

Volume

31/1

ICH - UFPel



História em revista

revista do núcleo de documentação histórica

Acervos: Diferentes suportes de memória



UFPEL



Reitoria

Reitora: *Ursula Rosa da Silva*

Vice-Reitor: *Eraldo dos Santos Pinheiro*

Chefe de Gabinete da Reitoria: *Renata Vieira Rodrigues Severo*

Pró-Reitor de Ensino: *Antônio Maurício Medeiros Alves*

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação: *Marcos Britto Corrêa*

Pró-Reitor de Extensão e Cultura: *Fábio Garcia Lima*

Pró-Reitora de Planejamento e Desenvolvimento: *Aline Ribeiro Paliga*

Pró-Reitora de Assuntos Estudantis: *Josy Dias Anacleto*

Pró-Reitora de Gestão de Pessoas: *Táís Ullrich Fonseca*

Pró-Reitora de Ações Afirmativas e Equidade: *Cláudia Daiane Garcia Molet*

Superintendente do Campus Capão do Leão: *José Rafael Bordin*

Superintendente de Gestão Administrativa: *Mariana Scharodosim Tavares*

Superintendente de Gestão da Informação e Comunicação: *Christiano Martino Otero Ávila*

Superintendência de Inovação e Desenvolvimento Interinstitucional: *Vinícius Farias Campos*

Superintendência de Infraestrutura: *Everton Bonow*

Superintendência do Hospital Escola: *Tiago Vieiras Collares*

Instituto de Ciências Humanas

Diretor: *Prof. Dr. Sebastião Peres*

Vice-Diretora: *Profa. Dra. Andréa Lacerda Bachtetini*

Núcleo de Documentação História da UFPEL – Profa. Beatriz Loner

Coordenadora:

Profª Dra. Lorena Almeida Gill

Membros do NDH:

Profª Dra. Lorena Almeida Gill

Prof. Dr. Aristeu Elisandro Machado Lopes

Prof. Dr. Jonas Moreira Vargas

Prof. Dra. Márcia Janet Espig

Técnico Administrativo:

Cláudia Daiane Garcia Molet – Técnica em Assuntos Educacionais

Paulo Luiz Crizel Koschier – Auxiliar em Administração

História em Revista - Publicação do Núcleo de Documentação Histórica – Profª. Beatriz Loner

Comissão Editorial:

Profª Dra. Lorena Almeida Gill

Prof. Dr. Aristeu Elisandro Machado Lopes

Profa. Dra. Eliane Cristina Deckmann Fleck

Profa. Dra. Márcia Janet Espig

Prof. Dr. Jornas Vargas

Paulo Luiz Crizel Koschier

Conselho Editorial:

Profa. Dra. Alexandrine de La Taille-Trétinville U., Universidad de los Andes, Santiago, Chile

Profa. Dra. Ana Carolina Carvalho Viotti (UNESP - Marília)

Profa. Dra. Beatriz Teixeira Weber (UFMS)

Prof. Dr. Benito Bisso Schmidt (UFRGS)

Prof. Dr. Carlos Augusto de Castro Bastos (UFPA)

Prof. Dr. Claudio Henrique de Moraes Batalha (UNICAMP)

Prof. Dr. Deivy Ferreira Carneiro (UFU)

Profa. Dra. Gisele Porto Sanglard (FIOCRUZ)

Prof. Dr. Jean Luiz Neves Abreu (Universidade Federal de Uberlândia)

Profa. Dra. Joan Bak (Univ. Richmond – USA)

Profa. Dra. Joana Maria Pedro (UFSC)

Profa. Dra. Joana Balsa de Pinho, Universidade de Lisboa

Profa. Dra. Karina Ines Ramacciotti, (UBA/CONICET/Universidad de Quilmes)

Profa. Ms. Larissa Patron Chaves (UFPEL)

Profa. Dra. Maria Antônia Lopes (Universidade de Coimbra)

Profª. Dra. Maria Cecília V. e Cruz (UFBA)

Profa. Dra. Maria de Deus Beites Manso (Universidade de Évora)

Profa. Dra. Maria Marta Lobo de Araújo (Universidade do Minho)

Profa. Dra. María Silvia Di Liscia (Universidad Nacional de La Pampa – AR)

Profa. Dra. Maria Soledad Zárate (Universidad Alberto Hurtado – Chile)

Prof. Dr. Marcelo Badaró Mattos (UFF)

Prof. PhD Pablo Alejandro Pozzi (Universidad de Buenos Aires).

Prof. Dr. Robson Laverdi (UEPG)

Profª. Dra. Tânia Salgado Pimenta (FIOCRUZ)

Profª. Dra. Tatiana Silva de Lima (UFPE)

Prof. Dr. Temístocles A. C. Cezar (UFRGS)

Prof. Dr. Tiago Luis Gil (UNB)

Prof. Tommaso Detti (Università Degli Studi di Siena)

Profa. Dra. Yonissa Marmitt Wadi (UNIOESTE)

Editora: Lorena Almeida Gill

Editores do Volume: Ma. Ângela Beatriz Pomatti (Museu de História da Medicina do RS), Dra. Lorena Almeida Gill (NDH-UFPEL) e Dra. Vera Lúcia Maciel Barroso (Arquivo Histórico do CHC - Centro Histórico-Cultural Santa Casa Porto Alegre)

Editoração e Capa: Paulo Luiz Crizel Koschier

Imagem da capa: Trabalho de higienização de acervo do NDH-UFPEL. Fonte: Núcleo de Documentação Histórica da UFPEL – Profª. Beatriz Loner

Pareceristas ad hoc: Dra. Adriana Fraga da Silva (FURG); Dra. Ana Celina Figueira da Silva (UFRGS); Dra. Beatriz Teixeira Weber (UFMS); Dra. Cassia Silveira (UFRGS); Dr. Charles Monteiro (PUCRS); Dra. Cíntia Vieira Souto (UFRGS/MP-RS); Dra. Claudira do



UFPEL



Socorro Cirino Cardoso (Secretaria de Educação do Pará); Dr. Cristiano Henrique de Brum (FIOCRUZ); Dra. Daiane Brum Bitencourt (UFRGS/PUCRS); Dr. Daniel Luciano Gevehr (FACCAT); Dra. Daniele Gallindo (UFPEL); Dra. Elis Regina Barbosa Angelo (UFRRJ); Dra. Jaqueline Hasan Brizola (FIOCRUZ); Dra. Leticia Brandt Bauer (UFRGS); Dra. Maira Ines Vendrame (UFPEL/UFJF); Dra. Márcia Regina Bertotto (UFRGS); Dr. Marcos Witt (Instituto Histórico de São Leopoldo-RS); Dra. Maria Teresa Santos Cunha (UFSC); Dra. Mariseti Cristina Soares (UFT); Dra. Mariluci Cardoso Vargas (PNUD/MDHC/Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos); Dr. Paulo Roberto Staudt Moreira (UFPEL); Dr. Rejane Silva Penna (Arquivo Histórico do RS); Dra. Rosane Marcia Neumann (FURG/UNIPLAC); Dr. Tiago da Silva Cesar (UFRPE/UNICAP); Dr. Willian Junior Bonete (UFPEL)

Editora e Gráfica Universitária

Conselho Editorial

Presidente do Conselho Editorial: Ana da Rosa Bandeira
Representantes das Ciências Agrárias: Sandra Mara da Encarnação Fiala Rechsteiner (TITULAR), Cássio Cassal Brauner e Viviane Santos Silva Terra
Representantes da Área das Ciências Exatas e da Terra: Aline Joana Rolina Wohlmuth Alves dos Santos (TITULAR), Felipe Padilha Leitzke e Werner Krambeck Sauter
Representantes da Área das Ciências Biológicas: Rosângela Ferreira Rodrigues (TITULAR) e Marla Piumbini Rocha
Representantes da Área das Engenharias: Reginaldo da Nóbrega Tavares (TITULAR)
Representantes da Área das Ciências da Saúde: Claiton Leonetti Lencina (TITULAR)
Representantes da Área das Ciências Sociais Aplicadas: Daniel Lena Marchiori Neto (TITULAR), Bruno Rotta Almeida e Marislei da Silveira Ribeiro
Representantes da Área das Ciências Humanas: Maristani Polidori Zamperetti (TITULAR) e Mauro Dillmann Tavares
Representantes da Área das Linguagens e Artes: Chris de Azevedo Ramil (TITULAR), Leandro Ernesto Maia e Vanessa Caldeira Leite

Seção de Pré-Produção – Isabel Cochrane, Suelen Aires Böettge

Seção de Produção

Preparação de originais – Eliana Peter Braz, Suelen Aires Böettge

Catálogo – Madelon Schimmelpfennig Lopes

Revisão textual – Anelise Heidrich, Suelen Aires Böettge

Projeto gráfico e diagramação – Fernanda Figueredo Alves, Alice Martins de Lima (Bolsista)

Coordenação de projeto – Ana da Rosa Bandeira

Seção de Pós-Produção – Marisa Helena Gonsalves de Moura, Eliana Peter Braz, Newton Nyamasege Marube

Projeto Gráfico & Capa – Paulo Luiz Crizel Koschier

Rua Benjamin Constant 1071 – Pelotas, RS
 Fone: (53) 98115-2011

Edição: 2026/1
 ISSN – 2596-2876

Indexada pelas bases de dados: Worldcat Online Computer Library Center | Latindex | Livre: Revistas de Livre Acesso | International Standard Serial Number | Worldcat | Wizdom.ai | Zeitschriften Datenbank

UFPEL/NDH/Instituto de Ciências Humanas

Rua Cel. Alberto Rosa, 154 - Pelotas/RS - CEP: 96010-770

Fone: (53) 3284 3208

Disponível em

<https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/HistRev/index>

ex

e-mail: historiaemrevista@ufpel.edu.br

Dados de Catalogação na Publicação (CIP) Internacional
 Simone Godinho Maisonave – CRB 10/1733
 Biblioteca de Ciências Sociais – UFPEL

H673 História em Revista [recurso eletrônico] : (Dossiê : Acervos : Diferentes suportes de memória) / Núcleo de Documentação Histórica da UFPEL – Profa. Beatriz Loner, v.31, n.1, jan. 2026. – Pelotas: UFPEL/NDH, 2026 – 484 p. ; 18,1 MB

Semestral

e-ISSN: 2596-2876

Sistema requerido: Adobe Acrobat Reader

Disponível em:

<https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/HistRev/index>

1. História – Periódico 2. Acervos 3. Museus

CDD: 907



Editora
 UFPEL

Filiada à ABEU

HISTÓRIA E IMAGEM: POSSIBILIDADES COM FONTES VISUAIS

HISTORY AND IMAGE: POSSIBILITIES WITH VISUAL SOURCES

Luciana da Costa de Oliveira

Doutora em História. Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul. Tem experiência na área de História, com ênfase em História da América, História do RS, História da Arte e Educação para o Patrimônio, atuando nos seguintes temas: História da Arte na Região Platina e Brasileira, acervos de arte, documentação visual, acervos escolares, educação e ações patrimoniais.

E-mail:

luciana_de_oliveira@hotmail.com

Resumo: O presente estudo tem por objetivo apresentar, de forma introdutória, as possibilidades metodológicas no trabalho articulado entre imagem e história. Utilizadas, muitas vezes, como elemento ilustrativo ou como conclusão visual do texto escrito, o estudo propõe pensar tal objeto de estudo a partir de suas possibilidades de problematização. Para tanto, em primeiro lugar, se apresentam os caminhos metodológicos para o estudo de uma *imagem-problema*, partido de pressupostos lançados por Aby Warburg e desenvolvidos, também, por intelectuais que se debruçaram sobre sua obra, como Georges Didi-Huberman. Em um segundo momento se apresenta um estudo de caso que tem na obra *Lanzas y guitarras*, do artista argentino Cesáreo Bernaldo de Quirós (1879-1968), a base para se pensar as relações estabelecidas entre as imagens e seus entornos de produção.

Palavras-chave: Imagem. Metodologia. Aby Warburg. Cesáreo Bernaldo de Quirós.

Abstract: This study aims to present, in an introductory manner, the methodological possibilities in the articulation of image and history. Often used as an illustrative element or as a visual conclusion to written text, the study proposes considering this object of study based on its possibilities for problematization. To this end, it first presents the methodological approaches for studying a problem image, based on assumptions put forward by Aby Warburg and also developed by intellectuals who have studied his work, such as Georges Didi-Huberman. Secondly, it presents a case study that uses the work "*Lanzas y guitarras*" (*Lawns and Guitars*) by Argentine artist Cesáreo Bernaldo de Quirós (1879-1968) as the basis for considering the relationships established between images and their production environments.

Key words: Image. Methodology. Aby Warburg. Cesáreo Bernaldo de Quirós.



I

Era inverno. Jorge Luís Borges caminhava pelas frias ruas da Nova Inglaterra acompanhado pela neve e por seus pensamentos. Se questionava sobre o nome das ruas, sobre os dias da semana e sobre o tempo profundo. Um tempo que atravessa, que perpassa e que habita “los reinos espectrales de la memoria”. Por isso, diz Borges, que “somos nuestra memoria, somos ese quimerico museo de formas inconstantes, esse montón de espejos rotos”. Somos constituídos, portanto, pela confluência de diferentes tempos e memórias. Somos formas inconstantes de estilhaços e reflexos de espelhos quebrados que, na experiência do presente, têm seu passado montado, remontado e ressignificado.

Ao se pensar as produções pictóricas dentro dessa perspectiva de memórias estilhaçadas – e também refletidas – se abre a possibilidade de percebê-las a partir de suas inúmeras potencialidades. Das memórias em estilhaços, os muitos elementos que as compõem. Do seu reflexo, as inquietações do artista e do pesquisador. Ambos buscando, espelhados em suas reminiscências, respostas a problemas e perturbações que lhes são próprias. Que são de seu tempo e, também, de outros tempos.

Nesse sentido, partindo de questões que não só conectam e interligam imagem e história, mas sobretudo os elementos concernentes à memória e ao tempo, o presente estudo objetiva oferecer algumas reflexões acerca da maneira com a qual as fontes visuais se articulam e são problematizadas na pesquisa histórica. Utilizadas, muitas vezes, como ilustração de textos ou, ainda, como apêndice informativo e visual dos mesmos, pouco se explora suas potencialidades como objeto de pesquisa. Ou, quando o são, o destaque aos aspectos formais acabam se sobrepondo a outros de igual relevância.

Assim, o texto que ora se apresenta preocupa-se em discutir questões de ordem teórico-metodológica, propondo outras abordagens que problematizam o objeto visual a partir da gama de elementos que esteve às voltas de sua produção. Para tanto, será apresentado um estudo de caso. Neste, a imagem será analisada a partir da ideia de *teia*, ou seja, ela como elemento central de uma rede tecida de relações, onde cada fio, ao encontrar outro, amplia a compreensão do objeto estudado, proporciona a construção de novos problemas e produz novos conhecimentos.

Este estudo de caso, importa mencionar, tem por base uma das pinturas da série *Los Gauchos*, elaborada pelo artista argentino Cesáreo Bernaldo de Quirós (1879-1968) entre os anos de 1923 e 1927, intitulada *Lanzas y Guitarras*. A pesquisa que se preocupou com a análise da série como um todo, além de problematizar a questão da construção da imagem do gaúcho e do *gaucho*, faz parte de uma pesquisa maior e que resultou na tese de doutorado intitulada *Da imagem nascente à imagem consagrada: a construção da imagem do gaúcho pelos pincéis de Cesáreo Bernaldo de Quirós, Pedro Figari e Pedro Weingärtner* (OLIVEIRA, 2017).



II

O debate acerca do uso das fontes visuais na pesquisa histórica, bem como seu aparato teórico-metodológico, vem sofrendo importantes renovações nas últimas décadas. Da concepção de *imagem ilustração* à *imagem problema*, muitas questões foram colocadas em xeque, especialmente as que viam a imagem apenas a partir de seu viés formal. Transcendendo tais pontos e pensando essas produções através de suas particularidades e das relações que estabelecem com a memória e o tempo, por exemplo, novos estudos têm priorizado, além das suas especificidades como objeto de pesquisa, o seu caráter cultural.

Problematizar tais fontes a partir dessas bases é considerar pesquisas que tem seu aporte conceitual em intelectuais que, desde Aby Warburg, pensam as produções visuais como fenômenos antropológicos. Pelo fato de os elementos culturais serem cristalizados pelas imagens, não são apenas os seus aspectos formais que se conjugam em sua análise, mas sim, e fundamentalmente, os que estão atrelados à memória individual e coletiva. Para o intelectual,

Tanto a memória da personalidade coletiva como a do indivíduo vêm socorrer de um modo todo peculiar o homem artístico, que oscila entre a visão de mundo matemática e a religiosa: ela não o faz criando prontamente o espaço de reflexão, e sim atuando junto aos polos limítrofes do comportamento psíquico, de modo a reforçar a tendência à contemplação serena ou à entrega orgiástica (WARBURG, 2015, p. 363).

Esse referencial evidencia, também, outro elemento de grande relevância para a percepção da forma com que se operam as relações entre memória, imagem e tempo: o seu *irromper* no tempo como *sintoma*. Para Warburg, observar essa particularidade da imagem era, igualmente, percebê-la como elemento *sobrevivente*, isto é, aquele que *reaparece* e *ressurge* em diferentes momentos da história. Partindo de tais pressupostos e observações, o intelectual os coloca em prática a partir de um grande projeto que deu início em 1924: o *Atlas Mnemosyne*.

Definido por ele próprio como uma "(...) história da arte sem palavras, uma história de fantasmas para pessoas adultas", o atlas era composto por cerca de 79 painéis de fundo preto, onde foram dispostas fotografias, em preto e branco, de pinturas, esculturas, gravuras, pessoas, entre outros elementos, com o objetivo de perceber "(...) a migração das formas desde a Antiguidade até o Renascimento e também até o presente" (BREDEKAMP, DIERS, 2013, p. 08). A maneira com a qual o esse projeto foi organizado por Warburg, que alterou o suporte alguns anos depois, trocando os painéis por quadros forrados com tecido preto para facilitar a mobilidade das imagens, foi compreendido por Georges Didi-Huberman como a base de seu pensamento acerca da imagem e da forma como ela se relaciona a partir dos diversos elementos que as compõem. Para o intelectual francês, o *Atlas* objetivava, fundamentalmente,



(...) *formar quadros com fotografias*, no duplo sentido abarcado pela palavra “quadro”. No sentido *pictórico*, pois os tecidos estendidos sobre armações tornavam-se o suporte de um material imagético extraordinariamente diversificado, tanto em seus temas quanto em sua cronologia, porém reunido numa mesma escolha cromática branca e preta, na espécie de claro-escuro (...). O atlas warburgiano forma um “quadro” sobretudo no sentido *combinatório* – uma “série de séries” (...), pois cria conjuntos de imagens, os quais, em seguida, relaciona entre si (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 383).

A relevância em se apontar a forma com que o *Atlas Mnemosyne* foi concebido é a de perceber outra particularidade do pensamento de Warburg. No momento em que Didi-Huberman se refere à *série das séries* e, igualmente, à criação de um conjunto de imagens que se relaciona entre si, o intelectual aponta para o fato de a imagem ser detentora de *pensamento*. Isso significa dizer que é a partir das suas singularidades como objeto de análise e, ainda, das relações que estabelecem com os demais elementos de seu entorno, tais fontes não reportariam, apenas, um “(...) resumo em imagens, mas um *pensamento por imagens*. Não apenas um ‘lembrete’, mas uma *memória no trabalho*. Em outras palavras, a memória como tal, a memória ‘viva’” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 383).

Ponderar tais questões e levar em conta que, durante muito tempo, as imagens foram apenas observadas pelas lentes do formalismo e da linearidade temporal, os pensamentos e memórias das quais elas são portadoras foram negligenciados e não questionados. Se, como diz Etienne Samain, “toda a imagem é uma memória de memórias, um grande jardim de arquivos declaradamente vivos” (SAMAIN, 2012, p. 23), parece pertinente colocar que os diversos elementos elaborados pelas cores e traços de diferentes artistas sedimentam, em si, essa multiplicidade de pensamentos. Se for considerada a especificidade do estudo de caso proposto, onde se pensa a imagem do *gaucho* argentino na obra de Cesáreo Bernaldo de Quirós, se torna impossível analisá-la sem colocá-la em diálogo com imagens de outros tempos. Conforme coloca Didi-Huberman,

(...) não ficamos diante da imagem como diante de algo cujas fronteiras exatas não podemos traçar. O conjunto das coordenadas positivas – autor, data, técnica, iconografia, etc. – não basta, evidentemente. Uma imagem, toda imagem, resulta dos movimentos provisoriamente sedimentados ou cristalizados nela (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 33).

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

Warburg substituiu o modelo ideal das “renascenças”, das “boas imitações”, e das “serenas belezas” antigas por um *modelo fantasmal* da história, no qual os tempos já não se calcavam na transmissão acadêmica dos saberes, mas se exprimiam por obsessões, “sobrevivências”, remanências, reaparições das formas. Ou seja, por não-saberes, por irreflexões, por inconscientes do tempo (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 25).

As imagens perpassam o tempo, desorientam e atravessam a história. São, em última instância, anacrônicas. Constituem-se, nas palavras de Didi-Huberman, por uma montagem de tempos heterogêneos (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 39).

Nesse sentido, levanto tanto esses pontos em consideração quanto o estudo de caso aqui proposto, se lança o seguinte questionamento: como pensar a imagem do *gaucho* de Cesáreo Bernaldo de Quirós no tempo, em especial a pintura intitulada *Lanzas y Guitarras*? Seriam as imagens dos viajantes um primeiro indício do estabelecimento de uma memória? Ou seriam justamente essas imagens o arcabouço, a base de memórias que, em tempos e momentos diferentes, se abrem e aparecem aos artistas como problema artístico? São os movimentos sobre o cavalo, o manejo do laço e da boleadeira, ou a maneira como são interligados junto à paisagem que abrem a possibilidade de pensar o gaúcho e sua elaboração de forma sintomática? Assim, são esses questionamentos que norteiam o presente estudo e oportunizam novas problematizações acerca de objetos já estudados.

Conjugar tais imagens e fazê-las dialogar no tempo é vê-las e percebê-las como os fios de uma grande e complexa teia de significações. Na medida em que tal estrutura é elaborada, são os seus diversificados encadeamentos que lhe conferem especificidades. São eles, como que tecidos por diferentes tempos, anseios e desejos, que não só colocam a imagem como centro do debate, mas, igualmente, como elemento central e basilar para a compreensão da maneira com a qual a imagem do gaúcho foi pensada e construída. Nesse caso, muito embora se siga um caminho linear no que diz respeito à imagem aqui proposta, é precisamente o que ela comporta de memória e reminiscência que a torna o elemento na construção dessa grande teia.

Conforme se apontou anteriormente, as bases teórico-metodológicas do presente trabalho estão amparadas em estudos que, desde Aby Warburg, vêm se estruturando no campo da história e da arte. Muito embora o intelectual alemão não tenha deixado registrado, explicitamente, uma metodologia de análise de imagens, ao se percorrer seus escritos e, sobretudo, a sua tese acerca de Botticelli, se pode encontrar os principais elementos norteadores de suas propostas.

Nesse sentido, ao trabalhar com duas obras do pintor florentino, *O nascimento de Vênus* e *A Primavera*, Warburg fundamentou “(...) a iconografia, a iconologia, a história da recepção, a psicologia histórica e a sociologia da arte (...)” (BREDEKAMP, DIERS, 2013, p. 18). Conforme se percebe, o intelectual se utilizou de aportes conceituais de diferentes disciplinas para, então, tecer seu objeto de trabalho que era “(...) uma tentativa de comparação das obras de Sandro Botticelli com as representações correspondentes

nas literaturas poéticas e na teoria da arte, com o fim de expor o que interessava aos artistas do Quattrocento na Antiguidade (...)” (WARBURG, 2015, p. 27).

Questionando sobretudo a maneira com que os diversos elementos da literatura, da antiguidade, da teoria da arte e da própria contemporaneidade de Botticelli se entremeavam para produzir significados nas obras do artista, Warburg teceu uma imensa – e arqueológica - rede de relações onde todos eles estabeleciam contato. Assim, é partindo dessa forma abrangente de trabalhar e analisar as imagens que se observa uma das maiores contribuições do intelectual para o campo da história da arte: a interdisciplinaridade e o modelo de história da cultura - como uma ciência da cultura - que não se deixa inibir pela *parcialidade de uma polícia de fronteira* (BREDEKAMP, DIERS, 2013, p. 18). Sobre tal questão, as pontuações do historiador da arte inglês Edgar Wind parecem ser bastante elucidativas: “Uma das convicções fundamentais de Warburg é que qualquer tentativa de separar a imagem de sua relação com a religião e a poesia, com o ato cultural e o drama equivale à constrição de seus fluídos vitais” (BREDEKAMP, DIERS, 2013, p. 18).

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

(...) a complementação recíproca de documentos pictóricos e literários, a relação entre artista e comitente, o entrelaçamento entre a obra de arte e o ambiente social e sua finalidade prática como objeto individual. Ele já não inclui mais em sua análise somente os produtos da grande arte, mas também documentos pictóricos mais remotos e esteticamente irrelevantes, e não foca sua atenção exclusivamente nos artistas, mas também nos membros do círculo dos Medici. (BING, 2013, p. 41).

A análise de imagens que ora se propõe está muito próxima de tais aportes metodológicos. Em primeiro lugar, o estudo interdisciplinar se mostrou fundamental. Não considerar as demais disciplinas que estão vinculadas ao estudo da arte, da história e da temática apresentada pelo artista seria, pois, produzir um trabalho por demais restrito. Nesse caso, analisar as imagens a partir de elementos históricos, artísticos, sociológicos, bem como outros, se mostra como terreno extremamente fértil para, em um primeiro momento, não tomar a imagem como simples reprodução do contexto do artista e, num segundo, não se ater, apenas, às especificidades formais da pintura. É, por assim dizer, a partir da compreensão do objeto e de suas múltiplas relações que se pensou e se problematizou o *gaucho* de Quirós e a maneira com o qual foi elaborado.

Além disso, vale dizer, para tornar possível a tessitura de todos os fios que se inter-relacionam com a obra aqui selecionada, foi necessário o estudo de um amplo rol documental. Muito embora as pinturas do artista sejam as fontes basilares, todos os demais materiais que estiveram às suas voltas foram essenciais para desencadear não só as relações entre ambos, mas, principalmente, evidenciar todos os elementos que

sempre estiveram no entorno de sua produção. Nesse caso, utilizar-se das cartas dos artistas, de suas produções textuais, de seus apontamentos e de seus referenciais formativos, oportunizaram pensar a imagem para além de seu suporte. É envolvê-la, como tantas vezes já se comentou, em redes de relação. É construí-la a partir desses inúmeros e variados documentos que dialogam profundamente com elas.

Foi por meio do trabalho com esse grande número de documentos que se pôde perceber a maneira com a qual os artistas, em teu tempo, interagiram não apenas com seu meio, mas sobretudo com os círculos intelectuais. Observar a criação de redes de contato são de extrema relevância para se pensar a própria produção do artista e a proximidade que, algumas vezes, ele estabelece junto a outras produções e temas em voga no período. Nesse caso, pensar a relação da literatura gauchesca em um contexto onde a imagem do gaúcho estava sendo elaborada é perceber contatos, diálogos e memórias que se aproximam – e que, as vezes, também se afastam.

Conjuntamente a essas questões, é de grande relevância pensar as formas de percepção do tempo quando da análise da imagem. Nesse caso, importa destacar algumas das questões apontadas e definidas por Georges Didi-Huberman, especialmente as referentes ao *anacronismo*. Estudar a imagem a partir da temporalidade múltipla que a constitui, torna essa fonte de pesquisa muito mais complexa e instigante, sobretudo quando se trata da construção de novos conhecimentos. Compreender que a imagem, tal qual outras fontes de pesquisa, se forma também a partir de sua complexidade temporal, abri-la e observá-la nesses rasgos é compreender seu anacronismo.

Didi-Huberman, quando comenta acerca dos questionamentos que lhe surgiram quando da observação das imagens pintadas por Fra Angelico no Convento de San Marco, em Florença, atenta estar diante de um complexo e impuro tempo. Para ele, estar diante da parede de Fran Angelico é estar,

(...) frente a un objeto de tiempo complejo, de tiempo impuro; un extraordinário *montaje de tiempos heterogéneos que forman anacronismos*. En la dinámica y en la complejidad de este montaje, las nociones históricas tan fundamentales como la de “estilo” o la de “época” alcanzan de pronto una peligrosa plasticidad. (...). Plantear la cuestión del anacronismo, es pues interrogar esta plasticidad fundamental y, con ella, la mezcla tan difícil de analizar, de los diferenciales de tiempo que operan en cada imagen (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 40).

A complexidade temporal a que se refere Didi-Huberman diz respeito às formas com as quais as imagens, algumas vezes, são observadas e estudadas. Analisá-las e pensá-las a partir das múltiplas temporalidades, desconstruindo a ideia de linearidade, provocava certo desconforto no pesquisador, pois ele pensava cometer o maior e mais irremissível pecado historiográfico: o anacronismo (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 40). No entanto, quando o passado não dá mais suporte a questionamentos que vão além de uma questão de *estilo* ou *época*, por exemplo, tais categorias temporais são as que

oferecem outro caminho (e novas problematizações) para análise e interpretação. Nesse caso, considerar o tempo complexo e anacrônico como aquele que percebe o momento da realização da imagem, o de seus referenciais, o de seus elementos constituintes e, ainda, o da apreciação da obra, é transgredir a linearidade do tempo e as tipificações formais. É compreender o objeto *imagem* a partir de suas especificidades e complexidades.

No caso da construção da imagem do *gaucho* na pintura do argentino Cesáreo Bernaldo de Quirós, a questão temporal se mostrou extremamente relevante, pois, quando dispostas lado a lado, elas não só dialogaram tematicamente como, também, fizeram emergir diversos elementos que as conectaram a tempos e memórias diversas e complexas. Apenas como exemplo, quando o artista executa sua série *Los Gauchos*, não só suas memórias de infância estavam sendo trazidas à tona. Mais do que isso, eram os seus referenciais formativos, eram as imagens que já haviam circulado pela Argentina e que havia observado, eram seus contatos com a intelectualidade do período, eram, por fim, seus anseios e reflexões acerca do *gaucho* que se articulavam em sua produção pictórica. Além disso, a forma com que tais obras foram recebidas quando de sua finalização já não é a mesma a mesma em anos posteriores, o que fica evidente quando se analisam os documentos referentes à doação das obras para o *Museo Nacional de Bellas Artes* de Buenos Aires.

Outra questão relevante a ser colocada, e muito cara à análise de imagens, é a voltada à seleção e elaboração de séries. Estas são fundamentais para um trabalho que se propõe analisar fontes visuais, uma vez que seu isolamento, conforme aponta Jean-Claude Schmitt, produz compreensões arbitrárias e incorretas (SCHMITT, 2007, p. 41). Estabelecer uma série é entender os encadeamentos de *pensamentos* necessários à compreensão da imagem. Sobre tal questão, Jérôme Baschet parece ser bastante pontual: “S’il est vrai que l’on pense en image, cela signifie d’abord que cette forme de pensée se joue *entre les images*”¹ (BASCHET, 2008, p. 260).

Muitos artistas produziram obras a partir da ideia da série, como foi o caso de Bernaldo de Quirós. No entanto, quando uma obra não é concebida dentro desses parâmetros, tanto Schmitt quanto Baschet apontam para a importância de o próprio pesquisador realizar sua montagem. Para Schmitt, por exemplo, as possibilidades que surgem são praticamente infinitas, uma vez que ele pode orientar a construção de sua série a partir de modelos iconográficos, formais, estruturais, temáticos, cronológicos, dentre outros (SCHMITT, 2007, p. 41). Jérôme Baschet, por sua vez, aponta três tipos de possibilidade de serialização: a que pode ser constituída por obras, isto é, por uma sequência narrativa elaborada; a que pode ser efetuada pelo pesquisador, onde ele aproxima obras que são diferentes entre si mas que referenciam outras obras e autores; e, por fim, a elaboração de *hipertemas*, ou seja, uma rede de relações e associações entre imagens que engloba múltiplos temas e motivos (BASCHET, 2008, p. 260-280).

¹ Tradução livre: “Se é verdade que pensamos por imagens, isso significa, em primeiro lugar, que esta forma de pensamento se desenrola *entre as imagens*”.

Assim, no campo das referências teóricas e metodológicas, foram esses elementos que estruturaram o presente estudo e fundamentaram seus argumentos. É a partir da tessitura dos fios que formam a teia, que estabelecem novas relações e centralizam a imagem, que se pretende apresentar o estudo de caso aqui selecionado. Pensar a obra *Lanzas y guitarras* dentro do conjunto de *Los Gauchos*, estabelecer conexões com outras pinturas, artistas, contextos, tempos e memórias, se torna desafiador ao mesmo tempo em que provoca inquietações e novos problemas acerca de temática já tão explorada.

III

A série *Los Gauchos*, elaborada por Cesáreo Bernaldo de Quirós entre os anos de 1923 a 1927 e constituída por cerca de vinte e oito telas de dimensões variadas, se apresenta ao observador como uma viagem pelo tempo e pelas memórias do artista e de seu país. Acompanhar a forma com o qual o artista construiu essa grandiosa obra e observar os elementos que dela fizeram parte, é uma maneira de perceber como a temática gauchesca lhe apareceu e o consagrou como artista tanto na América quando na Europa.

O *gaucho* não era um tipo estranho a Bernaldo de Quirós. Acompanhando-o desde sua juventude em Gualeguay, sua cidade natal, esse mesmo homem do campo tornou-se, para ele, elemento-chave em um período de novas descobertas e estudos plásticos. Era ele, também, o ponto inquietante na vida do artista que, até então, havia dedicado seu trabalho aos tipos e paisagens estrangeiros. O *gaucho*, para Quirós, foi mais que um tema. Foi um desestabilizador que, ao mesmo tempo em que o fez rever sua obra, o projetou rumo a novas experiências.

A temática gauchesca e as especificidades da província de Entre Ríos, que será o espaço geográfico base de seu trabalho, surgem a Quirós após as inúmeras viagens que realiza à Europa e que ocasiona uma longa temporada longe de sua terra natal. Mesmo que as obras tenham começado a ser esboçadas em princípios do ano de 1923 (GUTIERREZ ZALDÍVAR, 1992, p. 159), a ideia e a vontade de trazer para suas telas os homens e as paisagens da sua Gualeguay já se esboçavam desde o ano de 1916 (FOGLIA, 1961, p. 25), momento em que ele, após muitos anos residindo na Europa, volta a Buenos Aires. Nesse retorno, o artista passa a se questionar sobre seu trabalho e inicia uma busca por novos temas e soluções plásticas para suas pinturas². Buscar no elemento nativo a base para a produção das obras era, também, uma forma de se

² Acerca dos questionamentos realizados por Bernaldo de Quirós sobre sua plástica, bem como das transformações pela qual a mesma passou quando de seu retorno para Buenos Aires, é interessante pontuar uma observação que ele próprio fez a esse respeito quando foi entrevistado pela Revista *Plus Ultra*. De acordo com o artista, "(...) En Florencia, donde estuve más tarde [1914], empecé a reaccionar del academismo. (...) Puede decirse que desde entonces empezó el periodo de mi renovación artística. El impresionismo llegó a descubrirme cosas originales, que antes no había podido comprender. (...) Dentro de la escuela luminista, trato de llegar en la figura a um modelato que tenga valor y consistência. Esta es mi ilusión por ahora". (ANDRÉS, 1918, s.p.).



reencontrar e se reconstruir. Ao comentar sobre as inquietações que lhe acometeram logo de seu regresso à Argentina, Quirós é bastante claro:

Luego de vários años y de dos viajes ao viejo continente en los que me senti lleno de vacilaciones y de dudas, pero siempre con deseos de trabajar mucho y mejor, volvi a mi tierra y me senti, por primera vez, capacitado para entrar en el secreto de su belleza y de su tradición. Recorrí mi provincia, la de Entre Ríos, donde, repentinamente, me senti conducido hacia el deseo de fijar la vida pasada, la vida guerrera y romántica de esa provincia cuya historia habia sido agitada por tantas y tan grandes pasiones. El gaucho se me presentaba a cada vuelta del camino; en cada pulpería surgian recuerdos de sua airosa época que llenó los campos de ecos sentimentales y de rojas banderolas. (...). Era la naturaleza, la voz de mi tierra, la que me sugería tales magnificências, y la única, por cierto, que podia reinar sobre todos los momentos de mi pintura (FOGLIA, 1961, p. 25).

Assim delineava-se o início da série *Los Gauchos*. Misto de saudosismo e técnica, de lembranças e cores e de tempos e luzes, o artista volta para Entre Rios e lá, durante cinco anos, reflete, estuda e pesquisa acerca de seu tema. Tenta senti-lo. Por isso – e pela complexidade de sua elaboração – é que esse conjunto de obras apresenta, ao pesquisador, inúmeras questões que tangenciam não apenas a obra em si, mas o próprio artista. Compreender a especificidade de tal trabalho é unir os diversos fios de uma complexa trama que compreende, além dos questionamentos do pintor acerca de sua própria arte, a inserção e a construção do tema gauchesco em seu rol temático.

A bibliografia que versa sobre como Cesáreo Bernaldo de Quirós criou seus *gauchos* é bastante pontual quando trata das pesquisas que o artista realizou sobre a temática. Não só os livros e a memória dos tempos de infância bastaram. Quirós desejava vivenciar os modos de vida da gente do interior. Queria conhecer de perto histórias de tempos passados, tradições e costumes peculiares, homens e mulheres que por aqueles campos haviam passado, trazer à tona cenas e rostos que participaram de guerras tão caras à sua provincia. Isto é,

Es preciso buscar la documentación histórica que haga posible concretar el sueño. Cierta es que, desde la niñez, escucha relatos y comentarios interesantísimos, pero ellos no bastan. Es necesario indagar la soledad de los campos, buscar testimonios indiscutibles, descubrir huellas, desentrañando en lo posible, el misterio de las selvas, para interpretar tales asuntos con dignidad artística (FOGLIA, 1961, p. 25).

Convicto de seu propósito, no ano de 1923 Quirós inicia sua pesquisa e parte para o interior de Entre Rios. Lá, isola-se em Médanos, na estância de Don Justo José Sáenz Valiente Urquiza, neto do General Justo José de Urquiza. Abandonando sua roupagem citadina, o artista passa a vestir-se de acordo com o personagem que escolhia interpretar nas estâncias onde parava. Ora era um simples vendedor; ora, um jornalista



em busca de histórias. Para ele, o mais importante nesse momento era ocultar seu *metier* de pintor para que não ocorressem “(...) malas interpretaciones o que una indiscreción malograrse sus planes” (GUTIERREZ ZALDÍVAR, 1992, p. 26). É por isso que “(...) para identificarse más con sus comprovincianos, cambia la indumentaria pueblera por las pilchas regionales” (GUTIERREZ ZALDÍVAR, 1992, p. 26).

Sua viagem de pesquisa dura cerca de cinco anos. Em 1927 finaliza os quadros da série e, já no ano seguinte, na *Sociedad Amigos del Arte* de Buenos Aires, os expõe pela primeira vez. Das obras expostas, tem destaque as intituladas *Don Juan de Sandoval (El patron)*, *El lancero colorado*, *Los bomberos*, *Algarrobos*, *Oros de la tarde*, *El carnicero*, *¡Y vamos vieja!*, *El baile*, *El cantor y los troperos*, *El gavilán*, *Amaneciendo*, *La ofrenda*, *Tunas y lechiguanas*, *Aves de presa*, *Fritos y pasteles*, *El muchacho de los arreos*, *El patroncito*, *En la costa del monte*, *La doma*, *Lanzas y guitarras*, *El carneador*, *El pialador*, *Los jefes*, *La pareja y el sandiero*, *La partida*, *Don Anacleto*, *Los degolladores*, *El curandero*, *El juez federado* e *Nocturno*.³

Analisando apenas o título das pinturas é possível perceber a diversidade de situações captadas pelo artista, onde há um entrecruzamento entre usos, costumes e histórias dos *gauchos* como também dos espaços por onde circulam. Apresentando uma mescla de tipos sociais, que ia desde o mais simples trabalhar do campo até o mais ostentoso estancieiro, perpassando epopeias militares e captando as luzes da paisagem pampeana, Quirós constrói uma ampla narrativa a respeito do *gaúcho* e suas vivências no século XIX.

Apesar de grande parte da imprensa da época se referir à série apenas como *Los Gauchos*, outros periódicos publicavam o seu conteúdo – e uma quase síntese do que seria visto nas exposições – a partir do que poderia se chamar um subtítulo: *La vida gauchesca en la provincia de Entre Rios en el período de 1850-1870*. Esse qualificativo da obra, que localizava o espectador espaço-temporalmente, fazia uma clara referência ao passado. Assim, os *gauchos* que ali estavam não eram os contemporâneos de Quirós. Eram os de sua história, mas também os da história da Argentina.

Bernaldo de Quirós, vale dizer, não inaugura o tema na pintura argentina. Por isso, compará-la com as que foram elaboradas pelos artistas viajantes e com a dos primeiros pintores nacionais, é adentrar em um universo temporal bastante complexo. Se, por um lado, esses *construtores da imagem* do século XIX basearam-se, fundamentalmente, na observação e descrição do *gaúcho* em sua faina diária ou, ainda, o

³ A listagem das obras que compõem a série *Los Gauchos* foi elaborada a partir do cruzamento de informações constantes em uma série de documentos. Tal ação foi necessária em virtude de algumas pinturas elaboradas posteriormente pelo artista, já nos anos 1940 e 1950, constarem como pertencentes à série. Nesse sentido, foi organizada uma tabela onde constavam, inicialmente, as primeiras exposições do trabalho de Quirós após sua exibição na *Sociedad Amigos del Arte*, em 1928. Sendo assim, os catálogos das mostras realizadas na Alemanha (1931), Inglaterra (1931), Nova Iorque (1932), Buenos Aires (1944), Santa Fé (1945) e Córdoba (1957) foram essenciais para o trabalho comparativo junto a duas outras fontes: o catálogo detalhado elaborado por Ignacio Gutiérrez Zaldívar, constante em seu livro *Quirós e*, igualmente, a listagem constante na pasta número 7076 do arquivo do Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. A partir disso foi possível estabelecer as obras que, de fato, compunham a série e, ainda, excluir outras que, de autoria do artista, se atribuíam à *Los Gauchos*.

interpretaram através de ditames políticos e sociais do período, por outro, no século XX, esses mesmos elementos – sejam eles descritivos, romantizados, políticos ou sociais – são retomados e ressignificados. Quirós, ao consagrar mundialmente a imagem do *gaucho*, o fazia a partir dessa retomada e reapropriação temporal. Como uma perturbação do passado, a história e esse homem da *selva entrerriana* do século XIX buscam o artista. E ele, a partir de suas memórias, o retoma. E o pereniza.

Por tal razão, ao se analisar as pinturas do artista, é inevitável não se pensar nas categorias benjaminianas relacionadas ao tempo e às imagens, especialmente os referentes ao seu movimento dialético. Quando Georges Didi-Huberman atenta para tais especificidades, baseado nas pontuações de Walter Benjamin, constatando que é na imagem “(...) que todos os tempos dos quais é feita a história ‘se telescopam’, se disjuntam (...)” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 130), a percepção do tempo como fio linear é desconstruída em prol da visão de uma trança em fiapos. Assim, citando Benjamin, essa temporalidade não-linear se trata “(...) de uma corda muito desfiada e solta em mil mechas, que pende como tranças desfeitas; nenhuma dessas mechas têm lugar determinado enquanto não forem todas retomadas e trançadas no penteado” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 130).

Compreendendo esses encontros, desencontros e choques de tempos que são perceptíveis tanto na história quanto nas imagens, ou como fala Benjamin, em suas mechas desfiadas, é que se pensou e analisou o *gaucho* de Quirós. Na realidade, se objetivou, a partir das interpenetrações maliciosas da imagem, pensar seu paradoxo, isto é, o anacronismo de que são portadoras e o conhecimento de que são propulsoras (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 130).

Com essa questão temporal em vista, diversas são as possibilidades de elaboração e organização de séries temáticas com o conjunto de pinturas elaboradas por Quirós. Para o presente estudo, porém, tais serializações não serão possíveis, uma vez que seria alongar por demais a discussão. Optou-se, então, pela apresentação de apenas uma das obras que compõem *Los Gauchos*, evidenciando suas especificidades e interconexões.

A pintura intitulada *Lanzas y guitarras* se constitui em uma das maiores composições da série. Não apenas por suas dimensões, pois possui 306 X 357 cm, mas, sobretudo, pela forma com o qual foi construída, tal pintura obteve grande êxito entre o público e a crítica dos anos 1920.

A cena que Cesáreo Bernaldo de Quirós elabora nesse quadro é um tanto quanto inusitada: trata-se do encontro entre soldados *blancos* e *federales* em uma *pulperia* de simpatia *federal*, conforme se pode perceber na frase que encima o gradil vermelho do estabelecimento: *¡Viva Don Justo Maulas!*, possivelmente numa alusão ao entrerriano Justo José de Urquiza. À frente do estabelecimento, empunhando *lanzas*, *guitarras* e portando adagas, espadas e rebenques, se dá o encontro entre os dois grupos políticos rivais.

Figura 1. Lanzas y guitarras. Cesáreo Bernaldo de Quirós. Óleo sobre tela, 1925, 306 X 357 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires



Fonte. GUTIERREZ ZALDÍVAR, Ignácio. **Quirós.** Buenos Aires: Zurbarán, 1992.

Apesar da sabida e conhecida a inimizade entre *federales* e *blancos*, Quirós os trouxe para o foco de sua narrativa através de outro viés, que não o da violência e conflito com armas. Embora ambos os grupos portem suas lanças – e todas com suas cores e marcas bastante definidas – o embate entre eles se dá, precisamente, com *guitarras*, isto é, através de uma *payada*. Gênero tradicional na cultura rioplatense, a *payada* constitui-se por um

(...) gênero performativo que se enmarca en el amplio fenómeno de las tradiciones poético-musicales en las que la improvisación del texto juega un papel fundamental. Esta asume la forma de desafíos en los que dos o más payadores se alternan sobre un escenario al compás de la guitarra. (ISOLABELLA, 2012, p. 152).



O elemento central em uma *payada* é o *payador*. Homem que Domingo Faustino Sarmiento descreveu como o *gaucho cantor*, ele era o mesmo que o “(...) bardo, o vate, o trovador da Idade Média (...)” era, ainda, aquele que andava “(...) de pago em pago, de ‘tapera em galpão’, cantando seus heróis do pampa perseguidos pela justiça, os prantos da viúva (...), a derrota e a morte do valente Rauch, a catástrofe de Facundo Quiroga (...)” (SARMIENTO, 1996, p. 56). Além disso, é por meio da *payada* que o *payador* dá a conhecer a si próprio e, também, o seu entorno social. Para os autores que se debruçam sobre a temática, especialmente Raúl Dorra, o *payador* será

(...) el que acompañándose de la guitarra improvisa estrofas ya sea cantando a contrapunto con outro payador versos cuyo temas ellos mismos van decidiendo al calor del encuentro, o bien respondiendo, él solo, a lo que el público le solicita, o también, y por su propia iniciativa, anoticiando a los asistentes sobre episodios – trabajos e infortunios – de su propia vida, o dando a conocer eventos de la vida social: bodas, batallas, tragedias y reconciliaciones familiares (...) (DORRA, 2007, p. 113).

Os *payadores* de Bernaldo de Quirós, conforme se percebe pela trama e situação apresentada por ele, são aqueles que, no imprevisto de suas estrofes, desafiam seu opositor, caracterizando uma *payada a contrapunto*. No caso específico de *Lanzas y Guitarras*, como o próprio nome já indica, o conflito político instaurado visualmente pelas bandeiras e vestimentas *blancas y rojas* será pacificamente tratado através do “duelo” de *guitarras*. Não há violência explícita na pintura. Pelo contrário, o encontro sugere certo apaziguamento que, segundo Zaldivar, chega a ser amistoso. Para o autor, que vê na expressão e nos gestos desses homens a possibilidade de um diálogo, “uno de ellos parece decirle: -Tome asiento, paisano, y deje esa herramienta inútil y molesta, que el duelo va a ser aquí con guitarras-, incitando a que deje su Lanza y comience a teñir el instrumento para la payada de contrapunto” (GUTIERREZ ZALDIVAR, 1992, p. 216). Além disso, esse embate fica mais nítido ao observador quando o grande jogo de olhares que o artista elabora na cena é considerado.

Para percebê-lo, é preciso partir do soldado federal que está à esquerda da tela, iniciando a narrativa. Este, que segura e enleva sua *guitarra* com a mão direita, fita com precisão o soldado *blanco* que está em sua diagonal e que, da mesma forma, o observa e traz à mão o mesmo instrumento. É a partir dessa *mirada inicial* que os demais olhares elaborados pelo artista se conjugam na obra. Têm-se, assim, os que são direcionados ao público espectador e os que são voltados aos dois *payadores* da cena.

Além da questão temática de *Lanzas y Guitarras*, a sua composição plástica reveste-se de singular relevância. Nesse aspecto, são as particularidades compositivas presentes na pintura que possibilitam a tessitura de relações com os referenciais artísticos de Bernaldo de Quirós. Estabelecer tais conexões é, como se afirmou anteriormente, tecer linhas de significações junto de imagens de outros tempos. É perceber que na pintura de Quirós, além da reportagem ao passado a partir de seu tema, sua plástica é construída, também, a partir desses inúmeros e complexos tempos.



Em primeiro lugar, atenta-se aos referenciais plásticos que darão subsídios para a construção do espaço na obra em questão. Por isso é interessante observar, mesmo que brevemente, aspectos da trajetória formativa do artista. Quirós, nos anos em que estudou nas Academias de Arte da Europa, estreitou relações com pintores que considerava serem seus *mestres*. Além dos artistas contemporâneos, como foi o caso de Joaquín Sorolla y Bastida (1863-1923), Quirós deu grande importância aos que chamava *mestres do passado*. E com estes, travava encontros nos museus espanhóis. A partir das inúmeras visitas que realiza no Museu do Prado, estreita relações com a obra de Francisco de Goya (1746-1828) e Diego Velázquez (1599-1660). Sinalizar esse encontro *no tempo* e *entre tempos* é de extrema relevância quando, analisando a composição do espaço e das personagens, observa-se a possibilidade de diálogo entre a obra de ambos os artistas.

A pintura *La Rendición de Breda*, de Diego Velázquez, apresenta inúmeros elementos que estabelecem precisas falas com a obra de Quirós. Em primeiro lugar, deve-se atentar ao tema geral das duas pinturas: ambas se referem a uma situação de violência velada. Se, por um lado, Velázquez apresentou o conflito entre espanhóis e holandeses a partir da rendição destes últimos através da entrega simbólica de uma chave, que está centralizada na cena, por outro e, da mesma forma, Quirós transformou o conflito entre *blancos* e *federales* em uma *payada*.

Figura 2. La Rendición de Breda. Diego Velázquez. Óleo sobre tela, c.1635, 307 X 367 cm Museo del Prado, Madrid



Fonte. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-lanzas-o-la-rendicion-de-breda/0cc7577a-51d9-44fd-b4d5-4dba8d9cb13a>. Acesso em 10 jan. 2021.

O próprio fato de ambos terem desmaterializado o confronto bélico violento, optando pela cena despida de violência, aproxima as duas obras. Há, nas duas pinturas, indícios dos conflitos e das guerras, o que pode ser visto pelas lanças que ambos os soldados portam. No entanto, em prol das cenas hostis e descritivas dos confrontos, típico das obras de gênero histórico, nas duas consta, apenas, a sua indicação, não sua materialidade. A respeito dessa caracterização da obra do espanhol, Brown sinaliza que

(...) no estamos ante un cuadro bélico al uso, en el que se recrea la Victoria y se fomenta una visión panegírica. No hay generales triunfantes y ejércitos humillados. El pintor no soslaya la realidad bélica, y nos presenta un fondo humeante que nos habla de destrucción, guerra y muerte. Pero concentra

nuestra atención en un primer plano en el que el general vencedor recibe, casi afectuosamente, la llave del enemigo vencido, en un gesto que es casi más anuncio del principio de la paz que del final de una guerra (...). (BROWN, 2017, s.p.).

Afora essa questão, deve-se levar em conta a semelhança que possuem no que se refere à ordenação das personagens. Ambas foram trabalhadas de acordo com as normas da perspectiva, onde o centro da obra torna-se o local para onde converge o olhar do espectador. Não apenas isso, a troca de olhares, elemento característico da obra de Quirós, igualmente aparece em *La rendición de Breda*, especialmente entre os soldados que estão mais afastados do centro da pintura.

Por fim, no que tange a confluência de referências na pintura *Lanzas y Guitarras*, importa, ainda, uma última consideração. Esta se refere às possíveis conexões com a pintura *Payada en la pulpería*, de autoria do também argentino Carlos Morel. Mesmo que os *payadores* de Morel encontrem-se no interior do estabelecimento, mais uma vez é a questão da violência velada e, ainda, a disposição dos *gauchos* na tela, que chama a atenção em ambas as pinturas.

Figura 4. *Payada en una pulpería*. Carlos Morel. Óleo sobre tela – 46 X 55 cm – s.d. Museo Nacional de Bellas Artes – Buenos Aires



Fonte. <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/8581/>. Acesso em 10 jan. 2021.

Da mesma forma que se atentou quando da comparação com a obra de Velázquez, onde apenas as lanças e o fundo caótico aludiam à guerra, da mesma forma faz Carlos Morel quando, no primeiro plano da pintura, dispõe, além da cadeira caída ao chão, um *poncho* vermelho que recobre parte de um chapéu e a lâmina de uma adaga. Como analisou Roberto Amigo no texto *Carlos Morel. El costumbrismo federal*, tais elementos eram alusivos a uma violência controlada. Assim, se Quirós oferece essa mesma sugestão em seu *Lanzas y Guitarras* através de suas lanças e no encontro com o inimigo unitário, Morel a materializa, possivelmente, para demonstrar a função desses soldados naquele momento específico.

O que é interessante de ser percebido em ambas as pinturas é a relação temporal que estabelecem. Quando Carlos Morel executou *Payada en la pulpería*, ele próprio era contemporâneo de tais fatos e do próprio regime rosista. Possivelmente por essa razão, em sua *payada* estão presentes apenas os soldados *federales*. Não há *blancos*. Quirós, por sua vez, retoma a temática – tanto da *payada* quanto dos embates políticos – quase cem anos depois. E seu embate, além de localizado na *pulpería federal*, traz o grupo dos unitários como elemento central.

O tempo retratado por ambos os artistas é o mesmo. A temática trabalhada o afirma. No entanto, as percepções acerca de tais fatos e, ainda, os elementos que estiveram no entorno da produção das duas pinturas, diferem-se sobremodo. Assim, enquanto Morel é contemporâneo aos fatos – e convive com a famosa sentença federal *¡Mueran los salvajes unitarios!*, imposto por Rosas – Quirós traz o mesmo fato para o presente, cristalizado nos relatos e estudos que realiza para a execução das pinturas da série. É precisamente nesse jogo de elaborações pictóricas e de reenâncias temporais que irá se compreender a função dessa série no imaginário argentino e o que desempenhou dentro do contexto de nacionalismo e construção de identidades nacionais.

IV

Percorrer os diversos e complexos fios que se entrelaçam na produção pictórica de *Los Gauchos* é transitar por entre inúmeros tempos e memórias. É perceber, igualmente, suas funções em diferentes momentos da história. É entendê-la a partir de sua eficácia e da tessitura de “(...) saberes transmitidos e deslocados, de não-saberes produzidos e transformados” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 23). É, por fim, perceber na importância dada pelo artista à sua obra, especialmente quando decide doar todas as telas de *Los Gauchos* ao Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, a vontade de perenizar a imagem de si próprio como um construtor da arte e da identidade nacional. Mas também era a vontade de tornar permanente, em todos os tempos, àquele que esteve na base de todo esse processo: *o gaucho*.

Assim, mesmo que brevemente apresentada, a pintura *Lanzas y Guitarras* e os entornos de produção da série *Los Gauchos*, dão a dimensão da forma como as imagens se articulam na pesquisa histórica. Deixando de lado seu caráter puramente ilustrativo e analisando suas particularidades, a imagem se abre e oportuniza a construção de novos



conhecimentos e percepções. Ela deixa cair sua roupagem formal para, desnuda, dar-se a ver a partir das inúmeras memórias e tempos que a constituem.

Referências

ANDRÉS, Victor. Nuestros pintores: Cesáreo Bernaldo de Quirós. **Plus Ultra**, n. 27, ano III, jul. 1918, [s.p.].

BASCHET, Jérôme. **L'íconographie médiévale**. Paris: Galimard, 2008.

BING, Gertrude. Prefácio à edição de 1932. In: BREDEKAMP, Horst, DIERS, Michael. Introdução à edição de estudos, 1998. In: WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã**. Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

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

BROWN, Jonathan. **Lanzas o La Rendición de Breda**. Disponível em <https://www.museodelprado.es/recurso/lanzas-o-la-rendicion-de-breda-las-velazquez/07b934d6-bbdb-49ee-99ce-045d95553b4c>. Acesso em 12 mar. 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo. História da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

DORRA, Raúl. El arte del payador. **Revista de Literaturas Populares**, México, v.VII-1, 2007, pp.110-132.

FOGLIA, Carlos A. **Cesáreo Bernaldo de Quirós**. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1961.

GUTIERREZ ZALDÍVAR, Ignacio. **Quirós**. Buenos Aires: Zurbarán, 1992.

ISOLABELLA, Matías S. Estructuras de improvisación en la payada rioplatense: definición y análisis. **Revista Argentina de Musicología**, Buenos Aires, n.12-13, 2012, pp.151-182.

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. Porto Alegre, 2017. Tese – Escola de Humanidades, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

SAMAIN, Étienne (Org.). **Como pensam as imagens**. Campinas: Unicamp, 2012.



SARMIENTO, Domingo Faustino. **Facundo. Civilização e barbárie no pampa argentino**. Porto Alegre: Editora da Universidade, EDIPUCRS, 1996.

SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens. Ensaio sobre cultura visual na Idade Média**. Bauru: EDUSC, 2007.

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