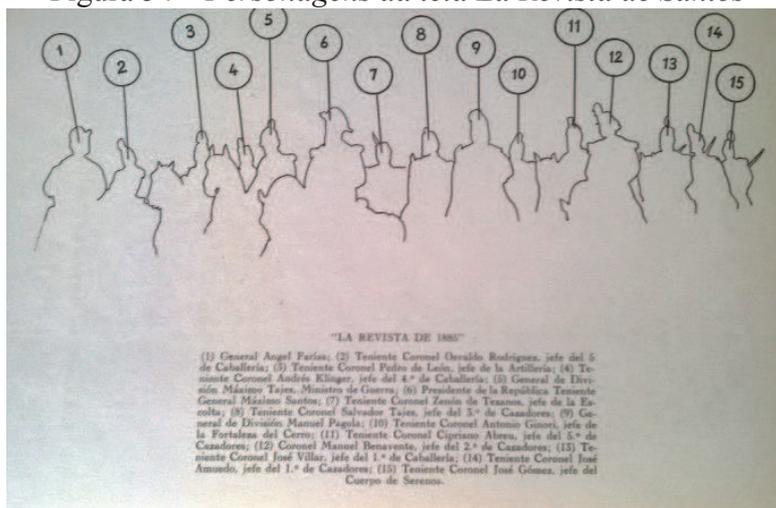
através de ações políticas conscientes. A memória sendo uma construção política necessita da criação de espaços comemorativos e elementos que demarquem sua valorização através de dispositivos que fomentem a valorização do passado<sup>185</sup>.

Abaixo segue uma outra imagem com os respectivos personagens representados na pintura *La Revista de Santos*, apontando mais uma vez que se tratavam de homens e chefes militares de certa relevância. Além de homenagearem o presidente, mostra o suporte e o apoio que o mesmo possui na sociedade, tratando de representá-lo juntamente com outros militares de alta patente. O general Máximo Santos seguia guiando sua numerosa comitiva e ao mesmo tempo escoltado e protegido por esses personagens, representados como guardiões da nação, vestidos com uniformes militares, empunhados de suas espadas, montados na cavalaria e lhe protegendo. Dentre os personagens presentes podemos destacar os seguintes nomes: general Angel Farías; Tenente Coronel Osvaldo Rodríguez, chefe da 5ª cavalaria; Tenente Coronel Pedro de León, chefe da Artilharia; general da divisão Máximo Tajés, ministro de guerra (será o presidente que assume o governo militar após a saída de Máximo Santos, foi retratado ao lado direito do mesmo); Tenente Coronel Cipriano de Abreu, chefe dos 5º caçadores (posteriormente também teve um grande retrato seu elaborado por Blanes); entre outros tantos chefes do exército e de diversos setores militares presentes na pintura.

---

<sup>185</sup> Esses elementos simbólicos dão suporte a classe política dominante atestando, entre outras questões, o seu poder. Ressalta-se a importância desses generais para a ideia de pátria através de representações cheias de signos dos mesmos. Sobre os sistemas simbólicos, é possível afirmar que “o poder simbólico é um poder de construção da realidade”. (BOURDIEU, 1989, p. 6). As imagens e demais símbolos são representados ao longo da história buscando fabricar memórias, representações e imaginários, forjando identidades e ideias de unicidade identitária a partir da repetição de elementos e de suas representações. Nesse sentido, existe uma luta simbólica entre os diferentes grupos sociais para imporem a visão de mundo mais adequada aos seus interesses. O sistema simbólico reproduz “sob forma irreconhecível, por intermédio da homologia entre o campo da produção ideológica e o campo das classes sociais, a estrutura do campo das classes sociais”. (BOURDIEU, 1989, p. 12).

Figura 54 – *Personagens da tela La Revista de Santos*



Fonte: GARAÑO; MONTERO; PAGANO. *Exposición Juan Manuel Blanes 1830-1901*. 1941. Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires.

Essa tela foi estrategicamente composta. Blanes se utilizou de diversas técnicas e elementos, destacando o uso de fotografia e modelos para compor os personagens representados. Abaixo segue um exemplo das fotografias que utilizou para a construção da sua tela. Dessa forma, para além do auxílio da fotografia nas construções pictóricas podemos também perceber o estudo que Blanes fez partindo desse suporte para conseguir retratar todos os personagens o mais próximo da realidade possível. Utilizou modelos, fotografias, esboços e, por mais de 100 dias, teria pintado incansavelmente a tela encomendada<sup>186</sup>.

Figura 55 – *Fotografias*



Fonte: (ZORRILLA DE SAN MARTÍN, Sebastián, 2018. p. 46).

<sup>186</sup> Sobre a relação da pintura com a fotografia e a influência de uma sobre a outra, verifica-se que: “Da mesma forma que o claro e escuro é um recurso visual atribuído ao universo da pintura apropriado pelos fotógrafos – amplamente usado durante o movimento “pictorialista” (1890-1914) – a pintura também absorveu elementos da visualidade e pensamento da imagem fotográfica em seus processos”. (GOMES; PELLEGRIN, 2011, p. 10). Nas artes, com a emergência de diversas correntes artísticas, também se permitiu um maior desenvolvimento de técnicas, sendo a utilização de fotografias uma das mais usadas pelos pintores, em especial ao longo do século XX.

O processo de construção de cenas e dos heróis da nação permitiu também a propagação e a manutenção de uma memória nacional para o Uruguai. Considerando a memória um fenômeno construído, reconstruído e desconstruído, observamos nas palavras de Michael Pollak: “A memória organizadíssima, que é a memória nacional, constitui um objeto de disputa importante, e são comuns os conflitos para determinar que datas e que acontecimentos vão ser gravados na memória de um povo”. (POLLAK 1992, p. 4). Nesse caso, para além dos lugares de memórias e da construção de imaginários, as pinturas também constituem identidades nacionais. A tela *La Revista de Santos* foi construída partindo de diversos elementos simbólicos que destacaram de forma positiva o governo ditatorial de Máximo Santos, demonstram o apoio que o presidente gozava entre seus pares. Passando a ideia de sucesso, ordem e proteção da pátria. Joel Candéu (2013) traz uma importante reflexão acerca das memórias partilhadas sobre determinados acontecimentos, afirmando que “[...] uma memória supostamente compartilhada que é selecionada, evocada, invocada e proposta à celebração em um projeto integrador que busca forjar uma unidade: aquela imaginada do acontecimento comemorado e do grupo que o comemora”. (CANDAÚ, 2013, p. 149). Nesse sentido, as pinturas são elementos construtores dessa memória forjada que busca trazer a ideia de unicidade. Blanes foi o arquiteto que construiu, com suas ferramentas – seus pincéis e tintas – uma memória elaborada a partir de diversos componentes simbólicos e discursos imagéticos gravados em suas telas.

Outra pintura elaborada entre os anos de 1875 e 1877/78<sup>187</sup>, intitulada *El Juramento de los 33 Orientales*<sup>188</sup>, enquadra-se também na reflexão acerca da relação da produção imagética com a sua função e o seu uso político em uma determinada sociedade, abrindo espaço para compreender as interfaces estabelecidas entre a memória e a história. A pintura analisada representa um momento históricos referente ao processo de independência do Uruguai. *El Juramento de los 33 Orientales*, foi uma das obras que tornaram Blanes um pintor de grande reconhecimento.

A tela trata dos feitos heróicos e retrata a biografia dos “heróis” da nação. Através dessas representações seria possível promover sentimentos nacionalistas que despertassem o amor à pátria em seus observadores, tal qual a ideia de uma identidade

---

<sup>187</sup> Não existe consenso sobre a data que a tela foi finalizada. Em alguns autores aparece o ano de 1877 como a data que a tela foi exposta, em outros autores aparece o ano de 1878.

<sup>188</sup> A obra atualmente pertence ao “Ministerio de Educación y Cultura, Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV)”. No entanto, encontra-se no acervo do “Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes”, em Montevideo. Recentemente a pintura passou por uma restauração realizada pelo poder público do Uruguai, entre os anos de 2014 e 2015.

em comum. Pierre Nora (1993), ao tratar da relação entre a memória em torno da nação, observou que “História, memória, Nação mantiveram, então, mais do que uma circulação natural: uma circularidade complementar, uma simbiose em todos os níveis, científico e pedagógico, teórico e prático”. (NORA, 1993, p. 11). Segue afirmando que a “definição nacional do presente chamava imperiosamente sua justificativa pela iluminação do passado”. (NORA, 1993, p. 11). Nesse sentido, seriam os grupos sociais que determinariam o que é passível de ser memorável para a nação, e as formas pelas quais esses fatos deverão ser lembrados. Os indivíduos identificam os acontecimentos públicos relevantes para sua comunidade e, portanto, pode-se dizer, que as memórias são “maleáveis” aos interesses de certos grupos sociais e políticos que as utilizam em uma zona de tensões e conflitos, de lembranças e esquecimentos.

Nessa perspectiva, a tela seria portadora desses símbolos criados que teriam por objetivo o estímulo de um imaginário social heroico. Rememorando e buscando cristalizar no tempo um grupo de homens que lutaram em prol da independência, e, por esse feito, teriam tornado o Uruguai um país livre das amarras políticas com o Brasil. A pintura *El Juramento de los 33 Orientales*<sup>189</sup>, representa um grupo de homens que iniciaram um processo de reconquista militar da Província Oriental, que havia sido incorporada pelo território brasileiro, tendo como líderes desse grupo Juan Antonio Lavalleja e Manuel Oribe<sup>190</sup>. Esse seria o início da *Cruzada Libertadora*<sup>191</sup> que culminaria com a Independência do Uruguai, proclamada no dia 25 de agosto de 1825. (FLORES, 2009). Ao final do século XIX, nota-se que ocorreu um processo de intensificação dessa ideia na tentativa de forjar um projeto nacional e uma identidade cultural. Assim, ficou a encargo de Blanes, em conjunto com outros intelectuais e artistas do Uruguai, dotar de sentido as representações de um passado histórico, forjando a criação de uma memória coletiva, bem como uma identidade nacional uruguaia, especialmente em relação à independência do domínio brasileiro.

---

<sup>189</sup> Segundo Maria Lígia Coelho Prado (2007), ao tratar sobre o momento da exposição da tela e a repercussão da mesma, observou que “Blanes, por oposição, expôs seu quadro pela primeira vez em seu próprio atelier, no dia 31 de dezembro de 1877, com a presença do presidente da República e outras autoridades. Abriu seu atelier à visitação pública durante todo um mês, provocando “uma comoção pública sem precedentes”. Registrou-se o impressionante número de 6.237 visitantes”. (PRADO, 2007, p. 153).

<sup>190</sup> A dominação luso-brasileira no território uruguaio ocorreu entre 1821-1828. A resistência contra os invasores se fez, especialmente, na pessoa de Juan Antônio Lavalleja, que liderou o grupo dos *Treinta y tres orientales*, em 1825, culminando com sua independência em 1828.

<sup>191</sup> A Cruzada Libertadora foi o nome dado ao movimento liderado por Juan Antonio Lavalleja, que em 1824 começou a discutir uma forma de “libertar” o Uruguai dos domínios do Brasil.

Essa tela de Juan Manuel Blanes teve início em 1875, possivelmente em uma tentativa de homenagear o cinquentenário da proclamação da independência do Uruguai, mas apenas foi finalizada no ano de 1877/78. Em 1879, o quadro foi doado ao Estado uruguaio, que já sinalizava o desejo de adquiri-la, especialmente por ora do sucesso que havia alcançado entre seus espectadores e entre os grupos da imprensa. (PRADO, 2007). Atualmente esta pintura é parte do acervo do *Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes*, tratando-se de uma pintura de grandes e impressionantes dimensões, contando com 5,64 metros de largura e 3,11 metros de altura, onde as figuras humanas aparecem em tamanho real. Blanes fez a doação da tela ao *Museu Nacional*. Encontramos uma carta do artista à Latorre em que escreveu comunicando o feito:

«No tuve nunca, Excelentísimo Señor la idea de exponer la imagen de los Treinta y Tres a los azares de la fortuna, porque yo no debía ni podía contradecir la fe, el denuedo y el patriotismo con que los patriotas representado en esa tela ejecutaron su pensamiento, del cual he participado en todo el tiempo consagrado a recordar su juramento». (BLANES apud ANALES DE LA UNIVERSIDAD, n.º. 119, 1926, p. 118).

Após sua formação artística na Europa, Blanes teria retornado em 1864 ao Uruguai, imbuído de pintar os grandes temas nacionais, que não eram apenas resultado de um desejo do artista, mas eram produto do clima social, político e cultural que o Uruguai vivia. Assim, precisava de um catalisador para desenvolver e fomentar o emergente sentimento de, era preciso fundar um imaginário republicano por meio de imagens e símbolos. Blanes serviu aos interesses do Estado, tal qual o Estado serviu aos seus propósitos de ambição pessoal. Em tese apresentada a *Sociedad Ciencias y Artes*, em Montevideo, no ano de 1878, intitulada: *Memoria sobre el cuadro de los treinta y tres Orientales*, Blanes afirmou que: “El artista debe, sacar a la superficie las verdades historicas que viven confundidas en el ruido del desasosiego politico y social, para hacer con ellas ese arte, que no sólo da fé en la historia de las nacionales, sino que ha de servir a la moral”. (BLANES, 1878, p. 18). A pintura histórica cumpria assim seu papel pedagógico e inspirando valores nacionais e moralizantes à sociedade uruguaia. Há 50 anos do episódio representado, Blanes havia iniciado a pintura e, nesse mesmo período, no decorrer do século XIX, começou a emergir a necessidade de criar certos movimentos emancipatórios e de formar Estados-Nações. Sobre a ideia de nação, é possível refletir que “[...] carrega forte apelo ideológico voltado, em termos gerais, para

incutir a idéia e o senso de pertencimento a uma comunidade de maior amplitude moldada por uma origem histórica e cultural comum”. (LIMA; MOREIRA, 2009, p. 4). E, segue afirmando que “a este modelo é atribuído ao Estado o poder de regular, produzir e reproduzir as classificações oficiais a serviço deste processo de legitimação”. (LIMA; MOREIRA, 2009, p. 4).

Considerado como um dos pontos centrais insurgidos com o advento da modernidade ao longo do século XIX, a construção da ideia dos Estados-Nação, culminaria com um movimento que se vincula às concepções de República e de Monarquias Constitucionais, onde a nação seria uma construção social da realidade. Nesse caso, caberia ao Estado o regulamento da funcionalidade dos campos oficiais produzidos. A criação da República Oriental do Uruguai ocorreu em um contexto político de importantes transformações na América e sua relação com a Europa. No ano de 1816, o território uruguaio já se encontrava sob domínio de Portugal, Brasil e Algarves, aspecto esse que veio a passar por algumas alterações de domínio e articulações políticas/territoriais no decorrer dos anos seguintes. Em 1821 o Brasil havia anexado o Uruguai por meio de uma aliança entre Brasil-Portugal. Na tentativa de que os Orientais decidissem o futuro do território que havia sido invadido, o Rei de Portugal, D. João VI, ordenou a realização de um Congresso Cisplatino, muito embora os membros que o compunham fossem todos favoráveis à união da Banda Oriental ao governo joanino – o que permaneceu assim até a insurgência de um grupo contrário. (FERREIRA, 2009, p. 2). Os anos que seguiram foram bastante marcante, pois sob a liderança de Lavalleja, e com o apoio e ajuda de tropas envidas pela Argentina, iniciou-se um movimento de liberdade para o Uruguai, tendo início a Guerra da Cisplatina<sup>192</sup> e, “Em abril de 1825 começou a famosa expedição “dos 33 orientais”, chefiados por Juan Antonio Lavalleja – antigo seguidor de Artigas –, gerando uma grande sublevação que rapidamente avançou pela campanha, obtendo adesões e vitórias”. (CORONATO, 2015, p. 4). Em 1902, Juan Zorrilla de San Martín faz a seguinte declaração sobre a cruzada dos *Trienta y tres*:

Al encontrarse los Treinta y Tres en las playas de la Agraciada con sus caballos, se abrazaron al pescuezo de los animales besandolos como si fueran sus queridas. ¡Oh! y lo eran, señores; eran mucho mas que eso, los generosos animales tenian que ser una parte integrante de aquellos

---

<sup>192</sup> Atenta-se que “A Guerra da Cisplatina, como foi batizada no Brasil o conflito que se prolongou de 1825 até 1828, resultou em um desastre financeiro, material e de prestígio, além de perda territorial”. (CORONATO, 2015, p. 4).

hombres porque ellos eran los centauros de la patria, que debian dominar como senores la extension de nuestras sagradas colinas; porque ellos eran la libertad americana, la libertad a caballo. (ANAIS BIBNA, 1902).

A pintura aqui analisada<sup>193</sup> representa esse momento em que um grupo de uruguaiois se rebela contra o governo brasileiro, e também mostra o momento em que: “los Orientales se juramentan con el lema de “Libertad o muerte”. (ARCHUGAR, 2008, p. 218). Conforme Hugo Achugar (2008), “el cuadro de Juan Manuel Blanes se inserta dentro del programa de celebraciones del cincuentenario del comienzo de lo que por entonces se consideraba el inicio de la Independencia uruguaya”. (ARCHUGAR, 2008, p. 219). Na imagem o general Lavalleja aparece segurando a bandeira do movimento que tem os seguintes dizeres: *Libertad o Muerte*<sup>194</sup>. Quem lhe acompanha seria o general Oribe que segura seu chapéu na mão, saudando o momento. Os elementos dessa pintura foram utilizados para a criação de uma memória oficial da independência e também como uma forma de eternizar seus heróis. Assim, ressalta-se que os tipos sociais representados na tela são os soldados e os gaúchos, figurados como homens brancos e “corajosos” da pátria. Todos aparecem muito otimistas e decididos na cena, formando um grupo uniforme e motivado pela causa da independência. O personagem que aparece em destaque seria a figura do gaúcho, marcado pelas vestes que são símbolos de seu tipo social, os detalhes passam a ideia de fidelidade ao real.

---

<sup>193</sup> O quadro exclui as figuras negras e mulatas. Na construção da ideia de liberdade também exclui a figura feminina. Nisso se difere bastante da famosa obra representativa da pintura francesa a *Liberdade Guiando o Povo*, de Eugène Delacroix, de 1830 e, que, igualmente, representava a liberdade, tendo como elemento central a imagem feminina. Esta tela foi exemplo e inspiração da construção alegórica de muitas pinturas do século XIX que buscavam representar a independência nacional.

<sup>194</sup> Sobre a representatividade e a importância da escolha da bandeira, Gabriel Sordi (2014), ao trabalhar os símbolos culturais do Uruguai, no século XIX, conclui que o uso da bandeira visava à “um só golpe” unir, sentimentalmente, em uma só identidade política as diferentes pessoas. Seria esse um dos motivos que teriam levado o Uruguai independente a adotar uma bandeira que se diferenciava das “Artiguistas” utilizadas na década de 1810, com o líder Artigas. A bandeira tricolor, com as faixas horizontais nas cores vermelha, branca e azul que aparece na pintura com a frase “liberdade ou morte” ainda hoje representaria um dos símbolos nacionais do Uruguai. (SORDI, 2014, p. 7).

Figura 56 – *El juramento de los 33 Orientales*



Fonte: BLANES, Juan Manuel. *El juramento de los 33 Orientales*. 3,11 x 5,64 cm. 1877-1878. Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Uruguai.

Na tela ainda é perceptível notar parte dos homens fazendo o juramento e empunhando no ar a sua espada, ou ainda erguendo uma das mãos. Parte dos pertences dos personagens da cena encontram-se espalhados pela areia da praia, são pedaços de tecidos amarrados com objetos como roupas e armas. O sol destaca os homens no segundo plano da tela, dando ênfase ao personagem que segura a bandeira (Lavalleja) e aos que estão em pé ao seu lado. Os tipos que aparecem estão bem definidos entre os que usam o uniforme militar, os que portam armas empunhas na cintura e os que seguram as suas espadas na mão; e os que usam vestimentas típicas do gaúcho, e que apresentam, em grande maioria, um *pala* de cor vermelha e um *tirador* usado junto as calças e as botas. Quase todos homens estariam usando ou segurando seus chapéus, possivelmente em função da proteção contra o sol que aparece na cena. Sobre a veracidade do episódio que Blanes buscou (re)construir não parece ter havido uma busca pela “verdade histórica”, mas, ele teria pretendido elaborar um projeto de representação nacional. No entanto, de fato, os elementos como as vestes e as cores da bandeira, são semelhantes aos modelos utilizados na época e, talvez por essa suposta veracidade da cena retratada, a tela tenha tido um alcance tão significativo na sociedade uruguaia<sup>195</sup>. Sobre a repercussão da obra, bem como a intenção de Blanes em pintar tal feito, segue a seguinte informação:

---

<sup>195</sup> A pintura, nesse caso, obteve o sucesso esperado entre os seus expectadores, pois ela exerceu a função de estimular o imaginário nacional. Verifica-se que isso ocorreu não apenas no Uruguai, com a tela *El Juramento de los 33 Orientales*, mas também na França, algumas décadas antes, em 1830, com a tela *Liberdade Guiando o Povo*, de Eugène Delacroix; ou ainda a tela de 1888, encomendada pela família real brasileira, de Pedro Américo, *Grito do Ipiranga (Ou independência ou Morte)*, quase contemporânea à tela de Blanes. Ambos os casos demonstram que no século XIX foi comum os pintores retratarem as cenas de independência de seus países com telas que forjassem um ideal nacionalista, ou ainda, uma memória compartilhada nacional, que pintasse com todas as cores de suas palhetas os grandes feitos da nação: “De uma maneira geral, todos os traços que têm por vocação “fixar” o passado (lugares, escritos, comemorações monumentos etc.) contribuem para a manutenção e transmissão de lembrança de dados

Durante más de un mes, millares de personas de todas las clases sociales desfilaron ante el cuadro. La prensa entonó verdaderos loores; coronas y ramos de flores fueron depositados a diario al pie del cuadro por los descendientes de los guerreros y por las familias de Montevideo; se encendieron junto a él pastillas aromáticas en pebeteros; se colocaron sobre el tapiz cintas y ofrendas simbólicas; los poetas leyeron allí poemas en que exaltaban la gloria inmortal; se depositaron durante muchos días mensajes en prosa y verso y cotidianamente se renovó la peregrinación del público, etc. (SALTERAIN Y HERRERA, 1950, s/p).

Outro elemento relevante seria a intenção dos artistas ao elaborarem um quadro histórico. Eles teriam buscado narrar ao seu modo a história, excluindo e acrescentando fatos que colaboraram na construção da narrativa da forma que lhes convinha. O papel das obras históricas teria uma função política-pedagógica, já que “Os valores exemplares precisam ser difundidos, os novos marcos da memória política precisam ser criados e divulgados”. (CHAGAS, 2009, p. 140). Os pintores são também os agentes políticos e desenvolvedores de um imaginário social. Outros meios foram usados para a construção política do imaginário nacional emergente, além da consagração da imagem feita por Blanes. Poemas, festas e comemorações também fizeram parte de um apanhado de elementos que contribuiriam para a construção da ideia de produzir um patrimônio, e são partes constituintes da identidade e da memória de uma nação. Assim, os símbolos urbanos escolhidos que passam a rememorar a história dessa nação ganham um *status* diferenciado na sociedade; são também considerados espaços que guardam e expõem o seu patrimônio histórico.

Para o uso político da memória seria importante compreender a memória partilhada entre diferentes grupos, já que seria por meio dela, dessa partilha, que as memórias podem ser intensificadas e utilizadas como instrumentos sociais e políticos. Partindo desse entendimento, Joël Candau (2005, p. 50), ao tratar as memórias partilhadas por determinado conjunto de indivíduos, discorre que “[...] a sociedade produz as percepções fundamentais que por meio de analogias, ligações entre lugares, pessoas, ideias, etc., suscitam recordações que podem ser partilhadas por vários indivíduos e até mesmo por uma sociedade inteira”. Sendo o que ele chama de metamemória um aspecto da dimensão essencial da construção de uma identidade

---

factuais: estamos, assim, na presença de “passados formalizados”, que vão limitar as possibilidades de interpretação do passado e que, por essa razão, podem ser constitutivos de uma memória “educada”, ou mesmo “institucional”, e, portanto, compartilhada”. (CANDEAU, 2011, p. 11).

individual ou coletiva. (CANDAU, 2005, p. 100). Consequentemente, o uso político da memória fomenta o imaginário social para que ele rememore momentos ou fatos históricos que servem à nação como elementos formadores de um passado heroico, e, que são, concomitantemente, formadores de uma identidade nacional, como parece ter sido o caso da produção da tela *El Juramento de los 33 Orientales*<sup>196</sup>. A representação do passado glorioso por meio dessa cena teve por intenção a construção de uma memória oficial para a sociedade.

O artista também possuía um desejo de reprodução o mais próximo do real, buscava uma fidelidade documental na constante da confirmação dos fatos históricos que pintava. Ao retratar a *La Batalla de Sarandí* e *El Juramento de los 33 Orientales*, escrevia constantemente ao seu irmão Mauricio em busca da confirmação de informações. (PELUFFO LINARI, 2000, p. 22). Sobre as pinturas históricas observamos que “Ciertas ideas de Blanes tienen difusas conexiones con el pensamiento romántico de la época de la Defensa, especialmente con el Andrés Lamas, quien desde *El Iniciador*, hablaba de un americanismo al estilo de Echeverría”. (PELUFFO LINARI,

---

<sup>196</sup> Nesse sentido, o patrimônio possui a capacidade de estímulo da memória e, para tanto, ele se utiliza de estratégias para sua promoção, preservação e manifestação. Patrimônio, memória e identidade são vias que se entrecruzam pelo mesmo caminho. As ações patrimoniais estão vinculadas à memória e à preservação, seja ela material ou imaterial. Mas, igualmente, elas devem ter uma relação com a identidade cultural de determinada comunidade, grupo ou nação, uma vez que o patrimônio é historicamente construído, e a sua função seria desenvolver a ideia de unidade e de pertencimento de um preciso grupo. A tela de Blanes se constitui, portanto, em um patrimônio iconográfico, pois representa a construção de uma memória coletiva em torno da ideia da independência do Uruguai, as imagens são ativas e participam desse espaço de disputa de símbolos na composição das memórias. Posto isso, Candau (2005) escreve sobre a importância da criação e da manutenção desses espaços de memória que ficam cristalizados, ou melhor, materializados por meio de elementos simbolicamente utilizados, seja pelo poder público, ou seja por outras instâncias da sociedade. Considera-se, portanto, “A vista de um mesmo acontecimento histórico, a celebração estabelece uma hierarquia das memórias – materializadas nos nomes das ruas, nas placas comemorativas, na colocação de estátuas e monumentos”. (CHAGAS, 2009, p. 161). Nesse caso, pode-se pensar os museus enquanto espaços que guardam um determinado acervo patrimonial, pois são também locais de memória, e asseguram-se de preservar a herança cultural de uma sociedade e, igualmente, podem ser convertidos em espaços de memória política: “Essa herança, à medida que se articula com fatos, acontecimentos, processos e conjunturas políticas, é convertida em memória política”. (CHAGAS, 2009, p. 161). As pinturas, como os museus e demais elementos, são, similarmente, locais de memória, e elas podem celebrar determinados acontecimentos devidamente escolhidos. Como assinalou Pierre Nora (1993), era preciso criar os lugares de memória, para sociedades sem memória. Nora segue concluindo sobre o tema que: “Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, organizar celebrações, manter aniversários, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque estas operações não são naturais”. Ainda assim, Luiz Fernando Dias Duarte (2009), ao tratar sobre a memória e sua relação com a cultura no Ocidente, pondera: “[...] as coletividades políticas passaram a ser construídas de atributos de memória, pensados por analogias com os que se haviam montado para as memórias cultivadas das elites ocidentais [...] As “nações” que se vão constituindo entre os séculos XVII e XIX vão paulatinamente incorporando uma preocupação sistemática com o tesouro acumulado ao longo do tempo, em seu território, e nas práticas de sua população, construindo uma identidade forjada e esmerilhada com esses curiosos amálgamas de restos culturais”. (DUARTE, 2009).

2000, p. 17). Isto seria também parte de um desejo do artista de se tornar um “pintor americano”, pois em sua arte Blanes teria tentado:

[...] conciliar la austeridad moral del estilo republicano con la volubilidad de lo anedótico y de lo contingente. Intentó congelar, con la solemnidad de las virtudes patricias, el tentador y cambiante espectáculo de lo humano; buscó crear el mito fundacional a partir de lo verosímil cotidiano; unir tradición y contemporaneidad, en la utopía de una política de fusión nacionalista. (PELUFFO LINARI, 2000, p. 19).

Juan Manuel Blanes foi um ator importante no processo de legitimação do passado histórico por meio de sua iconografia. Até a década de 1860 não existia uma identidade formada na região do Prata e, portanto, havia um interesse em oficializar a história nacional. Em seu texto *Imágenes Fundacionales de la Nación*, Hugo Achugar (2008), ao tratar sobre a produção de um imaginário nacional encomendado nas produções de Blanes, Juan Zorrilla de San Martín e de José Hernández, considera:

[...] tanto Blanes como Zorrilla confirman la hegemonía del imaginario militarista, masculino y Blanco que “oculta” o deja en segundo plano toda la representación del cuerpo de la patria que no esté al servicio de dicho imaginario. Precisamente, el paradigma patriarcal y la metáfora de la familia compartidos por Blanes, Hernández y Zorrilla diseñan, entre lo muchos otros aspectos, un lugar “disciplinado” para la mujer, un lugar degradado o un no-lugar para el negro o el indio así como un lugar de execración para el extranjero. (ACHUGAR, 2008, p. 220).

Hugo Achugar (2008), ao analisar a tela aqui apresentada, pondera que foram documentados que haviam ali ao menos dois indivíduos de origem africana, possivelmente escravos. Além deles, haviam também italianos. Desta forma, o imaginário de Blanes contempla apenas o corpo masculino, branco e a hegemonia militarista<sup>197</sup>. Sobre a falta de representantes negros nas telas de Blanes, observamos que em *O juramento dos Trinta e Três Orientais* e *O Juramento da Constituição de 1830*, a figura do negro não foi apresentada de nenhuma forma. Sendo ele personagem

---

<sup>197</sup> Sobre a representação feminina nas telas de Blanes, nota-se que fogem das características e representações alegóricas e românticas da época que se tem como expoente máximo a tela sobre a Revolução Francesa, de Eugène Delacroix, intitulada *A liberdade guiando o povo*, onde a liberdade é representada por uma mulher que carrega a bandeira da França. Hugo Achugar (2008) considera que: “La ausencia de la figura femenina en la representación de Blanes podría, eventualmente, ser explicada por tratarse de un hecho militar y por la falta de documentación histórica que diera cuenta de la eventual presencia femenina en el “Desembarco de los 33 Orientales”. Sin embargo, en otros cuadros histórico bélicos realizados por Blanes la mujer aparece y es motivo de particular preocupación del pintor”. (ACHUGAR, 2008, p. 219).

importante para vencer as batalhas, acabou excluído dos processos históricos de forma consciente e sistematicamente construída onde não faziam parte da história e, conseqüentemente, da formação social do país: “Não apenas houve uma tentativa de invisibilizar os elementos culturais da população negra, mas também toda a participação dos negros nos acontecimentos sociais do país”. (PASSOS; VIEIRA; OLIVEIRA; BIAZETTO, 2006, p. 8). Atentando que para criar um tipo ideal é também preciso demarcar as características negativas de *outro*. É preciso excluir e silenciar uma identidade para que outra se sobreponha<sup>198</sup>. Nesse caso, a formação de uma identidade social ideal gera conflitos e tensões. Seria necessário desacreditar e até criminalizar a identidade negra para que se construísse o tipo ideal da nação a partir de um outro personagem. O discurso oficial passou por uma série de seleções de informações e fontes de acordo com as necessidades políticas de cada país, sendo uma construção consciente, uma seleção orientada, aliás, politicamente orientada, e socialmente construída. No caso dos silenciamentos, eles são parte de um campo de disputas entre o ocultar e o fazer ouvir-se. Dessa forma, é também a partir dos silêncios que se possibilita elaborar mudanças ou permanências no mundo social.

Por essa via, esta pesquisa se enquadra na área que acredita que uma das possibilidades dessa omissão na história oficial do Uruguai, em relação aos personagens negros, teria sido uma construção intencional, da qual esse tipo social não deveria fazer parte da construção da identidade do país. Um exemplo seria que o negro participou das lutas de independência do Uruguai, mas não foi retratado por Blanes em nenhuma das suas telas históricas sobre o tema, observando que Blanes era considerado o “pintor da pátria” e parte de suas pinturas de narrativas históricas eram encomendadas pelo governo. A identidade nacional do Uruguai foi construída sobre o ideário de um outro tipo social, um “mais apto e socialmente aceito” para ser parte do processo civilizatório do Uruguai, configurando-se na figura do homem branco e com poder aquisitivo. São esses os tipos que representaram o ideário uruguaio no processo da formação de uma identidade oficial<sup>199</sup>. A memória histórica formada a partir desses silenciamentos

---

<sup>198</sup> No Brasil, é importante lembrar que o silenciamento também ocorreu por meio das grandes representações dos marcos históricos da formação da nação. Um exemplo contundente de tal fato foi a própria representação da abolição da escravidão, onde, em uma tela de Victor Meirelles, intitulada *Abolição da Escravatura*, foi retratada a assinatura da Princesa Isabel em meio a um lotado salão de homens nobres e brancos. Na tela não aparece nenhum personagem negro, ou seja, os principais interessados no decreto assinado foram suprimidos do processo e, esse não passaria de um ato de “generosidade” na tomada de decisões entre os brancos.

<sup>199</sup> Sobre os aspectos pictóricos de representação do negro nas pinturas do Uruguai, em contraponto à Blanes, tem-se alguns anos mais a frente, na figura de Pedro Figari, um dos pioneiros na valorização da

também merece consideração, pois o papel do negro ficou relegado como uma forma secundária na história do Uruguai e foi segregado ao período colonial, alienando a grande importância deste grupo para o desenvolvimento da economia e da sociedade.

No Uruguai, foi somente no ano de 1842, que ocorreu a libertação dos escravos, coincidindo com o início da política de branqueamento da população por meio das sucessivas correntes imigratórias europeias. (NEPOMUCENO, 2014, p.1). Assim, o papel dos negros desempenhado na história da construção da nação uruguaia foi suprimido da história oficial, sendo resultado de uma seleção consciente da construção da memória do país. Foi ocultado em diversas instâncias, inclusive no processo da elaboração identitária cultural por meio da arte. Ressalta-se novamente que essas construções identitárias são elaboradas, e são parte de uma conjuntura política, econômica, cultural e social<sup>200</sup>.

A produção de identidade passa por uma série de elaborações que necessitam da criação de elementos de demarcação. Elementos simbólicos de diferenciação e que sejam representativos de um grupo e de sua cultura. Como já abordado anteriormente, as construções de práticas de representação ocorrem em espaços de luta e conflitos e,

---

representação do negro, embora abordando-os pelo viés do exotismo e da curiosidade. Blanes preocupou-se muito mais em representar temas históricos da consolidação da nação e da representação do gaúcho como uma identidade pertinente ao Uruguai. Atenta-se que o artista foi um homem de seu tempo e pintou conforme as correntes historiográficas de sua época, bem como seu contexto. Pedro Figari iniciou um processo mais moderno, tanto em termos de pintura, quanto de temas representados, apontando o processo de transformação da sociedade uruguaia, especialmente se comparado a Blanes: “Figari levou para dentro dos salões artísticos, repletos de uma elite ávida em conhecer e reverenciar a arte de matriz europeia, suas pinturas do Candombe, dos congos, e cabindas de Angola, e os hábitos cotidianos de festas ou funerais dos escravos africanos no Uruguai. [...] faz parte de uma geração de artistas que recolocou negros e indígenas no centro da representação das matrizes fundantes nos países americanos, tais como os mexicanos Diego Rivera e Siqueiros, ou como o peruano José Sabogal e no Brasil como Portinari e tantos outros”. (NEPOMUCENO, 2014, p.1).

<sup>200</sup> As questões identitárias são bastante complexas. As escolhas para as representações sociais também passam por um crivo político, sendo esse o setor que determina os tipos que são representativos da identidade de seu país, muito embora ocorra conflitos e tensões na disputa desse espaço. As representações simbólicas sustentam essas relações de poder, sendo elas assimétricas e simbolicamente passíveis de manutenção por diferentes meios de dominação, pois: “quando grupos particulares de agentes possuem poder de uma maneira permanente, e em grau significativo, permanecendo inatingível a outros agentes, ou a grupos de agentes, independente da base sobre a qual tal exclusão é levada a efeito”. (THOMPSON, 1995, p. 80). Esse poder simbólico que de forma cotidiana é propagado através de imagens e demais informações que chegam aos indivíduos, produzem identidades e representações que nem sempre conferem com a realidade que o próprio grupo retratado se compreende. Os simbolismos das linguagens que constroem os significados são empregados nos imaginários sociais da população, gerando uma aceitação positiva ou negativa de determinados grupos, etnias, indivíduos, enfim, são essas representações propagadas diariamente pelas mídias que constroem ou reconstróem as identidades. No caso das pinturas do século XIX que colaboraram para construir um imaginário social e possuíam uma significativa circulação na sociedade, formaram narrativas sobre o “ser negro”, ainda que seja transvestido, muitas vezes, de silêncios. Retirar os negros das cenas dos momentos históricos pode ser também uma forma de desacreditar a importância dessa etnia para a construção da nação, desconsiderando sua importância social e econômica para a formação da sociedade, inclusive no que se refere ao próprio processo de luta contra a escravidão.

nesse sentido, a identidade negra foi também construída em um campo de tensão, onde as relações são complexas e disputam por espaços na formação social de uma identidade nacional. Nesse caso, produzir símbolos que demarquem as características de um grupo faz-se necessário neste quadro de disputas identitárias e definem aqueles que são excluídos ou não, pois, “A marcação simbólica é o meio pelo qual damos sentido a práticas e a relações sociais, definindo, por exemplo, quem é excluído e quem é incluído”. (WOODWARD, 2000, p. 14).

Laura Malosetti da costa (2013), pontua que Blanes abordou com frequência temas dos livros de história que estavam sendo escritos ao mesmo tempo em que ele pintava, não apenas tratando de assuntos consagrados por uma tradição, mas também buscando consagrar temas da história nacional em suas obras. Nesse sentido, não podemos deixar de considerar que sua obra pictórica corresponde aos ideais identitários e as representações da história e da literatura da época. Sobre suas pesquisas afirma que “Los historiadores en los cuales él se inspiró fueron sus amigos y defensores, y la interacción con ellos fue intensa y recíproca. Es el caso de Andrés Lamas y de Angel Justiano Carranza, por ejemplo, con quienes mantuve profusa correspondência”. (MALOSETTI COSTA, 2013, p. 159).

Nesse caso, não tendo como objetivo este capítulo dar conta de toda a produção de telas de tema histórico de Blanes<sup>201</sup>, escolhemos por último a pintura intitulada *La conquista del desierto*<sup>202</sup>, de 1889, localizada na *Colección Patrimonial del Museo Histórico Nacional*, em Buenos Aires. Trata-se de um óleo sobre tela, de proporções monumentais, possuindo 3,5 metros de altura por 7,5 metros de largura. Esta tela foi uma encomenda do Ministério de Guerra Argentino, em memória aos feitos patrióticos de 25 de maio. A obra foi adquirida em março de 1898, pouco antes da morte do artista.

Esta tela tratou do momento da passagem de Julio Roca (1843-1914) e sua tropa pelo território do Rio Negro. Julio Roca foi o artífice da *Conquista del Desierto*, que significou, grosso modo, a ocupação e povoamento do território de Rio Negro como

---

<sup>201</sup> Outras duas telas de temática histórica que são importantes serem mencionadas são *La revista de Rancagua* e a *La Batalla de Sarandí*. A primeira, trata-se do quadro que foi comprado pelo presidente Latorre e enviado de presente para o ditador argentino, Nicolás Avellaneda. (ANALES DE LA UNIVERSIDAD, nº. 119, 1926). Já o quadro *La Batalla de Sarandí*, tela que ficou inconclusa em função da morte do pintor, retrata a batalha ocorrida em 1825, onde o exército brasileiro tentou deter seus rivais uruguaios comandados por Lavalleja, sendo uma batalha sangrenta e com grande saldo de mortos e feridos.

<sup>202</sup> Também se encontrou essa tela com os seguintes títulos: *Ocupación militar del Río Negro por la expedición al mando del Gral. Julio A. Roca*; *Los Conquistadores del Desierto* e *La revista del Río Negro*.

fronteira da República Argentina, que estava ocupado pelos indígenas que lá habitavam. A expedição começou em março de 1879 e visava, principalmente, a utilização das terras férteis do local para produção agrícola, desconsiderando os povos originários que lá habitavam.

Figura 57 – *La conquista del desierto*



Fonte: BLANES, Juan Manuel. *La conquista del desierto*. 1889, 350x750. *Colección Patrimonial del Museo Histórico Nacional*, Buenos Aires.

A tela de Blanes traz uma representação tanto simbólica quanto geográfica do território do Rio Negro<sup>203</sup>, pois retrata a cena no mesmo campo em que ela havia ocorrido, tratando-se do território da região Pampa e Patagônia. Na pintura é possível verificar o general Júlio A. Roca guiando a expedição. No centro da tela destacam-se os militares “heróis” e, no canto esquerdo, de forma pequena e com menor importância, os grupos representados pelos povos vencidos, em cativeiro. Observamos o general Roca centralizado montado a cavalo, com sua farda militar e seu cavalo preto, guiando uma numerosa comitiva. Todos estão a cavalo e com uniformes militares, onde a grande maioria empunha uma espada na mão. Ao fundo, cercando toda a tela, vê-se soldados montados a cavalo até perder de vista. No canto direito da pintura um cachorro branco parece olhar a comitiva, em sua frente um grupo de homens com roupas militares saúdam e fazem continência aos soldados de Roca. Já no canto esquerdo, mulheres, crianças e homens aparecem, são a população indígena capturada. Estão sem reação, olhando os soldados passarem. Vestem chiripás e roupas características de sua cultura. Alguns soldados que estão entre os indígenas parecem ter a função de evitar qualquer conflito ou resistência. O céu surge iluminado e a grama rasteira mostra a dimensão territorial do ambiente.

---

<sup>203</sup> Seria o encontro das fronteiras, entre o mundo civilizado do homem branco e do selvagem, representado na figura do índio.

A pintura teria sido inspirada em muito estudo de Blanes, que buscava chegar o mais próximo da realidade, ainda que o olhar simbólico e subjetivo do artista se faz presente na tela. Outro indício da proximidade da pintura com o real reside na fotografia tirada quando da expedição. Sobre esta relação com a fotografia, sabe-se pela pesquisa de Nicolai; Porfiri; Rossetti (2017), que a pintura se baseou na fotografia de campo de Antonio Pozzo<sup>204</sup>. Nela vemos um cenário similar ao da pintura, o céu claro e a grama rasteira separados pela linha fina do horizonte, os soldados montados a cavalo ocupando o território e, Julio Roca, centralizado na fotografia, também montado em seu cavalo preto.

Figura 58 – *Foto Campaña del desierto*



Fonte: *Campaña del Desierto. Ejército Argentino en la rivera del Río Negro*. Choele-choel (1879), Antonio Pozzo. In: (NICOLAI; PORFIRI; ROSSETTI, 2017, p. 33).

Assim, ao tratar a construção de um imaginário para a nação, surge o questionamento: *quem faz parte desta nação?* Pelas telas de Blanes podemos inferir que a nação era composta por uma elite branca, letrada, por cidadãos que representavam a civilização, que possuíam o direito legítimo de governar e de multiplicar suas aquisições monetárias. Nesse caso, atentamos para quem não fazia parte desta nação, certamente a ausência de negros, índios e mulheres nas telas, nas representações e na literatura faz também parte desta construção. Ao silenciar estes personagens partindo da ausência daqueles que não são considerados herdeiros da pátria, e que não são parte do projeto civilizatório, Blanes nos apresenta o Uruguai da elite do século XIX, branco, masculino, militar e rico.

---

<sup>204</sup> Observa-se que “En 1879 el fotógrafo Antonio Pozzo y su ayudante, Alfredo Bracco, se agregaron a la incursión comandada por el general Roca. Luego, los ingenieros Carlos Encina y Evaristo Moreno se sumaron como topógrafos y agrimensores a la Expedición a los Andes de 1882-1883. Ambos poseían además conocimientos y equipos fotográficos”. (NICOLAI; PORFIRI; ROSSETTI, 2017, p. 32).

Atenta-se ainda que a perspectiva elitista da construção de telas históricas, ao que parece, não seduziu por todo o pintor gaúcho Pedro Weingärtner, uma vez que o mesmo foi atraído, em diversos momentos, entre suas idas e vindas entre Brasil e Europa, pela “cor local”<sup>205</sup>, pelos habitantes do campo, pelos gaúchos, lavadeiras e trabalhadores rurais. Muito embora seja importante pontuar que sua produção tenha sido baseada enormemente na elaboração de retratos também de uma elite política, branca, letrada, “civilizada” e rica, como será analisado no subcapítulo seguinte.

Contudo, percebemos que essas mesmas telas de Blanes se configuram em importantes espaços da narrativa visual do Uruguai do século XIX, pois, neste sentido, a imagem, conforme assinala Louis Marin (1992), é capaz de: “[...] el cuadro tiene el poder de mostrar lo que la palabra no puede enunciar, lo que ningún texto podrá dar a leer [...]”. (MARIN, 1992, p. 76). As imagens permaneceram em constante processo de rememoração, reproduzindo seus discursos ao longo do tempo e se adaptando as novas demandas sociais, como será possível observar nas linhas que seguem a forma que a produção de Blanes seguiu sendo utilizada nas décadas seguintes ao seu falecimento.

### 5.1.1 A memória preservada: Entre o passado e o presente

Juan Manuel Blanes veio a falecer no ano de 1901, mas sua obra manteve-se viva ao ter circulado através de diferentes elementos ao longo dos últimos cem anos, na sociedade uruguaia. Foram criados espaços de memória para que o trabalho de Blanes permanecesse em evidência, muito embora suas telas hoje tenham adquirido um outro sentido e uma nova função na sociedade, mas o nome do pintor parece ser um ponto em comum na memória de seus conterrâneos.

Ao longo do século XX, muitas foram as festas e comemorações relacionadas aos centenários de independência uruguaia que visavam à manutenção das identidades nacionais. Para Blanes e sua produção foram feitos alguns medalhões comemorativos para estes períodos. Abaixo seguem os dois medalhões encontrados no Acervo da Biblioteca Nacional do Uruguai. O primeiro é datado de 1930, intitulado *Juan Manuel Blanes*, traz o perfil esquerdo do pintor, com os seguintes dizeres: “N. Plaza 1875

---

<sup>205</sup> Cor local é um termo cunhado pela literatura designando o período do romantismo ao considerar as peculiaridades, em especial dos cenários do ambiente à que se refere. Ao definir a cor local considera-se que significa a “[...] reprodução fiel e pitoresca dos aspectos característicos de um país, uma região, uma época [...]”. (AGUIAR E SILVA, 1976, p. 483).

Johnson Milano”; já no reverso está escrito: “Juan Manuel Blanes el más grande de los pintores nacionales”. O segundo medalhão (Figura 60), datado de 1947, intitulado *Juan Manuel Blanes: inauguración del monumento*, mostra o perfil direito do artista e os seguintes dizeres: “1830 – Juan Manuel Blanes – 1907”, assinado por E. Prati, 1941. No anverso traz a seguinte frase: “Inauguración del monumento al pintor Juan Manuel Blanes Montevideo febrero 1947 Comisión Nacional de Bellas Artes”. Diz também: “Ministerio de Instrucción Pública - Intendencia Municipal”.

Figura 59 – Medalhão, 1930



Fonte: Biblioteca Nacional do Uruguai<sup>206</sup>.

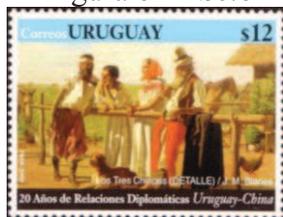
Figura 60 – Medalhão 1947



Fonte: Biblioteca Nacional do Uruguai<sup>207</sup>.

Ao longo do último século circularam no Uruguai selos estampados com suas pinturas. Os três primeiros selos abaixo trazem reproduções das telas de temática dos *gauchitos* de Blanes. O primeiro selo apresenta uma reprodução da tela *Los três Chiripás*, que retrata os gaúchos na região rural em um momento de descontração. Traz o seguinte dizer: “20 Años de Relaciones Diplomáticas Uruguay-China”. O segundo selo (figura 62) apresenta a imagem dos gaúchos em um momento de lazer, jogando, representados pela pintura *La Taba*, de Blanes. No selo está escrito: “Jogos Tradicionales ‘La Taba’”, com data de 2009. Já o terceiro selo traz os gaúchos montados no cavalo retratando a pintura *Los dos caminos*, e mostra o nome do pintor em letras garrafais e sua data de nascimento e morte.

Figura 61 – Selo



Fonte: Selos do Mundo<sup>208</sup>

Figura 62 – Selo



Fonte: Selos do Mundo<sup>209</sup>

Figura 63 – Selo



Fonte: Selos do Mundo<sup>210</sup>

<sup>206</sup> Disponível em: <<http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/48975>> Acesso em 11 de nov 2018.

<sup>207</sup> Disponível em: <<http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/48954>> Acesso em 11 nov 2018.

<sup>208</sup> Disponível em: <[http://www.selosmundo.com/America/Uruguay/sello\\_80176.htm](http://www.selosmundo.com/America/Uruguay/sello_80176.htm)> Acesso em 11 nov 2018.

Contudo, umas das imagens de Blanes que teve ampla circulação refere-se a pintura *La conquista del desierto*, de 1889. Esta pintura tratada no subcapítulo anterior teve lugar privilegiado no imaginário por se propagar no papel moeda e circular na sociedade argentina e uruguaia. Além disso, um selo com este mesmo motivo circulou entre a população. O selo foi emitido em 4 de agosto de 1979. Nele aparece o recorte central da famosa tela de Blanes, destacando a figura de Julio A. Roca, guiando a sua tropa. O selo fez parte da comemoração do centenário argentino da *Conquista del desierto*. Ainda se tratando da Argentina, uma nota de 100 pesos<sup>211</sup> foi impressa com o mesmo tema da pintura de Blanes. Em um lado aparece o rosto de Julio A. Roca e do outro lado aparece o mesmo recorte<sup>212</sup> da pintura, tal qual no selo (figura 64).

Figura 64 – Selo



Fonte: (SANQUINETTI, 1987, p. 10).

Figura 65 – Papel moeda Argentina



Fonte: (APARÍCIO, Bettina Andrea Pinto, 2005, p. 5)

<sup>209</sup> Disponível em: <[http://www.sellosmundo.com/America/Uruguay/sello\\_81948.htm](http://www.sellosmundo.com/America/Uruguay/sello_81948.htm)> Acesso em 11 nov 2018.

<sup>210</sup> Disponível em: <[http://www.sellosmundo.com/America/Uruguay/sello\\_80181.htm](http://www.sellosmundo.com/America/Uruguay/sello_80181.htm)> Acesso em 11 nov 2018.

<sup>211</sup> Sobre a resignificação do uso das imagens, conforme as necessidades de cada período, é possível inferir que “No fue por casualidad que este billete se imprimió durante el gobierno neoliberal de Carlos Menem: la imagen era representativa del retorno a los valores oligárquicos y conservadores del siglo XIX”. (NICOLAI; PORFIRI; ROSSETTI, 2017, p. 35). A escolha do tema da pintura de Blanes para circular na Argentina fazia parte do desejo político de recuperar e valorizar uma pauta conservadora em voga.

<sup>212</sup> Neste recorte foram representadas apenas as autoridades militares, excluiu o grupo indígena que fazia parte da tela, sendo novamente um momento de silenciamento e de seleção da memória que se buscava (re)construir.

Figura 66 – *Papel Moeda Uruguai*



Fonte: Moedas do Uruguai<sup>213</sup>

---

<sup>213</sup> Disponível em: <<http://www.monedasuruguay.com/mon/1996/148.htm#blanes>> Acesso em 12 nov 2018.

No Uruguai também circulou um papel moeda em homenagem ao pintor. A nota de 2.000 mil pesos, de 1989, traz de um lado o rosto do artista e do outro lado a sua pintura *El altar de la pátria*, como pode ser observado na Figura 66. Os selos postais juntamente com a circulação de moedas enquanto símbolos iconográficos são produtos do Estado, possuindo visibilidade internacional. Representam o desejo do que o governo gostaria de mostrar dentro e fora de suas fronteiras. Outra referência importante é a sua circulação, pois, as moedas e selos circulam entre todas as classes sociais e todos ambientes possíveis, do particular e pessoal, ao público e corporativo. Essas imagens chegam em toda a população e fomentam uma memória forjada sobre determinados acontecimentos, ou ainda, ajudam a desenvolver o sentimento patriótico.

Outros elementos foram utilizados para a permanência de uma memória sobre as telas de Blanes, no Uruguai. A abundância e a constância das imagens reproduzidas de suas telas nos livros escolares, ainda nos dias atuais, torna-se uma das evidências da importância que o artista deixou em termos de produção para a sociedade<sup>214</sup>. Talvez o mais significativo lugar de memória legado à Blanes e sua produção tenha sido, juntamente com a decisão de tomar parte de suas telas como patrimônios culturais do Estado, a construção do *Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes*, em Montevideo. A preservação de um patrimônio, material ou imaterial, deve considerar em primeiro plano as questões referentes ao seu valor histórico, cultural, artístico, emocional e afetivo. Nesse caso, Françoise Choay (2006) disserta que “O culto que se rende hoje ao patrimônio deve merecer mais do que simples aprovação. Ele requer questionamentos, porque constitui-se num elemento revelado, negligenciado, mas brilhante, de uma sociedade e das questões que ela encerra”. (CHOAY, 2006, p. 12). Para Regina Abreu (2006): “A emergência da noção de patrimônio, com o sentido que conhecemos hoje como um bem coletivo, um legado ou uma herança artística e cultural onde um grupo social pode se reconhecer enquanto tal, foi lenta e gradual”. (ABREU, 2007, p. 55). De maneira que a trajetória do patrimônio foi atendendo as transformações sociais,

---

<sup>214</sup> Em contraponto, Gabriel Peluffo Linari (2018), em entrevista, afirma que: “No creo que Blanes haya continuado desempeñando un papel muy importante en la vida artística y cultural de Uruguay después de su muerte, entendiendo por “vida artística y cultural” a la cultura de elite. Fue denostado por los pintores “modernistas” y no tuvo incidencia alguna en la pintura nacional del siglo XX. La pintura académica no formó parte del campo cultural ni de sus polémicas en dicho siglo. Después de 1950 los debates se centraron entre “arte abstracto” y “figurativo”, pero no en torno a la obra de Blanes. Su obra –como ya dije– fue reivindicada en forma puntual por las dictaduras que necesitaban identificarse con un idealismo nacionalista, aunque para eso recurrieran a una iconografía anacrónica. Desde el año 2001 (al cumplirse el centenario de su muerte), la obra de Blanes ha sido abordada por trabajos académicos que prolongaron su vida en el terreno de los estudios transdisciplinarios”. (PELUFFO LINARI, 2018).

políticas, econômicas e culturais pelas quais estavam passando as sociedades Ocidentais<sup>215</sup>. Assim, o Patrimônio Nacional seria “o lugar da memória por excelência uma vez que não apenas é capaz de expressar e sediar a Memória Nacional, mas sobretudo, de objetificá-la, materializá-la em prédios, edifícios, monumentos que podem ser olhados, visitados, percorridos”. (ABREU, 2007, p. 55). Neste sentido, ao tratar a criação do Museu Juan Manuel Blanes, ocorrido em 1930, quando da comemoração do Centenário da Independência do Uruguai, bem como os cem anos do nascimento do pintor<sup>216</sup>, observamos a questão do patrimônio no Uruguai através da seguinte perspectiva:

Al estallar la independencia todavía no existían los museos nacionales. Estos, como lugares de la memoria que consolidan una narrativa de la nación o de la comunidad deseada, como partes integrantes del proceso de unificación política del territorio y de la construcción de los Estados nacionales, surgían solo años después de la independencia (KÖNIG, 2014, p. 1).

No periódico *Marcha*, em nota publicada em 9 de outubro de 1961, assinada por Anibal A. Quesada Alvarez, gerente da Galeria Montevideo de Artes Plásticas, intitulada *De la Galeria Montevideo de Artes Plasticas*, faz-se o seguinte comunicado sobre o processo de aquisições dos quadros de Juan Manuel Blanes:

Que por lo mismo del deber de radicar en el país la obra de Juan Manuel Blanes, de excepcional valor histórico y artístico para nuestra cultura, la cuestión de su cotización fuera de fronteras es de imposible planteo. En nuestro medio la solicitud de cuadros de Juan Manuel Blanes, especialmente sus pinturas costumbristas, es cada vez mayor, como es por demás lógico que así sucedía. (MARCHA, 9 out. 1961).

---

<sup>215</sup> Um dos modos de consolidar o imaginário nacional seria também por meio da circulação de imagens na vida cotidiana da população. Mário Chagas (2009), ao analisar a tela de Aurélio Figueiredo, de 1896, intitulada de *Compromisso Constitucional*, tratou a relação da memória com o poder, abordando o uso político da mesma: “Memória e poder exigem-se. Onde há poder, há resistência, há memória e há esquecimento. O caráter seletivo da memória implica o reconhecimento de sua vulnerabilidade à ação política de eleger, reeleger, subtrair, adicionar, excluir e incluir fragmentos no campo memorável. A ação política, por seu turno, invoca, com frequência, o concurso da memória, seja para a firmar o novo, cuja eclosão dela depende, seja para ancorar no passado, em marcos fundadores especialmente selecionados, a experiência que se desenrola no presente”. (CHAGAS, 2009, p. 136).

<sup>216</sup> Outrossim, ao tratar a formação dos Museus de forma geral, observamos que “La existencia de estos museos, memoriales, o centros de memoria, suponen una reformulación del concepto clásico de patrimonio, permitiendo pensar en un nuevo uso del concepto, en el que justamente una memoria en acción o memoria activa de las identidades políticas construyen y transforman constantemente los significados atribuidos históricamente, generando polémicas y visiones encontradas, siendo claro el conflicto existente a partir de evidencias y recuerdos que no toda la sociedad está dispuesta o desea ver”. (GONZÁLEZ; FERREIRA, 2013, p. 183).

Esse conjunto de elementos nos permitem pensar nas ações que o Estado usou ao longo do tempo, de quais recursos utilizou para que seus símbolos nacionais permanecessem em evidência. Organizaram festas, atividades, monumentos, bustos, estátuas, poesia, literatura, selos, moedas, medalhas. Todos esses componentes estavam definitivamente na rota da demarcação do território do imaginário nacional. Construíram simbologias visuais reafirmando os símbolos nacionais nesta tentativa do Estado de se consolidar uma memória dos feitos da pátria. Esses elementos que circularam na vida cotidiana são responsáveis pela formação de um imaginário: “[...] la utilería de la vida ciudadana que el Estado va a intervenir acuñando monedas, emitiendo papel moneda, imprimiendo sellos postales y donde va a encontrar el lugar apropiado para continuar su labor de consolidación del imaginario nacional”. (ACHUGAR, 2008, p. 221). Sobre o aspecto dinâmico da circulação monetária, afirma-se que “[...] donde pueden apreciarse los distintos sueños de la nación o mejor aun los avatares por los que atravesó o atravesaron los distintos proyectos de consolidación de los imaginarios nacionales. (ACHUGAR, 2008, p. 221). Através deste aparato de imagens e espaços de memória é que se constrói determinada realidade tanto para os diferentes grupos quanto para os indivíduos. Esta realidade forjada passa a ser baseada em valores e condutas comportamentais estimuladas através da formação de um imaginário e de uma memória nacional. Sobre o importante papel do artista no período pós-morte, Peluffo Linari (2018), afirma que a permanência de sua memória reside:

Durante la última dictadura cívico-militar en Uruguay (1973-1985) la obra de Blanes fue puesta al servicio de sus intereses. El régimen buscó eliminar los conflictos culturales y políticos contemporáneos fijando la atención pública en los emblemas nacionales forjados en el pasado entre los cuales se ubicó la pintura de Blanes, especialmente la pintura histórica. Antes de eso, Blanes había sido reivindicado como pintor durante la dictadura de Gabriel Terra (1933-1938), llegándose a hacer una gran exposición retrospectiva de su obra en Montevideo y en Buenos Aires en 1941. Siempre que políticamente ha sido necesario reconstruir el imaginario del surgimiento de la nación, el Estado ha recurrido a Blanes. Por otra parte, hasta el día de hoy su obra (particularmente el cuadro “El Juramento de los Treinta y Tres Orientales” así como los pequeños cuadros de gauchos) continúa atrayendo a grandes cantidades de público por su factura pictórica meticulosamente fiel al espectáculo de lo visible. (PELUFFO LINARI, 2018).

Ao longo do tempo foram feitas exposições individuais e coletivas dos artistas do Uruguai. As exposições póstumas de Blanes aparentemente sempre foram muito bem

prestigiadas, contando com membros do cenário político e social de sua terra natal, inclusive ex-chefes de Estado. Em 1961, foi publicado um catálogo referente a exposição de Blanes, intitulado *De Blanes aos nossos dias*. O catálogo foi organizado pelo *Ministerio de Instrucciona publica y Previsiona Social*, em parceria e colaboração com a *Comissão Nacional de Bellas Artes*, em Punta Del Este, é datado de agosto de 1961, no Uruguai. Em nota sobre a exposição observa-se que o catálogo esteve a cargo de uma subcomissão designada pela comissão nacional de belas artes com Beatriz Huedo, Rodolfo Vigouroux, Luis Garcia Pardo, Ernesto Pinto e que teve o suporte, apoio e colaboração econômica da secretaria geral do *C.I.E.S y del Concejo Departamental de Maldonato*. A nota de abertura é do presidente do conselho nacional do governo, Eduardo Victor Haedo, que discursa:

A través de esta Exposición, el Uruguay ofrece a los visitantes, un panorama de lo que somos y lo que aspiramos a ser, en el campo de las artes. Desde la hora de Blanes, el pintor de la Patria, al momento actual, en el artistas compatriotas, con otra palabra plástica, apresan y expresan la angustia, la esperanza y la luz de nuestro tempo. (HAEDO, 1961, p. 1).

Dessa forma, percebe-se que Blanes possuía, exatos 60 anos da sua morte, um lugar de prestígio ao lado de outros artistas modernos. Ele permaneceria vivo, ainda que metaforicamente, por longos tempos. Outras duas exposições póstumas são referentes aos anos de 1941 e 1976. A primeira, ocorrida em junho e julho de 1941, no Teatro Solis, traz obras de todos os lugares, temas históricos, retratos e quadros pequenos dos gaúchos. Feita pela *Comissão de Atos Comemorativos*, da Intendência municipal de Montevideo, contou com texto de abertura de Martín Noel (1888-1963), arquiteto, historiador da arte, ensaísta e político, onde discorre que Blanes estaria: “En el plano superior que le correspondem dilatando el sentido soberano de la comun historia en ambas margens del plata, y confundiendolas en la obra fecunda de un artista magistral”. (NOEL, 1941, p. 15). Já a *Exposicion Blanes*, de novembro 1976, foi resultado do programa de atos comemorativos do 250º aniversário do processo de fundação de Montevideo, seria a segunda exposição global de Blanes. Trata-se de um pequeno catálogo, com informações sobre a vida e trajetória do artista e traz imagens de muitas de suas telas.

Outro catálogo intitulado *Seis maestros de la pintura Uruguai*, elaborado pelo *Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires*, Argentina, de 1987, onde conta com um texto

introdutório do então presidente uruguaio, Julio Maria Sanguinetti, que além de advogado era também historiador. Em trecho o presidente afirma que:

En el complejo proceso de configuración de la identidad nacional uruguaya parece, curiosamente, el arte como un ingrediente significativo. Más allá de su expresión como tal, hay una voluntad de afirmación que se traduce en la literatura, como es común, y también en la plástica. [...] Paralelamente, Juan Manuel Blanes, el pintor, quien le dará al país sus imágenes fundamentales, creará su iconografía, identificará sus rostros familiares, materializará las presencias heroicas que sin él hubieran sido sombras abstractas. Artigas tiene el rostro que Blanes le dió; no importa cuánta fidelidad tenga con el original, del que sólo hay testimonios de su extrema vejez; lo que importa es que para los uruguayos [ese fue y es su fundador. El hecho vale doblemente porque el país necesitó no sólo evocar a su prócer, como todos los pueblos, sino además reivindicarlo de una leyenda ominosa que lo habían hundido en la bruma. Aquél retrato de Blanes fue algo más que un retrato académico, mucho más que una vocación, fue la expresión de un país que para consolidarse tenía hasta que remover la injusticia establecida sobre su origen. Los treinta y tres Orientales serán también guardados en la memoria tal cual los ubicó Blanes en la tela. (SANGUINETTI, 1987, p. 14).

A função pedagógica dos espaços de memória e a utilização feita pelo Estado são elementos fundamentais para compreender a importância do patrimônio para a formação dessa construção da nação ao longo do século XIX e XX. Tornando possível afirmar que a memória e a identidade estão indissolúvelmente ligadas. E, nesse seguimento, é possível entender que esses três termos: memória, identidade e patrimônio, se completam e caminham juntos na trilha da história. O pintor Juan Manuel Blanes ficou conhecido no Uruguai como o “pintor da pátria”, e, ainda hoje, suas obras possuem um significativo valor enquanto patrimônio iconográfico para a sociedade uruguaia. Considerando que ele retratou as cenas da construção de uma nação independente, mas também buscou representar os episódios marcantes da história da sua sociedade, como as mortes causadas pela Febre Amarela, em 1871; os retratos de personagens importantes da cena política e social do Uruguai; as paisagens corriqueiras da vida cotidiana do homem do campo representados nos gaúchos; entre outros motivos que escolheu desenvolver em suas telas. Suas pinturas pretendiam, por meio do diálogo com a história, construir uma memória nacional e através das imagens e de seus signos, arquitetar uma memória compartilhada, que ficaria eternizada em seus pincéis.

Os heróicos feitos nacionais que construíram a narrativa da independência uruguaia foram por Blanes reafirmados no imaginário social de luta e liberdade, colaborando na concepção de uma memória, uma história e um patrimônio no Uruguai do século XIX, que perdurou também pelo século seguinte. Em escala diferenciada podemos ver nas páginas seguintes de que forma ocorreu no Brasil a circulação e as encomendas de telas através da arte do pintor gaúcho Pedro Weingärtner.

## 5.2 Pedro Weingärtner entre encomendas e aquisições

Pedro Weingärtner nunca chegou a ser considerado o pintor oficial do Brasil, ou contratado para elaborar grandes pinturas históricas, sendo este mais um ponto de dissonância entre ele e o artista uruguaio. No entanto, o papel de Weingärtner na sociedade brasileira configura-se como um traço importante do que representou as encomendas e aquisições de seus quadros pelo setor político. Essas encomendas e compras não eram neutras, mas indícios dos desejos de representação política de uma identidade social e também vestígios do uso político que foi feito de suas telas. Ainda assim, sendo ele pioneiro no desenvolvimento de uma pintura regional, entre o século XIX e XX, teve maior alcance e circulação na região Sul e Sudeste do país. Isto ficou evidenciado ao tratarmos suas redes e relações, por onde circulou – tanto o artista quanto suas pinturas – e, os espaços que ambos ocuparam no processo de representação pictórica do Brasil. Neste subcapítulo, portanto, pretendemos abordar e aprofundar o uso político feito de suas pinturas, especialmente as que foram adquiridas ou encomendadas pelo setor político da sociedade.

Duas de suas telas que figuraram entre as de maior alcance público foram *Vida Nova* e *Tempora Mutantur*. Ambas representando os imigrantes europeus no Sul do país e foram adquiridas pelo governo, indicando a importância do processo de imigração para o país neste momento, já que foram expostas visando engrandecer o trabalho e a função do imigrante na sociedade.

Compreendemos as imagens, ao longo do século XIX, como colaboradoras da formação de uma identidade visual para o Brasil<sup>217</sup>. Uma possibilidade, nesse sentido, seria

---

<sup>217</sup> As imagens também adquirem um sentido de patrimônio iconográfico e cultural, uma vez que “[...] podemos ver nas imagens não apenas o que elas procuraram mostrar no passado, sua circulação e seus usos sociais, mas também aquilo que posteriormente se buscou nessas imagens, como monumentos visuais. Nessa

refletir sobre as pinturas de Pedro Weingärtner como uma forma de construção de uma identidade para o imigrante europeu, bem como entender este processo como parte do interesse político e social brasileiro. *Tempora Mutantur* (1898), ao ser adquirida pelo governo do Estado – no intuito de ficar exposta representando determinado grupo, no Rio Grande do Sul, buscava reforçar a imagem do imigrante trabalhador que venceu os desafios no Novo Mundo, as dificuldades iniciais e a natureza selvagem. Outro exemplo refere-se a tela *Vida Nova* (1893), que representaria a identidade do imigrante europeu ao chegar no Brasil para construir as primeiras moradias, as primeiras vilas, possuindo, assim, a identidade do imigrante que traz consigo o progresso, o trabalho e o desenvolvimento para a sociedade. Desta forma, o governo reafirma uma política ao engrandecer uma identidade europeia em detrimento da identidade da população local que já habitava a região Sul do país e que também foi fundamental para o desenvolvimento da mesma, como os gaúchos e os indígenas.

É factível pensar de que forma as pinturas deste artista podem ser utilizadas como fonte de estudo da história. Em 1899, Weingärtner expôs o quadro *Tempora Mutantur*<sup>218</sup> na litografia da família, tendo de imediato uma boa repercussão nos meios de comunicação. No mesmo ano a tela foi adquirida por Borges de Medeiros para ficar exposta no Palácio do Governo. (GUIDO, 1956). É possível, nesse caso, compreender as imagens como uma memória produzida intencionalmente. Assim, a memória do próprio artista retratada nas telas citadas passa a ser uma memória coletiva que representa um determinado grupo, criando elementos para povoar o imaginário da população. Ou ainda, quando o Governo do Estado adquiriu essa pintura para a exposição nos espaços públicos do Rio Grande do Sul, buscou também torná-las um patrimônio artístico, além de uma memória do grupo teuto, que foi narrada por meio das telas e dos pincéis de Weingärtner. Para Renato Ortiz (1997) é importante compreender a quem serve esta identidade, pois, “[...] a pergunta fundamental seria: quem é o artífice desta identidade e desta memória que se querem nacionais? A que grupos sociais elas se vinculam e a que interesses elas servem?”. (ORTIZ, 1997, p. 139). O

---

perspectiva, a identificação e o estudo da iconografia relacionada ao processo de construção de uma visualidade para os bens simbólicos da nação adquirem densidade própria. A noção de patrimônio, por si só problemática, ao invés de ser tomada como um elemento estático e imutável da análise histórica apresenta-se então como um processo social, construído no tempo e no espaço, por práticas e representações diversas, em que se destacam”. (TURAZZI, 2009, p. 54).

<sup>218</sup> Nota-se aspectos da corrente realista nesta tela, onde é nítida a influência da pintura o *Angelus* (1858-9), de Jean-François Millet (1814-1875), que retratava os camponeses em seu ambiente de trabalho, no século XIX, na Europa.

Estado sendo o detentor e o criador do poder simbólico, onde cria e recria uma identidade que atende aos seus interesses político, sociais e financeiros, ao adquirir as telas de Weingärtner, mostra a necessidade da criação identitária baseada nas etnias, no processo de branqueamento da sociedade e na valorização do imigrante.

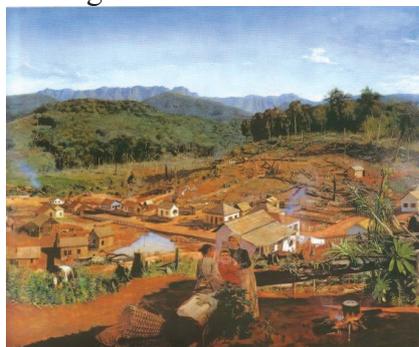
Sobre as telas *Tempora Mutantur*<sup>219</sup> e *Vida Nova*, respectivamente, a primeira hoje faz parte do acervo fixo do *Museu de Arte do Rio Grande do Sul*, datada de 1898, trata-se de um óleo sobre tela, medindo 110, 3 x 144 cm. Já a tela *Vida Nova*, hoje é parte do acervo da Prefeitura de Nova Veneza (SC), datada de 1893, óleo sobre tela, de 120 x 160 cm.

Figura 67 – *Tempora Mutantur*



Fonte: WEINGÄRTNER, Pedro. *Tempora Mutantur*. 1898. Óleo sobre tela, 110, 3 x 144 cm. Acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, POA, RS.

Figura 68 – *Vida Nova*



Fonte: WEINGÄRTNER, Pedro. *Vida Nova*. 1893 (Nova Veneza), óleo sobre tela, 120 x 160 cm. Prefeitura de Nova Veneza, SC

*Tempora Mutantur* representa um casal de imigrantes iniciando o trabalho de plantação<sup>220</sup>. Aparentemente os personagens foram retratados com ar de desânimo e cansaço, onde a mulher analisa os efeitos do trabalho pesado em suas mãos. Já o homem possui um olhar de exaustão ao observar o quanto de trabalho ainda teriam pela frente.

<sup>219</sup> Sobre a tela *Tempora Mutantur*, o jornal *Correio do Povo*, de 1911, aponta o prestígio que o pintor gozava nos cenários artísticos do Sul do país, onde observaram que: “Porto Alegre vae ter, brevemente, uma nota vibrante a quebrar a apathia em que se encontra em materia de bellas artes. Pedro Weingartner, o laureado pintor rio-grandense, fará, no proximo mez, nesta capital, uma exposição de trabalhos seus, executados aqui. Essa exposição será um conjunto de vinte quadros, todos elles paizagens, umas da campanha gaúcha, outras da zona colonial e outras ainda de arredores de Porto Alegre. O glorioso artista que regressará à Roma, talvez em outubro, irá, antes disso, ao Pará, accedendo a convite que lhe foi feito, apresentar ao apreço do público da capital daquelle Estado algumas telas suas. Não quer, porém, o glorioso artista deixar a terra natal sem que os seus conterraneos tenham ensejo de ver os novos quadros com que seu privilegiado pincel brinda a arte”. (CORREIO DO POVO, 1911, Ano 116, nº 240).

<sup>220</sup> Atenta-se ainda: “Considerando que uma pequena parcela do grupo de imigrantes teria alcançado determinada posição social e econômica, e procurando uma maior inserção social e de representatividade política, que aliado a um governo que buscava consolidar a tradição regional, acabou gerando um incentivo da produção de imagens que pudessem narrar as façanhas que contribuíram para a constituição do imaginário do povo gaúcho, incluindo, nesse sentido, a influência do processo migratório”. (FOCHESATTO, 2015, p. 85).

Apresenta um tom melodramático e romantizado da cena dos imigrantes, desprovidos de heroicidade, muito diferente das telas de Blanes que foram adquiridas pelo governo uruguaio. Um dos motivos seria a própria ideia de construção da identidade nacional, pois, esta pode ocorrer de diferentes formas, conforme os interesses estatais. Blanes construía uma memória nacional partindo da narrativa pictórica dos feitos da independência e dos mitos fundadores. Já Weingärtner construía uma memória nacional atendendo aos interesses políticos brasileiros em incentivar a imigração e o processo de branqueamento da sociedade. A identidade brasileira naquele momento pretendia, entre outras coisas, estimular a importância da imigração europeia para trazer progresso e civilização ao país.

Pedro Weingärtner deu destaque para a terra arada, para o plantio, o que configura o trabalhador rural como protagonista dos temas referentes à agricultura e ao progresso social e econômico na tela *Tempora Mutantur*. Essas pinturas passaram a ter um sentido político, possuíam a função pedagógica específica em um contexto em que o interesse político era o incentivo e valorização do processo de imigração. Valorizava-se, assim, o próprio pintor descendente de alemães e residente na Europa, bem como sua produção que retratava os imigrantes, destacando, em ambas as telas, a relevância destes personagens para a formação das colônias e como trabalhadores rurais. Campos Sales, presidente brasileiro na época, ao fazer uma viagem pela Europa visitou Pedro Weingärtner, e tentou comprar a tela *Tempora Mutantur*, no ano de 1898, mas não obteve sucesso. Campos Sales adquiriu outros três quadros nesta visita: *Julgamento de Páris* (1897), *Safo* (1897) e *Rapsodo* (1898). Essas telas teriam sido enviadas de presente a damas da aristocracia de Buenos Aires, no ano de 1900, quando em viagem à Argentina buscava fortalecer laços com o presidente do país, Julio Roca<sup>221</sup>. *Tempora Mutantur* acabou, posteriormente, sendo adquirida por Borges de Medeiros para ficar exposta no Palácio do Governo<sup>222</sup>.

Já a tela *Vida Nova* apresenta a formação de uma colônia de imigrantes europeus, possivelmente italianos, na Região de Nova Veneza. Apresenta os colonos em suas atividades do dia a dia, cozinhando, lavando roupas, crianças brincando e o fogo de chão. Ao fundo observa-se as primeiras casas de madeira sendo construídas, as carroças e a formação das vilas, onde o imigrante é o protagonista deste processo de formação de uma

---

<sup>221</sup> Os presentes de tais obras foram para mulheres da alta aristocracia: Elvira de la Riestra de Láinez, Lucrecia Guerrico de Ramos Mexia e Maria Esther Llavallol de Roca, esposa do presidente da Argentina, Julio Roca. (MOLINA, 2014, p. 74).

<sup>222</sup> A aquisição do quadro consta no *Balanço Definitivo da Receita e Despesa do Estado do Rio Grande do Sul - 1900* como despesa realizada no valor de 5.860\$000. (TARASANTCHI, 2009, p. 245).

nova sociedade. Assim, a organização social estava amplamente vinculada ao trabalho na terra; as formações dessas colônias de imigrantes no Estado de Santa Catarina trazem um panorama de suas atividades para o desenvolvimento social. Em ambas as telas também é possível notar que a natureza brasileira aparece como pano de fundo. Além de mostrar a beleza natural, ela é apresentada como um lembrete da relação do homem com a mata virgem, relacionado ao processo de eliminação e dominação do ambiente hostil para a construção de um novo mundo, agora civilizado pelo imigrante, que venceu a natureza selvagem brasileira. No canto direito da pintura uma parte dessa floresta aparece queimada e do lado direito uma longa estradinha de chão batido que leva até outra moradia. Bem ao fundo do cenário, altas montanhas quase emendam com o céu azul claro indicando ser começo do dia e marcando a linha do horizonte. No segundo plano da pintura nota-se o surgimento de Nova Veneza. As casas de madeira, em sua maioria, encontram-se desorganizadas sob um chão de terra vermelha irregular, com diversos troncos de árvores cortadas e espalhadas sobre o chão. No entanto, a vida no vilarejo parece ser organizada. Um pequeno açude, provavelmente utilizado para os afazeres domésticos, como lavar roupa, é visto mais à esquerda do quadro. Muitos são os varais que aparecem na pintura, com longos lençóis brancos pendurados.

Nas duas telas é possível ler um discurso que valoriza a civilização, a construção da colônia e de uma identidade nacional embasada nas correntes de étnicas que trazem o imigrante como superior, como trabalhador. As representações apontam para o processo de civilização que a imigração europeia estaria trazendo, sendo este o desejo político da segunda metade do século XIX. Nesse momento não se tinha a intenção de ocupar a mão de obra escrava, vista como desqualificada e incapaz, mas, por meio do branqueamento da sociedade, buscava-se a solução para trazer o “progresso” aos moldes europeu. Dentre os motivos dessa política de branqueamento social estavam as teses eugenistas e de superioridade racial da época. Esse contexto ficou mais forte especialmente com o decreto 528 da República, que apenas permitiria a entrada de negros e asiáticos no país com plena autorização do Congresso Nacional. (BENACHIO; BECK; COSTA; VARGAS, 2014, s/p). A representação do imigrante<sup>223</sup> associado ao trabalho agrícola na terra e as construções das moradias, cederam espaço para a construção de uma identidade não apenas do trabalhador rural, mas do homem civilizador, que traz o progresso ao país de natureza selvagem e

---

<sup>223</sup> Especialmente o alemão, já que foi este grupo que Weingärtner representou em maior abundância.

exuberante. Para isso, desmata, dando início às primeiras colônias e fomento à agricultura, através da intenção de legitimar uma identidade positiva aos imigrantes. Nesse sentido, a identidade étnica, especificamente a alemã, pode ser observada conforme Paulo César Maltzahn (2011): “[...] afirmaria uma dupla identidade, isto é, de um lado, o pertencimento à nação alemã, compreendida como entidade étnica, cultural e lingüística; de outro lado, o pertencimento à pátria e ao Estado brasileiro, compreendido como entidade territorial e política [...]”. (MALTZAHN, 2011, p. 66):

Paulo César Maltzahn ao estudar a identidade étnica, entende que estaria fortemente ligada a ideia de pertencimento à determinada comunidade ou grupo, através de traços culturais, onde “[...] estabelecem a fronteira étnica e buscam identificar as pessoas que a integram, isto é, o pertencimento do teuto-brasileiro ao grupo desta comunidade e não a ‘outro grupo’”. (MALTZAHN, 2011, p. 69). Em *O Processo Civilizador*, Norbert Elias (1994) discorre sobre a formação dos hábitos que diferenciam o selvagem do civilizado. O homem dito civilizado seria aquele que valoriza os costumes de seu tempo e do seu povo, sua terra e sua cultura. Já os seus opostos, os que seriam caracterizados por incivilizados, não foram educados para viver na sociedade deste primeiro homem. Elias escreve sobre as regras de comportamento e a forma que a conduta social integra a estrutura da sociedade. O conceito de civilização reside na seguinte reflexão,

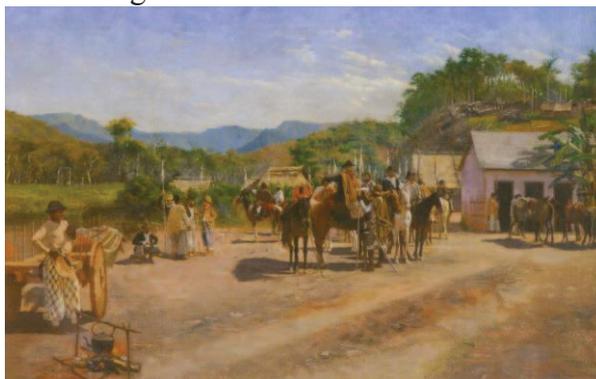
O conceito de ‘civilização’ refere-se a uma grande variedade de fatos: ao nível da tecnologia, ao tipo de maneiras, ao desenvolvimento dos conhecimentos científicos, as ideias religiosas e aos costumes. Pode se referir ao tipo de habitações ou à maneira como homens e mulheres vivem juntos, à forma de punição determinada pelo sistema judiciário ou ao modo como são preparados os alimentos. (ELIAS, 1994, p. 23).

Observamos que a *civilização* não possui o mesmo significado para todas as nações ocidentais, obtendo um significado distinto entre, por exemplo, os ingleses, os franceses e os alemães. (ELIAS, 1994, p. 24). Ainda sobre o processo de civilização fomentado através do incentivo à imigração europeia, Reis e Andrade afirmam: “Dessa maneira, avançar no processo de civilização tornara-se fundamental para a superação do “atraso” ocasionado pela mistura das raças indígena e africana, consideradas “inferiores” pelas elites brasileiras”. (ANDRADE; REIS, s/d, p. 7). As mudanças da natureza no processo de colonização seriam, portanto, parte do modo de vida civilizado que se espera do imigrante europeu. A paisagem deveria ser domesticada revelando o agente transformador como o civilizador, aliando-se ao

ideal do progresso e do domínio do homem sobre a natureza. Esse processo era parte do desejo do desenvolvimento regional, do desejo político de tornar a nação um espelho da Europa. Outra consideração importante que convém destacar ao analisar as pinturas de temas regionais de Weingärtner seria a tentativa de evidenciar uma construção de uma identidade para o imigrante alemão diferente do tipo social aqui encontrado, como o gaúcho ou o indígena. Nas telas, o imigrante é o dono da terra, o trabalhador, o construtor da cidade, o dono do baile. Essa relação do imigrante tendo que se adaptar ao Novo Mundo, vivendo esse choque cultural e passando por um processo de reconstrução de sua vida, identidade e cultura; o que se assemelha ao que Pedro Weingärtner também passou ao longo de sua trajetória. Pois, sendo ele um filho de descendentes alemães nascidos no Brasil, que foi morar na Europa, casou-se com uma brasileira, mas, que também era como ele, uma filha de imigrantes. Essa identidade do próprio pintor é bastante complexa de mapear, pois: “A complexidade de entender a identidade do imigrante alemão produzido pelas pinceladas de Weingärtner é concomitante com a dificuldade de traçar uma identidade para o próprio pintor-viajante e transitante entre dois mundos distintos: Brasil e Europa”. (FOCHESATTO, 2015, p. 70).

Contudo, Pedro Weingärtner também retratou cenas de batalhas, embora em pequena escala. Assim, traz pela primeira vez uma cena que apresenta o início de um conflito, que está intitulada de *Os Revolucionários*, de 1893. É um óleo sobre tela, 48,5 x 74 cm, hoje pertencente a uma coleção particular do Rio de Janeiro. O artista apresenta uma cena onde homens montados a cavalo estão se preparando para os conflitos oriundos da Revolução Federalista. Nessa imagem observa-se elementos que são recorrentes em outras de suas pinturas, como o fogo de chão no canto esquerdo da tela, a paisagem ao fundo marcando o desmatamento e as construções das casas. A figura do gaúcho e a carroça também estão presentes em diversas pinturas, possibilitando visualizar a interação entre os diferentes tipos sociais. Este cenário parece ser um caso em que é possível apontar mais uma divergência na produção de Blanes e Weingärtner, uma vez que o primeiro eliminou a figura do negro como personagem importante dos conflitos e das guerras, mas, não é o caso do segundo que, embora não retrate nenhuma tela de grande importância histórica, ou ainda encomendada pelo Estado sobre o tema, conseguiu compor e agregar esse tipo social em sua obra. Ou seja, para Weingärtner o negro fez parte da construção identitária da nação.

Figura 69 – *Os revolucionários*



Fonte: WEINGÄRTNER, Pedro. *Os revolucionários*. 1893. Óleo sobre tela 48,5 x 74 cm. Coleção Particular. Rio de Janeiro, RJ.

Essa tela teria sido retratada enquanto o artista fazia o trajeto de retorno de Santa Catarina para o Rio Grande do Sul, durante o período da Revolução de 1893. Nesse caminho ele teria sido guiado pelos próprios Revolucionários em seu retorno à Porto Alegre, tendo contato direto com o conflito. (TARASANTCHI, 2009, p. 123). Parte, portanto, de uma memória e das vivências do pintor. Em primeiro plano aparece um homem negro em pé, localizado no canto esquerdo. Ele está encostado em uma carroça, em frente a um fogo de chão que aquece a água do chimarrão que ele está tomando. O homem veste elementos típicos do gaúcho, como a bombacha e a faca na cintura. Protege a cabeça do sol com um chapéu, mas os pés estão descalços. Ao fundo da tela aparecem outros grupos de homens reunidos, sendo mais dois personagens negros montados a cavalo, segurando a sua lança. Ao que parece, esse grupo no centro da tela estaria pronto para sair, possivelmente rumo a algum combate. Todos seguram sua lança com um pano branco amarrado na ponta e vestem roupas típicas gaúchas, como bombachas e os ponchos. No centro da tela aparece um homem negro de costas. Está em pé conversando com outro homem que aparece montado a cavalo. Destaca-se o detalhe de que este personagem negro encontra-se usando botas, umas das primeiras representações de negros com sapatos. Outro detalhe seria o cenário em que muito lembra outras representações de Weingärtner, como na tela *Vida Nova*, podendo, inclusive, tratar-se da mesma localidade, pois é possível ver as montanhas, o contorno verde e parte do território desmatado, com as árvores caídas no topo de um morro. No caso dessa representação, sobre as interações dos diferentes tipos sociais, afirma-se que Weingärtner retratou “[...] também a população mais simples, que além dos personagens negros, estão representadas nas lavadeiras desconhecidas, nos tropeiros, nos gaúchos, no peão, nas colonas”. (FOCHESATTO, 2015, p. 35).

Ao abordarmos o uso político feito das telas do artista, a nota no jornal *Gazeta de Notícias*, de 1894, evidencia uma construção narrativa que exalta a figura dos habitantes do Sul, os diferenciando da população do Norte, exaltando a criação do Weingärtner que representa o gaúcho em diversos eixos, como o trabalhador da agricultura, políticos e guerreiros.

*A Vista de Nova Veneza* (n. 193) era já conhecida antes desta exibição, e foi já assunto de um artigo da Gazeta. Falemos nos outros quadros. De maior importância parecem os de ns. 201 e 202, não só pelo assunto, que se prende a episódios da revolta última, como pela maneira porque o caráter desses homens do sul, que são ao mesmo tempo agricultores, políticos e guerreiros, está representado. As figuras não são como parecem à primeira vista, um complemento ou uma ornamentação da paisagem; são uma feliz reprodução dos costumes mais característicos das raças do sul tão diferentes das do norte. (GAZETA DE NOTÍCIAS, RJ, 9 out. 1894, p. 2).

Está é uma das poucas telas do artista que representa cenas de conflitos históricos<sup>224</sup>. Além desta, apresentamos outras duas pinturas sobre o tema, dentre as poucas que o artista retratou com temática mais pessimista. A primeira é intitulada *Cenas de Guerra*, de 1895, 45 x 30 centímetros, óleo sobre tela, pertencente a coleção particular de Minas Gerais. Esta tela, Figura 70, é uma das cenas mais trágicas pintadas por Weingärtner, pois apresenta a destruição de uma família pelos Revolucionários. O episódio é bastante dramático, a mulher encontra-se com as mãos amarradas a um tronco nas suas costas, com as roupas rasgadas e uma expressão de desespero no rosto, como se estivesse gritando. Uma criança pequena, provavelmente seu filho, aparece abraçado em suas pernas. Um senhor machucado, estica o braço pedindo ajuda, e ao seu lado um homem mais jovem está caído morto ao chão, com sangue escorrendo pelo seu peito e a espada ensanguentada caída ao seu lado. O cenário é de devastação, árvores cortadas e caídas abundantemente ao chão, uma casa ao fundo em chamas, que contrasta com o verde da mata que rodeia a cena. Esses elementos dão um contorno mórbido a pintura de Weingärtner. A outra tela, intitulada *A derrubada*, também de 1894, óleo sobre madeira 23,5 x 16 centímetros, parte do acervo da *Sala de Arte de Porto Alegre*, parece ser um recorte ampliado da tela *Cena de Guerra*. Nela é visto apenas a personagem feminina, similar pelas vestes, cabelos e posição das mãos amarradas, igual na

---

<sup>224</sup> Atenta-se que o artista teria retratado outras cenas deste episódio da Revolução Federalista, em Santa Catarina. Como a tela intitulado *Piquete de forças do governo de Santa Catarina*, mas que não se sabe a localização. (TARASANTCHI, 2009, p. 123).

tela Figura 70. Assim, uma mulher amarrada e com o olhar assustado aparece com as roupas rasgadas e um lenço na cabeça. O ar é de tristeza, os olhos parecem estar lacrimejando e a personagem observa algo em um plano elevado já que seu olhar se direciona ao alto.

Figura 70 – *Cenas de Guerra*



Fonte: WEINGÄRTNER, Pedro.  
*Cenas de Guerra*. 1894. Óleo sobre tela,  
45 x 30 cm. Coleção Particular.  
Belo Horizonte, MG.

Figura 71 – *A Derrubada*



Fonte: WEINGÄRTNER, Pedro.  
*A derrubada*. 1894, Óleo sobre tela,  
23,5x16cm. Acervo Sala de Arte  
de Porto Alegre, RS.

Conforme foi visto no capítulo três, os retratos produzidos por Pedro Weingärtner também foram utilizados politicamente. Seja pela elite, seja pelas encomendas para homenagem póstuma, como no caso do retrato de Júlio de Castilhos, ou ainda, pelos demais retratos que representassem o setor político brasileiro. O que de fato podemos inferir é que as telas de Weingärtner, em medida diferente das de Blanes, foram utilizadas para o fomento e formação de um imaginário para o grupo de alta aquisição e *status* do Brasil. Muito do papel que o artista desempenhou na sociedade é possível compreender também por meio dos recortes de jornais, onde encontramos o tratamento dado ao artista e sua relevância para o cenário das artes brasileiras, no século XIX e começo do século XX. Em quase todos os jornais que buscamos informações sobre o artista, foi ponto em comum encontrar um consistente número de matérias fazendo exaltação de sua pessoa, principalmente apontando o orgulho e seu serviço prestado à pátria. Assim, em relação aos retratos aparece em nota no jornal *A Federação*, de 6 de abril de 1906, referindo-se a encomenda da tela de Júlio de Castilhos:

Por encommenda da Assembléa dos Representantes do Estado, o notável pintor rio-grandense Pedro Weingärtner havia executado um retrato, em busto do saudoso organizador do Rio Grande do Sul Republicano. Prompto o trabalho, ficou resolvido que o retrato do amado Julio de Castilhos fosse

em tamanho natural e o primeiro foi substituído por outro, primoroso, que actualmente está colocado na sala das sessões da Assembléa. Agora, porém, o patriótico club *Julio de Castilhos* desta capital acha de fazer aquisição do retrato primitivo, em busto, e de colloca-lo no respectivo salão de honra. O trabalho, como, aliás, todos os que originam do seu pincel, honra sobretudo o illustre artista patricio. (A FEDERAÇÃO, 6 de abril de 1906, p. 2).

Nas páginas da *Gazeta de Notícias*, do dia 31 de agosto de 1891, Weingärtner recebeu uma coluna inteira em sua homenagem referente à exposição que acabara de acontecer no Rio de Janeiro<sup>225</sup>. A crítica refere-se a tela intitulada *Bacchanal*, mas que não conseguimos localizar. É exaltada as técnicas do artista, a escolha do tema clássico e a forma meticulosa que teria composto sua tela:

[...] contemplando a *Bacchanal*, quadro de pequenas dimensões, mas onde se accha tratado em proporções grandiosas um assumpto da mythologia grega, percebe-se que tudo alli é tratado com a mais rigorosa probidade artística. Os modelos foram estudados ao ar livre, do que resultou uma infinidade de tons e reflexos, que a mais alta fantasia de colorista jamais poderia imaginar; todo o estudo do nú, é de uma correccção admirável; não ha no quadro um episódio que não tenha sido tratado com esmero e carinho, [...] A *Bacchanal* é um quadro de primeira ordem, e, pelas suas proporções, uma valiosa jóia, para ornamentar o mais luxuoso salão. (GAZETA DE NOTÍCIAS, 31 de ago. de 1891, s/p).

A figura de Pedro Weingärtner é enaltecida também como professor da Academia Nacional de Belas Artes, mesmo que esse momento na vida do artista não tenha lhe causando grandes alegrias<sup>226</sup>, o jornal afirma que: “[...] seus quadros denotam que a Escola Nacional de Bellas Artes tem mais um professor de primeira ordem e o Brasil um pintor de talento, que não necessitaria voltar à pátria, para que pudesse, com facilidade, vender todas as suas composições”. (GAZETA DE NOTÍCIAS, 31 de ago. de 1891, s/p). Ainda do jornal *Gazeta de Notícias*, de 1891, mais uma vez Weingärtner é tratado como destaque de talento artístico do Brasil, trazendo orgulho para sua pátria e sendo comparada com grandes nomes da arte europeia, como Delacroix. No artigo, afirma-se que Weingärtner: “[...] é o artista de mais talento que actualmente possui o Brasil, e que, por uma felicidade rara entre nós, trouxe o seu talento perfeitamente preparado e educado. [...]”. (GAZETA DE NOTÍCIAS,

---

<sup>225</sup> Em parte da matéria é enfatizado que antes mesmo da abertura da exposição a maioria de seus quadros já haviam sido vendidos, novamente pontuando seu sucesso.

<sup>226</sup> O artista não teria ficado contente em largar seu atelier em Roma para ministrar aulas no Brasil, mas assumiu o cargo visando não entrar em conflito com as autoridades brasileiras. (GUIDO, 1956).

11 de set. de 1891, s/p). Segue afirmando que “[...] com a delicadeza e correção do seu desenho, com o esplendor do seu colorido, com a graça das suas composições e com a sua entoação geral e dominante, baseada na côr preta, é um artista que honra á sua pátria”. (GAZETA DE NOTÍCIAS, 11 de set. de 1891, s/p).

Já o jornal *O Paiz*, no encerramento de uma de suas exposições, no Rio de Janeiro, do dia 31 de outubro de 1911, publica a seguinte nota: “[...] devem ser muito gratos ao infatigável artista o brilhante exito que acaba de conquistar e os merecidos encomios prodigalizados aos seus quadros por todos os visitantes, alguns dos quais tiveram pressa em fazer aquisição dos trabalhos [...]”. (O PAIZ, 31 de out. de 1911, s/p). Em texto de Athos Demasceno (1971) seguem duas reportagens retiradas do jornal *Correio do Povo*, onde, conforme as notícias anteriores apresentadas, Pedro Weingärtner é bastante ovacionado e celebrado, sempre o destacando como um honrado conterrâneo do Sul e como uma promessa de talento. Demonstram o orgulho que o pintor causa ao Estado ao ser destaque tanto nacional, como internacional, nas exposições dos *salons* europeus: “[...] em Roma onde atualmente, se acha que seus belos quadros que, por deferência tão honrosa para nós, destinou a sua terra natal, fossem cobiçados sofregamente por quem, possuindo pecúlios copiosos, julgasse até uma fortuna a posse dessas magníficas obras de arte”. (DAMASCENO, 1971, p. 205). Uma notícia do jornal *Correio do Povo*, de 1900, aponta o prestígio e apreço que Weingärtner possuía no Brasil, destacando seu papel de “pioneiro”, já que teria sido considerado o primeiro pintor do Brasil<sup>227</sup>, conforme segue a notícia:

Ao mérito indiscutível de artista exímio, considerado por muitos como o primeiro pintor brasileiro, Weingärtner junta a glória de se haver feito por si, iniciando sua carreira desajudado da fortuna, sem proteção estranha e não confiando mais que no próprio esforço, alentado por uma grande força de vontade. (CORREIO DO POVO, 1900).

As notícias encontradas<sup>228</sup> buscavam celebrar Weingärtner, principalmente, numa tentativa de vincular sua imagem de sucesso ao país, já que o “famoso e talentoso filho da

---

<sup>227</sup> Certamente o artista não foi o primeiro pintor do Brasil, mas de fato este trecho exemplifica o tipo de artista que era valorizado, que alcançava um patamar superior entre a elite brasileira. O que faz questionar a funcionalidade de Weingärtner para o Estado, que tinha a função de “mostrar o talento e o progresso nacional. Para isso, seria necessário enaltecer sua imagem nos veículos de comunicação, principalmente nos quadros que se tratavam do retrato dos costumes da terra natal, engrandecendo a cultura e os personagens que compunham tal cenário. Em função disso, pouco se encontra sobre as falhas, sejam técnicas ou estilísticas de suas pinturas”. (FOCHESATTO, 2014, p. 67).

<sup>228</sup> Observa-se que não foram encontradas críticas negativas sobre o artista, com exceção sobre a tela *Rodeio*.

casa” seria um absoluto sucesso nacional e internacional, “enchendo sua nação de orgulho”.<sup>229</sup> Essas notícias também direcionam o olhar político para o pintor, pois quanto mais destaque maior as chances de ter suas telas adquiridas ou encomendadas pela cúpula política do país, como de fato ocorreu.

Por último, retomamos a tela *Rodeio* (Figura 43), no sentido de evidenciar que esta pintura foi uma encomenda do Estado, uma encomenda do setor político que buscava destacar a identidade dos gaúchos, desta vez por meio de uma cena do rodeio, dos homens trabalhando no campo em meio a natureza e aos animais, salientando a cultura gaúcha e as atividades características dos sulistas. Não é interesse desta pesquisa fazer uma nova descrição e análise da tela representada na figura 43, que já isto foi feito no capítulo quatro da presente pesquisa. Assim, o quadro de costume gaúcho, *Rodeio*, de 1908, mostra a relação do homem com a natureza ao destacar o gaúcho lidando com o gado. A tela foi uma encomenda do governo do Estado. Foi pintada em Roma, longe da vivência do artista nesses espaços, que apenas em sua memória e em esboços e estudos podia se inspirar. Guido (1956) afirma ter observado estudos de bois e paisagens nos documentos do artista.

No entanto, após as duras críticas que recebeu pela sua pintura, Carlos Barboza decidiu cancelar a compra da tela. No jornal *A federação*, de 26 de outubro de 1908, antes da tela ser exposta e receber as críticas negativas que foram responsáveis pelo cancelamento de sua aquisição, segue a seguinte nota, onde a foto da pintura teria sido entregue para apreciação do presidente do Estado:

Vimos hoje uma excellente reprodução photographica, em miniatura, do bellissimo quadro - O rodeio, que o laureado artista rio-grandense Pedro Weingärtner está pintando por encomenda do dr. Carlos Barbosa, Presidente do Estado, para ser collocado no salão de honra do Scout Rio Grande, em construção na Europa para a armada nacional. [...] A photographia que o pintor, em carta, enviou a seu irmão Miguel Weingärtner, foi por este entregue hoje ao dr. Presidente do Estado. (A FEDERAÇÃO, 1908).

Desta forma, observamos que mesmo diferente de Blanes, Weingärtner também foi um artista que transcendeu a composição de telas elaboradas para determinado público, mas que também foi um construtor de telas encomendadas pelo setor político brasileiro que

---

<sup>229</sup> Os adjetivos dessa frase foram retirados de notícias que encontramos nas críticas dos jornais. Além disso, a biografia de Guido (1956) sobre o pintor também segue essa mesma linha de raciocínio. Embora a biografia obedeça ao seu tempo, Guido pouco ou nada criticou Weingärtner, ao contrário, exaltou sua figura tal qual os jornais aqui analisados.

buscava a exaltação e reafirmação de determinadas identidades, sejam as cenas e personagens que retratou, ou ainda, a identidade do próprio pintor, considerado o “primeiro artista regional”. No entanto, a produção de Blanes seguiu desempenhando um papel importante na sociedade do Uruguai. Já Weingärtner, após sua morte, foi deixado em segundo plano em prol de uma busca por uma arte “moderna”. No subcapítulo seguinte verificaremos de que forma a obra de Pedro Weingärtner permaneceu circulando na sociedade ao longo do tempo.

### 5.2.1 Uma memória (re)construída: Entre o passado e o presente

Um pouco antes de sua morte, Pedro Weingärtner, aparentemente, tornou-se obsoleto na sociedade, especialmente se comparado ao sucesso que obteve nos anos anteriores, na primeira metade do século XX<sup>230</sup>. Após sua morte, diferente de Blanes, o artista brasileiro vai ser remotamente citado ao longo das próximas décadas<sup>231</sup>. No entanto, vai ser no final dos anos 50 e início dos anos 60, quando Angelo Guido ganha o prêmio de monografia a ser publicada, que a figura e a obra de Weingärtner vão retornar ao cenário de discussão das artes de forma mais efetiva. Assim, observa-se que a produção do artista vai ser retomada pela academia, através do olhar de pesquisadores e professores da área das artes e, posteriormente, da história<sup>232</sup>. Diferentemente de Blanes que teve um amplo leque de elementos que circularam na sociedade, além dos catálogos de exposições, que foram constantes ao longo dos últimos 100 anos no Uruguai, Weingärtner, não gozou de espaços exclusivos de memória para sua produção no Brasil.

Ressalta-se que foram feitas exposições ao longo das últimas décadas que contemplaram a arte de Weingärtner, dentre um apanhado maior de coletâneas de pinturas.

---

<sup>230</sup> Paulo Gomes traz a seguinte informação: “Comemoraram-se no ano de 2009, a 26 de dezembro, os oitenta anos da morte de Pedro Weingärtner (1853-1929). Foram precisos oitenta anos para que sua obra se tornasse objeto de um olhar profissional. As recentes mostras retrospectivas iniciaram o processo de revisão e re-inserção de sua trajetória dentro do contexto da arte brasileira do período. Nestes 80 anos quase nada, ou muito pouco, foi feito pelo artista, considerado, quando muito, uma significativa expressão regional, mas sem maior destaque no panorama brasileiro e no contexto do riquíssimo sistema de artes do período”. (GOMES, 2010, p. 516).

<sup>231</sup> Atenta-se que o centenário da Revolução Farroupilha, ocorrido no parque da Redenção, em Porto Alegre, no ano de 1935, seis anos após a morte do pintor, contou com um pavilhão de artes, mediado por Angelo Guido, em homenagem ao artista.

<sup>232</sup> Ainda que os trabalhos e pesquisas acadêmicas que tratavam de modo geral sobre uma história da arte brasileira tragam informações – sucintamente – das obras do artista.

Assim, encontramos as seguintes exposições que citam o trabalho do artista, em 1940, a exposição *Retrospectiva: Obras dos grandes mestres da pintura e seus discípulos*; em 1948, no Rio de Janeiro, *Retrospectiva da pintura no Brasil*, no MNBA; também no Rio de Janeiro em 1950, *Um século de Pintura Brasileira: 1850-1950*, no MNBA; em 1961, em Porto Alegre, *Arte rio-grandense: do passado ao presente*, no Instituto de Belas Artes; em 2006, realizada a exposição a *Obra gravada de Pedro Weingärtner*, no MARGS, pelo curador Paulo Gomes. E muitas outras exposições que ocorreram sempre no mesmo eixo que em vida Weingärtner expunha, Porto Alegre, São Paulo e Rio de Janeiro. Entre as exposições de arte que ocorriam de grandes mostras diversificadas, a obra de Weingärtner era selecionada para figurar ao lado de diversos outros nomes da arte brasileira. No entanto, foi apenas nos anos 2000 que ele passou a ter mostras e exposições exclusivas de sua produção artística. Contudo, aqui fica a reflexão: *Qual era o alcance destas exposições? Quem era o público que tinha conhecimento de suas telas?* Diferente de Blanes que teve suas pinturas na circulação de selos e papel moeda, Weingärtner teve sua produção rememorada apenas dentro dos espaços já consagrados às Artes, nos museus, pinacotecas, academias e Institutos de Artes Plásticas.

Na década de 1950 sai uma nota onde o nome do artista foi escolhido para ser motivo do concurso de monografia, como uma espécie de reparação ao esquecimento anterior. No *Diário de notícias*, em 12 de julho de 1955, observamos a seguinte declaração:

Monografia de Pedro Weingärtner: A Divisão de Cultura es secretaria de educação e cultura está comunicando aos interessados que está aberto um concurso de uma monografia sobre o pintor rio-grandense Pedro Weingärtner, com 1º prêmio de Cr\$... 15.000.00, um 2ºprêmio de Cr\$ 10.000.00 e um 3º prêmio de menção honrosa. (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1955).

O primeiro concurso teria tido como tema de dissertação o maestro Araújo Viana. Neste segundo concurso o vencedor foi o professor de Bellas artes da UFRGS, Angelo Guido, tendo apenas um concorrente, Carlos Scarinci, que não foi contemplado com o segundo lugar, mas com a menção honrosa no terceiro lugar. A banca avaliadora foi composta pelos professores: Guilhermino Cesar, Ernesto Pellanda e Alice Soares. A seguir em uma nova nota grande e ilustrada com a tela de Weingärtner, *Tempora Mutantur*, no *Diário de Notícias*, de 4 de dezembro de 1955, sai a seguinte matéria, intitulada: “Venceu o

prof. Angelo Guido o concurso de monografias sobre Pedro Weingärtner”, dando o resultado do concurso:

Em louvável iniciativa recebida com gerais aplausos, a Divisão de Cultura da Secretaria de Educação do Estado resolveu promover vários concursos para monografia sobre ilustres rio-grandenses que nos domínios da música, das artes plásticas, das letras e das ciências contribuíram para o desenvolvimento cultural da nossa terra. (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1955).

O *Diário de notícias*, de 6 de março de 1956, apresenta uma reportagem em quase uma página toda do jornal com o título em destaque que diz, “Passou há 3 anos despercebido o centenário de Pedro Weingärtner”. A matéria conta com uma pintura de Weingärtner, *Ceifa em Anticoli*, junto com o texto. Encontramos a seguinte afirmação sobre o que a divisão de cultura e secretaria da educação teriam programado para aquele ano:

[...] a inauguração do Museu de Artes e uma exposição de obras de Pedro Weingärtner, e a memorativa de seu centenário de nascimento. [...] Graças a divisão de cultura o Rio Grande do Sul vai finalmente prestar ao seu maior pintor passado, Pedro Weingärtner, as homenagens de que o tornaram digno a nobre vida de artista que teve valor da sua obra, que a exposição a ser levada a efeito a uma monografia a ser breve publicada farão mais conhecida dos seus conterrâneos. O Rio Grande do Sul não poderia deixar de comemorar dignamente o centenário de nascimento do insigne artista [...]. (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1956).

Na data de 20 de novembro de 1968, no Jornal *O globo*, encontramos novamente o nome do artista, na matéria intitulada “A gravura brasileira”, onde foi feita uma grande exposição e Weingärtner fez parte do acervo selecionado. Na matéria afirma-se: “A mostra foi organizada e montada por Francisco Bezera e a repórter de O GLOBO, que usaram os mais severos critérios a fim de contarem ao espectador, através da obra exposta a própria história da gravura brasileira”. (O GLOBO, 1968, p. 17). Em outra matéria do jornal *O globo*, de 9 de maio de 1983, foi noticiada, em página toda a exposição “história da pintura brasileira no século XIX de Quirino Campofiorito”, culminando na elaboração de um livro, onde o curador geral da exposição, Carlos Maciel Levy, reuniu obras do Brasil inteiro, que contavam com as pinturas de Pedro Weingärtner, retomando a memória de D. Pedro II como grande mecenas da arte brasileira.

Em matéria do dia 10 de maio de 1992, no jornal *O Globo*, p. 6, foi divulgada uma lista dos artistas mais cotados do Brasil e os valores de suas obras. Weingärtner encontra-se entre os nomes de destaque:

Figura 72 – Tabela dos artistas mais cotados

Artistas mais cotados *			
ARTISTA	(Cr\$ milhões)		
	PEQUENO	MÉDIO	GRANDE
Portinari	42,7 a 64,1	106,8 a 160,3	218,7 a 267,2
Di Cavalcanti	21,3 a 32,0	64,1 a 85,5	160,3 a 213,7
Guignard	21,3 a 32,0	74,8 a 96,1	106,8 a 160,3
Antonio Bandeira	16,0 a 21,3	42,7 a 63,4	64,1 a 85,5
Volpi	16,0 a 16,0	42,7 a 63,4	85,5 a 106,8
Djanira	10,6 a 16,0	21,3 a 32,0	42,7 a 63,4
Mercier	5,3 a 10,6	16,0 a 21,3	26,7 a 32,0
Pancetti	16,0 a 21,3	32,0 a 42,7	63,4 a 84,1
Franz Post	106,8 a 160,3	267,2 a 320,6	427,5 a 480,9
Grimm	42,7 a 64,1	85,5 a 106,8	160,3 a 213,7
Castagneto	21,3 a 32,0	63,4 a 84,1	83,1 a 106,8
Visconti	21,3 a 26,7	42,7 a 63,4	74,8 a 96,1
Dall'ara	16,0 a 21,3	21,3 a 32,0	64,1 a 85,5
Weingärtner	10,6 a 16,0	32,0 a 37,4	42,7 a 64,1
Baptista da Silva	0,5 a 12,8	16,0 a 21,3	32,0 a 42,7

\* Estes preços são estimados com base em vendas em leilões e galerias. As cotações são expressas em dólar, portanto, os valores estão em cruzeiros mediante a conversão dos preços das obras pelo dólar comercial de 31 de dezembro de 1991 (Cr\$ 1.063,80). Foram avaliadas apenas pinturas a óleo, levando-se em conta a boa fase do artista e com bom estado de conservação. As dimensões dos quadros, com exceção de Pancetti, são 1,5m x 1m (grande), 60cm x 80cm (médio) e 40cm x 50cm (pequeno)  
 FONTE: Bolsa de Arte

Fonte: (O GLOBO, 1992, p. 6).

Ainda que a obra de Weingärtner apresente valor de mercado, não possuía valor cultural – aparentemente – tão relevante para os demais setores da sociedade, pois a quem essas notícias se direcionavam e qual o público que atingia era limitador.

Já o jornal *Estado de São Paulo*, de 24 de abril de 1994, p.147, no *Caderno Dois*, cuja reportagem está intitulada “Abre o maior panorama de arte brasileira”. A matéria possui um subtítulo: “Curador destaca mestres esquecidos do início do século”, onde o historiador e crítico da arte, José Roberto Teixeira Leite, ao ser questionado porque não foram incluídos Pedro Américo ou Pedro Weingärtner na sua mostra, respondeu o seguinte: “Pedro Américo (1843-1905) foi um pintor impermeável a qualquer sopro de renovação. Já a ausência de Pedro Weingärtner (1853-1929) é mesmo algo a lamentar. Isso deveu-se à dificuldade de obter obras dele”.<sup>233</sup> (ESTADO DE SÃO PAULO, 1994, p. 147).

No dia 29 de agosto de 1997, p. 6, o Jornal *O Globo*, anuncia o sucesso de um novo leilão, onde afirma no título que o “Mercado Brasileiro está aquecido para grandes pintores brasileiros”, destacando que: “O quadro *fim de ceifa*, de Pedro Weingärtner, assinado e datado de 1904, saiu por r\$ 130 mil”. No ano de 2001, encontramos uma matéria, em página

<sup>233</sup> Anteriormente na matéria Teixeira Leite já havia citado que não foram incluídos artistas que apresentavam resistência em renovação. (ESTADO DE SÃO PAULO, 24 de abril de 1994).

toda, na *Folha de São Paulo*, do dia 21 de maio de 2001, intitulada “Masp elege 30 mestres da pintura no país”, assinada por Fábio Cypriano. Nesta matéria o nome de Weingärtner figura ao lado de Tarsila do Amaral, Almeida Jr., Henrique Bernadelli, Vitor Meireles, Pedro Américo, que resultaram em um mostra com mais de 130 telas. A mostra buscava valorizar os mais importantes pintores do Brasil. Aqui tem-se um vestígio do reconhecimento, ainda que tardio, do legado artístico de Weingärtner. Em texto publicado na *Folha de São Paulo*, em 25 de junho de 2009, assinado por Tadeu Chiarelli<sup>234</sup>, diretor do departamento de Artes Plásticas da ECA-USP na época, retoma-se a relevância da obra de Pedro Weingärtner:

É por isso que a retrospectiva que a Pinacoteca inaugurou sobre o artista deve ser visitada. Ela apresenta um panorama da sua pintura, possibilitando conhecer esse artista que constituiu sua obra nos padrões de um gosto eclético, crente de que a arte devia ser descritiva e, ao mesmo tempo, moralizadora. E, dentro dessa dicotomia, Weingärtner é mestre. (FOLHA DE SÃO PAULO, 2009).

De modo geral, foi a exposição de Ruth Tarasantchi, no ano de 2009, que colocou o artista em maior evidência, talvez o retirando somente do espaço acadêmico, mas também abrindo parte de seu legado ao maior alcance da população brasileira. Esta exposição foi uma das mais divulgadas, tendo boa publicidade e receptividade do público. A exposição circulou também no eixo Porto Alegre, Rio de Janeiro e São Paulo e contou com milhares de visitantes, constituindo como parte do público alvo as escolas, que circularam grandemente pela mostra. Assim, o catálogo da exposição *Pedro Weingärtner: Um artista entre o novo e o velho mundo*, resultado desta citada exposição da curadora Ruth Sprung Tarasantchi, de 2009, contou com mais de 130 pinturas expostas, foi resultado de uma articulação inédita entre o Museu de Arte do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, da Pinacoteca do Estado de São Paulo e do Museu Nacional de Belas Artes, do Rio de Janeiro. Sendo a iniciativa própria da Pinacoteca que, em parceria com Tarasantchi, conseguiu pela primeira vez uma das maiores exposições de obras do artista. Buscou trazer visibilidade para produção pictórica do século XIX, que, conforme o diretor executivo da Pinacoteca do Estado de São

---

<sup>234</sup> Também fazem referência ao famoso tríptico, *A fazedora de anjos*: “Entre anedótica e moralista, “A Fazedora de Anjos” manteve-se durante cem anos como uma das obras mais admiradas da Pinacoteca justamente por ser um resumo do que, para o público, a pintura poderia ter sido se os influxos das vertentes artísticas que vieram depois não desviassem seu rumo. E, para parte desse público do museu, a obra de Weingärtner e toda a compreensão do que a arte deveria ou poderia ter sido ficou resumida àquela pintura”. (FOLHA DE SÃO PAULO, 2009).

Paulo afirmou, sobre o papel de coadjuvante e não protagonista de Pedro Weingärtner na sociedade brasileira, atenta-se que:

Esta revisão vem se desenvolvendo nos últimos anos, ainda de maneira frágil, a partir de múltiplas perspectivas, que tem em comum o interesse por uma riquíssima e diversificada produção, que em muitos casos permanecem praticamente inéditas até os dias de hoje. A obra de Pedro Weingärtner (Porto Alegre, RS, 1853-1929) é emblemática desta situação, bastando dizer que – desde sua morte, há exatamente 80 anos atrás, até hoje – nenhuma exposição retrospectiva de sua pintura foi realizada, ainda que a valorosa atuação de pesquisadores gaúchos tenha permitido a recente apresentação de mostra dedicada à sua gráfica. Artista de formação europeia, com passagens pela Alemanha, França, Itália, e com forte atuação no Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre, Pedro Weingärtner é autor de uma vasta obra, que se desenvolve em diferentes linguagens, com características únicas no âmbito do cenário brasileiro. (TARASANTCH, 2009, p. 7).

Já o Diretor do Museu de Artes do Rio Grande do Sul<sup>235</sup> na época da exposição e elaboração do catálogo, César Prestes, faz um breve texto introdutório no catálogo, retomando a importância do pintor no passado e reforçando a importância de seus trabalhos para o Brasil:

Pela pesquisa e pelo esforço em reunião essas coleções vislumbramos o sucesso da exposição desse que foi o primeiro pintor gaúcho a ser reconhecido nacional e internacionalmente. A iniciativa vai trazer para o grande público um painel significativo da pintura de um dos mais notáveis artistas plásticos do Sul e um dos mais importantes do Brasil em seu tempo. (TARASANTCHI, 2009, p. 11).

Maria Hirszman, ao publicar um artigo no *O Estadão de São Paulo*, em 27 de junho de 2009, referente à exposição *Pedro Weingärtner: Um Artista entre o Velho e o Novo Mundo*, em matéria intitulada *Weingärtner, um pintor na fronteira*, comenta que a exposição:

[...] parece resgatar uma velha dívida com um dos mais talentosos pintores oitocentistas brasileiros, que ficou por longa data com uma representação pública limitada às belas telas que possui nos acervos permanentes dos principais museus de São Paulo, Rio, e Porto Alegre, sua cidade natal,

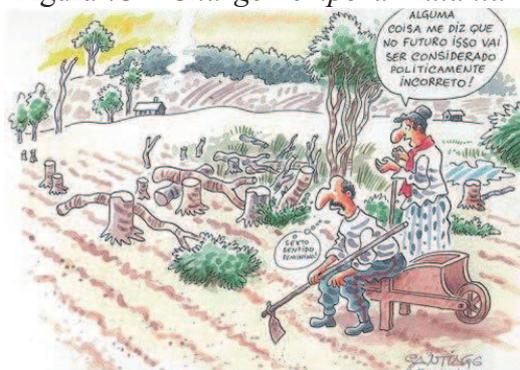
---

<sup>235</sup> A exposição de Tarasantchi (2009) contou com um toque especial: “A partir deste domingo à noite até 13 de junho, a fachada do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (Margs), na Capital, irá se iluminar com as cores da bandeira do Rio Grande do Sul. O verde, vermelho e amarelo irão decorar a Instituição em homenagem a Pedro Weingärtner, artista porto-alegrense que terá cerca de cem pinturas expostas no museu a partir desta segunda-feira”. Esta reportagem saiu no jornal *Zero Hora*, no dia 12 de abril de 2010.

tendo sido necessário esperar oitenta anos após sua morte para que finalmente se desse a realização de uma retrospectiva digna de sua obra. (O ESTADÃO DE SÃO PAULO, 2009).

Angelo Guido na década de 50-60 foi responsável por evidenciar novamente o nome de Weingärtner com a publicação de sua monografia; Paulo César Ribeiro Gomes foi o responsável pela pesquisa acadêmica sobre a biografia e produção do artista nas décadas seguintes. Mas, foi Ruth Tarasantchi, em 2009, que viabilizou e popularizou, ainda que não em grande escala se comparado à Blanes, os trabalhos de Weingärtner. Um resquício disto aparece na charge a seguir, onde uma das pinturas do artista, um ano após a exposição, torna-se porta voz de uma reflexão sobre questões ambientais. Assim, apresentamos a charge do cartunista Santiago<sup>236</sup>, datada de 2010, e elaborada a partir da pintura *Tempora Mutantur*. Essa charge traz um discurso bastante contemporâneo sobre esse processo de desmatamento da colonização retratado por Weingärtner. Notamos um tom de preocupação na imagem abaixo, mostrando como os discursos e as imagens, bem como as interpretações que se elaboram delas vão se ressignificando com o tempo.

Figura 73 – Charge *Tempora Mutantur*



Fonte: SANTIAGO. *Copidescando Pedro Weingärtner*. 2010. Disponível em: <http://www.caminhosdosantiago.com.br/> Acesso em 11 de nov. 2018.

No dia 22 de março de 2015 foi inaugurada a exposição “*Mater Fecunda*” - a *Pinacoteca Aldo Locatelli de 1884 a 1943*, que era parte da programação de comemoração do aniversário de 243 anos de Porto Alegre. Nesta mostra comemorativa buscavam valorizar as paisagens e a natureza gaúcha. A mostra contou com pinturas de Pedro Weingärtner de temáticas da natureza, e também de artistas como Oscar Boeira, Libindo Ferrás e Gotuzzo.

<sup>236</sup> Neltair Abreu é um cartunista gaúcho, nascido em 1950, conhecido pelo pseudônimo de Santiago.

Considera-se, contudo, que os lugares de memória criados para o artista Pedro Weingärtner se configuram também por meio da nomeação de uma Rua, no bairro Rio Branco em Porto Alegre, e também uma Rua nomeada em Canoas, que leva seu nome. Outrossim, possui uma sala em sua homenagem, no MARGS, em Porto Alegre. Paulo Gomes<sup>237</sup> (2018) também observou as seguintes questões sobre a importância do pintor para a sociedade brasileira:

Como artista Pedro Weingärtner é uma referência obrigatória ao introduzir no imaginário nacional as representações do Rio Grande do Sul. Não as representações idealizadas ou heróicas da literatura de José de Alencar, Oliveira Belo, Apolinário Porto Alegre e Caldre Fião, mas o Rio Grande real dos imigrantes e dos trabalhadores, apanhados *in loco*, no dia a dia de suas atividades, um retrato naturalista da realidade local. Para o Rio Grande, Weingärtner não só introduz no imaginário local a própria imagem do Estado mas introduz no Sul a idéia de arte, isto é, a referência de um artista plenamente realizado que ajuda a construir, assim como os ideólogos e escritores, uma identidade local através das imagens. (GOMES, 2018).

Ruth S. Tarasantchi (2018), em entrevista cedida sobre o artista, observa que: “Pedro Weingärtner foi um grande pintor realista. Sua pintura, importantíssima, é um documento sobre o Sul do Brasil, seu modo de vida, suas paisagens, seu povo”. Segue considerando que:

Foi a partir de suas telas que pudemos conhecer a vida dos gaúchos: suas festas, os trajes da época, os vilarejos, os quintais, as pousadas de carreteiros, os rodeios, a charqueada, os caixeiros-viajantes que os visitavam. Em seu trabalho minucioso, Weingärtner mostra, para o resto do mundo e do Brasil, costumes que já não existem mais. Nos dias de hoje, apesar de a arte moderna ser mais valorizada, suas obras — tanto as

---

<sup>237</sup> Possui graduação - Bacharelado em Artes Plásticas Habilitação Desenho - pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1995), mestrado em Artes Visuais - Poéticas Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1998), doutorado em Artes Visuais - Poéticas Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2003) e Estágio Doutoral na École des Hautes Etudes en Sciences Sociales (2002), Estágio Sênior no CIEBA - Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL) (2015-2016). Atua na área de Artes Visuais, como artista, professor, curador independente e crítico de arte, trabalhando com os seguintes temas: arte no RS, arte contemporânea brasileira, crítica de arte, desenho e acervos artísticos. Representante do Rio Grande do Sul no COLEGIADO SETORIAL DE ARTES VISUAIS, da Fundação Nacional de Arte do Ministério da Cultura/Funarte/MINC (2009-2011) e do Conselho Nacional de Política Cultural (CNPQ/MINC) no mesmo período. É membro da ANPAP e do CBHA. Integrou a Diretoria da ANPAP no biênio 2015-2016. Coordena a COMGRAD do Bacharelado de História da Arte (UFRGS) e a Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes (UFRGS). Professor no Departamento de Artes Visuais na Graduação e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS. (Informações retiradas do *lattes* do pesquisador).

gaúchas quanto as do vilarejo italiano Anticoli Corrado — continuam disputadas. (TARASANTCHI, 2018).

Ao tratar os espaços em que as pinturas de Weingärtner circularam após sua morte, encontramos algumas disparidades entre ele e Blanes, mas, talvez a maior delas, seja referente ao valor de mercado e ao valor cultural. Aparentemente as telas de Weingärtner possuíram por longo tempo um alto valor aquisitivo, mas, culturalmente, nem tanto, pois pouco as novas gerações conheceram do trabalho do artista devido a parca visibilidade dele nos espaços cotidianos, ou ainda, na vida escolar, diferentemente de Blanes.

Ao fim da década de 1950 e início da década de 1960, após Angelo Guido vencer o concurso de Monografias, o nome de Weingärtner parece ter começado a ganhar mais destaque, ainda que limitado a poucas notas nos jornais e um maior alcance dentro das academias, nas áreas das Artes Plásticas, inicialmente e, posteriormente, na área da Ciências Humanas. Para Blanes foram criados e reafirmados espaços de memórias através da criação de um Museu em seu nome, das suas pinturas tornarem-se patrimônios artísticos do Uruguai, homenagens póstumas, festas do centenário em homenagem ao artista e circulação de elementos com suas pinturas como motivo. Já Weingärtner parece não ter gozado deste prestígio em relação à sua produção após sua morte. Isso ocorreu inicialmente pela tentativa de valorizar um novo tipo de arte e de pintura, um novo modo de pensar e fazer arte afastada daquela produção neoclássica acadêmica que caracterizava parte da produção de Weingärtner. Esta mudança teria começado a ocorrer com as manifestações artísticas da Semana da Arte Moderna, de 1922, onde o artista já se encontrava obsoleto para esse novo mundo artístico que começava a ganhar espaço. A morte do pintor parece ter enterrado com ele parte de seu legado, que somente algumas décadas mais tarde começaria a ser retomado e valorizado pela sociedade, onde se busca o reconhecimento de suas telas como um patrimônio artístico brasileiro, que seja (re)conhecido pelo valor estético e cultural que suas telas possuem.

## Considerações Finais

Esta pesquisa buscou discutir aspectos da trajetória dos artistas Juan Manuel Blanes e Pedro Weingärtner, focalizando em suas produções artísticas, analisando as suas pinturas e o uso feito delas ao longo do tempo. Blanes foi um artista uruguaio que viveu no século XIX e foi considerado o “pintor da pátria” na sua terra natal. Weingärtner foi um pintor gaúcho, descendentes de imigrantes alemães, que viveu entre a segunda metade do século XIX e primeira metade do XX, teve grande visibilidade e reconhecimento no Brasil, embora seu alcance tenha atendido ao projeto regional e não nacional. Ambos os artistas possuíam trajetórias similares no que diz respeito a formação e a carreira, igualmente a muitos outros pintores do período, fato este que apontou um caminho ao qual boa parte dos artistas latino americanos do século XIX seguiam para conseguir destaque, prestígio e ascensão profissional. Pedro Weingärtner e Juan Manuel Blanes tiveram uma função bastante similar nas sociedades em que atuaram, não apenas pela produção retratista, mas, inclusive, pela própria trajetória de vida dos pintores. Ambos foram estudar na Europa e voltaram para sua terra natal consagrados, retrataram a elite social e política de seus países e foram ovacionados pela crítica da imprensa, ao longo do século XIX e XX. Os dois também seguiram um estilo acadêmico de pintura por toda a trajetória profissional, ainda que outras correntes artísticas estivessem surgindo na Europa e, acima de tudo, os dois colaboraram para a construção simbólica da ideia de nação, seja através de seus personagens heroicos, dos políticos, militares ou por meio das pinturas dos tipos sociais que habitam o Brasil e o Uruguai. Destacam-se as telas que se transformaram em narrativas históricas, povoando imaginários e construindo identidades ao longo do tempo. O que podemos afirmar é que esses pintores tiveram um importante papel social no ambiente em que viveram. Suas pinturas foram utilizadas pedagógica e politicamente. Desempenharam um papel especial na elaboração dos retratos de uma elite que buscava firmemente se afastar da ideia de homem não civilizado, e que buscava ostentar seus ganhos econômicos e a sua ascensão social. Os retratos que elaboraram foram utilizados por essa elite, mas, igualmente, esses retratos foram utilizados pelos pintores como uma via de aumentar e enriquecer seus círculos sociais. Foi através deles que transitaram entre o grupo que contribuiu para impulsionar a carreira dos dois pintores.

Ao longo desta pesquisa buscamos também entender de que forma esses artistas, que circularam na região platina amplamente, tiveram o destino de suas produções tão diferentes. Os dois foram aclamados em vida, reconhecidos e ovacionados. Na imprensa foram constantemente citados e conquistaram um vasto público de admiradores, legando aos seus países maternos um apanhado enorme de pinturas que narravam momentos importantes da formação social e política – tanto brasileira quanto uruguaia – por meio de telas que foram parte formadora da construção de identidades nacionais/regionais e fomentaram imaginários diversos, seja sobre a saúde pública, o processo de assentamento dos imigrantes europeus, ou as conquistas territoriais oriundas dos conflitos bélicos.

Juan Manuel Blanes, ao falecer, encontrou no seio do Uruguai um espaço de memória para sua obra, onde a grande maioria atualmente é considerada parte do patrimônio nacional do país. Foi construído um Museu em sua homenagem que guarda boa parte de sua produção pictórica e de seu acervo documental, como cartas, diários e demais documentos. As suas pinturas circularam amplamente entre os diferentes grupos escolares, bem como toda a comunidade uruguaia através de diversos elementos, como selos, papel moeda, cartões, e demais componentes que se configuraram em espaços de memória de sua produção e legado artístico. Juan Manuel Blanes é um nome que certamente ficou enraizado na memória de seu país, pois em diversos momentos sua obra foi retomada pelo poder público com diferentes fins. Já Pedro Weingärtner, após seu falecimento, não ganhou o mesmo tipo de espaço entre a população brasileira. Em pequenas notas de jornais e exposições gerais suas pinturas foram timidamente retomadas. Embora suas obras tivessem o reconhecimento do valor monetário, não circulavam de forma significativa entre a população a ponto de reconhecerem o valor cultural e patrimonial de suas pinturas, como foi no caso de Blanes. Foi apenas na década de 1960, com a monografia de Angelo Guido, que começou a ocorrer, lentamente, uma retomada à obra deste artista. Ressaltamos ainda que esta retomada ocorreu no espaço acadêmico e, somente nos anos 2000, por meio de diversas exposições e divulgações, o nome do artista passou a ser mais reconhecido entre a sociedade.

Assim, consideramos que a produção de Blanes se popularizou junto a quase todas as camadas sociais uruguaias, já a produção de Weingärtner, foi sendo retomada pelas camadas acadêmicas, pelos espaços destinados aos historiadores da arte primeiramente e, posteriormente, aos demais setores das Ciências Humanas. Entretanto, para além da

trajetória e da formação acadêmica de ambos os artistas e de seus legados, buscou-se compreender o papel que suas pinturas desempenharam na sociedade uruguaia e brasileira, ao longo do século XIX e XX, atentando sempre para a função dessas pinturas em seu tempo e a forma que elas foram utilizadas social e politicamente.

Verificou-se que as pinturas executadas por cada um dos artistas estudados nesta pesquisa deram conta de um apanhado de representações de diversos temas. Elas encontram-se expostas, em sua maioria, em locais de fácil acesso, ainda que algumas façam parte de acervos particulares, tanto do Brasil quanto do Uruguai. As obras representaram aspectos culturais da sociedade, pois narraram e construíram histórias, memórias e foram, em seu tempo, produtoras de identidades diversas. No caso de Weingärtner e Blanes, os retratos por eles elaborados são representações importantes da elite política brasileira e uruguaia. Encontram-se expostos em Museus e espaços públicos, são também uma memória dos artistas, uma prática, e representam a sua visão da sociedade, do mundo e das pessoas que conviveram e retrataram em suas telas. São testemunhos da atuação artística de ambos e da sua contribuição no campo cultural e artístico na região platina. As condições materiais que se encontram as pinturas também são relevantes, uma vez que se configuram como patrimônios iconográficos da sociedade e são legados para que as gerações futuras possam ter acesso a essas produções, pois, por meio delas identificando elementos de como a sociedade funcionava e era representada. Consideramos que existe um significativo valor histórico nas pinturas analisadas nesta tese e que elas são portadoras de memórias, identidades, imaginários e práticas sociais de outras épocas, sendo, por isso, patrimônios iconográficos do Brasil e do Uruguai.

Dentre a maior produção destes dois pintores se configurou a elaboração de retratos. Ao analisarmos os retratos entendemos que eles eram muito além do que a maior fonte de renda dos artistas, mas serviam de baliza para suas relações e redes sociais. Tanto Blanes quanto Weingärtner, retrataram as elites sociais e políticas de seus países, construíram múltiplas faces para o setor da sociedade que almejava demonstrar *status* e poder aquisitivo. Os retratos eram possuidores de uma função pedagógica na sociedade, contemplavam as figuras de determinada relevância e prestígio. Além disso, a produção de retratos serviu de alavanca para que os artistas trilhassem um caminho de sucesso e se utilizassem dessas redes sociais como forma de ascensão pessoal. Um exemplo disso foi Weingärtner enviar retratos para D. Pedro II, seu mecenas, bem como os retratos para Carlos Von Koseritz e sua família

em agradecimento as intervenções junto ao Imperador. Já Blanes, retratou os chefes de Estado do Uruguai, Argentina e Chile e enviou os retratos de presente quando de suas visitas e exposições nesses países. Assim, a produção de retratos no século XIX e início de XX, serviu como dois eixos aos artistas: era um dos melhores meios para um pintor fazer dinheiro e também esse tipo de pintura podia ser usado para formação de redes e relações para alavancar a carreira e adentrar o espectro social da elite. Já para os retratados servia como demonstrativo de poder, ascensão e prosperidade.

Outrossim, não foi apenas a elite que foi retratada por esses dois artistas platinos, mas a construção identitária também contemplou os personagens “anônimos” da sociedade. Weingärtner, em maior escala, escolheu e, a princípio, tinha grande interesse em retratar as cenas das ocorrências da vida cotidiana no campo. Não se furtou de pintar os imigrantes europeus, os gaúchos, as lavadeiras, as crianças brincando, ou seja, a população que habitava a região Sul do país em suas atividades do dia a dia. A exemplo da pintura *Rodeio*, apesar das críticas negativas que teve, a obra apresentou uma série de aspectos importantes da vida do trabalhador da estância. Mostrou o gaúcho laborando na lida com o rebanho, ressaltando que a economia do Rio Grande do Sul era pautada pelo gado (charque e couro). Em outras telas, como *Gaúchos Chimarreando*, demonstrou um grupo de homens em um momento de lazer ou de descanso, relaxando à espera do alimento, ao som de alguma música e com o chimarrão em mãos, sempre presente nesses momentos. Essas pinturas legaram uma série de representações da cultura do gaúcho, do tropeiro, enfim, do homem que vivia no meio rural. Outro aspecto relevante em suas obras foi a paisagem, que foi tão personagem quanto os tipos sociais do gaúcho e do imigrante. A paisagem, aliada à visão da sociedade, buscou representar o lugar desses homens (colono e gaúcho) no Estado, uma vez que foram representados nas cenas rurais excluindo a vida urbana na cidade. Weingärtner conseguiu através da pintura das paisagens destacar a natureza e os costumes sociais, reafirmando as características naturais do Estado. Dessa forma, as representações da imagem do gaúcho e do imigrante foram evidenciadas por meio de características de uma série de traços, tais como, as vestimentas, objetos associados ao seu modo de vida, meio de transporte, moradias, trabalho e todos os demais detalhes que Weingärtner reproduziu cuidadosamente em todas as pinturas aqui trabalhadas.

No mesmo sentido, Juan Manuel Blanes, com uma carreira fortemente solidificada pela produção acadêmica, teria encontrado nos seus *gauchitos* uma forma de pintar mais

livre, longe das amarras sociais que a produção por encomenda de telas de cunho histórico e de grandes personalidades lhe exigiam. Retratou um gaúcho idealizado, o homem livre no campo, que descansava, relaxava e tomava seu chimarrão, andava a cavalo, e deitava-se junto à natureza e aos animais. Embora essa parte se configure como a menor categoria de toda sua produção, foi amplamente divulgada, inclusive após sua morte elas tiveram uma divulgação significativa, pois as imagens de seus gaúchos circularam por diversos espaços da sociedade uruguaia, contribuindo para formar imaginários e identidades, apontando o poder de ressignificação das imagens. O gaúcho de Blanes era romantizado e foi também retratado trazendo inúmeros elementos da cultura e da indumentária gaúcha que serviram de análise para a composição da vida do homem do campo platino. Dessa forma, uma das discussões que o capítulo se propôs a pensar foi a forma que a construção da ideia do “ser gaúcho” se fez ao longo do tempo, atentando para os interesses políticos de cada período, pois “ser gaúcho” não pode ser representado por uma ideia estática, visto que essa identidade se transformou ao longo do tempo, atendendo sempre aos interesses socioeconômicos de cada sociedade e período.

Por fim, no último capítulo desta pesquisa, abordamos as pinturas de cunho histórico, as pinturas oficiais e/ou que foram adquiridas por determinados setores da sociedade. Foi este modelo de pintura que consagrou Blanes, no século XIX, como o “pintor da pátria”, lhe rendendo fama, inclusive, longe de suas fronteiras nacionais. Telas como *El juramento de los 33 orientales* tiveram ampla circulação e aceitação social, se configurando como uma de suas pinturas mais conhecidas em seu tempo e, podemos afirmar, ainda possui este reconhecimento nos dias de hoje. Desta forma, identificamos a produção de Blanes como sendo um dos muitos meios utilizados pelo governo uruguaio para a construção e propagação de uma identidade nacional, de uma unicidade nacional, que através da fabricação de mitos e heróis, como Artigas e os demais militares que Blanes contemplou em suas telas. Assim, ajudou a fomentar e construir um imaginário para a população uruguaia. Verificamos nesse capítulo que suas obras não foram esquecidas após seu falecimento, ao contrário, seguiram sendo reutilizadas conforme as necessidades dos novos contextos. Suas obras seguiram sendo valorizadas como patrimônios nacionais e circularam, e ainda circulam, no Uruguai contemporâneo, ostentando prestígio, inclusive entre os presidentes do país, como foi possível observar ao analisarmos os catálogos de exposições póstumas. Foi este modelo de produção que alavancou a carreira de Blanes, tornando-o um dos pintores

mais importantes e reconhecidos de seu tempo. Já Pedro Weingärtner não teve em seu *roll* de pinturas encomendadas os temas históricos. Suas telas encomendadas ou adquiridas pelo governo mostraram outro aspecto da produção pictórica brasileira. O artista atendia as necessidades políticas, mas, não necessariamente partindo de produções que impulsionassem a criação de uma unidade nacional a partir do reforço imagético de cenas dos heróis nacionais. A intenção era a exposição de telas que apontassem a importância do processo de imigração e branqueamento da sociedade ao longo do século XIX, projeto esse que o governo possuía grande interesse em propagar. Além disso, era importante que suas telas destacassem certa identidade regional naquele momento, retratando o trabalhador no campo, seja ele o imigrante, ou o gaúcho. Weingärtner construiu um imaginário social relacionado a imagem do imigrante europeu trabalhador, do gaúcho e dos retratos políticos. Contudo, sua produção se voltou muito mais aos retratos dos políticos brasileiros, como de *Júlio de Castilhos*, do que cenas de batalhas e vitórias nacionais, como foi o caso de Blanes. O pintor brasileiro também elaborou quadros de pequenas dimensões que abordaram a exuberante natureza brasileira e a relação do homem com a mesma, seja por gosto ou por empenho em demonstrar aos seus espectadores as belezas naturais de sua terra natal, ou ainda, para mostrar, em contraponto, o papel do imigrante no processo de trazer a “civilização” e a construção de uma sociedade aos moldes europeus, para o Brasil. No entanto, após seu falecimento, a sociedade brasileira parecia não ter mais espaço para suas telas de temas neoclássicos e inspiração acadêmica. Na busca de uma “modernidade” a produção de Weingärtner ficou relegada a um segundo plano, sendo retomada apenas no final dos anos 1950 e início do 1960, pelo espaço acadêmico, pela área das artes plásticas e história da arte. Hoje, suas telas possuem uma maior visibilidade, mas ainda carecem de muito mais divulgação e circulação para atingir outros patamares de reconhecimento e, desta forma, no Brasil, é preciso repensar o lugar da cultura na sociedade, sendo este um trabalho cotidiano e desafiador.

Atentamos que ao longo desta pesquisa buscamos responder nossa problemática inicial, que residiu na investigação sobre a forma que as pinturas de Pedro Weingärtner e Juan Manuel Blanes construíram imagens de uma nação e para uma nação, no Brasil e Uruguai, ao longo dos séculos XIX e XX, observando a função da produção destes artistas nos aspectos sociais, políticos e culturais. Consideramos que respondemos nossa tese de doutorado ao trazer luz para a investigação dos temas selecionados que mostraram um

caminho íngreme por onde as telas percorrem, bem como por onde transitaram os seus feitores. Observamos suas relações e relevância no seio social do Brasil e do Uruguai, e a função pedagógica de suas pinturas para a construção de imagens da/para a nação. Blanes, mais evidentemente, elaborou pinturas de cunho histórico que traduziram narrativas de heróis e mitos nacionais, mostrando, assim, um passado auspicioso de lutas e vitórias para o Uruguai, que visava consagrar e reafirmar sua, ainda jovem, independência. Já Weingärtner, construiu imagens para uma nação que foram utilizadas para legitimar o projeto político que destacava a imigração europeia e a política de branqueamento do governo. Pretendiam por meio da imigração um projeto civilizatório que afastasse o país da imagem de sociedade atrasada e escravocrata. Weingärtner pintou a região Sul, além de seus chefes de estado, a natureza e as atividades da vida cotidiana da população rural, consagrando o imigrante como pioneiro no processo de construção de uma sociedade civilizada. Retratou também o gaúcho como o trabalhador rural e o homem do campo, que lida com a natureza e faz dela sua atividade profissional, representado no homem que interage no rodeio, no charqueador e no tropeiro. Para dar conta de responder esta problemática proposta as imagens analisadas foram relacionadas com diferentes fontes, como as cartas dos artistas, as notícias dos periódicos, entrevistas e demais meios que possibilitaram o desenvolvimento desta pesquisa.

Os objetivos elencados na introdução (capítulo um) também foram verificados e desenvolvidos ao longo destas páginas. Os objetivos residiram na busca de compreender a trajetória profissional de cada um dos pintores aqui estudados, focalizando em suas produções artísticas, na sua vida adulta, suas redes e relações sociais e profissionais, muito embora as fronteiras entre essas relações sejam, por vezes, imperceptíveis. Dessa forma, buscamos mapear por onde cada um transitou, sua formação e a intenção por trás de cada pintura, seja ela encomendada, ou não. Já nosso segundo objetivo contemplava compreender a elaboração de retratos que os pintores fizeram. Buscamos analisar os personagens com quem mantinham relações; os contatos políticos que retrataram e a suas relações com uma elite que buscava na ostentação dos seus próprios retratos demonstrar *status* e ascensão social. Buscamos ao longo do capítulo três, referente aos retratos, apontar a importância deste tipo de produção tanto para os pintores quanto para aqueles que foram retratados, bem como a forma que foram utilizados esses retratos para a construção da imagem de mitos e heróis nacionais. Outro objetivo que investigamos foi em relação à representação dos gaúchos. Observamos a forma que os pincéis de ambos artistas construíram uma identidade para o

homem do campo, como esse *tipo social* desempenhou um papel nas telas de Blanes e Weingärtner como condutor da identidade social do homem da campanha, personagem relevante e ambíguo para a formação da nação. Por fim, o último capítulo buscou identificar as telas adquiridas e encomendadas pelo poder político de ambas as sociedades, e a forma que eles retrataram importantes momentos sociais. Ainda assim, atentou-se para como essas telas foram utilizadas politicamente para a construção de uma identidade nacional. Compreendeu-se que Blanes desempenhou um papel muito mais significativo no sentido de ter retratado os temas históricos. Elaborou pinturas que narraram a saga dos “heróis nacionais” nas batalhas de independência, claramente atendendo ao projeto político do Uruguai de fomentar um imaginário social em torno do processo formação da nação. Em contraponto temos Weingärtner, que desempenhou um papel menos rígido neste sentido, pois, por vezes ele pôde escolher suas temáticas, consciente ou não dos interesses políticos que poderia vir a render-lhe frutos no Brasil, já que muitas de suas telas foram adquiridas após a elaboração e não sob encomendas, como no caso da tela *Tempora Mutantur*. Outrossim, buscou-se compreender alguns aspectos do uso feito das produções de Blanes e Weingärtner após suas respectivas mortes. Compreendemos os motivos de pintores com funções sociais e formações tão similares terem o destino de suas produções utilizadas de forma tão distintas. Blanes teria cumprido um papel que permaneceu possuindo um encargo no Uruguai mesmo após sua morte. Suas telas foram constantemente (re)incorporadas na sociedade, sendo utilizadas de diferentes formas conforme as necessidades políticas de cada momento. Já Weingärtner não gozou do mesmo tratamento, sendo suas telas relegadas as poucas exposições na primeira metade do século XX, e, apenas posteriormente, foi recobrando seu espaço enquanto importante artista brasileiro da transição do século XIX para o XX. Atentamos que nos dias atuais suas pinturas ainda carecem de maior reconhecimento da importância sociais, cultural e patrimonial que desempenham na sociedade brasileira.

Esta pesquisa foi elaborada partindo de um olhar interdisciplinar, o que possibilitou o diálogo com diversas áreas do conhecimento humano. E, é exatamente por isso que surge agora uma gama de possibilidade e de novos olhares que podem levantar outros problemas sobre cada uma dessas telas apresentadas na presente pesquisa. As telas aqui analisadas podem ser tensionadas partindo de diferentes perspectivas e contextos. Nenhuma análise pictórica se esgota nessas linhas, elas são apenas a análise e visão subjetiva e singular da

autora. Podem e devem ser exploradas e questionadas por outros vieses, contribuindo assim para que múltiplas óticas colaborem para a construção de uma narrativa histórica que se utiliza das imagens como fonte de análise e de pesquisa. Ressalta-se também a importância da história cultural nas últimas décadas, que ascendentemente vem ganhando espaço nas pesquisas acadêmicas e contribuindo para a construção do conhecimento histórico. Uma única pintura pode ser tema de uma tese de doutorado, o apanhado de pinturas analisadas dentro de um determinado contexto pode mostrar aspectos de uma sociedade que o documento escrito não dá conta, ou ainda, apontar outras/novas possibilidades. Nesse sentido, na perspectiva da Nova História Cultural, esta pesquisa apresentou a construção de imaginários, identidades e tipos sociais, partindo dos olhares e dos pincéis de Pedro Weingärtner e Juan Manuel Blanes, artistas que em seu tempo tiveram grande importância como atores sociais, na região platina, e que também deixaram um legado ao longo do tempo que foi ressignificado e ressignificando o papel de suas produções artísticas, bem como suas próprias trajetórias.

## Referências Bibliográficas

ABREU, Regina. Patrimônio Cultural: Tensões e disputas o contexto de uma nova ordem discursiva. In: **Seminários temáticos Arte e Cultura Popular**. Museu da casa do Pontal, Rio de Janeiro, 2006/2007.

ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs). **Memória e patrimônio**: ensaios contemporâneos. 2ª Ed. – Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

ACHUGAR, Hugo. “Imágenes Fundacionales de la Nación”. In: **Revista Aletria**, v.18, p. 215-29, jul./dez. 2008.

AGUIAR E SILVA, Victor M. **Teoria da literatura**. São Paulo: Martins, 1976.

AGUILAR, Nelson. **Mostra do Redescobrimento**: Arte do século XIX - 19th-Century Art. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

ALBECHE, Daysi Lange. **Imagens do gaúcho**: história e mitificação. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996.

ALBIN, Juan. De Blanes a Hernández: intercambios, cruces, tensiones entre pintura y literatura. In: **ANAIS... XXV Jornadas de Investigadores del Instituto de Literatura Hispanoamericana**. Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Buenos Aires, 2012.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. O objeto em fuga: algumas reflexões em torno do conceito de região. In: **Fronteiras**, Dourados, MS, v. 10, n. 17, p. 55-67, 2008.

AMIGO, Roberto. Sobre os Autores. In: **Revista Caiana**. 2013. Disponível em: <<http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=author/author.php&obj=20&vol=2>> Acesso em 11 jun 2018.

ANDRADE, Solange Ramos de; REIS, Cacilda Estevão dos. **A imigração Européia no discurso da elite política brasileira**. Disponível em: <[http://www.gestaoescolar.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/producoes\\_pde/artigo\\_cacilda\\_estevao\\_reis.pdf](http://www.gestaoescolar.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/producoes_pde/artigo_cacilda_estevao_reis.pdf)> Acesso em 11 de jan. de 2019.

APARÍCIO, Bettina Andrea Pinto. **La “Conquista al Desierto” Un lugar para la discusión de las ideas políticas en Argentina**. 1880-2000. Argentina, 2005. Disponível em: <<http://repositoriodigital.uns.edu.ar/bitstream/123456789/3498/1/Pinto%20Aparicio.%20La%20conquista.pdf>> Acesso em dezembro de 2018.

ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO DELL'ARCO, Mauricio; AZEVEDO, M. F. Gonçalves de. **Guia de história da arte**. 2. ed. Lisboa: Estampa, 1994.

ARGUL, José Pedro. **Los gaúchos de Blanes**. Reproducciones en colores. Montevideo, 2002.

ARGUL, José Pedro. **Proceso de las artes plásticas del Uruguay**. Desde la época indígena al momento contemporáneo. Montevideo: Barreiro y Ramos, 1975.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas, SP; Papirus Editora, 1993.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável - cinema e pintura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

AVANCINI, José Augusto. A pintura de paisagem gaúcha na Primeira República. Análise de obras de Pedro Weingärtner e Libindo Ferraz. In: **ANAIS...** Anais do XXX Colóquio CBHA. Rio de Janeiro, out. 2010, p. 335-344.

BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. In: **Enciclopédia Einaudi, s. 1**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Editora Portuguesa, 1985.

BACZKO, Bronislaw. **Los imaginários sociales**: Memorias y esperanzas colectivas. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión SAIC, 1985.

BARBOSA, Luciana Coelho. Imaginando a nação uruguaia: pintura e história sob a perspectiva de Juan Manuel Blanes. In: **ANAIS...** VII Simpósio Nacional de História Cultural, 2014, São Paulo. ANAIS VII Simpósio Nacional de História Cultural, 2014.

BARROS, José D'Assunção. A Nova História Cultural: considerações sobre o seu universo conceitual e seus diálogos com outros campos históricos. In: **Cadernos de História**, Belo Horizonte, v.12, n. 16, p. 38-63, 2011.

BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção**: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BENACHIO, Ana Laura; BECK, Diego Eridson; COSTA, Rafael Machado; VARGAS, Rosane. Considerações sobre a representação do negro na arte do Brasil, 1850-1950. In: **19&20**, Rio de Janeiro, v. IX, n. 1, 2014. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/obras/negro\\_representacoes.htm](http://www.dezenovevinte.net/obras/negro_representacoes.htm)> Acesso em 13 jan 2017.

BERTRAND, Michel. De la familia a la red de sociabilidad. In: **Revista Mexicana de Sociología**, v. 4, n° 2, México, 1999.

BERTRAND, Michel. Los modos relacionales de las élites hispanoamericanas coloniales: enfoques y postura. **Anuario IEHS**, Tandil, n° 15, 2000.

BILAC, Maria Beatriz Bianchini. Elites e retratos: um estudo sobre as galerias de honra das misericórdias de São Paulo e Santos. In: **ACERVO**, Rio de Janeiro, v. 27, n. 1, p. 333-348, 2014.

BLANES, Juan Manuel. **Catálogo da exposicion Juan Manuel Blanes**. (1830-1901), Museo Nacional de Bellas Artes, 1941.

BOHNS, Neiva Maria Fonseca. **Continente Improvável**: Artes Visuais no Rio Grande do Sul do final do século XIX a meados do século XX. 2005. 383 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Porto Alegre, RS, 2005.

BOHNS, Neiva Maria Fonseca. **Realidades simultâneas**: Contextualização histórica da obra de Pedro Weingärtner. *19&20*, Rio de Janeiro, v. III, n. 2, abr. 2008. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/artistas/artistas\\_nb\\_weingartner.htm](http://www.dezenovevinte.net/artistas/artistas_nb_weingartner.htm)>. Acesso em: 15 de outubro de 2017.

BORGES, Luiz Carlos; BOTELHO, Marília Braz. Positivismo e artes plásticas: O Museu Nacional e a I Exposição Antropológica Brasileira (1882). Disponível em: <<http://hdl.handle.net/123456789/2093>> Acesso em 24 de set. 2016.

BOSSLE, Batista. **Dicionário Gaúcho Brasileiro**. Editora Artes e Ofícios. Porto Alegre 2003.

BOTTOMORE, T.B. **As Elites e a Sociedade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1974.

BOUCINHA, Cláudio Antunes. **A importação do gado de raça e a modernização das estâncias de Bagé**. 2013. Disponível em: <<http://www.jornalfolhadosul.com.br/noticia/2013/07/12/a-importacao-do-gado-de-raca-e-a-modernizacao-das-estancias-de-bage>> Acesso em 20 de set. 2017.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 2ed, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BOURDIEU, Pierre. Capital simbólico e classes sociais. In: **Novos estudos**: São Paulo. n. 96, p. 105-115, 2013.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Orgs.). **Usos & abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

BRUM, Ceres Karam. **“Esta terra tem dono”**: representações do passado missioneiro no Rio Grande do Sul. Editora UFSM: Santa Maria, 2006.

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** 2ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular**: História e imagem. São Paulo: EDUSC, 2004.

CABALLERO, Blanca Álvarez. El gaucho rioplatense del siglo XIX y las primeras décadas del XX: una tipología desde la historia y la literatura. In: **Diálogos Latinoamericanos**. N. 24. p. 55-73, 2015.

CAMISSOLI, Adriano; COSTA, Miguel Ângelo Silva da. Estrelas de primeira grandeza: reflexões sobre o uso de redes sociais na investigação histórica. In: **MÉTIS: história & cultura**, v. 13, n. 25, p. 11-30, 2014.

CANDAU, Joël. **Antropologia da memória**. Lisboa: Instituto Piaget, 2005.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. Trad. Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011.

CAPASSO, Verónica. El discurso visual durante el régimen rosista: imbricaciones entre lo público político y lo privado. 2012. **ANAIS...** Anais da VI Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales. La Plata, 2012.

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.

CARVALHO, José Murilo de. **A Formação das Almas: o Imaginário da República no Brasil**- São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHAGAS, Mário. Memória política e política de memória. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. 2ª Ed. – Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

CHARTIER, Roger. **Escribir las prácticas: Foucault, de Certeau, Marin**. Argentina: Manantial, 1996.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. In: **Estudos avançados**, São Paulo, v. 5, n. 11, p. 173 - 191, 1991.

CHARTIER, Roger. Por uma sociologia histórica das práticas culturais. In: CHARTIER, Roger. **A História Cultural – entre práticas e representações**. Lisboa: DIFEL, 1991.

CHAVES, Larissa Patron. Pintura e Sociedade: retratos de beneméritos das sociedades portuguesas de beneficência e o patrimônio cultural no Sul do Brasil. In: **ANAIS... II ENCONTRO HISTÓRIA, IMAGEM E CULTURA VISUAL**. 2013, Porto Alegre, p. 1 – 11, 2013.

CHOAY, Françoise. **A Alegoria de um Patrimônio**. São Paulo, Editora da UNESP, 2001.

CIPINIUK, Alberto. **A face pintada em pano e linho: Moldura simbólica da identidade brasileira**. Ed. PUC-Rio. São Paulo: Loyola, 2003.

COMISION NACIONAL de bellas artes. **De Blanes aos nossos dias**. Projeto do Ministerio de Instrucciona publica y Previsiona Social. Punta del este: Uruguay, 1961.

CORONATO, Daniel Rei. A As Fases da Política Externa do Império do Brasil na Relação com a República Oriental do Uruguai (1828-1864). In: **Anais... XXVIII Simpósio Nacional de História**, 2015, Florianópolis. Anais eletrônicos, 2015

CORREA, Silvio M. de Souza. O negro e a historiografia brasileira. In: **Revista Ágora**, Santa Cruz do Sul, n. 1, 2000.

COSTA, Arrisete C. L. Biografias históricas e práxis historiográfica. In: **Seaculum - Revista de história**, n. 23, João Pessoa, p. 19-33, 2010.

COSTA, Laura Malosetti. El primer retrato de Artigas: Un modelo para desconstruir. In: **Revista Caiana - Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)**. N. 3, 2013. Disponível em: <[http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article\\_1.php&obj=112&vol=3](http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_1.php&obj=112&vol=3)> Acesso em 20 de jun 2018.

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.

**DE BLANES A NUESTROS DÍAS**: catálogo. [Exposición organizada por la Comisión Nacional de Bellas Artes con la colaboración del Museo Nacional de Bellas Artes, con motivo de la Reunión Extraordinaria del Consejo Interamericano Económico y Social al Nivel Ministerial] agosto 1961, Punta del Este, Uruguay, 1961.

DOSSE, François. **O desafio biográfico**: escrever uma vida. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

DUARTE, Luiz Fernando Dias. **Memória e reflexividade na cultura Ocidental**. In: In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). **Memória e patrimônio: ensaios Contemporâneos**. 2ª Ed. – Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

ELIAS, N. **O processo civilizador**: Uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Ed., 1994. V. I.

ELIAS, Norbert. **A Sociedade de Corte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

ESPING, Márcia Janete. O conceito de imaginário: Reflexões acerca de sua utilização pela História. In: **Textura**, Canoas, v. 5, n. 9, p. 49-56, 2013.

FERRAZ, Paula Ribeiro. Retratos do Marquês: a construção da memória de Honório Hermeto Carneiro Leão pela iconografia. In: **19&20**, Rio de Janeiro, v. VII, n. 2, 2012.

FERREIRA, Cláudio Barcellos Jansen; ROSSI, Elvio Antônio; KAMPMANN, Helen Bertoletti; SILVA, Marcelo de Souza; FROZZA, Marília de Oliveira. A retratística e a família na arte brasileira, séculos XIX e XX. In: **19&20**, Rio de Janeiro, v. VIII, n. 2, 2013.

FERREIRA, Fábio. O Congresso Cisplatino e seus desdobramentos políticos no Brasil e na região do Prata. In: **Revista Digital Estudios Historicos**. Nº. 2, p. 1-16, 2019.

FLORES, Mariana Flores da Cunha Thompson. Visões da Cisplatina: a criação do Estado Oriental – por Lavalleja e anônimo. In: **AEDOS**, v.2 n. 3, p. 12-33, 2009.

FLORES, Moacyr. **História do Rio Grande do Sul**. 3ª ed. Porto Alegre: Nova Dimensão, 1993.

FOCHESATTO, Cyanna Missaglia. **Imagens da Imigração europeia nas pinturas de Pedro Weingärtner**: Representação do imigrante e do processo de colonização (Século XIX e XX). 2015. 195 f. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-graduação em História Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), São Leopoldo, 2015.

GARAÑO; MONTERO; PAGANO. **Exposición Juan Manuel Blanes 1830-1901**. Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires, 1941.

GARCÍA, Ernesto Barreta. Desterrando indios y gauchos. El proyecto de cambio sociocultural en el Uruguay del siglo XIX y su manifestación en las artes visuales. In: **Revista Trama**, N. 2, 2010, p. 12-25.

GASTAL, Susana. A arte no século XIX. In: GOMES, Paulo (Org). **Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma Panorâmica**. Porto Alegre: Lahtu Sensu, 2007.

GERTZ, René H. **O aviador e o carroceiro**: política, etnia e religião no Rio Grande do Sul dos anos 1920. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes - O cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. São Paulo, Cia. das Letras, 2006.

GOMBRICH, Ernest Hans. **Arte e ilusão**: um estudo sobre a psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GOMBRICH, Ernst Hans. **História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GOMBRICH, Ernst Hans. **Meditações sobre um Cavalinho de Pau e Outros Ensaios sobre a Teoria da Arte**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

GOMES, Carla Renata Antunes de S. **De Rio-Grandense a Gaúcho**: o triunfo do avesso: um processo de construção cultural da identidade regional através da Literatura do século XIX (1847-1877). 2006. 356 f. Dissertação (mestrado em História) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História, Porto Alegre, RS, 2006.

GOMES, Paulo César Ribeiro. A construção de uma identidade visual: o caso do “gaúcho” nas artes plásticas do Rio Grande do Sul, de Pedro Weingärtner a Antonio Caringi. **ANAIS....** Anais do XXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. p. 441- 449.

GOMES, Paulo César Ribeiro. Informe sobre o Inventário cronológico da obra pictórica e gráfica de Pedro Weingärtner. In: **Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República - Tomo 2**. Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010.

GOMES, Paulo César Ribeiro. **A Obra Gravada de Pedro Weingärtner**. Porto Alegre: Núcleo de Gravura do Rio Grande do Sul/FUMPROARTE, 2006.

GOMES, Paulo César Ribeiro; PELLEGRIN, Ricardo. **Fotografia e pintura**: Aspectos da representação na visualidade contemporânea. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/download/15/11>. Acesso em 11 jul 2017.

GONÇALVES, Janice. Pierre Nora e o tempo presente: entre a memória e o patrimônio cultural. In: **Revista Historiae**, vol. 3, Edição especial. Rio Grande: Editora da FURG, 2012.

GUERRA, François Xavier. El análisis de los grupos sociales: balance historiográfico y debate crítico. **Anuario IEHS**, Tandil, n° 15, 2000.

GUIDO, Angelo. **Pedro Weingärtner**. Porto Alegre: Divisão de Cultura – Diretoria de Artes da Secretaria de Educação e Cultura, 1956.

GUIDO, Angelo. Um século de pintura no Rio Grande do Sul. In: **Enciclopédia rio-grandense**. Porto Alegre: Sulina, 1968. 5 v. V. 2.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. “Iconografía y expresión visual de la historia”. In: **La Junta de Historia y Numismática Americana y el movimiento historiográfico en la Argentina (1893-1938)**. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, 1996, tomo II.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2008.

HEINZ, Flavio M. (org.). **Por outra história das elites**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

HERNÁNDEZ, José. **El gaucho Martín Fierro**. 1902. Disponível em: <[http://ri.uaemex.mx/bitstream/handle/20.500.11799/64679/Gaucho%20Martin%20Fierro\\_Jos%C3%A9%20Hern%C3%A1ndez.pdf?sequence=1](http://ri.uaemex.mx/bitstream/handle/20.500.11799/64679/Gaucho%20Martin%20Fierro_Jos%C3%A9%20Hern%C3%A1ndez.pdf?sequence=1)> Acesso em 10 de fev 2018.

HERRERA, E. de Salterain. **Blanes: el hombre, su obra y la época**. Montevideo: Imprenta Uruguaya S.A., 1950.

HOBSBAWM, Eric. O caubói americano: um mito internacional?. In: HOBSBAWM, Eric. **Tempos Fraturados**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

HOBSBAWN, Eric J. **Nações e nacionalismos desde 1780**: programa, mito e realidade. 5ª ed. São Paulo: PAZ e Terra, 2008.

HOBSBAWN, Eric. **A invenção das Tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HUYER, Nilza Ely. **Vale do Três Forquilhas**: Veredas, Vidas e Costumes. Porto Alegre: EST, 1999.

IGLESIAS, Eduardo Sellanes. **Juan Manuel Blanes 1830-1901 el pintor de la patria**. *Imagens na História*. São Paulo: Aderaldo & Rotschild, 2008.

IMÍZCOZ, José María. Las redes sociales de las elites. Conceptos, fuentes y aplicaciones. In: MESA, Enrique Soria; CARO, Juan Jesús Bravo; BARRADO, José Miguel Delgado (eds.). **Las elites en la época moderna: la monarquía española**, Córdoba, Universidad de Córdoba (España), 2009. Tomo I: Nuevas Perspectivas.

KAISER, Jakzam. **Ordem e progresso: o Brasil dos Gaúchos**. Florianópolis: Insular, 1999.

KARSBURG, Alexandre. A micro-história e o método da microanálise na construção de trajetórias. In: VENDRAME, Maíra Ines, KARSBURG, Alexandre, WEBER, Beatriz e FARINATTI, Luis Augusto (orgs.). **Micro-história, trajetórias e imigração**. São Leopoldo, Oikos, 2015.

KERN, Maria Lúcia Bastos. A emergência da arte modernista no Rio Grande do Sul. In: GOMES, Paulo (Org). **Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma Panorâmica**. Porto Alegre: Lahtu Sensu, 2007.

KOSERITZ, Carlos von. **Impressões d'Itália**. Porto Alegre: Estabelecimento Typographico de Gundlach e Cia, 1887.

KÖNIG, Hans-Joachim. La función de las imágenes en el proceso de construcción de las naciones latino-americanas. In: **La nación expuesta. Cultura visual y procesos de formación de la nación en América Latina** / Editor académico Sven Schuster. – Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, Escuela de Ciencias Humanas, 2014.

LIMA, Marta Gomes Lucena de; MOREIRA, Roberto. Fronteira Binacional (Brasil e Uruguai): Território e Identidade Social. **Pampa (Santa Fe)**, v. 5, p. 51-68, 2009.

LOTIERZO, Tatiana Helena; SCHWARCZ, Lilia K. Moritz. Raça, gênero e projeto branqueador: “a redenção de Cam”, de Modesto Brocos. **Artelogie (Online)**, v. 1, p. 1-25, 2013.

MACEDO, João Moreira de Araripe Macedo. **Dicionario Bio-bibliographico Cearense Barão de Studart**. 1887. Disponível em: <<http://ceara.pro.br/cearenses/listapornomedetalhe.php?pid=32051>> Acesso em 25 de set. 2016.

MACIEL, Maria Eunice de S. Apontamentos sobre a figura do gaúcho brasileiro. In: Zilá Bernd. (Org.). **Olhares Cruzados**. Porto Alegre, RS, 2000.

MAFFEZZOLLI, Fabiana. **A indumentária gaúcha e sua influência na moda**, 2013. Disponível em <http://www.revistacliche.com.br /2013/11/a-indumentaria-gaucha-e-a-sua-influencia-na-moda/> Acesso em 18 de fev de 2018.

MALLMANN, Pedro Martins. Derrota de um mundo, vitória da Utopia: Interpretação e representação do Artiguismo através da película *La redota una historia de Artigas*. ANAIS... Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2015.

MALTZAHN, Paulo César. **A construção da identidade étnica teuto-brasileira em São Lourenço do Sul (década de 1980 até os dias atuais)**. 2011. 335 f. Tese (doutorado em História Cultural). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, Florianópolis, 2011.

MANGO, Elizabethe. **Juan Manuel Blanes**, “el pintor de la patria”. Disponível em: <<http://www.uruguayeduca.edu.uy/Userfiles/P0001/File/Juan%20Manuel%20Blanes,%20el%20Pintor%20de%20la%20Patria.pdf>> Acesso em: 10 set. 2016.

MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens: uma história de amor e ódio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MAPA. **Elaboração** **IBGE**, disponível em: <<https://portaldemapas.ibge.gov.br/portal.php#mapa132>> Acesso em 12 jun 2018.

MARIN, L. El cuerpo de poder y la encarnación en Port Royal y Pascal de la “figurabilidad” del absoluto político. In: FEHER, M.; NADDAFF, R. y TAZI, N. (eds.). **Fragmentos para una historia del cuerpo humano (tomo III)**. Madrid: Taurus, 1992.

MARQUES, Eduardo Cesar. Redes sociais e poder no Estado brasileiro: Aprendizados a partir das políticas urbanas. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 2 n. 60, p. 15-41, 2006.

MARTINO, Marlen de. Uma mulher e algumas histórias: a sedução em Antonio Larreta, Milton Schinca e Juan Manuel Blanes - entre a tela e o verbo. In: **Revista PerCursos**, Florianópolis, v. 17, n. 33, p. 32-54, 2016.

MEDERO, Santiago. **La carreta**. Disponível em: <[http://proceso.fondosdeincentivocultural.gub.uy/innovaportal/file/514/1/dossier\\_11\\_acervo.pdf](http://proceso.fondosdeincentivocultural.gub.uy/innovaportal/file/514/1/dossier_11_acervo.pdf)> Acesso em 14 de dez. 2017.

MEZA; Lilia Maturana; VARAS, Gustavo Porras. “Los últimos momentos del General José Miguel Carrera”: una aproximación histórico-estética en el marco de su restauración. In: **Revista Conserva**, N 10, p. 71-87, 2006.

MICELI, Sergio. **Imagens Negociadas. Retratos da Elite Brasileira (1920-40)**. São Paulo: Companhia das Letras. 1996.

MIGLIACCIO, Luciano. **O Século XIX, Catálogo da Mostra do Redescobrimento**. São Paulo: Associação 500 Anos Artes Visuais, 2000.

MILLS, C.W. **A Elite do Poder**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

**MOEDA Juan Manuel Blanes.** Disponível em: <[http://www.sellosmundo.com/America/Uruguay/sello\\_81948.htm](http://www.sellosmundo.com/America/Uruguay/sello_81948.htm)> Acesso em 11 nov 2018

MOEHLECKE, Oscar Germano. **São Leopoldo contribuição à história da vida política e administrativa (1824 - 2010)**. São Leopoldo: Oikos, 2011.

MOIMAZ, Érica Ramos; MOLINA, Ana Heloísa. Arte e História: a pintura de Bruegel e o ensino de História. In: **Cadernos do CEOM**, Chapecó: Argos, n. 28, 2008.

MOLAS, Ricardo Rodríguez. **Historia social del gaucho**. Buenos Aires: Ediciones Maru. 1968.

MOLINA, Lucas Giehl. **O universal, o local e a memória cultural na obra de Pedro Weingärtner (1853 - 1929)**. 2014. 124 f. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Porto Alegre, RS, 2014.

MOREIRA, Maria Eunice. **Regionalismo e Literatura no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre, EST/ICP. 1982.

MORENO, Carlos Martínez. Los narradores del novecientos: Carlos Reyles. **Capítulo Oriental 16**: La historia de la literatura Uruguaya. CEDAL, Montevideo, 1968.

MULLER, Elio Eugenio. **Três Forquilhas (1900 – 1949)**. Tempos de República. Curitiba: Italprint, 1993.

MUSEO BLANES. **Juan Manuel Blanes.** Disponível em: <<http://blanes.montevideo.gub.uy/>> Acesso em 13 dez. 2017.

MUSEO NACIONAL de bellas artes. **Seis maestros de la pintura Uruguaya**. Projeto do Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Argentina, 1987.

NEPOMUCENO, Maria Margarida. **Pedro Figari e retrato do cotidiano dos escravos na “Suíça Latina”**. 2014. Disponível em: <[https://www.fespsp.org.br/seminario2014/anais/GT11/4\\_COTIDIANO\\_ESCRAVOS.pdf](https://www.fespsp.org.br/seminario2014/anais/GT11/4_COTIDIANO_ESCRAVOS.pdf)> Acesso em 19 nov 2017.

NICOLAI, Liliana; PORFIRI, Stella; ROSSETTI, Viviana. Los espejismos del documento el recorte y la verosimilitud. In: **Nimio**, n.4, p. 28-36, 2017.

NICOLAIEWSKY. Alfredo. **Weingärtner e a Repetição**. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/800/tomo2/files/800\\_t2\\_a02.pdf](http://www.dezenovevinte.net/800/tomo2/files/800_t2_a02.pdf)> Acesso em 21 de dez. de 2017.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. In: **Projeto História**. São Paulo: PUC, v.10, n. 10, p. 07-28, 1993.

NÖTH, Winfried. **Panorama da semiótica – de Platão a Peirce**. São Paulo: Annablume, 1995.

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**. 2017. 634f. Tese. Doutorado em História. Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2017.

OLIVEIRA, Luciana da Costa de. O gaúcho na pintura de cesáreo bernaldo de quirós: apontamentos sobre a elaboração da série los gaúchos. In: **ANAIS...** XII Encontro Estadual de História, p. 1-16, 2014.

OLIVEN, Ruben George. **A Parte e o Todo: A diversidade cultural no Brasil - Nação**. Petrópolis: Vozes, 2005.

ORECCHIA, José María Olivero. La División Oriental “olvidada” en la guerra de la Triple Alianza. Desde el retorno del general Flores a la repatriación de la División. Octubre 1866 - diciembre 1869. **ESTUDIOS HISTÓRICOS – CDHRPyB-** Año VII, Nº 14 -24 p, 2015.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

OVÍDIO. Metamorfoses. In: CARVALHO, R. N. **Metamorfoses em tradução**. 2010, 158 f. Tese (Pós-doutorado em Letras Clássicas e Vernáculas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

PAIVA, Eduardo França. **História & Imagens**. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

PANITZ, Lucas Manassi. **Por uma geografia da música: O espaço geográfico da música popular platina**. 2010. 201 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Geociências. Programa de Pós-Graduação em Geografia, Porto Alegre, RS, 2010.

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e Iconologia: uma Introdução ao Estudo do Renascimento. In: PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PASSOS, Ana Helena Ithamar; VIEIRA, Camila Camargo; OLIVEIRA, Márcia Micussi de; BIAZETTO, Flávia C. B. **Invisível e invisibilizado – ser negro no Brasil**. Disponível em: <<http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/>> Acesso em 30 de jan. 2017.

PAULITSCH, Vivian da Silva. **Impasses no exercício da feminilidade e da maternidade no triptico La Faiseuse D'Ange do pintor Pedro Weingärtner (1853-1929)**. 2009. 391 f. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, 2009.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. Tradução J. Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PELUFFO LINARI, Gabriel. **Artes Visuales - Nuestros Tempos**. Montevideo: Uruguay, 2014.

PELUFFO LINARI, Gabriel. **Historia de la pintura en el Uruguay**. El imaginario nacional-regional 1830-1930 de Blanes a Figari. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2000.

PERSICHETTI, Simonetta. Dos elfos aos selfies. In: KÜNSCH, Dimas A.; PERSICHETTI, Simonetta Persichetti (Org.). **Comunicação: entretenimento e imagem**. São Paulo: Plêiade, 2013.

PESAVENTO, Sandra J. Imagens, memória, sensibilidades: territórios do historiador. In: RAMOS, Alcides Freire; PATRIOTA, Rosangela; PESAVENTO, Sandra J. (Orgs.). **Imagens na História**. São Paulo: Aderaldo & Rotschild, 2008.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Além das fronteiras. In MARTINS, Maria Helena (org.). **Fronteiras culturais – Brasil, Uruguai, Argentina**. Cotia, SP: Ateliê editorial, 2002, p. 35-39.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Em busca de uma outra História: imaginando o imaginário. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 15, n. 29, p. 9-27, 1995.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Sensibilidade no tempo, tempo das sensibilidades. In: **Tempos Acadêmicos**, n.3, p. 127-134, 2005.

PESAVENTO, Sandra Jatahy; SANTOS, Nádia Maria Weber; ROSSINI, Miriam de Souza. **Narrativas, imagens e práticas sociais: Percursos em História Cultural**. Porto Alegre: Asteriscos, 2008.

PINO, Alberto del. **Aportes para el estudio del cuadro de Juan Manuel Blanes la revista de 1885** Disponível em: <<http://www.artigas.org.uy/bibliotecas/he/123.%20Boletin%20Historico.%20Nos.%20283%20-%20286/Publicacion.pdf>> Acesso em 9 jul. 2017.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro: Ed UFRJ, v. 5, n. 10, p. 200 - 212, 1992.

PRADO, Maria Ligia Coelho. O artista entre a história, a política e a pintura: retratando a independência no século XIX. In: **e-I@tina: Revista electrónica de estudios latinoamericanos**, Buenos Aires: vol. 7, n. 25, 2008, p. 17-29.

PRADO, Maria Ligia Coelho. Política e nação na pintura histórica de Pedro Américo e Juan Manuel Blanes. In: **ANAIS...** Anais do museu histórico nacional, Rio de Janeiro, v. 39, p. 147-166, 2007.

REGUERA, Andrea. Objetividad y subjetividade – la biografía y su capacidade de explicación histórica. In: MARTINS, Maria Cristina Bohn; MOREIRA, Paulo Roberto Stuaadt (Orgs). **Uma história em escalas: A microanálise e a historiografia latino-americana.** São Leopoldo: Oikos, 2012.

REIS, José Carlos. **As identidades do Brasil 2: De Calmon a Bonfim: a favor do Brasil: direita ou esquerda.** Rio de Janeiro: FGV, 2006.

RIBEIRO, Emílio Soares. Um estudo sobre o símbolo, com base na semiótica de Peirce. In: **Revista USP**, São Paulo, v.6, n.1, p. 46-53, 2010.

RIBEIRO, Niura Legramante. Apontamentos fotográficos em processos de criação pictóricos e gráficos. In: **ANAIS...** anais do 18º encontro da associação nacional de pesquisadores em artes plásticas transversalidades nas artes visuais – Setembro, 2009 - Salvador, Bahia.

RODRÍGUEZ, Antonio Acosta. las redes socialies, el poder y sus fundamentos. **Anuario IEHS**, nº 15, Tandil, p. 153-171, 2000.

ROOT, Regina. Modelando a nação: escritos de moda na Argentina do século Dezenove. In: **FASHION THEORY. A revista da Moda, Corpo e Cultura.** Edição brasileira. Vol. 1, número 1. São Paulo: Editora Anhembi-Morumbi, 2002.

RUBERT, Rosane Aparecida. Comunidades negras no RS: o redesenho do mapa estadual. In: **RS Negro – Cartografias sobre a produção do conhecimento.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2009.

RUSKOWSKI, Camila Barreto. **Pedro Figari: Os esquecidos da República.** 2017, 153 f. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História. Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, 2017.

SABALLA, Viviane A. Narrativas Visuais do Sensível: retrato fotográfico e indumentária. In: **Facos revista escrita no plural** - Revista Eletrônica do Curso de História DACOS, Osório, v. 1, p. 1-91, 2011.

SALDAÑA, José M. Fernández. **Diccionario Uruguayo de Biografías, 1810-1940.** Editorial Amerindia, Montevideo, 1945.

SANTIAGO. **Copidescando Pedro Weingärtner.** 2010. Disponível em: <<http://www.caminhosdosantiago.com.br/>> Acesso em 11 de nov. 2018.

SANTOS, Rafael Chaves. Os viajantes e o negro no Rio de Janeiro do século XIX. In: **Revista Urutagua** - revista acadêmica multidisciplinar. Nº 15, p. 1-10, 2008.

SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos. **Diálogos e identidades: A representação do negro nas artes plásticas brasileiras.** 2011. UNIFEST. Disponível em: <[http://www2.unifesp.br/proex/novo/santoamaro/docs/cultura\\_afro\\_brasileira/representacao\\_negro\\_nas\\_artes\\_plasticas\\_brasileiras\\_e\\_bibliografia\\_basica.pdf](http://www2.unifesp.br/proex/novo/santoamaro/docs/cultura_afro_brasileira/representacao_negro_nas_artes_plasticas_brasileiras_e_bibliografia_basica.pdf)> Acesso em 19 jan. 2017.

SCHIMIDT, Benito Bisso. Biografia e regimes de historicidade. In: **MÉTIS: história & cultura**. v. 2, n. 3, 2003, p. 57-72.

SCHIMIDT, Benito Bisso. Quando o historiador espia pelo buraco da fechadura: biografia e ética. In: **História**, São Paulo v. 33, n.1, p. 124-144, 2014.

SCHWARCZ, Liliam Moritz. **As Barbas do imperador, D. Pedro II: um Monarca dos Trópicos**. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

SELOS de Juan Manuel Blanes. 1996. In: **Moedas do Uruguay**. Disponível em: <<http://www.monedasuruguay.com/mon/1996/148.htm#blanes>> Acesso em 12 nov 2018.

SILVESTRI, Graciela. Errante en torno de los objetos miro. Relaciones entre artes y ciencias de descripción territorial en el siglo XIX rioplatense. In: BATTICUORE, Graciela; GALLO, Klaus; MYERS, Joegé. **Resonancias románticas: Ensayos sobre historia de la cultura argentina 1820-1890**. Buenos Aires: Eudeba, 2005.

SORDI, Gabriel. A dependência simbólico-cultural da nascente República Oriental do Uruguai: sua bandeira e moedas do século XIX. In: **ANAIS...** Anais do XI Encontro XI Encontro Internacional da ANPHLAC 2014 – Niterói – Rio de Janeiro. p. 1-16.

SOUZA, Susana Bleil de. A palheta e o pincel na construção de um mito fundador. In: **Esboços**, Santa Catarina, v. 15, n. 20, p. 155 - 168, 2008.

STUMVOLL, Denise Bujes. **Fotografia e aproximações com a arte no início do século XX: Um olhar para as narrativas visuais de Lunara**. 2014. 209f. Dissertação. Mestrado em Artes Visuais. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, Porto Alegre, 2014.

SUÁREZ, Mariana. El imaginario pampeano en el siglo XIX, una mirada desde el arte contemporáneo. In: **Ensayos. Historia y teoría del arte**, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XX, No. 30, 2016, p. 7–16.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. **Pedro Weingärtner (1853 - 1929): Um artista entre o Velho e o Novo Mundo**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009.

TELLES, P.D. O retrato em miniatura do gato Gatinho: ou a modernidade não ronrona. In: **MODOS**. Revista de História da Arte. Campinas, v. 2, n.2, p.9-21, mai. 2018.

THEODORO, Janice. Memória e esquecimento: nos limites da narrativa. In: **Revista Tempo Brasileiro**, nº 135. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1998.

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna**. Rio de Janeiro: Vozes, 1995. Disponível em: <[http://www.uamenlinea.uam.mx/materiales/licenciatura/diversos/THOMPSON JOHN\\_B\\_Ideologia\\_y\\_cultura\\_moderna\\_Teoria\\_critica\\_s.pdf&gt](http://www.uamenlinea.uam.mx/materiales/licenciatura/diversos/THOMPSON_JOHN_B_Ideologia_y_cultura_moderna_Teoria_critica_s.pdf&gt)> Acesso em: 01 jan. 2017.

TRIGO, Abril. Acerca de la invención del imaginario nacional uruguayo. In: **Revista Iberoamericana**, Vol. LXXI, Núm. 213, 2005, p. 1047-1064.

TURAZZI, Maria Inez. **Iconografia e Patrimônio**: O Catálogo da Exposição de História do Brasil e a fisionomia da nação. RJ: Fundação da Biblioteca Nacional, 2009.

VISCARDI, Cláudia Maria Ribeiro. História, região e poder: a busca de interfaces metodológicas. **Lócus Revista de História**, Juiz de Fora, v. 3, n. 1, 1997.

W. E. LAROCHE. **Derrotero para una historia del arte en el Uruguay**. Tomo III. Montevideo, Uruguay: 1963.

WEBER, Max. A objetividade do conhecimento nas ciências sociais. In: COHN, Gabriel; FERNANDES, Florestan (Orgs). **Weber - Sociologia**. Coleção Grandes Cientistas Sociais, 13. São Paulo: Ática, 1999.

WEIZENMANN, Tiago. Karl von Koseritz e o debate cientificista: uma perspectiva sobre o evolucionismo na segunda metade do dezenove brasileiro. ANAIS DO XI ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA. 2012, Rio Grande. **Anais... FURG**, 2012. p. 661- 676.

WITT, Marcos Antônio. Excepcionais normais? A(s) trajetória(s) de três pastores no Sul do Brasil (1824-1893). In: **História Unisinos**, São Leopoldo, V. 20 n. 3, 2016, p. 287 – 299, 2016.

WITT, Marcos Antônio. Sobre escravidão e imigração: Relações interétnicas. In: **História: Debates e Tendências**, v. 14, n. 1, p. 21-35, 2014.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: Uma construção teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e Diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

YAFFÉ, Jaime. **Política y economía en la modernización**: Uruguay 1867-1933. Facultad de Ciencias Sociales - UDELAR, 2005.

ZATTERA, Véra Stedile. **Cone sul. Adereços indígenas e vestuário tradicional**. Porto Alegre: Pallotti, 1999.

ZORRILLA DE SAN MARTÍN, Sebastián. **Platería criolla y colonial -militaria - armas - documentos y piezas históricas**. 2016. Disponível em: [http://www.zorrilla.com.uy/imgs/remates/00010/2016\\_8\\_3\\_14\\_10\\_4500010.pdf](http://www.zorrilla.com.uy/imgs/remates/00010/2016_8_3_14_10_4500010.pdf) Acesso em 20 de jun. 2017.

### **Periódicos:**

A FEDERAÇÃO, 1906, p. 2. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> Acesso em 12 de maio de 2018.

A FEDERAÇÃO, 1908, p. 3. Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em 14 de maio de 2018.

A FEDERAÇÃO, de 26 de outubro de 1908. Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em 12 de maio de 2018.

ANALES DE LA UNIVERSIDAD, n.º 119, 1926. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/>> Acesso em 10 de dezembro de 2018.

ANAIS DA BIBLIOTECA NACIONAL DO URUGUAY, 1902. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/>> Acesso em 11 de dezembro de 2018.

CAPÍTULO ORIENTAL, n. 41, 1969. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/>> Acesso em 15 de dezembro de 2018.

CARAS Y CARETAS, 1901, n. 134, p. 25. Disponível em: <<https://ilustracion.fadu.uba.ar/2015/11/09/semanario-caras-y-caretas-19031904/>> Acesso em 7 de fevereiro de 2019.

CARAS Y CARETAS, número 53. Disponível em: <<https://ilustracion.fadu.uba.ar/2015/11/09/semanario-caras-y-caretas-19031904/>> Acesso em 7 de fevereiro de 2019.

CARAS Y CARETAS, número 53, de 19 de julho de 1891. Disponível em: <<https://ilustracion.fadu.uba.ar/2015/11/09/semanario-caras-y-caretas-19031904/>> Acesso em 5 de fevereiro de 2019.

CORREIO DO POVO, 1911, Ano 116, n.º 240. Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em 12 de maio de 2018.

CORREIO DO POVO, 1912. Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em 18 de maio de 2018.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1956. Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em 12 de maio de 2018.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS, de 12 de julho de 1955. Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em 12 de maio de 2018.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS, de 4 de dezembro de 1955. Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em 12 de maio de 2018.

DIÁRIO DEL DIA. 1933. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/>> Acesso em 19 novembro de 2018.

DIARIO EL DÍA, 1864. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/>> Acesso em 19 novembro de 2018.

ESTADO DE SÃO PAULO, 24 de abril de 1994. Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/>> Acesso em 9 de março de 2019.

FEDERAÇÃO, 12 de maio de 1908. Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em 12 de maio de 2018.

FOLHA DE SÃO PAULO, 2009. Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/index.do>> Acesso em 11 de março de 2019.

GAZETA DE NOTÍCIAS, 10 de outubro 1894, p. 1. Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em 12 de maio de 2018.

GAZETA DE NOTÍCIAS, 1888. Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em 12 de maio de 2018.

GAZETA DE NOTÍCIAS, 31 de agosto de 1891. Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em 12 de maio de 2018.

GAZETA DE NOTÍCIAS, RJ, 9 de outubro de 1894, p. 2. Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em 12 de maio de 2018.

ILUSTRAÇÃO BRASILEIRA, 1923. Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em 15 de abril de 2018.

O GLOBO, de 9 de maio de 1983. Disponível em: <<https://acervo.oglobo.globo.com/>> Acesso em 22 de julho de 2018.

O ESTADÃO DE SÃO PAULO, 27 de junho de 2009. Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/>> Acesso em 9 de março de 2019.

O GLOBO, 10 de maio de 1992, p. 6. Disponível em: <<https://acervo.oglobo.globo.com/>> Acesso em 22 de julho de 2018.

O GLOBO, 1992, p. 6. Disponível em: <<https://acervo.oglobo.globo.com/>> Acesso em 22 de julho de 2018.

O PAIZ, 31 de out. de 1911, s/p. Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em 25 de maio de 2018.

REVISTA NACIONAL, ano V, n 49, 1942. Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em 25 de maio de 2018.

ZERO HORA, 12 de abril de 2010. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/geral/noticia/2010/04/foto-margs-iluminado-em-homenagem-a-pedro-weingartner-2869716.html>> Acesso em 18 de fevereiro de 2019.

### **Entrevistas:**

AMIGO, Roberto. **Aspectos da vida e produção de Juan Manuel Blanes**. Entrevista cedida por e-mail feita por Cyanna Missaglia de Fochesatto. Novembro de 2017.

GOMES, Paulo César Ribeiro. **Aspectos da vida e produção de Pedro Weingärtner**. Entrevista cedida por e-mail feita por Cyanna Missaglia de Fochesatto. Novembro de 2017.

NICOLAIEWSKY, Alfredo. **Aspectos da vida e produção de Pedro Weingärtner**. Entrevista cedida por e-mail feita por Cyanna Missaglia de Fochesatto. Novembro de 2017.

PELUFFO LINARI, Gabriel. **Aspectos da vida e produção de Juan Manuel Blanes**. Entrevista cedida por e-mail feita por Cyanna Missaglia de Fochesatto. Novembro de 2017.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. **Aspectos da vida e produção de Pedro Weingärtner**. Entrevista cedida por e-mail feita por Cyanna Missaglia de Fochesatto. Janeiro de 2018.