

Certamente, não temos a pretensão de produzir análises conclusivas e, muito menos, de indicar caminhos, mas acreditamos que acionar discursos que nos confrontem com nossas inconsistências pode produzir um debate público capaz de encontrar meios de nos reinventar, repensar, e produzir algo de diferente que gere algumas mudanças.

Paulo Gomes

Vou propor pra vocês um pequeno roteiro visual pra tratar dessas questões que foram colocadas aqui, do ponto de vista da história da arte no RS. O foco da conversa toda será realmente pensar uma questão de identidade, o que seria uma premissa, e pensar também por que tudo é tão difícil em termos de construção de uma identidade e também a questão de pensar nessa expressão do ser gaúcho, ou seja: é um traço específico de identidade que pode aparecer ou não em determinadas manifestações artísticas. Eu vou, evidentemente, como estou falando de história da arte, ter que trabalhar com imagens, então vamos trabalhar com as obras. Vou dar três focos pra vocês:

O primeiro é a questão de uma identidade visual do gaúcho. O segundo é a construção de uma identidade visual através não do homem, mas através da paisagem e a questão de uma identidade artística. Então as questões das expressões dessa identidade ou desses problemas de identidade não são uma solução, são os problemas de identidade nas artes plásticas. É importante colocar que isso começa exatamente quando tem início uma tentativa de construção de uma identidade visual para o RS e também de um campo das artes plásticas. O Rio Grande do Sul é um Estado tardio na construção do Brasil, é o último estado e evidentemente que a questão das artes plásticas, também ela, começa tardiamente. Então a gente vai ter um começo dessa questão das artes plásticas, no momento em que há um artista que efetivamente consegue consolidar ou, digamos assim, congregar uma expectativa e os seus meios manuais, ou seja, o seu talento para fazer isso.

Vamos passar direto para a primeira imagem que é do Pedro Weingärtner, a pintura *Tempora Mutantur*. Pedro Weingartner é um artista de origem alemã que faz uma formação no Rio Grande do Sul, uma formação incipiente, porque não havia escola de artes no RS, ao contrário do Rio de Janeiro e da Bahia, e vai para a Alemanha estudar. E esse ir para Alemanha estudar, significa ir também em busca de uma raiz, uma raiz de família, mas também é um processo de construção de uma identidade que é a identidade de sair de um país que ele acaba descobrindo que é o seu país, que é sua região.



Figura 1. Pedro Weingärtner. *Tempora Mutantur*, 1898. MARGS, Porto Alegre, RS.

O Weingärtner vai trabalhar com essas etnias, que são formativas do Rio Grande do Sul, esses grupos como os italianos, como no caso do *Tempora Mutantur*, [Fig. 1] os alemães que ele vai mostrar na pintura *Kerb* [Fig. 2] e também em outros trabalhos [Fig. 3], e também vai mostrar esse homem que trabalha no campo, esse homem que não está ligado nem aos italianos nem aos alemães, mas que é o próprio gaúcho.



Figura 2. Pedro Weingärtner. *Kerb*, 1892. Coleção Fadel, Rio de Janeiro, RJ.



Figura 3. Pedro Weingärtner. *Pousada de carreteiros* (Barra do Ribeiro, 1914. Pinacoteca APLUB, Porto Alegre, RS.

Aqui novamente esses que seriam os trabalhadores do campo; sem nenhum tipo de identidade e de etnia específicos, ou seja, seriam os gaúchos mesmo. Isso se dá exatamente no período imediatamente posterior à proclamação da república. Isso é importante, esse paralelo da história a par da construção desse discurso que estou fazendo, porque de certa maneira, uma coisa não ilustra a outra, mas as coisas se explicam em paralelo.

O segundo momento desse processo se dá por volta da primeira década do século XX quando há a necessidade da construção de uma nova identidade para o Brasil, depois de muitas décadas de monarquia. É necessária uma construção de uma identidade, é necessário mudar os heróis e o Estado do RS, através de uma iniciativa pública, e se contrata artistas para vir pintar no RS.



Figura 4. Antonio Parreiras. *Prisão de Tiradentes*, 1914.
Museu Júlio de Castilhos, Porto Alegre, RS.

Um desses artistas é Antônio Parreiras, que vem pintar exatamente esse novo herói da República, o herói que vai substituir Dom Pedro I, que é o protomártir da República: Tiradentes. Essa pintura, que hoje está no museu Júlio de Castilhos é *A Prisão de Tiradentes*. (Fig. 4).



Figura 5. Lucílio de Albuquerque. *O Seival*, 1916.
Instituto de Educação Flores da Cunha, Porto Alegre, RS.

O outro artista é Lucílio de Albuquerque, que também é um artista de enorme importância nesse momento e também é contratado pelo Estado. Isso é muito interessante: o Estado contrata esses artistas para vir trabalhar aqui e produzirem obras para serem colocadas nos prédios públicos. Então esse trabalho do Lucílio de Albuquerque tem um aspecto muito interessante: quando esse quadro foi pintado foi chamado de *Retirada da Laguna* e depois, quando veio para o Rio Grande do Sul ele mudou de identidade, ele virou *Seival* (Fig. 5). Essa é uma das telas que está no Instituto de Educação e que hoje faz parte do acervo do Instituto de Educação.

O terceiro caminho que está sendo construído, a partir desse momento, é a criação do Instituto Livre de Belas Artes, ou seja, o atual Instituto de Artes da UFRGS que é de 1908. Em 1910 começa o curso de artes plásticas, um processo de constituição de uma formação artística, ou seja, uma escola de arte para formar artistas. Eu coloquei deliberadamente nessa apresentação uma série de obras que estão aqui na exposição, (Trata-se da exposição *Pinacoteca Barão de Santo Ângelo nos 80 anos da UFRGS*, local onde aconteceram os encontros do Projeto).



Figura 6. Pedro Weingärtner. *Solidão*, 1913.
PBSA/UFRGS, Porto Alegre, RS.

E na exposição vocês vêem exatamente esse roteiro, de como é feita uma opção de construir uma identidade do Rio Grande do Sul e nas artes plásticas dentro de um sistema já constituído, ou já instituído, exatamente através da paisagem. E essa paisagem vem desde a paisagem rural do Pedro Weingärtner (a primeira pintura apresentada) que é chamada de *Solidão* (Fig. 6), também conhecida como *Garças*.



Figura 7. Libindo Ferrás. *Medas*, 1921. PBSA/UFRGS, Porto Alegre, RS.

E depois vem a obra do Libindo Ferrás, que mostra uma região próxima de Camaquã (Fig. 7). Depois essas paisagens vão se urbanizando, na medida em que o Estado vai deixando sua origem rural, agrícola e pastoril e vai se tornando um Estado industrializado e urbano. Então há todo um processo, que também vai aparecer na pintura. Isso se consolida de uma maneira muito rápida, desde por volta de 1890 até por volta de 1950, ou seja, em menos de 50 ou 60 anos a gente tem, através das artes plásticas, toda uma trajetória de construção e dessa grande mudança que se dá no Rio Grande do Sul.



Figura 8. João Fahrion. *Praça da Alfândega*, 1924. PBSA/UFRGS, Porto Alegre, RS.



Figura 9. Benito Castañeda. *Sem título*, 1947. PBSA/UFRGS, Porto Alegre, RS.



Figura 10. Luis Maristany de Trias. *Vendedores de laranjas - Navegantes*, c. 1939. PBSA/UFRGS, Porto Alegre, RS.



Figura 11. Angelo Guido. *Clube do Comércio*, 1941. PBSA/UFRGS, Porto Alegre, RS.

Na sequência vem o João Fahrion, com uma imagem da praça da Alfândega em 1924 (Fig. 8), o Benito Castañeda (Fig. 9), o Luis Maristany de Trias (Fig. 10), e o Ângelo Guido (Fig. 11), também com uma representação da mesma praça da Alfândega. Um aspecto interessante, é que esses artistas, com exceção do Fahrion e do Pedro Weingartner, ambos com origem alemã, é que eles são todos estrangeiros. Essa construção de uma identidade se dá exatamente por aqueles que não são nativos.

E a gente pensa assim: quem é o gaúcho efetivamente? É o imigrante italiano, é o imigrante alemão, é o português que já estava aqui, é aquele descendente da mistura dessas etnias ou do português com o índio, que a gente vai chamar depois de gaúcho. É muito complicado construir isso tudo e a gente vai ver que o olhar mais apurado para essa questão é exatamente o olhar feito por aqueles que são desgarrados da terra, ou seja, quem não tem obrigação de ter essa vinculação com o estado, com o espaço, com a terra, aqueles que podem pensar essa identidade através de uma observação.



À esquerda: Figura 12. Augusto Luis de Freitas. *Tomada da Ponte da Azenha*, c. 1924. Instituto de Educação Flores da Cunha, Porto Alegre, RS.

À direita: Figura 13. Augusto Luis de Freitas. *Chegada dos Casais Açorianos*, c. 1924. Instituto de Educação Flores da Cunha, Porto Alegre, RS

O interessante é que na década de vinte, o Estado faz uma nova encomenda para um artista decorar o Palácio Piratini e essa nova encomenda é feita ao Augusto Luis de Freitas, que é um artista nascido em Rio Grande, um artista gaúcho. Portanto, um artista

que tem uma formação, uma reputação bastante grande à época e o Augusto Luis de Freitas é convidado a pintar duas grandes telas para o Palácio Piratini. Uma das telas é *A Tomada da Ponte da Azenha* (Fig. 12), que é um acontecimento da Revolução de 1893.

E a outra tela é a *Chegada dos Casais Açorianos* (Fig. 13). Isso é o que a gente chama dentro da história da arte, de pintura de história, ou seja, ao contrário do Weingartner que pintava as etnias e a terra, ao contrário das encomendas que impunham uma visão histórica, mas uma visão histórica até mesmo desvinculada da questão do Rio Grande do Sul e mais voltada para a questão da inclusão do RS dentro do Brasil. Ao contrário da paisagem que é uma iniciativa dos artistas e de uma escola de arte, ou seja, está dentro de um coletivo das artes, a gente vai ter na pintura do Augusto Luis de Freitas uma encomenda do Estado, ou seja, uma iniciativa pública institucional. É muito importante como o Estado vai ter uma interferência muito grande nesse processo de construção da identidade visual, dessa identidade através das artes plásticas.

O conjunto de imagens seguinte são ilustrações de capas da Revista do Globo, desde a primeira e da segunda e posteriormente outras duas, que vou mostrar e comentar rapidamente. Essas estão dentro de um período onde é estimulada no Brasil a ideia das identidades regionais. Então tem o gaúcho, tem o paranaense, tem o seringueiro, tem o jangadeiro, tem o vaqueiro do nordeste e assim por diante. E isso é extremamente estimulado. Trouxe aqui exemplares apenas das capas que dizem respeito aos gaúchos, mas aparecem outros. Então a gente vê a capa feita por Francis Pelichek, que é um gaúcho típico. Na capa do Gregorius é muito interessante que é um gaúcho no campo visto de costas, olhando exatamente para o nascer do sol, onde no fundo aparece a cidade, a urbanização, a indústria, as chaminés. E nas duas imagens seguintes a gente tem uma espécie de atualização de uma figura que é importante naquele momento, do ponto de vista midiático, que é o Mickey Mouse e o Mickey Mouse gaúcho (Fig. 14).



Figura 14. Nélson Boeira Faedrich. Capa da revista do Globo, número 19.

Então é também uma maneira de fazer um caminho de trazer essas figuras que são míticas, e que já eram míticas na época, pra dentro da questão do RS. E a última capa é de Nelson Boeira Faedrich, para comemorar os cem anos da Revolução Farroupilha. E neste exemplo um gaúcho heróico é um gaúcho que surge de baixo para cima, com uma capa esvoaçante, com a lança, ou seja, um gaúcho aguerrido, um gaúcho que tem todo o perfil de um herói. Ele não é aquele homem que está tomando chimarrão, tampouco ele é aquele homem que está lá olhando para a paisagem e se vendo na terra. Ele é um homem cuja terra está na base e ele está acima dessa base.

Isso é muito interessante se a gente olhar na seqüência de imagens que eu vou mostrar para vocês agora, que são imagens do Francis Pelichek (Fig. 15, 16 e 17). O Francis Pelichek é um artista de origem tchecoslovaca que veio para o RS, por volta de 1910, 1912 e faleceu aqui em 1937. Um artista importante para nós, um artista profundamente competente, e ele, junto do Lutzenberger e do Benito Castañeda são esses artistas que vêm da Europa e vêm se colocar aqui, vêm para cá trabalhar, ou seja, se estabelecem aqui, não estão de passagem. Vão viver aqui e vão olhar para a terra onde vivem.

É muito interessante o Pelichek, porque ele vai olhar para aquilo que nunca tinha sido visto pelos próprios artistas, exatamente a ideia do gaúcho, da lida, do trabalhador. Então o que se observa são os cadernos de desenho dele, têm o bolicho, lá têm um gaúcho puxando, lá em cima têm outro grupo de gaúchos. Esses cadernos fazem parte da coleção do Instituto de Artes e são extremamente ricos dessa capacidade de observação do cotidiano. E têm aquela imagem que é uma imagem irônica, que seria do próprio artista Francis fantasiado de gaúcho, pintando ali um touro, o que indica um confronto com aquela força bruta da natureza. Ele está lá, tentando colocar a cultura versus a barbárie; a cultura ou a relação do homem civilizado versus a natureza em estado bruto.

E o outro é o Jose Lutzenberger que vocês conhecem (Fig. 18). Bom, nesse mesmo período existia o estímulo às identidades locais. O Antônio Caringi vai ser importante nesse processo, pois ele vai fazer várias esculturas que são representações de trabalhadores, de figuras que não são históricas ou mitológicas e, sim, que são tipos locais. Essas esculturas estão basicamente colocadas hoje em



Figuras 15, 16, 17. Francis Pelichek. *Cadernos de desenhos*, sem data. PBSA UFRGS, Porto Alegre, RS.



Figura 18. José Lutzenberger. *Pampa*, sem data. PBSA UFRGS, Porto Alegre, RS.

Pelotas. Ali temos essa do gaúcho de pala, ali tem o posteiro, tem essas figuras que são figuras das lidas do campo.

Na sequência desse processo o que a gente vai ter é todo o período do Estado Novo do Getúlio Vargas, por isso que eu falei que é importante esse paralelo com a história, para entender exatamente a produção artística, como ela se dá, não como ilustração da história, mas como um reflexo, de uma reação à própria história. O Estado Novo de Getúlio Vargas que começa em 1936, provoca uma ruptura dessa construção das identidades regionais e isso vai explodir na famosa cerimônia da queima das bandeiras, onde se queimam todas as bandeiras dos estados e se eleva a bandeira do país, ou seja, o país é uma unidade e ele não tem individualidades. Essas individualidades se darão através das figuras do trabalhador, da figura da mãe e assim por diante. Esse período é importante porque quando há a ruptura com esse período, que é em 1945, com o final da guerra

e final do governo Getúlio Vargas, o Estado do Rio Grande do Sul entra no processo de atualização das suas expectativas. Eu não sou historiador, sou historiador da arte, então me desculpem se estou falando alguma bobagem aqui. E vai acontecer uma coisa muito interessante: dois artistas vão ser basicamente considerados ou vão ser tratados como artistas oficiais do RS.

Neste período temos 1948, que é o ano da reedição do livro de Simões Lopes Neto, 1948 é o ano que é criado o CTG 35 e 1948 também é o ano em que Érico Veríssimo lança o primeiro volume de *O Tempo e o Vento*. Então é um ano muito forte deste ponto de vista e a partir deste período, a década de 50 começa a se reestruturar em termos de Estado. Na parte da cultura é extremamente importante, porque é o início do período onde são criados o Museu de Artes do Rio Grande do Sul, a Discoteca Natho Henn, o Instituto Estadual do Livro e assim por diante. Ou seja, todos esses equipamentos da cultura, são os equipamentos que o Estado assume pra si o papel de gestor e de instituidor cultural.

Nesse período o Estado do RS contrata os dois artistas – Aldo Locatelli e o Antonio Caringi – e eles vão fazer obras para decorar o Palácio Piratini e para representar o RS. O interessante disso tudo é que ao contrário do que a gente viu lá em 1924, 1925, quando o Freitas recebe as encomendas da pintura para decorar o Palácio Piratini, ele recebe encomendas de pinturas de história: a *Ponte da Azenha* e *A chegada dos açorianos*. Quando o Locatelli é convidado para decorar o Palácio, ele é convidado a tratar de mito: a lenda do Negrinho do Pastoreio (Fig. 19). É mitologia. Então o que vemos aí? Exatamente uma opção que o Estado faz: ao invés da história, o mito. Essa inversão da identidade pelo mito é interessante, porque ela vai ser alimentada a partir de então, pertencendo a uma série de acontecimentos, não um fato isolado.

Há uma reação nesse período e ela não vem do Estado, mas vem do coletivo dos artistas, que é o Clube de Gravura. Esse grupo, exatamente no mesmo momento, vai fazer a opção por mostrar não o mito, ou a lenda, ou o herói, mas o trabalhador comum. O homem que trabalha nas minas, o homem que trabalha com o gado, o gaúcho do Ciro Martins que não é o gaúcho de base heróica. Então a gente vai ver que no grupo de gravura que também tem uma forte vinculação



Figura 19. Aldo Locatelli. *Lenda do Negrinho do Pastoreio*, década de 1950. Palácio Piratini, Porto Alegre, RS.

com o partido comunista e isso não é por acaso, há uma opção contrária, exatamente uma opção pela figuração, por essa base de construção a partir de uma observação do real do Rio Grande do Sul. Você vê que não tem nada de heroico ou glorificador, ao contrário, é uma observação dura da realidade.



Figura 20. Danúbio Gonçalves. *Zorra*, da série *Xarqueadas*, 1952.

A série das *Xarqueadas* do Danúbio Gonçalves (Fig. 20), que é o único artista do grupo de gravuras que está vivo. São imagens importantíssimas que vão fazer escola e vão fundar movimentos em todo o Brasil, exatamente no momento que o Brasil está fazendo uma opção pela internacionalização da sua linguagem artística, pelas linguagens abstratas que vão ser instituídas pela Bienal de São Paulo, pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo. E esse grupo de

gaúchos vai fundar o novo regionalismo, ou seja, o novo olhar para si próprio, não vinculado às linguagens plásticas estrangeiras, mas uma linguagem plástica que seja de acessibilidade para todos, que é a ideia da gravura.

E aqui temos o *Laçador* do Antonio Caringi (Fig. 21).

O laçador que foi encomendado para fazer parte das comemorações do quarto centenário de São Paulo (em 1952 foi mostrada a versão em gesso) e que em 1958 será fundido em bronze. Quando é feita uma espécie de concorrência para a criação do laçador, vários artistas vão participar, Francisco Bellanca, o Antonio Caringi, o Vasco Prado. O Vasco Prado propõe o laçador descalço, um laçador que tem uma base índia, que não tem nada dessa figura grandiosa que depois vai aparecer no laçador do Antonio Caringi, que é um laçador que vai construir uma outra imagem.



Figura 21. Antonio Caringi. *Laçador*, 1958. Porto Alegre, RS.

O que eu estou querendo dizer com isso? Na verdade é que há realmente uma preocupação e uma discussão dessas questões nas artes plásticas do RS e eu disse pra vocês que não ia chegar a nenhuma conclusão e não dá realmente para chegar. A gente pode discorrer sobre os vários momentos dessa questão. Essa questão hoje em dia, ela não é tão importante do ponto de vista da imagem, mas é importante por outros aspectos. O que é importante colocar aqui é que a gente tem esse processo todo e esse processo é muito marcado, principalmente nas artes plásticas, pela polêmica. Sempre se fala assim: isso é arte regionalista, isso é arte marcada por identidades regionais, isso é



arte que não tem autonomia enquanto arte. Ao passo que a ideia de autonomia enquanto arte não pode estar vinculada a nenhuma ideia de identidade que não seja identidade global.



Essas questões, mesmo dentro das artes plásticas são polêmicas. Essa construção ou essa desconstrução da imagem do gaúcho que a gente vê aqui, também é uma questão polêmica dentro do próprio campo das artes, exatamente porque as pessoas têm dificuldade de tratar do assunto sem se apaixonar. Eu sempre falo: nem sou gremista nem sou colorado, eu sou ateu. Então como historiador eu também sou ateu. E tenho que ser ateu porque é a única maneira de olhar para as coisas friamente e analisar. Então estou propondo pra vocês algumas questões para serem trabalhadas, e é justamente essa proposta: mais do que trazer respostas é trazer perguntas.

Pedro Figueiredo

Começo assim pensando que a expressão *Nósoutros gaúchos* me cai bem, por me sentir como um outro gaúcho mesmo. Eu me identifiquei muito com muitos hábitos do estado: o chimarrão, a pantufa, o *Brique*, a serra que me identifiquei com facilidade, pois eu sou de Teresópolis, na serra do Rio de Janeiro, onde também faz frio. Isso é uma coisa que eu vou querer comentar mais adiante, que é a estética do frio, que talvez ela não seja tão só gaúcha.

Na abertura dos encontros, com o Donaldo, com o Professor Leite, a discussão foi muito pontual. A Deborah Finocchiaro pegou justamente a questão do hino e do “Sirvam nossas façanhas de modelo a toda terra” que foi uma coisa que sempre me chamou muito a atenção. Eu não sei o hino do RJ, não conheço as cores da bandeira do RJ e sei tudo aqui do RS, a letra do hino e também sei as cores da bandeira. Outra coisa que me chama muito a atenção no hino do RS é quando diz que *um povo que não tem virtude acaba por ser escravo*, isso até me agride mais e me chama mais a atenção do que *servam nossas façanhas de modelo a toda terra*. Essa outra eu acho que é demasiadamente orgulhosa, mas prejudicar um povo e dizer que por não ter virtude se tornou escravo, me choca mais. Acho inadmissível que a gente continue convivendo com isso e acho que deveria ser providenciada realmente a alteração da letra do hino nos dias de hoje, já que estamos falando de temperar a nossa vida com uma conduta mais igualitária, não tem mais como conviver com algo que dita algo como isso.

A questão do gaúcho (dos conflitos de base do RS em seus diversos campos de expressão cultural), eu tomei a partir da minha área, que é a música. Então, quando começou a se falar tanto da história da figura do gaúcho e esse mito que se constrói com a figura tradicional, o traje oficial que vem a ser a pilcha, que já é admitida como traje oficial, essa questão política, e cultural também, de realmente regionalizar, enaltecer um pouco mais o regional, se estabelece um conflito na simbologia deste gaúcho.

Tau Golin, em sua exposição na abertura dos encontros, expôs seu ponto de vista associando a expressão “gaúcho”, o seu traje e seu modo de vida, a condutas negativas. Mas aí eu fui lá pra trás e