

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE BELAS ARTES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA E TEORIA DA ARTE**

ANA PAULA COUTINHO DE SOUZA

**A CRIAÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL E A PINTURA SOBRE
INDÍGENAS NO BRASIL E NA ARGENTINA OITOCENTISTA**

Rio de Janeiro
2022

ANA PAULA COUTINHO DE SOUZA

**A CRIAÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL E A PINTURA SOBRE
INDÍGENAS NO BRASIL E NA ARGENTINA OITOCENTISTA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Historiadora da Arte.

Orientadora: Dra. Ana Maria Tavares Cavalcanti

Rio de Janeiro
2022

FOLHA DE AVALIAÇÃO

SOUZA, A.P.C. A CRIAÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL E A PINTURA SOBRE INDÍGENAS NO BRASIL E NA ARGENTINA OITOCENTISTA. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História da Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

BANCA EXAMINADORA

Profª Dra. Ana Maria Tavares Cavalcanti (orientadora)
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Profª Dra. Georgina Gabriela Gluzman
Universidad Nacional de San Martín

Profª Dr. Ivair Junior Reinaldim
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Conceito: 10

Rio de Janeiro, 21 de dezembro de 2022.

Às minhas sobrinhas que cotidianamente me ensinam tanto.

AGRADECIMENTOS

Com carinho, admiração e confiança a Bárbara Vieira, Gisele Regina, Julliana Zanata, Sergio Moura, Flávia Sollero, Cristiane Muniz, Mário Muylaert, Alexandre Mendes, Tiago Sanchez e Vitória Bemvenuto, profissionais de diversas áreas englobando fisioterapia, psicologia, ergonomia, massoterapia e yoga que foram completamente essenciais e presentes. Agradeço muito por toda dedicação e cuidado que tanto precisei.

À Universidade Federal do Rio de Janeiro, minha casa simbólica por tantos anos. À Divisão de Apoio ao Estudante pelo importante trabalho com políticas de assistência estudantil. À Escola de Belas Artes por ser um espaço tão múltiplo, do qual eu tenho imenso orgulho em fazer parte. Ao Departamento de Relações Internacionais por possibilitar trocas entre tantas universidades. Aos funcionários de diversos setores que trabalham e acreditam na educação pública, gratuita e de qualidade.

À minha mãe Ana Maria, por muitas coisas, entre elas, por nunca diminuir meus horizontes. À minha irmã Solange, por ser uma das minhas primeiras referências. Às minhas sobrinhas com quem compartilho imaginações.

À Ana, Ari, Carol, Zélia e Dequinha (em memória), que me acolheram por todos esses mais de 7 anos. Agradeço por me permitirem fazer parte da família de vocês e por todo apoio, incentivo, presença e afeto que tanto me nutriram.

À Ana Cavalcanti, a quem admiro imensamente. Para além de ser uma professora e orientadora querida e gentil é também uma referência nos meus estudos. Muito obrigada por me auxiliar com dedicação durante a realização deste trabalho.

Aos professores Humberto, Pedro, Nelma, Regiane, Claudia e Clayton, cujos ensinamentos e afetos guardo com carinho desde o ensino fundamental e médio.

À Tatiana Martins e Ana Mannarino, que além de professoras, foram esplêndidas coordenadoras de curso e muito me auxiliaram nos processos ao longo da graduação.

À Georgina Gluzman e Ivair Reinaldim por aceitarem o convite para compor a banca de defesa. Agradeço antecipadamente pela leitura atenta e por todas as contribuições, que certamente serão fundamentais para o posterior desenvolvimento deste trabalho.

Aos professores da EBA, em especial a Patrícia Corrêa e novamente a Ivair Reinaldim, professores que despertaram meu olhar para o estudo da historiografia e da arte Latino-Americana. Este trabalho começou a ser desenvolvido na disciplina de História da Arte na América Latina II, ministrada pela professora Patrícia, dessa forma, agradeço-a também por me incentivar a continuar essa pesquisa e pela generosidade de compartilhar

referências com tanta atenção, mesmo durante o período pandêmico. A Felipe Scovino, pela orientação generosa no projeto Povo em Cena (PIBIC-CNPq) a partir de 2019, me incentivando tanto na pesquisa teórica, quanto na produção textual. À Aline Couri e Rubens Andrade por me proporcionarem aulas com questionamentos, empatia e acolhimento.

Ao Lucas Serpa, amigo querido e atento, leitor assíduo e crítico de praticamente todos os meus trabalhos ao longo da graduação, e a David Brito que generosamente leu, comentou e se colocou disponível para conversar comigo sobre essa escrita.

Aos discentes de História da arte, em especial a turma de 2015.2 na qual ingressei. À Karolenny Brito, Isabela Martins, Beatriz Eckhardt e Gabriela Casal, amigas com quem compartilhei boa parte da graduação e da vida no Rio, e à Fátima Loureiro, minha inspiração em tantos momentos.

À Verinha Araújo a quem muito admiro e que tanto me ensina sobre companheirismo apesar de toda distância. Agradeço por todas as histórias de vida que compartilhamos e por todos os livros que você me doou e que recorri na escrita deste trabalho.

À Bárbara de Andrade, Esther Cruz e Ariadny Lorrainy por se colocarem presentes.

À Natália Negretti, Rafaela Flor e Thiago Saraiva, amigos confidentes com quem troco artes e vida.

Ao Jefferson Estevão por tanto companheirismo, presença, afeto e apoio. Obrigada por estar presente desde os detalhes.

A Clari, Laurita, Fer, Leo e Olga por hacer de mis días en Argentina algo tan especial. A Alexandro Iglesias, director de la Facultad de Artes y Diseño, que estuvo siempre disponible para ayudarme. A los profesores de la Universidad Nacional de Cuyo, especialmente a Roxana Jorajuria, cuya clase de arte argentina y latinoamericana, me hizo brillar los ojos. A les estudiantes de la UNCuyo, de las carreras de filosofía, teatro e historia del arte que me han recibido tan bien, en particular a Mel Ahumada que tanto me ha ayudado con ese trabajo desde allá, enviándome fotos de libros y poniéndose disponible para ayudarme.

Agradezco también a Marcelo Martin que me ha escuchado muchísimas veces y compartido informaciones sobre la historia y el arte argentino conmigo con tanta atención, y a mi querida amiga peruana Yassira Garcia, que más allá de ser una persona preciosa me ha ayudado en algunas traducciones.

*“Todos nós nascemos originais e morremos
cópia” – Carl G. Jung*

RESUMO

SOUZA, A.P.C. **A CRIAÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL E A PINTURA SOBRE INDÍGENAS NO BRASIL E NA ARGENTINA OITOCENTISTA.** Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História da Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

Este trabalho aborda a criação da identidade nacional no Brasil e na Argentina, compreendendo os registros das expedições científicas, artísticas e de artistas viajantes independentes, como antecedentes deste processo. Foram considerados neste estudo, artistas que estiveram nos dois países em diferentes períodos durante o século XIX, sobretudo Johann Moritz Rugendas (1802-1858), por sua vasta produção artística ao longo de três décadas de viagens. Analisa-se como esses registros foram importantes fontes temáticas e iconográficas ao representar aspectos culturais, paisagísticos, históricos, entre outras características, ao mesmo tempo em que compunham um repertório para os futuros artistas nacionais, formados pelas instituições de ensino. Faz-se, assim, uma conexão entre produções realizadas por Rugendas pensando-as como registros de uma ‘identidade não oficial’, e as pinturas *A primeira missa no Brasil* (1860) de Victor Meirelles (1832-1903), e *La vuelta del Malón* (1892) de Angel della Valle (1852-1903), tomadas como representantes do discurso de identidade nacional no Brasil e na Argentina, respectivamente. Busca-se assimilar os aspectos artísticos em consonância com os aspectos históricos e políticos que permearam as representações pictóricas sobre indígenas na criação da identidade nacional nos dois países, pensando o uso da arte como discurso. A metodologia consiste na análise das obras como fontes primárias; em pesquisas sobre a repercussão das obras e artistas em registros de jornais; na consulta a documentações englobando atas de reuniões, decretos e cartas; bem como na leitura de livros dos artistas viajantes abordados e publicações mais recentes do campo da história da arte.

Palavras-chave: Identidade nacional. Pintura. Século XIX. Indígenas. Arte brasileira. Arte argentina.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 01** – Os Índios dos Pampas, 1820 - Emeric Essex Vidal, gravada por J. Bluck. Fonte: Livro “Picturesque Illustration of Buenos Aires and Monte Video”..... 22
- Figura 02** – Família de Botocudos em Marcha, 1834 - Jean-Baptiste Debret, gravada por C. Motte. Fonte: Livro “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”23
- Figura 03** – Encontro de índios com viajantes europeus 1827-1835 - Johann Moritz Rugendas, gravada por J. Rugendas. Fonte: Livro “Viagem Pitoresca Através do Brasil”..... 30
- Figura 04** – Guerrilha, 1827-1835 - Johann Moritz Rugendas, gravada por V. Adam. Fonte: Livro “Viagem Pitoresca Através do Brasil” 31
- Figura 05** – Paisagem na Selva Tropical brasileira, 1830 - Johann Moritz Rugendas. Óleo sobre tela. 49,5 cm x 62 cm. Palácios e Jardins Estatais, Potsdam. Fonte: Livro “A América de Rugendas: obras e documentos”..... 32
- Figura 06** – Paisagem no Rio de Janeiro, 1846 - Johann Moritz Rugendas. Óleo sobre tela. 107 x 82 cm. Coleção Particular, São Paulo. Fonte: Livro “A América de Rugendas: obras e documentos”33
- Figura 07** – Primeira Missa em São Vicente, 1845-6 - Johann Moritz Rugendas. Óleo sobre tela. 76 x 52 cm. Coleção Beatriz Pimenta Camargo, São Paulo. Fonte: Livro “A América de Rugendas: obras e documentos”..... 34
- Figura 08** – El Malón, 1834 - Johann Moritz Rugendas. Óleo sobre tela. 43,2 x 50,8 cm. Coleção Particular, Santiago do Chile. Fonte: Christie’s.....36
- Figura 09** - El rapto, 1845 - Johann Moritz Rugendas. Óleo sobre tela. 80 x 100 cm. Coleção Horacio Porcel, Buenos Aires. Fonte: Livro “A América de Rugendas: obras e documentos”..... 41
- Figura 10** – El rapto de la cautiva, 1845 - Johann Moritz Rugendas. Óleo sobre tela 44,5 x 53,5 cm. Coleção Particular Buenos Aires. Fonte: Livro “Rugendas 1802-1858”.....42
- Figura 11** – El rapto, 1848 - Johann Moritz Rugendas. Óleo sobre tela. 85,5 x 110 cm. Coleção Horacio Porcel, Buenos Aires. Fonte: Livro “A América de Rugendas: obras e documentos”.....44
- Figura 12** – El regreso de la cautiva, 1848 - Johann Moritz Rugendas. Óleo sobre tela. 78 x 95,5 cm. Coleção Bonifacio del Carril, Buenos Aires. Fonte: Livro “Rugendas 1802-1858”.....45
- Figura 13** – A Primeira Missa no Brasil, 1860 - Victor Meirelles. Óleo sobre tela. 268 x 356 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Fonte: Catálogo “Primeira Missa no Brasil: o Renascimento de uma pintura”60
- Figura 14** – La vuelta del Malón, 1892 - Ángel della Valle. Óleo sobre tela. 186,5 x 292 cm. Museu Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. Fonte: MNBA 61

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. ANTECEDENTES DA CRIAÇÃO DE UMA IDENTIDADE NACIONAL	14
1.1 EXPEDIÇÕES CIENTÍFICAS, ARTÍSTICAS E ARTISTAS VIAJANTES.....	18
2. RUGENDAS E SUA PRODUÇÃO ARTÍSTICA SOBRE O BRASIL E A ARGENTINA	26
2.1 DE <i>VIAGEM PITORESCA ATRAVÉS DO BRASIL À PRIMEIRA MISSA EM SÃO VICENTE</i>	28
2.2 DE <i>EL MALÓN ÀS CENAS DE RAPTO DE LA CAUTIVA</i>	35
3. DISCURSOS NACIONAIS: A CRIAÇÃO DE UMA IDENTIDADE NO BRASIL E NA ARGENTINA	47
3.1 ENTRE A CRUZ E A ESPADA: <i>A PRIMEIRA MISSA NO BRASIL E LA VUELTA DEL MALÓN</i>	58
CONSIDERAÇÕES FINAIS	74
REFERÊNCIAS	76

INTRODUÇÃO

“Os historiadores costumam encontrar apenas aquilo que procuram” - Jorge Coli.

Li essa frase do professor Jorge Coli há alguns anos, e hoje, novamente me deparei com ela ao abrir o livro “Como estudar a arte brasileira do século XIX?”, uma referência indicada pela professora Ana Cavalcanti na disciplina de História da Arte no Brasil III, que gosto de reler antes de iniciar alguma pesquisa. Acredito que seja de praxe que nossas leituras favoritas evoquem uma certa nostalgia, e essa leitura me é muito importante, porque antes de tudo, me lembra de observar as imagens antes de escrever sobre elas. Essa constatação é bem-vinda, porque me ajuda a traçar um caminho que não poderia ser outro que não o pessoal - durante a realização desse trabalho foi uma questão que eu me visse naquilo que pesquiso, como quem aprende e ao mesmo tempo reforça seus conhecimentos e crenças. Foi ao longo da disciplina de História da Arte no Brasil III que comecei a ter interesse em estudar a arte brasileira do século XIX, e nesse sentido, a orientação atenta da professora Ana Cavalcanti foi essencial.

Antes de adentrar, de fato, ao objeto de pesquisa, gostaria de compartilhar as origens e motivações e encontros que possibilitaram seu desenvolvimento. De imediato, não poderia deixar de citar as aulas de Arte na América Latina, Historiografia da arte no Brasil, Arte Argentina e Latino Americana (cursada na Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza/AR) e a já mencionada História da Arte no Brasil III (da qual também fui monitora), ministradas por Patricia Corrêa, Ivair Reinaldim, Roxana Jorajuria e Ana Cavalcanti, respectivamente, como pontos de partida importantíssimos, a partir dos quais comecei a esboçar meus interesses de estudo.

Durante as aulas no intercâmbio tive contato pela primeira vez com uma série de obras de temática histórica argentina. Lembro que ao observá-las, fui tomada de muitos questionamentos, principalmente sobre as relações raciais e o modo como os indígenas foram comumente retratados, de modo a reforçar aspectos "selvagens". Ao estabelecer alguns paralelos com obras brasileiras produzidas com poucos anos de diferença, ficava nítido como essas obras faziam parte da construção de discursos nacionais muito diferentes, embora a ideia de indígena “selvagem” também tenha repercutido no imaginário e na realidade brasileira. Esse trabalho é fruto desses primeiros questionamentos, em uma tentativa de pensar sobre a constituição da identidade nacional no Brasil e na Argentina a partir de obras que referenciam indígenas.

Quando retornei do intercâmbio, cursei a disciplina de América Latina II e foi durante a realização do trabalho final dessa disciplina que me deparei com obras de Johann Moritz Rugendas¹ (1802-1858) sobre os raptos de cativas² na Argentina. E como na frase de Coli: ‘encontrei aquilo que procurava’, mas que de fato eu não sabia que existia. Essas imagens, somadas à produção artística de Rugendas no Brasil, ambas produzidas anos antes da constituição de uma identidade nacional oficial, pensada e arquitetada pelo Estado, nos dão indícios da consolidação de um discurso por vias não oficiais nos dois países, e de como essas imagens vão se inserindo em uma linhagem iconográfica que pode ter sido incorporada posteriormente pelos artistas formados nas Academias Nacionais.

Durante a pesquisa, nos debruçamos sobre o discurso oficial dos dois países, através de textos, documentos e obras da época, mas também em discursos que não tiveram uma circulação pública, ficando restritos a atas de reuniões e cartas, por exemplo. Também pensamos uma pesquisa que pudesse focalizar possíveis antecedentes da criação da identidade nacional, entendendo que esse processo não aconteceu de um momento para o outro, mas se consolidou ao longo de décadas e com muitos embates políticos envolvidos.

Por fim, também compreendemos que os discursos oficiais acabam por mascarar acontecimentos. Se pensarmos, por exemplo, que no Brasil, o indígena foi incorporado na pintura de modo a parecer pertencente à sociedade brasileira, e na Argentina foi retratado como um selvagem, alguém que rapta mulheres e furta, poderíamos supor que os povos nativos tiveram tratamentos diferentes nessas nações, quando na verdade, nos dois países as políticas genocidas atacaram e exterminaram os povos originários sob o pensamento de civilizar a sociedade. Isso implica dizer que, embora a construção de imagens se dê de modo diferente no Brasil e na Argentina, não houve, por parte do Estado, interesse em proteger a história, a cultura e mesmo a vida dos nativos.

Nesse cenário, muitos mitos foram constituídos: o mito do indígena selvagem, do preguiçoso, do profano. Na história brasileira, Moema e Iracema são exemplos repercutidos de mulheres indígenas que se apaixonaram por homens brancos, retratadas nas artes e na literatura, sob a ótica do Indianismo, por outro lado, na Argentina o rapto de mulheres brancas por indígenas, foi marcado em muitas histórias e pinturas intituladas *La cautiva*. Esses raptos aconteciam em eventos conhecidos como malón, uma tática de ataque utilizada por indígenas dos atuais territórios da Argentina, Uruguai e Chile para obter suprimentos e cativos.

¹ É comum encontrar traduções para o nome do artista, como João Maurício em português e Juan Mauricio em espanhol, aqui optamos por manter a grafia de seu nome em alemão.

² Em espanhol esses eventos são conhecidos como rapto de cativas, que significa prisioneiras em português. Usaremos a tradução cativa.

As mulheres indígenas e brancas postas em situações opostas alimentam discursos específicos nesses países, mas estão sempre no ápice das discussões. Se por um lado, a dita paixão das mulheres indígenas pelos homens brancos mascaram muitas histórias de violências sexuais, ancoradas em uma imagética de romance bastante idealizada, poderíamos dizer que o rapto de mulheres brancas por indígenas já aparece como algo brutal justamente por reforçar essas violências, uma vez que, as imagens de rapto de cativas demonstram que essas mulheres foram levadas contra sua vontade e a de sua comunidade. Essas imagens constituem nos dois países vias para se pensar miscigenação, seja como proposta do Estado como ocorreu no Brasil ou como algo que não era aceitável no caso da Argentina.

De antemão, é necessário pontuar que a criação de uma identidade nacional foi uma construção do século XIX. Uma pauta reivindicada por diversos países Ibero-Americanos recém independentes, que necessitavam escrever uma história própria, localizando assim, um passado e criando conexões com um futuro desejável. Se reinventar, também pressupunha se dissociar das metrópoles europeias, e as independências das jovens nações, concentradas entre as décadas de 1810 e 1820, foram um marco.

Na mesma direção, as histórias de constituição das Academias de Belas Artes no Brasil e na Argentina, embora apresentem diferenças entre si, também têm semelhanças em seus processos, sendo muitas as mudanças de nomes e as reivindicações de fechamentos. Desse modo, ao mesmo tempo que eram espaços importantes para o desenvolvimento visual de uma identidade nacional, capazes de ampliar a autonomia das jovens nações sobre sua história, também foram espaços que demoraram a se fixar nos interesses públicos, sendo necessárias algumas décadas para que as discussões artísticas tivessem, de fato, um papel representativo. Uma vez alcançado esse lugar, era de interesse que as obras produzidas auxiliassem a constituir uma visualidade histórica, como é o caso da pintura *A primeira missa no Brasil* (1860), de Victor Meirelles (1832-1903). Já a tela *La vuelta del Malón* (1892), de Angel della Valle (1852-1903), embora realizada antes mesmo da nacionalização da Academia de Bellas Artes, também é um expoente desse processo. Além de reforçar discursos e alimentar o imaginário do público, essas obras são dotadas de um poder espetacular e eterno, visto que mesmo hoje continuam a perpetuar as ideias pelas quais foram concebidas.

Assim, durante o primeiro capítulo - **Antecedentes da criação de uma identidade nacional** - destacamos registros produzidos por expedições científicas, artísticas e por artistas independentes, que transitaram pelo Brasil e pela Argentina em diferentes períodos. Artistas que estavam pela primeira vez visualizando e registrando aspectos paisagísticos, tipológicos e de costumes, que marcavam uma diferença regional entre estados e países. Embora essas

produções sejam resultado de um olhar estrangeiro, elas auxiliaram a constituir imagens, que continuaram se perpetuando e gerando imaginários e histórias em uma perspectiva nacional. Abordamos, entre outras expedições e artistas, os registros de Emeric Essex Vidal (1791-1961), Jean-Baptiste Debret (1768-1848) e Johann Moritz Rugendas, concentrando-se em trabalhos em que há representações sobre indígenas.

No segundo capítulo - **Rugendas e sua produção artística sobre o Brasil e a Argentina** - nos dedicamos aos trabalhos de Rugendas em suas viagens pelo Brasil e Argentina. Utilizamos sua *Viagem Pitoresca Através do Brasil* como uma fonte primária, além da publicação *Artistas Extranjeros en la Argentina: Mauricio Rugendas* de Bonifácio del Carril, e do livro *A América de Rugendas: obras e documentos* de Maria de Fátima Costa e Pablo Diener como referências importantes por trazerem dados e obras-chave para o desenvolvimento do trabalho. Consideramos que essas obras de Rugendas nos permitem ponderar sobre um nacionalismo anterior à constituição de uma identidade nacional oficial, isto é, como um antecedente desse processo. Assim, observamos como o artista atuou nos dois países, realizando no Brasil pinturas atreladas à questão da paisagem, mas também registrando aspectos históricos importantes, como *A primeira missa em São Vicente* (1845-6), e na Argentina se aproximou dos motivos de costumes, com uma forte tendência para pinturas de batalhas, retratando diversas cenas de raptos de cativas.

Por fim, no terceiro capítulo - **Discursos nacionais: a construção de uma identidade no Brasil e na Argentina** - analisamos discursos artísticos, históricos e políticos que nos permitem discorrer sobre os aspectos da construção da identidade nacional nos dois países. Utilizamos as obras *A Primeira Missa no Brasil* (1860) e *La Vuelta del Malón* (1892) como exemplos imagéticos desses discursos oficiais, de modo a pensá-las também como uma ponte entre um nacionalismo não oficial e a construção de uma identidade nacional. Neste capítulo perpassamos pelos aspectos que envolvem a constituição das Academias de Belas Artes brasileira e argentina e a formação de seus circuitos artísticos, através dos artistas Víctor Meirelles e Angel Della Valle.

O modo como esse trabalho foi construído nos permite observar uma série de obras a partir de uma perspectiva iconográfica e temática pensando conexões entre elas e possíveis sobrevivências imagéticas, que extrapolam inclusive o âmbito nacional. De certo que as relações entre arte nacional e referências europeias foram uma questão central na constituição e consolidação dos espaços artísticos no Brasil e na Argentina, mas pretendemos pensar aqui como a formação desses circuitos artísticos perpassa por outros países na América Ibérica, englobando países em formação e com eventos históricos próximos.

1. ANTECEDENTES DA CRIAÇÃO DE UMA IDENTIDADE NACIONAL

A criação de uma identidade nacional foi um assunto central nas discussões históricas e na produção artística do século XIX na Ibero-América, sendo uma problemática assimilada por cada país com particularidades e complexidades. Todavia, antes de ser entendida como um Programa, isto é, defendida pelas instituições de ensino e incorporada pelos artistas nacionais, é possível traçar alguns antecedentes da criação de uma identidade nacional, como é o caso dos registros elaborados nas expedições científicas e artísticas, e também por artistas viajantes que independentes de alguma expedição viajaram pela América, ambos retratando a fauna e a flora, assim como características etnográficas e de costumes.

Esses artistas viajantes estavam pela primeira vez observando e registrando seus pontos de vista sobre os locais que visitavam, compondo paisagens e desenhando animais, árvores, alimentos e outros aspectos naturais até então desconhecidos pelos europeus. O olhar para esses elementos se assemelha ao que será posteriormente solicitado aos artistas nacionais: representar aspectos característicos de seu país. Analisamos esse antecedente a partir do conceito de “*nacionalismo no oficial*” de Mariana Giordano,³ percebendo nas obras desses artistas viajantes e também nos primeiros artistas formados pelas academias, um “nacionalismo não oficial”, isto é, ainda ausente das pautas de discussões entre governos e Academias, mas igualmente potente para se pensar como o olhar sobre a paisagem e os costumes tentaram sintetizar uma identidade nacional.⁴

Os processos de independência foram marcos importantes para os dois países, possibilitando que as jovens nações reivindicassem uma história própria, que abrangesse características geográficas, culturais e naturais, englobando seus mitos, crenças e vitórias. Nesse contexto, artistas e historiadores foram testemunhas e colaboradores diretos da construção de uma identidade nacional.⁵ Enquanto historiadores fundamentavam uma ‘verdade’ desejada, os artistas constituíam uma visualidade histórica, reforçando discursos e alimentando o imaginário daqueles que observavam suas produções. Também foi a partir das

³ Professora titular na Universidad Nacional del Nordeste - UNNE, Argentina.

⁴ A criação de uma identidade nacional no âmbito institucional, foi algo posterior à criação das Academias e da formação dos primeiros artistas tanto no Brasil quanto na Argentina. Embora a arte tenha tido um papel fundamental nos processos de independência, não obteve desde aí um engajamento imediato, sendo necessárias algumas décadas para que essas discussões prosperassem. VER: GIORDANO, Mariana. **Nación e identidad en los imaginarios visuales de la Argentina. Siglos XIX y XX.** In: VEJO; VIÑUALES (orgs.). *Relatos icónicos de la nación en Iberoamérica y España.* ARBOR, 2009.

⁵ VER: ADES, Dawn. **Arte na América Latina: a era moderna: 1820-1980.** São Paulo: Cosac & Naify, 1997 e COLI, Jorge. **Como estudar a arte brasileira do século XIX?** São Paulo: Senac, 2005.

independências que esses países⁶ começaram a receber uma circulação maior de artistas viajantes, uma vez que não se limitavam mais às regras impostas pelas metrópoles europeias. Dawn Ades⁷ comenta que:

Nas décadas que se seguiram à independência, o número de viajantes estrangeiros nas novas repúblicas cresceu fantasticamente. Na Europa, era grande a curiosidade, que aquelas terras – quase desconhecidas e em grande parte ainda não mapeadas – despertavam em cientistas e também em pessoas leigas ou ligadas ao comércio e à indústria; isso fez com que se publicasse uma avalanche de livros e álbuns magnificamente ilustrados que iam desde minuciosos estudos sobre a flora e a fauna até pitorescas cenas refletindo a vida dos lugares e seus habitantes. (ADES, 1997, p. 63).

O termo pitoresco,⁸ criado no final do século XVIII foi popularizado através da obra de William Gilpin,⁹ como uma categoria estética entre o belo e o sublime, relacionada à pintura de paisagem. Amplamente utilizado no repertório imagético dos artistas viajantes, esse conceito foi demarcado também no título de diversos livros oriundos de expedições como *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*,¹⁰ *Viagem Pitoresca ao Brasil*,¹¹ e *Ilustrações Pitorescas de Buenos Aires e Montevideú*.¹² Apresentando ilustrações e relatos de viagens, esses livros atraíam a curiosidade dos europeus. Vale ressaltar que, como eram resultado de expedições financiadas, essas produções atendiam a interesses que não eram apenas os do artista e os registros eram comumente modificados antes de suas publicações, de modo a atender ao gosto da época. Como expõe Romero:¹³

Muchas de las piezas creadas por los viajeros en sus países de origen fueron encargos de los públicos europeos, inclinados al gusto por lo remoto y exótico, en particular en el caso de los artistas que obtuvieron mayor reconocimiento en sus lugares de origen. Algunos viajeros fueron privilegiados con apoyo real o estatal, a cambio del cual sus obras pasaron a formar parte de colecciones oficiales, donde hasta hoy se conservan.¹⁴ (ROMERO, 2017).

⁶ Antes dos processos de independência, as colônias espanholas eram subdivididas em 4 vice-reinos: Nova Granada, Peru, Rio da Prata (região da Argentina) e Nova Espanha, e 4 capitânias: Chile, Cuba, Guatemala e Venezuela. Essa subdivisão implicava também uma relação de poder, sendo os vice-reinos fontes de exploração de metais ou de forte comércio, recebendo assim, mais atenção da metrópole.

⁷ Professora emérita de História da Arte e Teoria na Universidade de Essex, Inglaterra.

⁸ Ver: DIENER, Pablo. **A viagem pitoresca como categoria estética e a prática de viajante**. Revista Porto Arte: Porto Alegre, V. 15, Nº 25, NOVEMBRO/2008, pp- 59-73.

⁹ William Gilpin (1724-1804). Artista, escritor e professor britânico, conhecido como um dos criadores do conceito de pitoresco.

¹⁰ *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, de Jean-Baptiste Debret (1768-1848). Composto por três volumes, o primeiro volume foi publicado em 1834, seguido pelo segundo volume em 1835. O terceiro volume foi publicado em 1839.

¹¹ *Voyage Pittoresque dans le Brésil*, de Johann Moritz Rugendas (1802-1858), foi publicado entre 1827 e 1835.

¹² *Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Monte Video*, de Emeric Essex Vidal (1791-1861), publicado em 1820.

¹³ Historiador da arte, curador e museólogo venezuelano.

¹⁴ “Muitas das peças criadas por viajantes em seus países de origem foram encomendadas pelo público europeu, inclinados ao gosto pelo remoto e exótico, em particular, no caso de artistas que tiveram maior reconhecimento em seus países de origem. Alguns viajantes foram privilegiados com apoios reais ou estatais, em troca do qual

No Brasil, percebe-se o aumento do número de expedições científicas a partir de 1808, com a mudança da família real, a abertura dos portos e a subsequente alteração do estatuto colonial que restringia viagens ao país. Podemos citar como exemplo, a expedição Rurick (entre 1815 e 1818); a expedição Austríaca (entre 1817 e 1820); e a expedição Langsdorff (entre 1821 e 1829). No campo das artes, destacamos a Missão Artística Francesa com início em 1816.¹⁵

Nos demais países de colonização espanhola percebe-se o aumento das expedições na década de 1810, período em que se concentram os processos de independência. Embora certamente existam questões particulares, trata-se de países que haviam sido colônias de exploração e que tiveram processos de independência relacionados. Como menciona Myriam Ribeiro,¹⁶ houve diferenças na constituição como nação dos países de colonização espanhola e portuguesa:

Enquanto as regiões colonizadas pelos espanhóis fragmentaram-se em uma série de países e culturas nacionais autônomas, repetindo de certa forma a situação política da Espanha na época da conquista, aquelas colonizadas pelos portugueses constituem um bloco compacto, sem subdivisões políticas, abrangendo quase metade do lado oriental do continente. (OLIVEIRA, 2008, p. 15).

Isso reforça que, entre o que seria a América portuguesa e a América espanhola, há uma série de tangenciamentos históricos advindos de início das próprias metrópoles europeias e reproduzidos nas colônias. Esse processo pode ser visto a partir do conceito de transculturação¹⁷ e implica não apenas uma absorção da cultura europeia pela colônia, mas a criação de uma cultura híbrida, que assimile características das culturas envolvidas. Darcy Ribeiro comenta que as descrições cada vez mais minuciosas das novas terras se deram “em princípio, pela absorção da copiosíssima sabedoria indígena, que nos milênios anteriores se familiarizara com o que era a natureza circundante, classificando e dando nomes aos lugares e

suas obras passaram a fazer parte de coleções oficiais, onde se conservam até hoje”. ROMERO, 2017, s/p. tradução nossa.

¹⁵ Liderada por Joaquim Lebreton, a Missão Artística Francesa era composta por artistas e profissionais ligados aos ofícios, compondo um grupo heterogêneo. Desses artistas, Debret foi o que mais se aproximou de um perfil etnográfico como observa-se nas expedições científicas chegando a lançar 3 volumes de *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil* em seu retorno à Europa. O debate sobre a vinda desses artistas é longo, ao que indica Lilia Schwarcz o termo Missão Artística foi utilizado pela primeira vez em 1912 por Afonso d'Escagnolle Taunay. Anteriormente a isso, tanto Araujo Porto Alegre como Gonzaga Duque utilizaram o termo colônia para se referir ao evento (“colônia francesa”, “colônia de artistas franceses” e “colônia Lebreton”). O debate, todavia, não se centra apenas no título e se estende por seu significado, uma vez que Missão pressupõe uma ideia de dever desses artistas com a produção artística local no sentido de trazer uma arte civilizada. VER: SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João**. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

¹⁶ Professora de História e Teoria da Arte na Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ.

¹⁷ Conceito de Fernando Ortiz (1881-1969). Escritor e político cubano, pesquisador da cultura afrocubana.

às coisas, definindo seus usos e utilidades”.¹⁸ Assim, é importante ressaltar que, mesmo antes das expedições, já havia toda uma organização e produção de conhecimento entre os povos nativos que não pode ser ignorado.

Os registros deixados pelas expedições científicas e artísticas, e pelos artistas independentes nos permitem observar o que seria esse primeiro “nacionalismo não oficial”, resultante de um olhar estrangeiro, mas que, sem dúvida, auxiliou a constituir imagens, que continuaram se perpetuando e gerando imaginários e histórias em uma perspectiva nacional. São registros que destacam, por exemplo, paisagens exuberantes como o Pão de Açúcar e a Baía de Guanabara, a Serra dos Órgãos, os Pampas, a Cordilheira dos Andes - imagens a partir das quais se pode, facilmente, situar o local a que se referem.

Compreendendo que os deslocamentos de artistas foram numerosos durante séculos, abordar a questão da arte nacional nos faz refletir que toda produção tem um misto de arte local e estrangeira. Seja a partir desses artistas viajantes europeus que percorreram a América, seja depois, a partir das viagens dos artistas americanos para a Europa em busca de formação, gerando trânsitos culturais e sociais, assim como de modelos educativos e artísticos.

Temporalmente, podemos considerar que os primeiros registros nacionais foram feitos pelos artistas viajantes, que antes de tudo, estavam constituindo uma identidade natural, documentando os fenômenos que observavam durante a viagem. Staton Catlin¹⁹ pensa essas produções a partir de três categorias: (i) científico, englobando animais, vegetais e nativos; (ii) topológico, compreendendo vistas, praças e lugares; e (iii) social, envolvendo atividades e trajes típicos.²⁰ Para além dessas categorias, faz-se importante pensar que elas ocupam um lugar dúbio entre uma descrição científica e uma produção artística, visto que abarcavam características técnicas e subjetivas.²¹

Assim, os registros dos artistas viajantes expunham ambientes, grupos sociais, costumes e a natureza, compondo um conjunto de informações sobre determinada região. E é dessa forma que eles podem ser pensados como constituindo um primeiro momento de identidade nacional que, embora servisse para nos definir do ponto de vista europeu, seguem sendo reproduzidos pelos primeiros artistas nacionais, cuja formação terá por base um modelo de Academia europeia.

¹⁸ RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. 3ª Ed. São Paulo: Global 2015, p. 44.

¹⁹ Foi professor de História da Arte na Universidade de Syracuse, Estados Unidos.

²⁰ CATLIN, Staton. **O artista cronista-viajante e a tradição empírica na América Latina pós independência**. In: ADES, Arte na América Latina: a era moderna: 1820-1980. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

²¹ VER: França, A. M. **A mirada de Rugendas sobre as "matas virgens" brasileiras e sobre o pampa argentino**. Estudios Rurales, volumen 7, Nº 13, CEAR-UNQ. Buenos Aires. Segundo 2017, p. 93-123.

1.1 EXPEDIÇÕES CIENTÍFICAS, ARTÍSTICAS E ARTISTAS VIAJANTES

Embora ampliadas no período pós independência, as expedições no território denominado como Novo Mundo já aconteciam anteriormente. Com o intuito de descobrir e assim inventariar, descrever e classificar a fauna e a flora dos territórios até então desconhecidos, foram responsáveis por uma ampla produção nos campos científico, plástico e literário. Podemos apontar a comitiva do conde Maurício de Nassau²² entre os anos de 1637 e 1644 no Brasil, como um marco inicial no que virá a ser a tradição de artistas viajantes pela América. A comitiva era composta por cartógrafos, arquitetos, cientistas e dois pintores: Frans Post²³ que fez inúmeras pinturas de paisagens e Albert Eckhout²⁴ responsável por diversas pinturas etnográficas.

Já nesse contexto percebemos dois gêneros que virão a se desenvolver largamente: a pintura de paisagem e a pintura tipológica. Embora não se enquadrem na mesma hierarquia concedida às pinturas históricas, esses dois gêneros desenvolveram um papel histórico bastante importante, representando territórios e pessoas e, assim, apresentando uma certa nacionalidade ao retratar algo específico do local.²⁵ Diante disso, podemos considerar que as pinturas desenvolvidas nesse contexto correspondem às nossas primeiras pinturas de história, uma vez que se comprometeram a registrar aspectos particulares dos modos de vida. Afastadas dos ‘grandes feitos’, como era o lugar concedido às pinturas de batalhas tão utilizadas para representar as lutas pela independência, por exemplo, mas inseridas, no entanto, em um contexto de contato dos artistas com um lugar incógnito e seus povos.

Em um minucioso trabalho de observação, os artistas viajantes desenhavam e aquarelavam animais, árvores, alimentos, folhas até então desconhecidas no velho mundo. Criavam um grande compilado de informações e canonizavam, a partir de seus pontos de

²² Johan Maurits van Nassau-Siegen (1604-1679). Designado pela companhia Holandesa das Índias Ocidentais para governar a colônia dominada pelos holandeses em Pernambuco.

²³ Frans Janszoon Post (1612-1680). Pintor holandês, retratou paisagens naturais e o cotidiano da região Nordeste do Brasil.

²⁴ Albert van der Eckhout (1610-1666). Pintor holandês, realizou pinturas envolvendo a população, os indígenas e paisagens da região Nordeste do Brasil.

²⁵ As obras dos artistas viajantes apresentam aspectos muito ricos ao levarem em consideração a observação, ainda assim, principalmente no caso das pinturas de indígenas, essa observação seria muito mais uma imaginação (ou em alguns casos uma referência da obra de outro artista), visto que poucos viajantes tiveram contato com povos nativos, e quando tiveram foi por pouco tempo. Comumente fala-se também na idealização dessas obras para que elas atendessem a um ideário europeu, sobre isso, consideramos uma questão natural, visto que esses artistas estavam seguindo suas tradições pictóricas. Também é importante atentar-se que as expedições foram financiadas, e desse modo, as produções visuais deveriam atender aos interesses que não eram apenas os do artista. Ver: VER: MATTOS, C. V. **Artistas viajantes nas fronteiras da história da arte**. III ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE – IFCH / UNICAMP. Campinas, 2007, p. 409-417.

vista, montanhas, praias, desertos e outras paisagens. Desse modo, é a partir da tradição dos artistas viajantes que a natureza americana começou a ser representada de forma naturalista.²⁶

Envolvendo desde artistas amadores a artistas com formação acadêmica e com interesses que perpassavam desde o artístico ao político,²⁷ a trajetória dos artistas viajantes foi múltipla. Percorrendo diferentes trajetos, alguns artistas estiveram em apenas um país enquanto outros fizeram viagens extensas e/ou por várias vezes, que podiam durar de alguns dias a meses, chegando a se estender em algumas ocasiões a anos. Também é importante assinalar que entre as produções realizadas há uma série de variáveis. Muitas foram feitas com base na observação direta e tantas outras foram concluídas posteriormente com base em esboços e estudos anteriores.

Um trecho do jornal *O Censor Brasileiro* de 01 de julho de 1828 comenta a relação do investimento em expedições por parte dos europeus e a relevância disso com a descoberta de ‘tesouros’ ainda desconhecidos pela ciência:

As grandes Potencias da Europa tem gastado avultadas sommas em expedições scientificas para exploração das immensas regiões do Brasil, e descobertas das suas innumeraveis riquezas nos tres Reinos Animal, Vegetal, e Mineral. Seria superfluo relatar aqui miudamente os nomes dos homens habeis, e personagens illustres, que durante os quinze annos ultimo-passados se illustrarão nestas interessantissimas jornadas. MM. Langsdorff, S. Hilaire, Spix, Martius, Principe de Neuwitt, e muitos outros fizeram por obras, avidamente recebidas, a Europa participante das suas descobertas, e revelarão ao mundo, e ao mesmo Brasil thesouros até então desconhecidos.²⁸

À vista disso, podemos considerar que as expedições científicas evidenciaram uma grande variedade de espécies animais e vegetais, até então desconhecidos pela ciência ocidental. Embora financiadas em suma por europeus, as expedições foram importantes por configurar um sentido de pátria e de conhecimento de si na consciência Latino-Americana.²⁹ Nesse sentido, é importante pensar como a história natural foi também um fator importante na representatividade da identidade nacional, atuando como um sinônimo de diferenciação cultural e regional. A expedição Viagem Filosófica ao interior do Brasil, por exemplo, foi responsável por inúmeros registros em desenho e aquarela sobre a flora, a fauna, minerais e povos originários, contribuindo com um rico acervo de informações sobre os territórios lusitanos na fronteira entre as duas Américas Ibéricas.³⁰

²⁶ ROMERO, Rafael. **Paisajes latinoamericanos de artistas viajeros del siglo XIX en la Colección Patricia Phelps de Cisneros**. Évora: Cidehus, 2017.

²⁷ ROMERO, 2017, loc. cit.

²⁸ **O Censor Brasileiro**, Rio de Janeiro, 01 jul. 1828, p. 3.

²⁹ CATLIN, 1997, passim.

³⁰ Organizada pelo governo português entre os anos de 1783 e 1792, foi comandada por Alexandre Rodrigues Ferreira (1756-1815). VER: DINNER; COSTA. **Viaje filosófico al interior de la América portuguesa**, 2000 apud ROMERO, 2017.

Entre tantas outras expedições, destacamos as organizadas pelos barões Humboldt³¹ e Langsdorff³² por toda a capacidade de sistematização que desenvolveram, produzindo uma quantidade exuberante de registros sobre os locais que trafegaram. Embora não tenha percorrido territórios no Brasil ou na Argentina, a expedição do Barão Alexandre von Humboldt transitou por vários países da América como Venezuela, Colômbia, Equador, Peru, Cuba, México e Estados Unidos entre os anos de 1799 e 1804. A destacamos aqui, pelo seu poder de influenciar outros artistas viajantes como foi o caso de Eduard Hildebrandt³³ que também viajou pelo Brasil em 1844, e Anton Goering³⁴ e Johann Moritz Rugendas, que entre outros países viajaram pelo Brasil e pela Argentina. Considerado um importante naturalista, Humboldt frequentemente orientou artistas viajantes lhes dizendo para onde viajar ou o que deveriam buscar pintar.

Já a expedição Langsdorff concentrou-se no território brasileiro, percorrendo o interior do Brasil entre os anos de 1821 e 1829. Organizada pelo barão Georg Heinrich von Langsdorff foi uma das principais expedições do século XIX reunindo artistas e cientistas de diferentes nacionalidades. Entre esses artistas estava o alemão Johann Moritz Rugendas, que na época tinha 19 anos e era recém-formado. No total a expedição produziu mais de duas mil páginas manuscritas, para além das amplas produções visuais que tentaram dar conta da pluralidade de espécimes brasileiros. Essa documentação, ficou desaparecida até 1930, quando foi encontrada nos porões do Museu do Jardim Botânico de São Petersburgo.³⁵ Antes disso, entre 1827 e 1835, Rugendas publicou o livro *Viagem Pitoresca através do Brasil*, contendo pranchas litografadas e relatos de sua viagem.

Um caso particular é o de Emeric Essex Vidal³⁶ que não pertenceu a uma expedição científica ou artística. Vidal esteve no Brasil várias vezes, a primeira até 1811 após ter acompanhado a família real portuguesa, retornando depois entre 1816 e 1819, 1826 e 1829, e entre 1834 e 1837. Também viajou pela Argentina e Uruguai, publicando em 1820 *Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Monte Video* em Londres. Retratando em suma a Buenos Aires, mas ilustrando também a Mendoza, cidade importante por ser rota para se

³¹ Alexandre von Humboldt (1769-1859). Naturalista, geógrafo e explorador prussio, atual Alemanha.

³² Georg Heinrich von Langsdorff (1771-1852). Naturalista, um médico, explorador e diplomata, naturalizado russo.

³³ Eduard Hildebrandt (1818-1868). Pintor de paisagens alemão.

³⁴ Anton Goering (1836-1905). Naturalista, pintor e artista gráfico alemão.

³⁵ VER: CENTRO Cultural Banco do Brasil. **Expedição Langsdorff** (2010). Disponível em: <<https://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/Langsdorff.pdf>>.

³⁶ Emeric Essex Vidal (1791-1861), britânico. Não tinha formação acadêmica e suas viagens se relacionam com o trabalho que exercia como marinheiro. Seus registros são muitas vezes documentos visuais com fins mais práticos do que artísticos para representar, por exemplo, aspectos topográficos. Por outro lado, como pintor, demonstra interesse em retratar marinhas, mas também a população local, negra e indígena.

chegar ao Chile, suas ilustrações são bastante descritivas, tomadas em geral de uma perspectiva média em que é possível avistar o horizonte ao fundo.

Com 115 páginas e 29 ilustrações acompanhadas de relatos dele e com citações de outras pessoas sobre lugares e costumes, destacamos o capítulo *Os índios dos pampas*,³⁷ onde Emeric descreve os nativos da região. Misturando suas falas com a de outras pessoas, sua narrativa é dúbia, mas importante por trazer à tona um discurso que geralmente é ocultado: ele menciona que os nativos “disputaram o terreno com os fundadores de Buenos Aires com admirável vigor, perseverança e coragem”,³⁸ e a seguir acrescenta:

The Pampas and the other allied nations being thus in want of cattle, which was their only article of commerce, began, about the middle of the last century, or rather earlier, to steal the tame beasts from the lands and enclosures of the inhabitants of the district of Buenos Ayres. Hence ensued a sanguinary war; for the Indians, not content with merely driving off the cattle, killed the grown men, carrying with them the women and boys, whom they used as slaves, or rather servants, till they married, when they were perfect liberty.³⁹ (VIDAL, 1820, p. 54).

Esse relato foi possivelmente influenciado por Félix de Azara,⁴⁰ a quem Emeric cita algumas páginas depois, e junto da primeira descrição de Vidal nos fornece duas visões distintas: enquanto a primeira nos permite observar uma certa admiração à resistência indígena utilizando adjetivos como “vigor” e “coragem”, a segunda nos fornece pistas para compreender futuras representações na pintura argentina, onde indígenas são comumente retratados como personagens violentos que furtam e raptam mulheres, sendo portanto, vistos como inimigos.

É importante pontuar que homens também eram raptados e utilizados como servos, por indígenas, contudo, historicamente, os raptos de mulheres se tornaram muito mais conhecidos e aliados a um temor emotivo, visto que se atribui a esse imaginário a ideia de mulheres frágeis e indefesas.⁴¹ Como coloca Adriana Biancato, “a situação de cativas e

³⁷ Pampa foi uma designação dada pelos espanhóis generalizando diversas etnias que habitavam a região central da Argentina passando a ser sinônimo dessa região.

³⁸ VIDAL, 1820, p. 53.

³⁹ “Os pampas e as outras nações aliadas carentes de gado, que era seu único artigo de comércio, começaram, por volta de meados do século passado, ou antes, a roubar os animais mansos das terras e cercados dos habitantes do distrito de Buenos Aires. Daí resultou uma guerra sanguinária; pois os índios, não contentes em apenas expulsar o gado, mataram os homens adultos, levando consigo as mulheres e os meninos, que usaram como escravos, ou melhor, servos, até se casarem, quando estavam em perfeita liberdade”. VIDAL, 1820, p. 54, tradução nossa.

⁴⁰ Militar, engenheiro e antropólogo espanhol (1746-1821), designado para delimitar as fronteiras espanholas na América.

⁴¹ Marcelo Maciel aponta que entre os Mapuches, a diferença de cativos homens e mulheres não era tão distinta como se supunha a literatura, entre outros aspectos o autor aborda a função social das pessoas feitas cativas e como era a reintegração à sociedade, caso fossem libertas, além de ressaltar que os indígenas também eram feitos cativos pelos espanhóis. Cf. SILVA, Marcelo Augusto Maciel da. **Índios e criollos: raptos e aprisionamento: características do cativo nas fronteiras pampiano-patagônicas no século XVIII**. Dissertação. Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em História, 2018.

cativos se instaura em um espaço de fronteira entre indígenas e os espanhóis”,⁴² enquanto os indígenas são acusados de furtar gados, provimentos e raptar cativas, em incidentes conhecidos como malón,⁴³ outro lado da história é ocultado: os europeus invadiam as terras dos povos originários no intuito de “civilizá-los”. O resultado disso, é sem dúvida uma verdadeira guerra, que se intensificou em 1815, quando as ocupações dos terrenos em que viviam os indígenas foram expandidas e os indígenas ampliaram seus ataques e saques. Além de obterem gados, que até então eram caçados em seus territórios, também obtinham cativos e cativas como mão de obra e esposas.⁴⁴

Curiosamente, se tomarmos a gravura *Os índios dos Pampas* (Figura 01), de Emeric como exemplo, notamos como se trata de uma imagem bastante distante desses relatos. A composição exhibe dois indígenas em frente a um “mercado do índio”, local onde manufaturas eram compradas e revendidas, nota-se que pela calçada pavimentada estariam na cidade, próximos, portanto, da ‘civilização’. Em repouso, sem ação e praticamente posando, os indígenas não aparentam, por exemplo, uma expressão de coragem e tampouco que atacarão como inimigos, são nesse sentido, impassíveis.



Figura 01 - VIDAL, Emeric Essex. *Os índios dos Pampas*, 1820. Gravada por J. Bluck. Picturesque Illustration of Buenos Aires and Monte Video.

⁴² BIANCATO, Adriana Aparecida. **A escrita híbrida de história e ficção de María Rosa Lojo** – amores insólitos de nuestra historia (2001) – A REVISITAÇÃO LITERÁRIA DE ENCONTROS HISTÓRICOS INUSITADOS. Dissertação. Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, 2018, p. 115.

⁴³ “Irrupção ou ataque inesperado de indígenas”. Plural: Malones. Cf. REAL Academia Espanhola. **Malón**. Disponível em: <<https://dle.rae.es/mal%C3%B3n>>. Acesso em 31/10/2022.

⁴⁴ LUESAKUL, 2012, p. 147 apud BIANCATO, 2018, p. 115.

A composição lembra a *Família de Botocudos em Marcha* (Figura 02), de Jean-Baptiste Debret⁴⁵ - ao apresentar os nativos de frente e de costas ou virados um para a direita e outro para a esquerda, oferece-se uma visão quase panorâmica desses indígenas, que corresponde também às tentativas desses artistas de dar conta do imaginário desses corpos e de seus costumes.⁴⁶ Em outras palavras, essas imagens são também uma figuração, visto que praticamente ilustram a um indígena modelo, coberto por roupagens consideradas exóticas.

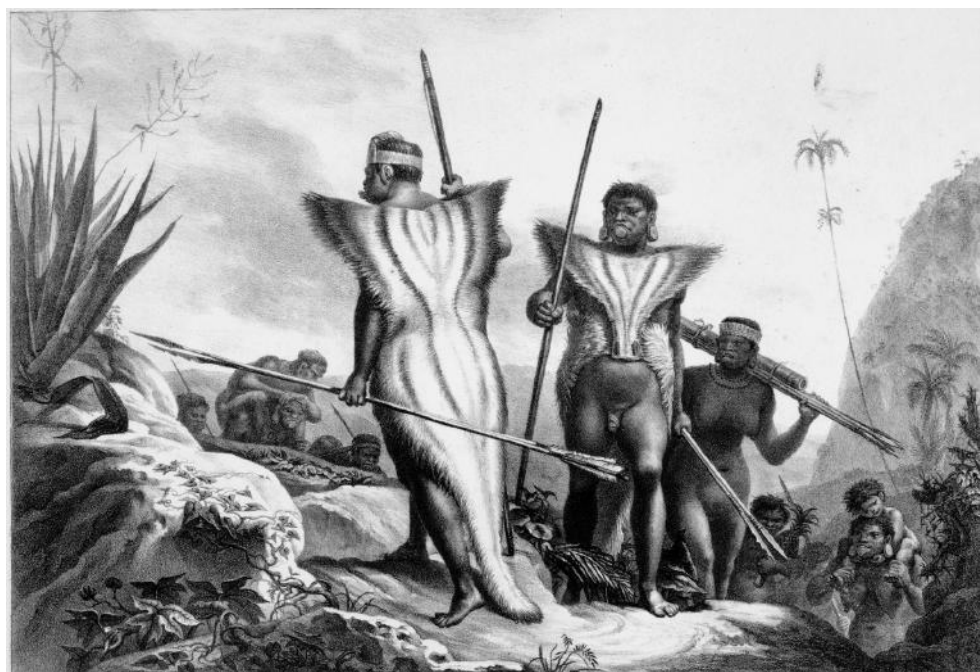


Figura 02 - DEBRET, Jean-Baptiste. *Família de Botocudos em Marcha*, 1834. Gravada por C. Motte. Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil.

Debret foi um dos membros da Missão Artística Francesa liderada por Joachim Lebreton (1760-1819), e ao retornar à Europa publicou 3 volumes do livro *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Iniciada em 1816, a Missão foi um fator essencial para a fundação da primeira Academia de Arte no Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves.⁴⁷ Além de Debret, também participaram da missão mais 15 pessoas, compondo um grupo heterogêneo que envolvia desde os artistas das chamadas Belas Artes até artesãos relacionados aos ofícios. Essa missão, incorporada ao que será a institucionalização da arte no Brasil e na posterior discussão sobre a arte nacional é um eixo fundamental, uma vez que é dela que derivam os

⁴⁵ Jean Baptiste Debret (1768-1848). Pintor, desenhista e professor francês, integrou a Missão Artística Francesa.

⁴⁶ Também consideramos que as litografias presentes em *Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Monte Video* foram feitas por Rudolph Ackermann, podendo assim, apresentar algumas diferenças com relação às produções originais de Vidal.

⁴⁷ Denominada Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, a instituição foi criada por decreto em 12 de agosto de 1816, mas passou por sucessivas mudanças até sua consolidação em 1826 e mesmo após isso. É atualmente a Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. VER: WANDERLEY, Monica Cauhi. **História da Academia - diferentes nomes, propostas e decretos**. 19&20, Rio de Janeiro, v. VI, n. 2, abr./jun. 2011.

primeiros professores e diretores da Academia, cujos pensamentos serão estendidos por muitos anos, consolidando uma tradição que será repleta de embates.

As publicações de Rugendas e Debret receberam destaque na crítica brasileira, em meio a outras publicações também relevantes, como *Viagem pelo Brasil*⁴⁸ de Johann von Spix⁴⁹ e Carl von Martius⁵⁰ que pertenceram à expedição austríaca.⁵¹ Um trecho do jornal *Museo Universal* comenta, em 1841, as publicações dos dois artistas:

Entre as diversas obras que se publicarão sobre o Brazil, as do Sr. Mauricio Rugendas e do Sr. Debret são certamente as mais notáveis, tanto pelas observações que fazem os autores sobre os costumes e caracter dos habitantes deste paiz, como pelo grande numero de estampas que acompanhão o texto, offerecendo diversas vistas tomadas nas diversas provincias deste imperio scenas da vida privada, costumes, etc.⁵²

Vê-se que essa crítica é favorável aos trabalhos desenvolvidos por esses artistas. Se posteriormente questões sobre a veracidade das obras e textos serão discutidas, na época isso não pareceu ser uma problemática, observando-se esses trabalhos como dotados de autenticidade.

Jean-Baptiste Louis Gros,⁵³ Jean Leon Pallière⁵⁴ e Raymond Monvoisin⁵⁵ são outros artistas de tradição francesa que viajaram pelo Brasil e Argentina. É importante analisar que a formação do circuito artístico nesse momento tinha como forte alicerce a arte francesa, mas que também a arte italiana será referência em diversos momentos, considerada como a origem da civilização europeia.⁵⁶ Observa-se uma produção de cunho orientalista,⁵⁷ por exemplo, em obras do pintor Pedro Américo no Brasil, e na Argentina o orientalismo e a pintura de

⁴⁸ Título original: *Reise in Brasilien*, publicado em Munique em 1823.

⁴⁹ Johann Baptist von Spix (1781-1826). Importante Naturalista alemão, também médico e zoólogo. Integrou a expedição austríaca.

⁵⁰ Carl Friedrich Philipp von Martius (1794-1868). Renomado naturalista do século XIX, foi diretor do jardim botânico de Munique e lecionou botânica na Universidade de Berlim. Pertenceu à expedição austríaca.

⁵¹ A expedição austríaca iniciada em 1817 contou com os artistas Thomas Ender e Johann Buckberguer e naturalistas como Spix e Martius, deixando diversas obras científicas e artísticas importantes, como a já citada *Viagem pelo Brasil* e a posterior *Flora Brasiliensis* concluída em 1906, após a morte dos dois cientistas.

⁵² Religiões e costumes. **Museo Universal: Jornal das Famílias Brasileiras**, Rio de Janeiro, 1 mai. 1841, p. 352.

⁵³ Jean-Baptiste-Louis Gros (1793–1870). Francês, é considerado um pioneiro da fotografia, também foi pintor e atuou na política como senador e diplomata.

⁵⁴ Jean Léon Pallière (1823-1887). Nasceu no Rio de Janeiro, onde permaneceu até 1830, depois de um período na França, retornou ao Brasil em 1848. Em 1849 o artista ganhou o prêmio de viagem da Academia e foi para Roma em 1850. Apesar de ser naturalizado brasileiro, Pallière teve formação francesa.

⁵⁵ Raymond Quinsac de Monvoisin (1794-1870). Pintor, desenhista e litógrafo francês, se radicou por dez anos na América do Sul, transitando pelo Chile, Peru, Argentina e Brasil.

⁵⁶ VER: SENA, Isabel. **Beduínos en la Pampa: el espejo oriental de Sarmiento**. In: NAGY-ZEKMI, Silvia (Org). *Moros en la costa: Orientalismo en latino america*. Madrid: Iberoamerica, 2008.

⁵⁷ VER: CAVALCANTI, Bernadete Dias. **O orientalismo no século XIX e a obra de Pedro Américo**. Gávea 5: Rio de Janeiro, 1988; e SOUZA, Fábio F. F. **O árabe dos pampas: orientalismo e violência na Argentina do século XIX**. ANPUH: São Paulo, 2011.

indígenas foram indissociáveis. Como comenta Isabel de Sena⁵⁸ referindo-se ao contexto oitocentista: “los indígenas son como los árabes porque ambos son bárbaros”.⁵⁹ Ao aproximar árabes e indígenas, possibilita-se observar aspectos históricos de como esses povos foram marginalizados durante séculos e de como consolidou-se uma iconografia em torno do “outro”, que acabava por legitimar tantas imagens de raptos.

O legado dessas expedições e dos artistas viajantes para o que virá a se consolidar como uma pauta nacional de criação de identidade nacional é um aspecto muito importante. Esses artistas estavam pela primeira vez observando e assim, constituindo imagens que foram referências para os futuros artistas nacionais. Diante de tantas obras e de tantos artistas que estiveram no Brasil e na Argentina muitas poderiam ser as abordagens para se pensar a constituição de uma identidade não oficial, percorreremos esse caminho, a partir do jovem Rugendas, “o continuador de Humboldt, de Spix, de Martius, e de todos esses celebres viajantes”.⁶⁰

⁵⁸ Professora titular no departamento de Línguas Modernas no Sarah Lawrence College, Estados Unidos.

⁵⁹ “Os indígenas são como os árabes porque ambos são bárbaros”. SENA, 2008, p. 78, tradução nossa.

⁶⁰ **Diário de Pernambuco**, Pernambuco, 22 Jul. 1846. Comunicado, p.2.

2. RUGENDAS E SUA PRODUÇÃO ARTÍSTICA SOBRE O BRASIL E A ARGENTINA

A produção artística de Johann Moritz Rugendas (1802-1858) sobre o Brasil e a Argentina é imensa, mas também pouco acessível na íntegra. Pertencendo a coleções em diferentes países, há destaque para os 500 desenhos de temas de costumes argentinos pertencentes à Coleção Nacional de Artes Gráficas de Munique⁶¹ e as 79 folhas de temas brasileiros da Academia Russa de Ciências. Compreendendo a inacessibilidade visual de grande parte de sua obra, trabalhamos com as fontes possíveis de serem acessadas por meio de publicações, englobando, para além de outras fontes, os livros: *Viagem Pitoresca através do Brasil* publicado entre 1827 e 1835 pela editora parisiense de Engelmann & cia e redigido por Victor Aimé Huber com base nas notas de Rugendas; *Artistas extranjeros en la Argentina: Mauricio Rugendas* de Bonifácio del Carril,⁶² publicado em 1966 pela Academia Nacional de Belas Artes de Buenos Aires; e *A América de Rugendas: Obras e Documentos* de Pablo Diener⁶³ e Maria de Fátima Costa,⁶⁴ publicado em 1999.

Conhecido como naturalista, Rugendas foi mais do que isso: desenhou, aquarelou, litografou, pintou diversas cenas da natureza, de costumes, registros etnográficos e de motivos históricos. Como artista viajante, percorreu no continente americano além do Brasil e da Argentina, países como México, Chile, Peru, Bolívia e Uruguai, realizando em cada um deles um trabalho ímpar. Também teve contato com importantes artistas e intelectuais, participou de exposições e deixou um legado artístico excepcional. Assim, traçar um panorama histórico de sua trajetória, é bastante enriquecedor e nos permite compreender, ou ao menos supor, alguns aspectos que repercutem em sua obra.

Descendente de uma família de artistas franceses com tradição na pintura de batalha, Rugendas chegou a cursar aulas de pintura de batalhas com Albrecht Adam,⁶⁵ reconhecido pintor de batalhas alemão, não obstante, logo mudou para as classes de pintura da natureza, na qual se especializou. Essa mudança alterou seu curso como artista e é pontuada por Günther Augustin que a relaciona ao período de paz pós guerras napoleônicas⁶⁶ pelo qual a Europa passava, sem a pretensão de ter futuras batalhas a serem representadas. De todo modo, embora

⁶¹ Staatliche Graphische Sammlung München.

⁶² Bonifácio del Carril (1911-1994). Diplomata, advogado, escritor e historiador argentino.

⁶³ Professor Associado da Universidade Federal de Mato Grosso, UFMT.

⁶⁴ Professora Associada da Universidade Federal de Mato Grosso, UFMT.

⁶⁵ Albrecht Adam (1786-1862).

⁶⁶ AUGUSTIN, Günther. **Memória cultural em Un episodio en la vida del pintor viajero de César Aira**. Calígrama: Belo Horizonte, 2011.

tenha mudado a direção de seus estudos, pressupomos que seu interesse pela pintura de batalhas não cessou com a alteração de classe.

Rugendas é um artista múltiplo e diante da impossibilidade de abordar sua produção artística sobre o Brasil e a Argentina na íntegra, nos concentramos em mostrá-la como processo, como resultado de suas viagens, experiências e dos contatos que estabeleceu, como registros daquilo que ele via, acreditava e viveu nesses países, a partir de sua ótica de artista viajante. Muitas poderiam ser as obras aqui apresentadas, diante da grande variedade de produções que realizou, assim, propomos uma seleção, dividida em dois subcapítulos englobando: (2.1) obras realizadas no ou sobre o Brasil desde *Viagem Pitoresca através do Brasil*, publicado entre 1827 e 1835 pela editora Engelmann & Cia em Paris até a produção das pinturas *Paisagem na Selva Tropical Brasileira*, *Paisagem no Rio de Janeiro* e *Primeira Missa em São Vicente*, realizadas entre 1830 e 1846; e (2.2) das pinturas de malones realizadas em 1834 e 1836 no Chile, até as cenas de rapto realizadas na Argentina em 1845 e posteriormente na Alemanha em 1848.

Essa aproximação de obras englobando litografia e pintura, assim como a utilização de uma pintura realizada no Chile, justifica-se por considerar que a produção de pinturas de Rugendas é tardia, com produções a partir de 1830. Nesse sentido, a publicação de *Viagem Pitoresca através do Brasil* nos possibilita observar a visualidade do artista sobre o Brasil em termos litográficos antes de sua produção pictórica, ilustrando de certo modo, seu primeiro contato com o país. Já a pintura *El malón* (Figura 08), realizada no Chile, além de ser um antecedente pictórico de outras obras de Rugendas sobre os incidentes de rapto de cativas produzidas na Argentina em 1845, nos propicia pensar acerca da circulação imagética entre países Ibero-Americanos.

Assim, nos interessa ponderar sobre possíveis semelhanças ou contrastes entre essas produções, salientando que elas foram realizadas em contextos, períodos e técnicas diferentes e como isso poderia, de certo modo, sintetizar o modo como Rugendas observava o Brasil e a Argentina, mesmo em seu retorno à Europa.

Uma consideração importante antes de prosseguirmos é que os raptos de cativas aconteciam em eventos conhecidos como malones (malón no singular). Essa tática de ataque rápido e surpresa utilizada por indígenas dos atuais territórios da Argentina, Uruguai e Chile para obter suprimentos e cativos, ocorria com um grande número de nativos a cavalo contra um grupo inimigo. Do ponto de vista dos povos originários configurava-se como uma forte resistência, do ponto de vista dos governantes, era uma prática a ser duramente reprimida.

2.1 DA VIAGEM PITORESCA ATRAVÉS DO BRASIL À PRIMEIRA MISSA EM SÃO VICENTE

Como artista viajante, Rugendas esteve no Brasil em duas ocasiões. A primeira vez, entre março de 1822 e maio de 1825, inicialmente integrando a expedição Langsdorff⁶⁷. E na segunda viagem permaneceu no Rio de Janeiro entre julho de 1845 e agosto de 1846. De 1825 a 1831, o artista esteve na Europa, e em 1827 iniciou a publicação em fascículos de *Viagem Pitoresca através do Brasil*, resultado de sua primeira viagem pelo país. Um trecho do jornal *A Aurora Fluminense* de 1828 comenta a recepção do livro:

A Viagem Pittoresca ao Brasil, por M. Rugendas obteve em França o mais prodigioso resultado. M.M. Engelmann posarão muita actividade e cuidado na publicação das trez primeiras *livraisons*. A belleza das gravuras nada deixa a desejar, e a exatidão é uma das mais apreciaveis de suas qualidades. São conquistas felizes feitas no interesse da sciencia por um lapis tão exacto, quanto habil [...].⁶⁸

A publicação reúne, além das pranchas litografadas, textos explicativos abordando paisagens, tipos e costumes que o autor teria observado em suas viagens pelo Brasil. Percebe-se pelo trecho do jornal que o resultado da publicação foi bem visto na época, elogiando-se a exatidão do que foi retratado nas litografias com relação à realidade brasileira. Contudo, estudos mais recentes apontam que há controvérsias sobre a fidelidade das cenas, como considera Pablo Diener, ao dizer que:

Sua concepção não coincide plenamente com o Brasil que Rugendas apreendeu durante sua estância no país. Não somente são numerosas as cenas que foram modificadas radicalmente na Europa, como também há um bom número de litografias que obedecem plenamente à moda dos interesses europeus da época. (DIENER, 1996, p. 54).

Isso implica dizer que a representação visual em *Viagem Pitoresca* se associa diretamente ao gosto europeu, e isso se deu, não apenas com relação às obras de Rugendas, mas também, com as de vários outros artistas viajantes. Sobre isso, consideramos que boa parte desses artistas viajantes eram europeus, assim como o público a que se destinavam essas publicações, nesse sentido, essas produções atendiam plenamente ao cenário artístico da época. Desse modo, embora essas modificações posteriores acrescentem uma áurea de dúvida sobre o trabalho produzido por Rugendas, considerando-o não confiável, os textos publicados

⁶⁷ Ao que indicam cartas e documentos da época, a relação entre Rugendas e Langsdorff foi bastante conturbada. O artista foi dispensado da expedição ainda em 1822 e prosseguiu até 1825 com recursos próprios e também por isso pode prosseguir com a publicação de *Viagem Pitoresca através do Brasil*, uma vez que, no contrato da expedição o artista se encarregava de entregar toda a produção realizada e não publicar nem extratos, nem relatos completos sem o consentimento de Langsdorff. VER: DINNER; COSTA. **A América de Rugendas: obras e documentos**. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

⁶⁸ **A Aurora Fluminense: Jornal Político e Litterario**, Rio de Janeiro, 21 ago. 1828, p. 40.

tiveram como base os registros do artista e nos fornecem vestígios sobre sua viagem com aspectos detalhados. Nesse sentido, o livro não é simplesmente uma ficção, tampouco pura realidade, mas uma documentação histórico-cultural importantíssima para se estudar o período em questão, compondo uma iconografia nacional.⁶⁹

Em *Viagem Pitoresca*, Rugendas fez uma série de descrições sobre o território brasileiro englobando temas como clima, topografia e alguns costumes. Essas descrições, acompanhadas das litografias, tinham o intuito de revelar características consideradas intrínsecas do Brasil, no sentido de demonstrar uma particularidade, e nos fornecem uma compreensão inicial do que seria a representação de um imaginário nacional pela sua perspectiva. A publicação, todavia, é uma espécie de síntese, pois, os trabalhos desenvolvidos foram muito mais numerosos.

No decorrer do livro a palavra ‘brasileiro’ é utilizada várias vezes, algumas inclusive, para se referir aos povos originários. Ainda assim, percebe-se com frequência que, mesmo quando o artista retrata pessoas em uma cena, é a paisagem exuberante que chama a atenção na composição, e não os indivíduos. Desse modo, embora também faça desenhos tipológicos, o Brasil de Rugendas é um Brasil a ser fortemente representado pela paisagem, que é inclusive título do primeiro capítulo do livro, dada a relevância do tema para o artista.

Embora intitulado *Viagem Pitoresca Através do Brasil*, o livro apresenta um ponto de partida bem localizado: a capital, Rio de Janeiro. Rugendas pondera que “talvez não exista no mundo uma região como a do Rio de Janeiro, com paisagens e belezas tão variadas, tanto do ponto de vista da forma grandiosa das montanhas como dos contornos das praias”.⁷⁰ Apesar do elogio, também tece várias críticas, falando em edifícios desprovidos de beleza e na falta de limpeza das ruas. O Rio de Janeiro, mesmo assim, atua como um ponto central a partir do qual ele observa outros lugares ao longo de suas viagens, fazendo comparações por semelhança ou dessemelhança.

Ele considera como marco da história no Brasil e no Rio de Janeiro o ano de 1808, declarando que não havia antes disso grandes acontecimentos como vitórias ou derrotas sangrentas para as quais os olhares deveriam se voltar.⁷¹ Rugendas não chega a menosprezar a dizimação dos povos nativos, pois, o modo como os aborda em suas representações dá indícios de que não houve um enfrentamento justo entre indígenas e colonizadores, mas sim

⁶⁹ DIENER; COSTA, 1999, p. 11.

⁷⁰ RUGENDAS, Johann Moritz. **Viagem Pitoresca através do Brasil**. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

⁷¹ *Ibid.*, p. 184.

uma desvantagem dos povos nativos.⁷² Partindo desse pressuposto, não havia motivos que pudessem levá-lo a fazer cenas de batalhas no Brasil, e é nesse sentido que o artista operou, retratando em suma a natureza e os costumes.

Não obstante, ele também faz vários comentários pejorativos sobre os indígenas, dizendo inclusive que eles teriam um “caráter sombrio e selvagem”. Sendo esse o caso, onde estariam essas representações em sua obra? Nas litografias de *Viagem Pitoresca através do Brasil*, ele retrata nativos em ações que envolviam seus cotidianos, em capítulos que ele denomina *usos e costumes dos índios*, ilustrando indígenas em uma canoa, um enterro, uma roda de dança, a caçada a uma onça, além de outras situações corriqueiras. Analisamos as gravuras *Encontro de índios com viajantes europeus* (Figura 03) e *Guerrilha* (Figura 04), por elas retratarem momentos de contato entre indígenas e brancos, a fim de se averiguar que tipos de tensionamentos o artista transcreveu nesses registros.⁷³



Figura 03 - RUGENDAS, Johann Moritz. *Encontro de Índios com Viajantes Europeus*, 1827-1835. *Viagem Pitoresca Através do Brasil*.

Litografada pelo próprio Rugendas, *Encontro de índios com viajantes europeus* aborda algumas relações de poder entre os grupos sociais. Há destaque ao centro da composição para três indígenas que portavam lanças e um grupo de três homens brancos

⁷² Por mais que Rugendas diga não haver grandes acontecimentos, chega a narrar alguns episódios de resistências indígenas, o que evidencia tentativas de reação dos povos nativos. Cf. RUGENDAS, s/d, p. 147.

⁷³ Reforçamos aqui que Rugendas teve um breve contato com nativos no Brasil, durante apenas alguns dias entre julho e agosto de 1824. Nesse sentido, dificilmente suas obras seriam fruto do contato direto com nativos, mas de atravessamentos outros. Cf. DIENER; COSTA, 1999.

montados a cavalo.⁷⁴ À direita, e em menor destaque observa-se um homem provavelmente escravizado descalço, responsável por transportar a mula que deve carregar provisões para o grupo, e à esquerda observa-se um outro grupo de indígenas composto por um homem, uma mulher e uma criança de colo que se escondem atrás de uma árvore e parecem observar o que acontece do outro lado, enquanto ao fundo outros dois nativos parecem se afastar. Percebe-se ainda o destaque concedido à natureza, com detalhes e texturas nas folhas e árvores que praticamente cobrem toda a área da litografia.



Figura 04 – RUGENDAS, Johann Moritz. *Guerrilha*, 1827-1835. Gravada por V. Adam. Viagem Pitoresca Através do Brasil.

A única cena de embate entre brancos e indígenas foi registrada em *Guerrilha* (Figura 04), litografada por Victor Adam.⁷⁵ A litografia apresenta um enfrentamento entre os grupos, ainda assim, com clara desvantagem indígena - nus, os nativos se apresentam como parte da natureza e foram representados em um misto de desespero e luta, enquanto fogem praticamente desarmados e com crianças no colo. Nessa gravura fica nítida a desvantagem indígena com relação ao poder bélico dos brancos: uma grande área da composição apresenta muita fumaça devido ao disparo de uma arma de fogo. No chão uma criança abraça uma

⁷⁴ O uso de cavalos pelos indígenas também foi pontuado por Rugendas, que comenta: “os guaicurús parecem ser a única tribo a ter adotado o cavalo dos europeus; são nisso inteiramente semelhantes aos índios cavaleiros da América Espanhola [...]”. Em suas pinturas realizadas sobre o Brasil não observamos indígenas montados a cavalo, o que se difere com relação às pinturas realizadas na Argentina. Cf. RUGENDAS, s/d, p. 141.

⁷⁵ Victor Adam (1801-1867), pintor e litógrafo francês.

mulher caída - provavelmente sua mãe assassinada -, e ao lado um indígena já também ao chão tenta resistir segurando firmemente uma lança. Também há destaque para um outro homem no grupo, ele utiliza uma calça, mas não é um dos brancos, é um ‘soldado’ que nem sequer tem uniforme completo e aparece descalço, demarcando a diferença de poder de pessoas brancas com relação a qualquer outro grupo.

O Rugendas que observamos a partir dos registros feitos no Brasil é um naturalista e um desenhista, poucas vezes utilizou aquarela e não fez nenhuma pintura a óleo - como comentamos, os registros publicados em *Viagem Pitoresca através do Brasil* foram litografados. Ao retornar à Europa, no entanto, o artista começa a pintar ante a necessidade de dar autonomia a sua obra,⁷⁶ no sentido de elaborar todas as fases de seu trabalho. Entre 1830 e 1831, realizou algumas pinturas sobre o Brasil, todas elas, se referindo ou apresentando a grandiosidade natural do país, como *Paisagem na selva tropical brasileira* (Figura 05), que reproduzimos aqui, assim como *Índios flechando uma onça*, *Paisagem da selva tropical brasileira* e *Árvore gigantesca na selva tropical brasileira*. Depois, entre 1845 e 1846 pintou *A Primeira Missa em São Vicente* (Figura 07) e em 1846 também fez *Paisagem no Rio de Janeiro* (Figura 06) e algumas pinturas do imperador e de sua família.



Figura 05 - RUGENDAS, Johann Moritz. *Paisagem na selva tropical brasileira*, 1830. Óleo sobre tela. 62,5 x 49,5 cm. Palácios e Jardins Estatais, Potsdam, Alemanha.

⁷⁶ Essa necessidade pela pintura é pontuada a partir do contato com Humboldt. Cf. DIENER; COSTA, 1999.



Figura 06 - RUGENDAS, Johann Moritz. *Paisagem no Rio de Janeiro*, 1846. Óleo sobre tela. 82x 107 cm. Coleção Particular, São Paulo.

Embora afastadas temporalmente entre os anos de 1830 e 1846, essas pinturas reverberam a atenção concedida por Rugendas à paisagem brasileira ao longo dos anos que separam suas duas viagens ao país. Em *Paisagem na selva tropical brasileira* e *Paisagem no Rio de Janeiro* há uma clara predominância da natureza monumental, seja pelas árvores de grandes troncos e copas, seja pelo contorno das montanhas que extrapolam a dimensão da obra, ao passo que, a figura humana é representada em tamanho diminuto e sem protagonismo nas cenas. Nesse sentido, os nativos, embora sejam objeto da representação foram retratados como coadjuvantes, pertencentes de fato à natureza, mas apreendidos como um detalhe. Sobre isso, consideramos a explanação de Ana França:⁷⁷

O personagem nativo em geral estava presente na iconografia de paisagem de Rugendas sobre o Brasil, no entanto, ele aparecia mais como um elemento tal como o era uma espécie florística ou como um animal local. A ideia era que a paisagem englobaria a totalidade de uma dada localidade, ou seja, a fauna, a flora, a geografia, a topografia e tudo mais que a caracterizasse, incluindo o ser humano que aí habitasse ou que daí usufruísse. (FRANÇA, 2017, p. 107).

A primeira missa em São Vicente (Figura 07), por outro lado, tem um tratamento diferente, apresentando as figuras humanas com destaque, afasta-se de um registro puramente

⁷⁷ Doutora em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

paisagístico e se circunscribe como pintura histórica propriamente dita. A reunião de pessoas no primeiro plano, aglomeradas em volta de uma figura religiosa, inclusive com uma certa fusão de nativos e europeus, adultos e crianças, tenta demonstrar - embora observa-se ao fundo um grupo de indígenas que parece se afastar empunhando lanças - que esse teria sido um acontecimento pacífico. Também é bastante significativa a vela de uma embarcação que complementa o cenário religioso ao fazer simbolicamente o papel de uma cruz.



Figura 07 - RUGENDAS, Johann Moritz. *A primeira Missa em São Vicente*, 1845-6. Óleo sobre tela. 76 x 52 cm. Coleção Beatriz Pimenta Camargo, São Paulo.

Se referindo a um acontecimento de 1532, essa pintura inaugura a iconografia de primeiras missas em terras brasileiras.⁷⁸ Não temos dados sobre o que teria levado o artista a pintá-la, mas nos interessa pensar que, ao fazê-la, Rugendas, para além de registrar um evento católico fez uma cena de batismo, registrando não a dita “descoberta do Brasil”, mas o “nascimento” da primeira cidade brasileira.⁷⁹ Pablo Diener e Maria de Fátima Costa apontam que essa obra teria sido pintada provavelmente no retorno de Rugendas à Europa após 1846, todavia, essa informação não corresponde com a data da obra, realizada entre 1845 e 1846, período no qual Rugendas esteve no Brasil.⁸⁰

⁷⁸ DIENER; COSTA, 1999, p. 147.

⁷⁹ São Vicente foi oficialmente fundado no dia 22 de janeiro de 1832 por Martim Afonso de Souza, que logo assumiu como administrador da vila. Antes disso, em 1502 a expedição do navegador português, Gaspar Lemos, já havia batizado o local como vila de São Vicente, em homenagem a São Vicente Mártir, nome que foi retificado por Martim Afonso de Sousa.

⁸⁰DIENER; COSTA, 1999, loc. cit.

Assim, ressaltamos que a produção do artista no Brasil compõe aspectos importantes de nossa história, se aliando em grande parte à representação de uma natureza exuberante. Em outros países da América do Sul, notamos que Rugendas se distanciou da pintura de paisagem, que como defendemos até aqui, explorou abundantemente no Brasil. Impondo-se a novas tarefas, demonstrou interesse por um amplo leque temático, onde os motivos históricos e culturais foram tratados com protagonismo, de modo a apreender características essenciais das populações de cada uma das novas nações.⁸¹

2.2 DE *EL MALÓN* ÀS CENAS DE *RAPTO DE LA CAUTIVA*

Rugendas esteve duas vezes na Argentina, a primeira em 1838 e a segunda em 1845. Embora trate-se de viagens curtas, correspondem a episódios que se desdobraram em muitas facetas em sua produção artística. Catlin sintetizou a atuação do artista no país do seguinte modo:

[...] os temas de Rugendas podem ser agrupados nestas três categorias: **como historiador**, ele focaliza as pessoas e os seus hábitos e costumes como fazendeiros, peões, soldados, gaúchos, ou então, cenas onde aparecem emas caçadas com boleadoras; carruagens particulares e carretas de estivadores; uma incursão de índios em assentamento de brancos, figurando o momento do ataque, o lugar em chamas, destruído, o rapto de uma prisioneira e o seu retorno. **Como cientista**, dá o retrato da tipologia humana que encontrou, como índios vivendo tribalmente na Patagônia ou figuras específicas da sociedade, na visão, por exemplo, de um batalhão de sargentos e soldados a pé (no caso, a sanguinária infantaria colorada de Rosas). **Como geógrafo** registra picos montanhosos, colinas, pontes, rochedos, choupanas, penínsulas, rios, baías, pores-do-sol, vistas panorâmicas de cidades. (CATLIN, 1997, p. 50-52 - grifo nosso).

Essa síntese dimensiona a grande diversidade de temas que impulsionava Rugendas. Em meio a tantas obras produzidas, exploraremos as que se referem aos incidentes de rapto de mulheres, tema bastante explorado iconograficamente desde a antiguidade.⁸² Assim, ao mesmo tempo em que utilizou uma referência consolidada, Rugendas também gerou uma iconografia importante para a jovem nação.⁸³

Constatamos que o artista se debruçou sobre a temática de raptos de cativas por

⁸¹ Ibid, p. 21.

⁸² Como os raptos de Helena, Europa, Efigênia, Proserpina, Criseide, Perséfone, Egina, Hermione e tantos outros, consolidados iconograficamente por diversos artistas como Ticiano, Guido Reni, Rembrandt e Rubens.

⁸³ CARRIL, Bonifacio. **Artistas Extranjeros en la Argentina: Mauricio Rugendas**. Argentina: Academia Nacional de Bellas Artes, 1966, p. 21.

indígenas inicialmente no Chile⁸⁴ e depois na Argentina.⁸⁵ Em 1834 pintou *El malón* (Figura 08), e em 1836 *O rapto de Trinidad Salcedo*, ambas sobre o rapto de uma chilena por mapuches.⁸⁶ Embora realizada no Chile, *El Malón* é um referente iconográfico importante de outras obras de temática de rapto realizadas por Rugendas e mesmo por artistas argentinos, posteriormente.



Figura 08 - RUGENDAS, Johann Moritz. *El malón*, 1834. Óleo sobre tela. 43,2,5 x 50,8 cm. Coleção Particular, Santiago do Chile.

⁸⁴ Conforme os dados da casa de leilões Christie's esta obra além da assinatura abreviada "MR", possui também as inscrições "arauco, 1834". Pablo Diener aponta que outras duas versões foram realizadas a partir desta, a primeira encontra-se na coleção dos Príncipes de Thurn und Taxis, em Ratisbona (Alemanha), e a segunda versão pertence à coleção particular de Eugenio Irarrázaval e permanece em Santiago do Chile. Curiosamente a segunda versão é espelhada. Cf. **El rapto (el malón)**. Disponível em: <<https://www.christies.com/lot/lot-6122831>>; e DIENER, Pablo. **Rugendas: ilustrando su viaje por Chile 1834-1842**. Origo Ediciones: Santiago do Chile, 2012.

⁸⁵ Como comentamos, Humboldt frequentemente orientou artistas viajantes lhes dizendo para onde viajar e o que deveriam registrar. É curioso o conselho que ele deu a Rugendas: "evite as zonas temperadas, Buenos Aires e Chile [...] vá onde haja muitas palmeiras, samambaias, cactos, onde existam montanhas cobertas com neves e vulcões, vá a cordilheira dos Andes [...]. Um artista como você tem de sair em busca do monumental". Como apontamos, nesses países, Rugendas optou por retratar os aspectos humanos, como os motivos de costumes, se distanciando dos motivos da natureza. Cf. ADES, 1997, p. 50.

⁸⁶ Etnia indígena que habitava a região de Arauco, localizada entre o Chile e a Argentina, e por isso denominados pelos espanhóis como araucanos. Aqui utilizaremos o nome originário, salvo quando pertencer a alguma citação.

Nesta obra, Rugendas retrata os nativos atacando e raptando mulheres. O momento é propositalmente confuso, havendo inclusive uma criança no canto inferior direito, ficando claro o quanto se tratava de um ataque surpresa por parte dos indígenas. O centro do quadro é o foco de ação principal, onde um mapuche montado a cavalo rapta a chilena Trinidad Salcedo. Também destaca-se a diferença de poder por parte dos indígenas, que além de montarem cavalos, aparecem em maior número. Além dessa obra, Rugendas fez outras duas versões dessa cena em 1836, uma dessas obras pertence a coleção de Eugenio Irrarrázabal (Santiago do Chile) e a segunda pertence a coleção dos príncipes de Thurn und Taxis (Rastibona, Alemanha). Em ambas as versões de *El malón*, percebemos que Rugendas mantém a estrutura compositiva, mas modifica os aspectos cromáticos, utilizando cores mais vibrantes nas obras de 1836.⁸⁷

Enquanto estava no Chile, o artista já tinha vários amigos argentinos, entre eles Domingos Sarmiento,⁸⁸ que viria a ser em 1868 presidente da Argentina, e em 1839 conheceu o poema *La cautiva* de Esteban Echeverría,⁸⁹ publicado em 1837. Esses contatos são provavelmente responsáveis por influenciá-lo intelectualmente, impactando em sua produção ao nutrir seu imaginário sobre os incidentes de raptos. Um trecho de uma carta de Mariquita Sánchez⁹⁰ de 17 de abril de 1845 a Echeverría, faz alguns esclarecimentos:

Vamos a la gloria. El señor Rugendas, a quien ha visto usted en casa de Pepita, habría tenido mucho gusto de conversar con usted, pero como no hay nada más difícil que hacer apartes en nuestra sociedad, porque ignora los placeres de la libertad social, se quedó muy calladito. **Este señor es un admirador de usted y es**

⁸⁷ *El malón* também serviu como base para uma gravura do naturalista francês Claude Gay (1800-1873), que viveu no Chile entre 1828 e 1841. Publicada no *Atlas de la historia física y política de Chile*, encomendado pelo governo chileno e impresso na casa tipográfica E. Thunot, em Paris, a gravura “Un malón” possui a seguinte inscrição: “F. Lehnert d’après M. Rugendas” [F. Lehnert segundo M. Rugendas]. Gay e Rugendas eram amigos e se influenciavam mutuamente, tendo Gay utilizado outras pranchas de Rugendas na publicação do Atlas. Ver: GAY, Claude. **Atlas de la historia física y política de Chile**. E. Thunot: Paris, 1854. e SOUZA, Fábio. **Extremidades da Nação: Violência, Biopolítica e Anti-Modernidade no Discurso Fundacional da Argentina**. 2022. 249 f. Tese (Doutorado em História Cultural) - Centro de filosofia e ciências humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

⁸⁸ Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), jornalista e escritor. Na época em que conheceu Rugendas estava exilado no Chile devido à ditadura de Juan Manuel de Rosas. Chamamos a atenção para uma carta que Sarmiento escreveu para Rugendas em 1849, na qual diz “Necessito que os homens de coração apoiem na Europa meu nome, que pode um dia ser o representante na América, das ideias de progresso, liberdade e civilização [...]”. O interesse de Sarmiento, era difundir na Europa suas publicações *Viajes e Educación Popular*, e assim obter apoio para sua candidatura. Ver: BARRENECHEA, Ana Maria. **Carta de Sarmiento a Rugendas**. Nueva Revista de Filología Hispánica: Cidade do México, 1998, tradução nossa.

⁸⁹ Escritor argentino (1805-1851), passou parte da vida exilado no Uruguai. Bonifácio del Carril aponta que além de *La Cautiva* (1837) talvez também o poema *La guitarra* (1870) tenha influenciado Rugendas. Apesar da data de publicação distante, Rugendas obteve por meio de Mariquita Sánchez alguns poemas ainda não publicados. Cf. CARRIL, 1966.

⁹⁰ Mariquita Sánchez de Thompson y de Mendeville (1786-1868), considerada uma das primeiras mulheres argentinas politicamente abertas, passou parte da vida exilada no Uruguai. Mariquita foi amiga de Rugendas e inclusive foi retratada por ele em 1845. A obra “Mariquita Sánchez de Mendeville” encontra-se no Museu Histórico Nacional de Buenos Aires.

voto. Es un hombre de alta concepción. Conoce nuestra América, se ha identificado con ella, es un americano indulgente y amante de nuestro país. Tengo el placer de hablar con él de todo y **me ha contado que ha hecho dos cuadros, tomando sus Rimas de usted por asunto.** De modo que usted tendrá este lauro sin sospecharlo. **Le he dado un ejemplar de sus Rimas, le he hablado de sus últimas composiciones de usted, que aún no han visto la luz.** Tiene una alta idea del saber de usted y le admira y le quiere por la opinión que sus poesías le han dado de su corazón y sensibilidad. Considera perfecta la pintura que usted hace de las pampas. Cree él que usted concibió primero el paisaje y después tomó sus figuras como accesorio para completar aquél. Mucho deseo que hable usted con él cuando vuelva. Yo le he hablado de usted con atención, con el aprecio que hago de su juicio y talento. Rugendas publicará un viaje que será sin duda el primero de más valer para América. Ahora recorre esta pobre patria nuestra, toma vistas y golpes de dibujo, para trabajar. ¡No se embrutezca usted, por Dios, luche con el plomo que llueve sobre nuestra imaginación, alce la cabeza, no se duerma, trabaje para ver los cuadros de Rugendas!⁹¹ (SANCHEZ, 1845 apud BIBLIOTECA Virtual Universal, 2009, grifo nosso).

De imediato, percebe-se nesse trecho a influência do poema de Echeverría na realização das pinturas de raptos de cativas por Rugendas. Bonifacio del Carril, inclusive considera que a semelhança de alguns desenhos com o poema *La Cautiva* é inegável⁹². Sobre isso, fazemos também alguns apontamentos: (i) o poema de Echeverría, embora tenha certamente uma narrativa, se diferencia de outras escritas literárias, porque não descreve as cenas e acontecimentos em detalhes, deixando assim, espaço para a criação dessas imagens, seja mentalmente ou em forma de pintura como no caso de Rugendas; (ii) embora se inspire no poema, as pinturas de Rugendas se concentram nos incidentes de rapto e retratam circunstancialmente o regresso da cativa,⁹³ ao passo que o poema dá destaque a outros acontecimentos, como o momento que a cativa Maria assassina a um indígena para salvar a seu companheiro Brian, que estava ferido e também era cativo, e conseguem fugir, além de várias dificuldades que passam no deserto, como se deparar com um tigre e ficarem presos em meio a chamas, momentos esses, que poderiam corresponder também às idealizações

⁹¹ “Vamos à glória. O Sr. Rugendas, a quem você viu na casa de Pepita, teria muito prazer em conversar com você, mas como não há nada mais difícil do que se destacar em nossa sociedade, porque ignora os prazeres da liberdade social, ele ficou muito quieto. Este senhor é um admirador seu e é voto. Ele é um homem de alta concepção. Ele conhece nossa América, identificou-se com ela, é um americano indulgente e um amante de nosso país. Tenho o prazer de conversar com ele sobre tudo e ele me disse que fez duas pinturas, tomando suas rimas como tema. De modo que você terá essa honra sem suspeitar. Dei-lhe uma cópia de suas rimas, contei-lhe sobre suas últimas composições, que ainda não viram a luz. Ele tem uma ideia elevada do que você sabe e ele te admira e te ama pela opinião que sua poesia lhe deu a seu coração e sensibilidade. Ele considera perfeita a pintura que você faz dos pampas. Ele acredita que você concebeu primeiro a paisagem e depois tomou suas figuras como acessório para completá-la. Desejo muito que você realmente fale com ele quando voltar. Falei cuidadosamente de você, com o apreço que tenho por seu julgamento e talento. Rugendas publicará uma viagem que será, sem dúvida, a primeira das mais valiosas para a América. Agora ele viaja por esta pobre pátria nossa, tomando vistas e desenhos rápidos para trabalhar. Não se embruteça, pelo amor de Deus, lute com o chumbo que chove sobre nossa imaginação, levante a cabeça, não durma, trabalhe para ver as pinturas de Rugendas!” Em: SANCHEZ, 1845 apud BIBLIOTECA Virtual Universal, 2009, tradução nossa.

⁹² CARRIL, 1966. p. 25, tradução nossa.

⁹³ Na publicação de Carril observamos vários rascunhos que podem ser aproximados da narrativa de *La Cautiva*, contudo, esses desenhos não tiveram uma circulação pública, e é nesse sentido que acreditamos que Rugendas explorou uma parte diminuta do poema, visto que pintou cenas similares.

românticas ensejadas em torno do mito da cativa; (iii) Echeverría retrata a cativa como alguém corajosa, que enfrenta muitos obstáculos, dando total protagonismo a ela e não a Brian, ao passo que, nas obras de Rugendas esse protagonismo se circunscreve puramente ao tema do rapto, retratando cativas sem ação perante os acontecimentos, completamente indefesas diante de tantos cavalos, lanças e indígenas considerados incivilizados.

Martha Guillaumin⁹⁴ indica que “con Echeverría y Rugendas se inaugura el tema de la cautiva como un referente a la barbarie; a la orientalización de la pampa; a la pintura orientalista decimonónica; a la civilización contra la barbarie, contra el salvaje”,⁹⁵ compreendendo que tanto Echeverría como Rugendas imaginam a suas cativas, construindo-as a partir de relatos.⁹⁶ Assim, ao pontuá-los como responsáveis pela disseminação dos incidentes de raptos de cativas como sinônimo de barbárie, se estabelece um ponto de partida importante para se pensar a questão nacional. Echeverría como escritor e Rugendas como artista formariam a partir de suas produções as bases imaginativas a partir das quais um discurso oficial pôde se fundar.

Durante a pesquisa constatamos que as pinturas de *El Malón* e *O Rapto de Trinidad Salcedo* (de 1834-6) são anteriores à publicação do livro de Echeverría (1837), e a carta de Mariquita data de 1845, estando inserida, portanto, no contexto da segunda viagem do artista à Argentina. Diante disso, levantamos a hipótese de que o tema de rapto já era do interesse de Rugendas antes do conhecimento do poema *La Cautiva*, e se intensificou tanto por sua primeira viagem à Argentina, quanto pelo conhecimento da obra de Echeverría. O conhecimento desses fatores são essenciais para observarmos o modo como o artista passou a retratar os incidentes de raptos, tanto por uma questão numérica, pois se tornam um assunto frequente em seu repertório, tanto por uma questão pictórica, visto que suas obras se tornam ainda mais dramáticas e movimentadas.

Sobre isso é importante a opinião de Carril de que essas obras são consequência direta da primeira viagem do artista à Argentina.⁹⁷ Nessa ocasião, o artista desejava chegar a Buenos Aires por via terrestre, e para isso, cruzou a fronteira do Chile com a Argentina, passando pela cidade de Mendoza. A viagem não chegou a ser concluída porque Rugendas sofreu um acidente quando ia de Mendoza para São Luis, o que fez com que ele retornasse a

⁹⁴ Doutora em Estudos Latinoamericanos pela Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM.

⁹⁵ “Com Echeverría e Rugendas se inaugura o tema da cativa como um referente à barbárie; à orientalização dos pampas; à pintura orientalista decimonónica; à civilização contra a barbárie, contra o selvagem. GUILLAUMIN, Martha Delfín. **La representación de las cautivas en la plástica y la literatura argentina decimonónica: Echeverría y Rugendas, Hernández y Della Valle**. Ciudad de México: UNAM, 2005, tradução nossa.

⁹⁶ GUILLAUMIN, 2005, p. 32.

⁹⁷ “Pues ellos son consecuencia directa del viaje que el artista hizo a nuestro país en 1838”. CARRIL, 1966, p. 26.

Mendoza e depois ao Chile, fazendo nova viagem com destino a Buenos Aires apenas sete anos depois, por via marítima.

A passagem por Mendoza corresponde a um evento importante, pois foi nessa cidade que Rugendas presenciou um malón, e depois procurou os nativos para desenhá-los.⁹⁸ Lila Eneves⁹⁹ comenta a relação dessa viagem com a produção referente aos raptos na obra de Rugendas:

De esos días de convalecencia en Mendoza y en un ambiente en que las conversaciones solo giraban en torno a los últimos malones perpetrados por los indios surgió la idea de pintar una gran saga referida a las cautivas, tarea que realizó a su retorno a Chile en 1838, dando color con los pinceles al poema que pocos meses antes Esteban Echeverría había publicado del otro lado de los Andes.¹⁰⁰ (ENEVES, 1999, p. 163).

O contato direto com um malón fez com que Rugendas se debruçasse sobre essa temática de modo mais enfático. Sendo para Bonifacio del Carril “el origen de una serie de veinticinco trabajos descriptivos del malón, algunos apenas esbozados, otros, casi todos, impregnados de romántico dramatismo”.¹⁰¹ Sua série de raptos ganhou ação, compondo pinturas mais dinâmicas e movimentadas, são obras que diferem da pintura de costumes que Rugendas desenvolveu em outros países e mesmo na Argentina com as pinturas de gaúchos, se inserindo em uma produção de pinturas de batalhas.

Antes de comentar essas obras, faz-se importante considerar o meio artístico em que Rugendas se inseria. Sabe-se que entre 1825 e 1830, período em que esteve na Europa, ele teve contato com importantes artistas da época. Conheceu a obra de Corot¹⁰² e de William Turner,¹⁰³ teve contato com Delacroix¹⁰⁴ e o aquarelista Richard Bonington,¹⁰⁵ e travou amizade com o pintor Carl Blechen.¹⁰⁶ Pictoricamente as obras desses artistas exploram pinceladas turvas e efeitos esvoaçantes seja em paisagens como as de Corot e Turner, seja nas

⁹⁸ AUGUSTIN, 2011, p. 161.

⁹⁹ Professora Titular de Literatura Alemã e Austríaca na Universidad Nacional de Cuyo, Argentina.

¹⁰⁰ “Desses dias de convalescência em Mendoza e em um ambiente em que as conversas giravam apenas em torno das últimas incursões perpetradas pelos índios, surgiu a ideia de pintar uma grande saga referente as cativas, tarefa que ele realizou em seu retorno ao Chile em 1838, dando cor com os pincéis ao poema que poucos meses antes Esteban Echeverría havia publicado do outro lado da Cordilheira dos Andes”. ENEVES, 1999, p. 163, tradução nossa.

¹⁰¹ CARRIL, 1996, p. 24.

¹⁰² Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875), artista francês. Considerado um pintor realista, podemos observar que suas paisagens possuem um efeito de movimento, apresentando árvores de grandes troncos e copas.

¹⁰³ Joseph Mallord William Turner (1775-1851). Artista britânico, é considerado como um precursor do modernismo na pintura. Suas obras demonstram um grande estudo do uso da luz e das cores.

¹⁰⁴ Ferdinand Victor Eugène Delacroix (1798-1863). Considerado um expoente do romantismo francês também realizou muitas pinturas de temática de rapto.

¹⁰⁵ Richard Parkes Bonington (1802-1828). Pintor de paisagens inglês, se mudou para a França aos 14 anos.

¹⁰⁶ Carl Eduard Ferdinand Blechen (1798-1840) Pintor alemão especializado em pinturas de paisagem.

cenar orientalistas de Delacroix, aliando aspectos do pitoresco e do romantismo.

Vale lembrar também, que as cenas de rapto constituem uma iconografia que foi trabalhada desde a antiguidade por diversos artistas como, por exemplo, Ticiano, Guido Reni, Rembrandt e Rubens. São famosas as obras dos raptos de Helena, Europa, Efigênia, Perséfone, Hermione e tantas outras mulheres. Nesse sentido, além de utilizar referências já consolidadas, Rugendas também se insere como um importante artista nesta temática. Vejamos que em 1846, Delacroix pintou *O rapto de Rebecca*. Assim, consideramos que as obras de Rugendas são muito bem situadas, tanto do ponto de vista do que circulava na Europa, quanto do ponto de vista da atualização do tema junto à história argentina.

Apresentando características próximas, sua série sobre os raptos destaca no centro um cavalo que geralmente é branco, e em volta o confronto entre indígenas e soldados. O principal, é a figura da mulher sendo raptada de modo bruto. É o que acontece, por exemplo, nas obras *El rapto* (Figura 09) e *El rapto de la cautiva* (Figura 10), ambas de 1845.¹⁰⁷ Realizadas em Buenos Aires,¹⁰⁸ podemos presumir que são as pinturas que Mariquita Sánchez comenta na carta a Echeverría, cujo trecho reproduzimos.



Figura 09 – RUGENDAS, Johann Moritz. *El rapto*. 1845. Óleo sobre tela. 80x100 cm. Coleção Horacio Porcel, Buenos Aires.

¹⁰⁷ Conforme as publicações de DIENER; COSTA, 1999 e CARRIL, 1996, respectivamente. Embora haja outras obras publicadas, optamos por reproduzir aquelas em que há menção às datas.

¹⁰⁸ Sobre os Registros do artista em Buenos Aires, Bonifácio del Carril comenta que “curiosamente no existe ningún dibujo sobre los edificios y las calles de la ciudad, que indudablemente le inspiraron poco”, o que reforça a ideia de que Rugendas manteve-se centrado na temática do rapto. VER: CARRIL, 1996, p. 33.

A pintura *El rapto*, em semelhança a outras obras de Rugendas sobre esse tema, apresenta várias pessoas envolvidas na ação, chegando a ser confusa, com pessoas e cavalos sobrepostos. Ao formar a composição de modo circular e trabalhar com elementos menos detalhados, explorando pinceladas mais soltas que constituem traços, riscos e texturas, assim como a utilização de cores claras que parecem se dissolver em uma névoa, Rugendas traz grande dinamismo à obra, possibilitando que nosso olhar complete a imagem, tornando-a ainda mais movimentada.

Em *El rapto de la cautiva*, por outro lado, há destaque para o raptor e a cativa ao centro, perseguidos por um cachorro, enquanto outras duas pessoas (pela nudez, supomos que também indígenas) aparecem ao fundo, distanciados da cena principal. Nessa pintura, a paisagem terrosa e extensa dos Pampas atua como um exemplar do grande território pertencente aos nativos. Sem muitos outros elementos, o artista mantém o foco da obra justamente no rapto da cativa, retratada sem nenhuma segurança sobre o cavalo.



Figura 10 – RUGENDAS, Johann Moritz. *El rapto de la cautiva*, 1845. Óleo sobre tela. 44,5 x 53,5 cm. Coleção Particular Buenos Aires.

Como já dissemos, é bastante comum que Rugendas repita alguns elementos nas composições de temática de rapto, como a cativa que é retratada utilizando vestidos brancos e

de tecidos esvoaçantes, assim como o cavalo que a leva também tende a ser branco. Em contraposição, o indígena é representado quase desnudo e portando uma grande lança, a cor da sua pele também se destaca, criando um contraste com a pele branca da cativa. Enquanto as mãos da mulher raptada aparecem juntas, atadas simbolicamente, reverberando seu estado indefeso e metaforicamente de pureza, o nativo aparece armado com uma lança, é apresentado como selvagem, violento, bruto, e portanto, como não civilizado.

Percebe-se nessas obras a atenção concedida aos indivíduos, fazendo das cenas, não uma vista da natureza e suas paisagens, mas a ação movimentada de um acontecimento. Maria de Fátima e Pablo Diener, consideram que “na Argentina, as cenas de *El rapto* o conduziram à elaboração de composições barrocas, totalmente distantes de sua pintura precedente”.¹⁰⁹ Trata-se de pinturas dinâmicas, de pinceladas turvas e sem definição, com composição visualmente circular ou que tendem à diagonal da tela, colaborando para reverberar um estado de agitação e de velocidade, apresentando no centro do quadro o confronto e oferecendo visualidade a toda adrenalina do combate.

Do mesmo modo que a paisagem brasileira foi tema nas obras de Rugendas em seu retorno à Europa, o mesmo aconteceu com o tema dos raptos de cativas. Obras como *El rapto* (Figura 11) e *El regreso de la cautiva* (Figura 12), datadas de 1848, exemplificam como o artista continuou a se dedicar a essa temática, mantendo de certo modo, uma memória sobre suas viagens à América e aos temas que aqui se dedicou. Pablo Diener complementa, utilizando o contexto brasileiro, mas que, podemos pressupor que também se estende a experiência do artista na Argentina, de que com o passar do tempo, “Rugendas começou a idealizar sua experiência brasileira. O confronto das recordações do Brasil com a tradição européia da recepção do continente americano gerou nele uma dinâmica que o levou a um mundo de novas ideias e fantasias”.¹¹⁰

Podemos observar que em *El rapto* o artista utilizou uma composição bastante semelhante às anteriores. A cativa aparece no centro da obra, junto ao cavalo branco e o raptor; as lanças portadas pelos indígenas também aparecem de modo a destacar a diagonal do quadro; e a composição forma um círculo, favorecendo a sensação de movimento e dividindo espaço com o centro da pintura, que mais detalhado transmite uma sensação de inércia com relação ao restante da obra, mais esvoaçado. Embora o tamanho dessa obra seja bastante próximo da pintura *El rapto* de 1845 (Figura 09), apresentada anteriormente, percebe-se que nesta há uma diferença de tratamento, com os traços, cores e entorno mais definidos, em

¹⁰⁹ DIENER; COSTA, 1999, p 24.

¹¹⁰ DIENER, 1996 p. 55-6.

comparação a pintura anterior, que parece quase ser feita em tempo real, tamanha sensação de agilidade que transmite.



Figura 11 – RUGENDAS, Johann Moritz. *El rapto*, 1848. Óleo sobre tela. 85,5 x 110 cm. Coleção Horacio Porcel, Buenos Aires.

Já *El regreso de la cautiva*, se diferencia ao retratar não o instante do rapto, repleto de tensão, mas o retorno, que parece lento e inclusive irreal. Enquanto nas cenas de rapto a sensação de movimento é algo determinante, no regresso da cativa, o instante é estático e a pintura com tons opacos e pouca nitidez nos personagens parece uma fantasia. Embora nessa pintura também seja grande a presença de outras pessoas, a cena parece um devaneio, que ao invés de demonstrar velocidade como nas cenas de rapto, parece estender-se o mais lentamente possível, como se o momento da chegada fosse quase pausado.

Podemos aproximá-la da 9ª parte do poema *La cautiva* de Echeverría, onde, após ter conseguido fugir dos indígenas e passar por muitas dificuldades no deserto, a cativa Maria foi encontrada por soldados. Ao avistá-la comentam: “ya no es la mujer hermosa, sino pálido fantasma”.¹¹¹ Esse trecho, contrasta ainda com um trecho da 2ª parte do poema, que comenta uma multidão de cativas raptadas, todas jovens e belas.¹¹² Assim, cria-se uma oposição entre o instante do rapto e do retorno, com a cativa completamente exaurida.

¹¹¹ “Já não é uma linda mulher, senão um pálido fantasma” (ECHEVERRÍA, 2003, p. 92, tradução nossa).

¹¹² “Muchedumbre de cautivas, todas jóvenes y bellas”. (Ibid., p. 13).



Figura 12 – RUGENDAS, Johann Moritz. *El regreso de la cautiva*, 1848. Óleo sobre tela. 78 x 95,5 cm. Coleção Bonifacio del Carril, Buenos Aires.

O tema do regresso foi explorado também por outros artistas posteriores, não deixando, todavia, de gerar controvérsias. Nas pinturas de regresso, as cativas são constantemente representadas tristes ou desesperadas pelo retorno, por outro lado, historicamente as mulheres raptadas “con frecuencia, se resistían a ser intercambiadas y regresar al mundo 'civilizado'”.¹¹³ Uma vez raptadas, essas mulheres passavam a viver sob outros aspectos culturais e familiares, casavam-se com os nativos, tinham filhos e constituíam uma família, sendo significativamente responsáveis pela mestiçagem racial e cultural.¹¹⁴ Outro ponto, é que após o rapto, essas mulheres eram consideradas impuras, tão logo, teriam imensa dificuldade em retornar à sociedade conservadora da época.

*

Ao participar da exposição geral de 1845,¹¹⁵ Rugendas também apresentou no Brasil obras de temática do rapto. Os registros da exposição no Rio de Janeiro apontam que o artista

¹¹³ “Frequentemente, resistiam a ser trocadas e a retornar ao mundo ‘civilizado’”. (LUESAKUL, 2012, p. 148 apud BIANCATO, 2018, p. 116, tradução nossa).

¹¹⁴ Darcy Ribeiro comenta esse processo no Brasil: “Assim ao longo dos séculos, uma vez que cada frente de expansão que se abria para uma nova área, deparando lá com tribos arredias, fazia delas imediatamente um manancial de trabalhadores cativos e de mulheres capturadas para o trabalho agrícola, para a gestação de crianças e para o cativo doméstico”. EM: RIBEIRO, 2015, p. 76. Desse modo, embora falemos de processos distintos, é inegável o quanto são semelhantes as práticas de rapto de cativas no Brasil e Argentina. Darcy também comenta que houve uma política oficial contando com estímulos de prêmios e regalias para “estimular o cruzamento com mulheres da terra”, embora isso já ocorresse há anos. Cf. RIBEIRO, 2015, p. 234.

¹¹⁵ LEVY, Carlos. **Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes: Período monárquico catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884**. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1990, p.63

apresentou seis obras, sendo duas correspondentes a essa temática¹¹⁶ - *Malon: rapto de mulheres pelos araucanos no Vale de Antuca no Chile* e *Volta de uma cativa libertada*. Ao expor o rapto e o regresso, acabava por exhibir dois momentos de clímax sobre os incidentes. As demais obras nesta exposição indicam como o artista estava operando com uma diversidade de pinturas que variam entre pinturas de retrato, paisagem e gênero, exibindo assim, um panorama não apenas das viagens pela Argentina, mas também pelo Peru.

Em março de 1847 Rugendas desembarcou na Europa. Um trecho do diário de Delacroix de 11 de maio de 1847 nos dá uma margem da quantidade de trabalhos que Rugendas havia realizado em suas viagens. Ele comenta: “He encontrado en mi casa a Rugendas cuyos cuadernos he visto con placer, pero con mayor fatiga. No menos de 3.000 son los dibujos que lleva en sus carpetas”.¹¹⁷

Como menciona Carril, o artista tinha interesse em publicar um novo livro reunindo desenhos de sua longa viagem pela América, entregando nesse mesmo mês através de Prosper Mérimée¹¹⁸ uma carta ao Ministro do Interior Francês onde expressava o interesse na publicação do livro, o que de fato, nunca aconteceu.¹¹⁹ A imprensa da época, também demonstrou interesse pela publicação, como podemos observar no trecho da reportagem *Le voyageur Rugendas* [O viajante Rugendas] de Max Radiguet, publicada em junho pelo *Journal Universel* de Paris: “Nous désirons vivement qu'on lui facilite les moyens de livrer plus tard à la publicité un travail assez étendu, assez consciencieux et assez habile, pour être l'indispensable complément des relations de voyage dans l'Amérique méridionale”.¹²⁰ Sem conseguir publicá-los, Rugendas acabou vendendo-os para o Rei Luís I da Baviera, que os destinou à Academia de Ciências de Munique.

¹¹⁶ Não encontramos informações técnicas sobre as obras como data, descrições, local ou mesmo material utilizado.

¹¹⁷ “Encontrei em minha casa a Rugendas, cujos cadernos vi com prazer, mas com maior fadiga, não menos de 3000 são os desenhos que leva na sua pasta”. JOURNAL D'EUGENE DELACROIX. T. I. Paris, 1932, apud. ROMERA, 1951, p. 29, tradução nossa. Também Andrea Roca aponta com base em publicações de DIENER (1997) que foram comprados 3025 trabalhos entre aquarelas, óleos e desenhos. Enquanto os dados de METZGER e TREPESCH (2007) apontam 3356 obras e os de CARNEIRO (1979) 3062. VER: ROCA, Andrea. **Os sertões e o deserto: imagens da 'nacionalização' dos índios no Brasil e na Argentina na obra do artista-viajante J. M. Rugendas**. Rio de Janeiro, UFRJ, 2010, p. 80. E ROCA, Andrea. **Os sertões e o deserto: imagens da 'nacionalização' dos índios no Brasil e na Argentina na obra do artista-viajante J. M. Rugendas**. 2010. 356 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2020.

¹¹⁸ Historiador, arqueólogo, senador e escritor romântico francês (1803-1870).

¹¹⁹ CARRIL, 1966, p. 39, tradução nossa.

¹²⁰ “Nós desejamos fortemente que lhe facilitem os meios para entregar posteriormente a publicidade um trabalho bastante extenso, bastante consciencioso e bastante hábil, para ser um indispensável complemento das relações de viagem na América do Sul”. RADIGUET, Max. *Le Voyageur Rugendas*. **Journal Universel**, Paris, Jun. 1847, L'illustrations, Vol. IX, N 210, p. 263-266, tradução nossa.

3. DISCURSOS NACIONAIS: A CRIAÇÃO DE UMA IDENTIDADE NO BRASIL E NA ARGENTINA

Durante os dois primeiros capítulos citamos diversas vezes o termo identidade nacional, pensando-a em suma como uma identidade não oficial, formulada a partir dos registros produzidos pelas expedições científicas e artísticas, e por artistas viajantes independentes. Agora nos cabe neste capítulo, pensar como esses antecedentes foram absorvidos pela produção artística posterior, a fim de se criar uma identidade nacional como programa de Estado. Desse modo, tentaremos articular, alguns discursos políticos que estiveram envolvidos nesse processo de forma a evidenciar o que de fato compõe uma identidade nacional e como ela foi constituída oficialmente no Brasil e na Argentina.

Como já apontamos anteriormente, a criação de uma identidade nacional foi algo recorrente ao longo do século XIX em diversos países Ibero-Americanos. Podemos também articular que a ideia de criação, pode ser substituída por outros termos como construção ou mesmo invenção de uma identidade nacional, no sentido de que pensá-la foi algo meticulosamente forjado, visando-se estabelecer um ideário de fundação, isto é, de constituir as bases onde a nação poderia sustentar-se ideologicamente. Nesse sentido, também falamos aqui de uma ideia de identidade nacional, visto que, em outros contextos, outros modos de se pensar a constituição da nação foram elaborados ou mesmo re-elaborados.¹²¹ José Fiorin,¹²² por exemplo, concorda que a identidade nacional se desenvolveu plenamente no Brasil durante o século XIX, mas para ele, ela começa a ser construída ainda antes, no século XVIII.¹²³ Para Lucía Engh,¹²⁴ a constituição de uma identidade oficial na Argentina se inicia em 1810 com a independência, já outros autores como Ernesto Ferreira,¹²⁵ situam esse processo mais a frente, a partir de 1853 com a sanção da Constituição argentina. Ele define:

“identidad nacional” no es algo dado, adscripto a determinado espacio geográfico y demográfico, sino –por el contrario- el resultado de los procesos históricos, sociales, políticos y económicos que permiten construir homogeneidad de un modo circunstancialmente establecido, esto es, sujeto a mutaciones y cambios, a redefiniciones permanentes, a categorías fluidas.¹²⁶ (FERREIRA, 2013, p. 28).

¹²¹ Nos centenários dessas nações, por exemplo, comumente se reivindicava uma outra interpretação desse passado histórico, repensando o que definia o país e seus povos, como aconteceu em 1910 na Argentina e em 1922 no Brasil.

¹²² Professor no Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

¹²³ FIORIN, José Luis. **A construção da identidade nacional brasileira**. BAKHTINIANA, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 115-126, 1o sem. 2009.

¹²⁴ Pesquisadora UBACyT.

¹²⁵ Professor de direito político na Universidad Nacional de la Plata, Argentina.

¹²⁶ “‘identidade nacional’ não é algo dado, relacionado a determinado espaço geográfico e demográfico, se não - pelo contrário - o resultado dos processos históricos, sociais, políticos e econômicos que permitem construir

Logo, ao pensar a constituição de uma identidade nacional, precisamos nos atentar aos processos que a formataram, bem como, aos diversos interesses embutidos nessas representações. O termo identidade pressupõe a existência de uma individualidade, assim, a formulação de uma identidade nacional compõe-se de aspectos e características que possam conferir uma certa unicidade à nação, de modo a expressar homogeneidade perante seu próprio povo. Essa busca por uma particularidade almejava apresentar elementos simbólicos e materiais englobando uma história heróica, monumentos culturais, paisagens típicas, representações oficiais como uma língua, um escudo, bandeira e hino nacionais, além de aspectos como costumes, questões alimentícias e particularidades naturais da flora e da fauna.

Isso implica dizer que a ideia de identidade nacional pressupõe um mito, uma vez que, não corresponde exatamente a uma realidade, mas a uma seleção daquilo que se desejava destacar e de tantas outras coisas para se ocultar. Tão logo, pensar a identidade nacional como um discurso nos permite compreender que ela foi construída dialogicamente,¹²⁷ e rodeada por paradoxos e contradições. Diante disso, a imagem, ao incorporar um discurso visualmente, evidencia que não é constituída aleatoriamente, mas que pelo contrário, foi cuidadosamente planejada de modo a justificar as opiniões e interesses daqueles que regiam a pátria. Como menciona Rodrigo Viñuales:¹²⁸

La construcción de las ‘nacionalidades’ en Iberoamérica a partir de las gestas emancipadoras, tuvo en el arte uno de sus fundamentos esenciales y una arma que, en manos de las clases dirigentes, se convirtió en herramienta eficaz de persuasión, control de la opinión pública, determinación de lecturas históricas en donde la contemporaneidad era el punto de llegada ineludible y, en definitiva, de ejercicio del poder.¹²⁹ (VIÑUALES, 2003, p. 341).

Desse modo, é com a formulação das identidades nacionais que as artes alcançam um papel fortemente representativo, uma vez que atuam como ferramentas de representação, persuasão e legitimação da história. Também a consolidação das Academias de Belas Artes e a formação dos artistas nacionais se relacionam diretamente com esse processo, visto que, essas instituições detinham os mecanismos para definir os cânones artísticos e históricos que seriam lidos como nacionais. Assim, diferentemente de um nacionalismo não oficial formulado por artistas viajantes estrangeiros, a identidade nacional seria arquitetada, em

homogeneidade de um modo estabelecido, isto é, sujeito a mutações e mudanças, a redefinições permanentes, a categorias fluidas”. FERREIRA, 2013, p. 28, tradução nossa.

¹²⁷ “A identidade nacional é um discurso e, por isso, ela, como qualquer outro discurso, é constituída dialogicamente”. Em: BAKHTIN, 1970, p. 34-36, apud FIORIN, 2009, p. 13.

¹²⁸ Professor de história da arte na Universidade de Granada, Espanha.

¹²⁹ “A construção das ‘nacionalidades’ na Ibero-América a partir dos atos emancipadores, teve na arte um de seus fundamentos essenciais e uma arma que, nas mãos das classes dirigentes, se converteu em ferramenta eficaz de persuasão, controle da opinião pública, determinação de leituras históricas onde a contemporaneidade era o ponto de chegada inevitável e, em definitivo, de exercício do poder”. VIÑUALES, 2003, p. 341, tradução nossa.

suma, por artistas nativos¹³⁰ e contava (de certo modo) com o financiamento do Estado. Nesse contexto, principalmente as pinturas de temática histórica, mas também as pinturas de paisagens tiveram grande ênfase, operando como um palco de atuação do Estado.

Como ressalta Eric Hobsbawm, foram os nacionalismos que deram origem à formação dos Estados nacionais, ou seja, o sentimento nacional é anterior à nação como corpo político.¹³¹ No caso do Brasil, mesmo com a declaração de independência em 1822, e a criação da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios em 1816, demorou-se alguns anos para se abordar a identidade nacional como projeto. Fato é que isso ocorreu mais a partir das décadas de 1830 e 1840, movido por uma crise institucional que se preocupava com separatismos como os que ocorreram na América espanhola.¹³² Tão logo, unificar o país a ponto de que todos os povos, de todas as regiões, pudessem se ver como semelhantes era algo da máxima importância e urgência, tarefa que coube à cultura, de modo mais geral.

Há nesse aspecto uma dualidade, visto que, ao mesmo tempo que se visava construir um visão de futuro, apresentando a história de uma nação próspera, também era necessário construir um passado, que como observa Luis Barbato¹³³ é mitológico. Arquitetar um passado era um primeiro passo para as jovens nações independentes do novo mundo, que não se fincavam em tradições antigas como ocorrera na Europa, sendo assim, constituir uma história era um definir-se para si, um diferir-se das demais nações americanas e também um apresentar-se para os países europeus, que representavam um modelo a ser seguido.

Sobre isso, Barbato ainda comenta que como “não houve uma Idade Média, segundo o modelo romantizado europeu, a ser recuperada, isso levou autores brasileiros – notadamente românticos - a construírem uma Idade Média imaginária”.¹³⁴ Com relação a produção imagética, os artistas ao operarem através dessa imaginação mitológica constituíam visualidades que consolidavam um tempo e cenário fictícios. Retratar a primeira missa no Brasil é um exemplo disso, porque retorna a séculos anteriores para destacar o batismo das terras brasileiras, a origem da nação.

¹³⁰ Há exceções como Juan Manuel Blanes (1830-1901), pintor uruguaio que realizou diversas pinturas de temática histórica argentina.

¹³¹ HOBBSAWM, 1990, p. 17-19 apud BARBATO, 2014, p. 4.

¹³² As duas primeiras décadas do Brasil independente foram marcadas por grandes instabilidades, a começar pela ruptura político-administrativa com Portugal, a abdicação de dom Pedro I ao trono e a instauração da governança por regentes. Além disso, também emergiu uma série de manifestações, como a Confederação do Equador (1824); a Cabanagem (1835-1840); a Farroupilha (1835-1845); a Sabinada (1837-1838) e a Balaiada (1838-1841), entre outras revoltas, abrangendo aspectos separatistas e de insatisfação com o governo imperial, destacando a falta de integração, e de diversidade cultural e econômica entre as províncias.

¹³³ Doutor em História Cultural pela Universidade de Campinas.

¹³⁴ BARBATO, 2014, p. 5.

Isso implica dizer que, “não bastava apenas o Brasil apresentar-se como uma cópia da Europa, necessitava também mostrar que se tratava de uma nação original, detentora de elementos próprios que a caracterizavam”¹³⁵ e ao mesmo tempo não se distanciar do padrão europeu, fortemente almejado. A natureza, nesse contexto, tem um local primordial, pois foi apreendida como um elemento fortemente brasileiro. Assim, ao valorizar a natureza tropical do Brasil potencializava-se aquilo que a Europa não era ou não tinha.¹³⁶ Diante disso, restava então configurar a natureza brasileira como algo singular e de valor nacional através de um discurso histórico, que inclusive já tinha sido realizado pelos artistas viajantes. A busca por um elemento original brasileiro resultaria então “na elaboração de uma verdadeira ‘historiografia tropical’, caracterizada pela busca da nação, pelo ideal de progresso e pelo entendimento da natureza como elemento definidor da unidade natural da Pátria, diante da falta de uma unidade cultural”.¹³⁷

Aspectos referentes à civilização da nação foram sumamente debatidos conforme podemos observar nas atas das reuniões da *Camara dos Senadores do Imperio do Brasil*, disponíveis na Hemeroteca Digital, onde cada vereador defendia suas opiniões e pontos de vista. Essa civilização almejada, em boa parte consistia não apenas em ver-se como uma nação civilizada, mas em apresentar-se como uma, segundo os padrões das nações europeias. Em 1830, foram debatidas várias Cartas Régias, publicadas em 1808 e 1809, que foram revogadas um pouco depois, em 1831. Essas Cartas além de oficialmente declarar guerra a etnias indígenas como os Botocudos, também autorizavam uma série de violências, como a escravização indígena e a apropriação de suas terras.¹³⁸ Abrindo espaço não apenas para a exclusão física e cultural dos povos originários, mas também sendo responsável por sua dizimação.

No contexto de 1830 e 1831, debater e revogar essas cartas fazia-se importante, pois havia a pretensão de se estabelecer boas relações internacionais, demonstrando um país próspero e em vias de progresso. A sessão 15 de 21 de junho de 1831, traz algumas opiniões que atestam nossa argumentação. O vereador Almeida e Albuquerque, por exemplo, considerava vergonhoso que as cartas continuassem em validade, dizendo que isso “[...] seria apresentar ao mundo hum testemunho autentico do atrazamento, e barbaridade, em que ainda

¹³⁵ BARBATO, 2014, p. 5.

¹³⁶ PAZ, 1996, p. 247 apud. BARBATO, 2014, p. 6.

¹³⁷ Ibid. p. 6.

¹³⁸ Para modo de referência citamos aqui as Cartas Régias de 13 de maio de 1808, de 5 de novembro de 1805 e 1 de abril de 1809.

estamos [...]”.¹³⁹ Mais a frente, o vereador Saturnino menciona uma preocupação com o que era registrado pelos artistas viajantes, dizendo: “[...] de facto, os viajantes estrangeiros observão a forma por que [os indígenas] são tratados, e o publicação em suas memórias, como fez o cavalleiro de Langsdorff [...]”.¹⁴⁰

Para além de notar essa referência à publicação de *Viagem Pitoresca através do Brasil* de Rugendas, nos atemos ao fato de que fazia-se importante uma representação oficial que desse conta de constituir uma imagem brasileira, apresentando-a grandiosamente. Nossa hipótese é que isso se concretiza em *A Primeira Missa no Brasil*, que além de construir um passado histórico, demonstra um “encontro” pacífico entre portugueses e indígenas.

Pensando o contexto da construção da identidade nacional a partir da arte, a Academia de Belas Artes¹⁴¹ foi uma instituição altamente significativa. Com uma história complexa abrangendo altos e baixos, a instituição fundada oficialmente por decreto em 12 de agosto de 1816, passou por sucessivas contestações acerca de sua necessidade, envolvendo mudanças de nomes e de estatutos. Em 1826, dez anos após sua fundação, passou a funcionar plenamente, tendo finalmente um espaço para operar - um edifício idealizado por Grandjean de Montigny, arquiteto que pertenceu à Missão Artística Francesa, e um novo nome: Academia Imperial de Belas Artes (AIBA). Ainda assim, apenas em 1831 teve um novo regulamento aprovado.¹⁴²

O documento oficializava uma série de atos institucionais como datas de matrículas, valor do pagamento de professores e funcionários, horários das aulas, métodos de ensino e as respectivas funções de professores e estudantes. Entre as modificações apresentadas, a Academia passava a atuar com dedicação exclusiva às artes, compreendendo cursos de pintura histórica, paisagem, arquitetura e escultura. Leticia Squeff,¹⁴³ também menciona que, além disso, foi concedido a Dom Pedro II o título de Fundador e Protetor Perpétuo da Imperial Academia de Belas Artes, e o cargo de Presidente do Corpo Acadêmico foi designado ao Ministro do Império, “referendando, assim, o papel da AIBA como órgão do Estado, o que lhe

¹³⁹ CAMARA dos Senadores do Imperio do Brasil. Rio de Janeiro: Typografia de Gueffier e C., N. 20, 21 jun. 1831, p. 11.

¹⁴⁰ Ibid, p. 11.

¹⁴¹ A Academia, desde sua fundação em 1816 passou por sucessivas mudanças de nomes, como aponta Mônica Wanderley: Escola de Ciências, Artes e Ofícios (Decreto de 12 de agosto de 1816), Real Academia de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil (Decreto de 12 de outubro de 1820), “Academia Real e Escola das Belas Artes” (criada sem uma nomenclatura oficial pelo Decreto de 23 de novembro de 1820) e Academia Imperial das Belas Artes (Decreto de 17 de novembro de 1824) até o ano de 1889. Cf. WANDERLEY, 2011, s/p.

¹⁴² BRASIL. Decreto de 30 de dezembro de 1831. [Dá estatutos à Academia das Belas Artes]. **Estatutos da Academia de Bellas Artes em 1831, referentes à chamada Lino Coutinho**. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/documentos/estatutos_1831.pdf>.

¹⁴³ Professora associada do departamento de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo, UNIFESP.

dava a proteção do monarca e lhe garantia espaço na agenda de um ministério”.¹⁴⁴

A atuação de Félix Émile Taunay,¹⁴⁵ como diretor da Academia entre os longos anos de 1834 a 1851 foi de suma importância no que tange a relação entre as artes e o governo imperial. Cabe a Taunay o mérito de consolidar alguns mecanismos institucionais, incluindo o prêmio de viagem e a inclusão das exposições gerais no calendário acadêmico.¹⁴⁶ Como aponta Afonso Santos,¹⁴⁷ Taunay deu ênfase ao projeto nacional através das artes, vendo-as como instrumento de civilização e de glória, tão logo, um espaço privilegiado para se pensar a sociedade e se inventar uma identidade, circundada em torno da exaltação do patriotismo e da moral.¹⁴⁸ Ainda assim, para Taunay o estudo da arte brasileira deveria ser realizado em relação com o estudo da arte grega, considerado um modelo inato da arte europeia, como podemos observar em um discurso de 1840, pronunciado aos alunos da Academia:

[...] Nunca se abale em vós a fê nos modelos gregos. Eles dão a chave do estudo da natureza. É deles, mas só deles, como de uma base certa, que se pode atirar o vosso vôo poético para um infinito de combinações novas, para um sistema de modificações da arte, que venha um dia a constituir a arte brasileira. (TAUNAY, apud SANTOS, 1998, p. 135).

Em seus discursos, Taunay comumente se referia ao imperador, de modo a solicitar sua atenção à instituição. Mesmo assim, a Academia esteve longe de manter-se segura, passando por sucessivas dificuldades financeiras ao longo de sua história. Um relatório do Ministério do Império de 1838, mencionava a necessidade de aumentar a dotação da Academia, pois a designação voltada a ela era muito inferior às suas despesas.¹⁴⁹ Dez anos depois, Taunay enviou um ofício semelhante, em decorrência da falta de equiparação do orçamento recebido pela Academia e o valor de seus vencimentos, mas nunca foi atendido.¹⁵⁰ Desse modo, embora haja a ideia de Dom Pedro como patrono das artes, a estagnação das verbas destinadas à instituição reverberam a falta de atenção dedicada à Academia, uma vez que “o orçamento geral do império aumentou dez vezes entre 1841 e 1889”.¹⁵¹

Em 1854 uma reforma educacional foi idealizada,¹⁵² não sem antes, a relevância da Academia ser fortemente contestada, comentando-se a falta de benefícios que trazia para a

¹⁴⁴ SQUEFF, Leticia. **O Brasil nas letras de um pintor**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004, p. 172

¹⁴⁵ Félix Émile Taunay (1795-1881). Artista francês, foi um dos membros da Missão Artística Francesa.

¹⁴⁶ Ibid, p. 172-173.

¹⁴⁷ Afonso Carlos Marques dos Santos (1950-2004). Foi professor Titular e Coordenador do Fórum de Ciência e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ.

¹⁴⁸ SANTOS, 1998, passim.

¹⁴⁹ Relatório de Bernardo P. de Vasconcelos, apud SQUEFF, 2004 p. 170.

¹⁵⁰ TAUNAY, apud. SQUEFF, 2004, p. 170-171.

¹⁵¹ SQUEFF, 2004, p. 171.

¹⁵² VER: SQUEFF, Leticia. A reforma pedreira na Academia, ou “a reforma Porto Alegre”. In: SQUEFF, Leticia. **O Brasil nas letras de um pintor**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004.

sociedade. Entre os pronunciamentos, destacamos o do deputado Gomes Ribeiro: “Não estamos no caso de aumentar a despesa [da academia] e sobrecarregar o tesouro sem resultado; seria mesmo de vantagem substituir este projeto por um outro mandando extinguir a academia porque, de fato, ela não existe”.¹⁵³ Após muita resistência, o projeto foi finalmente aprovado em 23 de setembro de 1854, ficando Manuel de Araújo Porto Alegre,¹⁵⁴ na incumbência de realizá-lo.

Nomeado diretor da Academia em 1854, Porto Alegre permaneceu no cargo até o ano de 1857. Completamente ambicioso de formar uma escola artística brasileira, realizou uma grande reforma no edifício da Academia com o dinheiro proveniente da reforma institucional. Acrescentou o segundo andar como previra o projeto arquitetônico de Montigny, construiu instalações para a pinacoteca e a biblioteca, reformou o interior do prédio e também elaborou novos estatutos para a Academia.¹⁵⁵

Apoiando veementemente o contato dos artistas em formação com a “natureza tropical e a contemplação da variedade de suas espécies”,¹⁵⁶ Porto Alegre acreditava que era através disso, que os estudantes poderiam desenvolver um olhar brasileiro sobre a paisagem.¹⁵⁷ Assim, ele defendia que “os nossos paisagistas devem ser americanos, porque da natureza da América e particularmente da do Brasil, é que tirarão sua glória e seu pão”.¹⁵⁸ Desse modo, para ele, era através da natureza local que se poderia produzir uma arte marcadamente brasileira.

Também nos é importante o que pontua Leticia Squeff ao dizer que para Porto Alegre “a paisagem natural aparecia, então, como estratégia para afirmar a peculiaridade ‘brasileira’, sem no entanto enfrentar a variedade étnica e cultural da sociedade”.¹⁵⁹ Nesse sentido, “a paisagem pitoresca - vazia de sujeitos como o índio e o negro - adequava-se perfeitamente ao projeto de um Brasil civilizado, branco e europeizado”.¹⁶⁰ Como ex-aluno de Debret, diretor da Academia e mentor de Victor Meirelles, Porto Alegre faz uma conexão entre o passado histórico registrado pelo artista viajante e o que projetava para o futuro

¹⁵³ SQUEFF, 2004, p. 173.

¹⁵⁴ Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879). Foi aluno de Debret, e exerceu diversas funções no campo da arte como pintor, escritor e inclusive diretor da Academia.

¹⁵⁵ Ibid, p. 177. e BRASIL. Decreto nº 1.603, de 14 de Maio de 1855. **Dá novos estatutos à Academia de Bellas Artes.** Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-1603-14-maio-1855-558536-publicacaooriginal-79876-pe.html>>.

¹⁵⁶ SQUEFF, Leticia Coelho. **Fundando a paisagem nacional: o urbano e o selvagem no pensamento de Araújo Porto Alegre.** Paisagem e Arte: São Paulo. Comitê Brasileiro de História da Arte, 2000, p. 273-279.

¹⁵⁷ Ibid, p. 274.

¹⁵⁸ PORTO ALEGRE, apud SQUEFF, 2000, p. 275.

¹⁵⁹ SQUEFF, 2004, p. 215.

¹⁶⁰ Ibid, p. 215-6.

artístico da nação.

Retrocedendo alguns anos, comentamos ainda no contexto brasileiro, a relevância da dissertação de Carl Martius para o concurso *Como se deve escrever a história do Brasil*, como correspondendo a uma base ideológica para a formação de uma identidade.¹⁶¹ Elaborado em 1843, para o concurso do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil (IHGB), o texto de Martius foi o ganhador, sendo publicado em 24 de janeiro de 1845. Essa dissertação faz-se importante porque aponta pela primeira vez as três raças (que ele descreve como americana, branca e preta) como elementos que qualquer pessoa que se debruce a escrever a história do Brasil não poderia perder de vista. O autor também considera a união de raças e de províncias como algo essencial, pois isso seria capaz de reverberar o poder e grandeza do país, opinião que vai ao encontro do interesse institucional, de se evitar rupturas e separações. Ao mesmo tempo, o concurso reverbera o interesse oficial de se constituir uma história brasileira, apontando uma pergunta que precisava de solução.

Certamente, podemos questionar como isso aconteceu no Brasil, levando-se em consideração os pensamentos eugenistas de fins do século XIX,¹⁶² que inclusive incentivavam a imigração europeia como forma de embranquecimento da população. Vê-se que pensar a questão da miscigenação foi e ainda é algo bastante complexo, visto que isso se deu, de modo geral, através de práticas violentas, mas que também chegou a ser estimulado em alguns momentos.¹⁶³

Na Argentina, opiniões como as de Juan Bautista Alberdi¹⁶⁴ e Domingos Sarmiento viram na mestiçagem o grande problema deixado pela conquista da América, e que precisava de solução. Em 1852 Alberdi publica *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*, levando seus pensamentos ainda mais longe, visto que foram parcialmente incorporados na Constituição Argentina de 1853. Sarmiento também faz algumas publicações,¹⁶⁵ entre elas, *Conflicto y armonías de las razas en américa*, publicada em 1883, onde expressa um modelo civilizador a servir de exemplo. É importante pontuar

¹⁶¹ VER: MARTIUS, Carl. **Como se deve escrever a história do Brasil**. Revista Trimestral de História e Geografia, 1845.

¹⁶² Como as políticas racistas de embranquecimento racial. VER: MAIA, Kenia Soares; ZAMORA, Maria Helena Navas. **O Brasil e a Lógica Racial: Do branqueamento à produção de subjetividade do racismo**. Psicologia Clínica, Rio de Janeiro, vol. 30, n.2, p. 265 – 286, 2018.

¹⁶³ Como menciona Darcy Ribeiro “a coroa acabou por dignificar através da lei e por estimular mediante regalias e prêmios o cruzamento com mulheres da terra”. Cf. RIBEIRO, 2015, p. 234.

¹⁶⁴ Político, diplomata e escritor (1810-1884). Reconhecido como um dos mais influentes ativistas liberais argentinos de seu tempo.

¹⁶⁵ Como *Argirópolis o la capital de los Estados Confederados del Río de la Plata* de 1850, onde sugere a ideia de uma capital federal, similar a estadunidense. Muitas das opiniões de Sarmiento tem como ponto de partida a forma como a colonização dos Estados Unidos aconteceu admirando nesse processo a não mistura de raças.

ainda, que Sarmiento foi presidente da Argentina entre 1868 e 1874. Nesse sentido, é necessário considerar que as opiniões expressas neste livro, assim como em outras de suas publicações, foram vivenciadas de modo prático, através de sua governança.

Alberdi e Sarmiento, assim como tantos outros intelectuais, pensaram a civilização em termos binômios, isto é, entre um nós e um eles (o outro), entre raça pura e raça, entre civilização e barbárie. Alberdi define que:

En América todo lo que no es europeo es bárbaro: no hay más división que ésta: 1º el indígena, es decir, el salvaje; 2º el europeo, es decir, nosotros los que hemos nacido en América y hablamos español, los que creemos en Jesucristo y no en Pillán (dios de los indígenas).¹⁶⁶ (ALBERDI, 2017, p. 92).

Sobre isso, dois aspectos são importantes de serem destacados aqui, um deles com referência a religiosidade, visto que Alberdi associa a crença católica como algo intrínseco de alguém civilizado, sendo o indígena nesse sentido um profano. Outro ponto é que Alberdi nem sequer se descreve como argentino, mas como europeu, algo que é questionado na obra de Sarmiento, onde ele se pergunta sobre quem são os argentinos:

¿Somos europeos? ¡Tantas caras mestizas nos desmienten! ¿Somos indígenas? Sonrisas de desdén de nuestras blondas damas nos dan acaso la única respuesta. ¿Mixtos? Nadie quiere serlo, y hay millones que ni americanos ni argentinos querían ser llamados. ¿Somos nación? ¿Nación sin amalgama de materiales acumulados, sin ajuste ni cimiento? ¿Argentinos? Hasta dónde y desde cuándo, bueno es darse cuenta de ello.¹⁶⁷ (SARMIENTO, 1915, p. 63).

Ao fazer essas perguntas, Sarmiento escancara a problemática de uma nação que ainda não se definiu. Ao mesmo tempo, em que se pergunta se é mestiço, também vê as questões raciais como o motivo dos problemas nacionais, e para solucioná-los sugere a imigração de europeus e estadunidenses, pois seriam símbolos de progresso e desenvolvimento.¹⁶⁸

A política de imigração atuou fortemente na Argentina até 1880, juntamente com a

¹⁶⁶“Na América todo o que não é europeu é bárbaro: Não há mais divisão do que está: 1º o indígena, quer dizer, o selvagem; 2º o europeu, quer dizer, nós que nascemos na América e falamos espanhol, os que cremos em Jesus Cristo e não em Pillán (deus dos indígenas). Em: ALBERDI, Juan Bautista. **Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina**. Buenos Aires: Biblioteca del Congreso de la Nación, 2017, p. 92, tradução nossa.

¹⁶⁷ “Somos europeus? Tantos rostos mestiços nos negam! Somos indígenas? Sorrisos desdenhosos de nossas mulheres loiras nos dão talvez a única resposta. Mestiços? Ninguém quer ser-lo, e há milhões que nem americanos nem argentinos querem ser chamados. Somos nação? Nação sem amálgama de materiais acumulados, sem ajuste nem fundamento? Argentinos? Até onde e desde quando, é bom se dar conta disso”. Em SARMIENTO, Domingo. **Conflicto y armonías de las razas en América**. Buenos Aires: La Cultura Argentina 1915, p. 63.

¹⁶⁸ VER: DUPRÉ, Eduardo Hodge. **Domingo Faustino Sarmiento: sus viajes, la modernidad y el apologismo al federalismo norteamericano**. Almanack, Guarulhos, n. 19, p. 41-79, ago. 2018.

política de colonização de terras públicas, a dizer: terras indígenas. As províncias ou o próprio governo faziam contratos especificando a nacionalidade que deveriam ter os imigrantes, isso implica considerar que tampoco bastava ser europeu, pois havia uma seleção que buscava uma certa “nobreza” imigratória, admitindo-se a imigração de ingleses, galeses, alemães, suíços e franceses.¹⁶⁹

Alberdi e Sarmiento, vinculados ao campo liberal, sustentavam opiniões anti-hispânicas, associando a antiga metrópole ao absolutismo monárquico, à falta de liberdade política e civil, e ao parasitismo econômico. Vendo também como responsabilidade hispânica o volume da população “barbára” cujo crescimento e mestiçagem com a população urbana, não foi devidamente controlado.¹⁷⁰

Nesse sentido, vendo a Argentina como uma Europa na América, a presença de indígenas era inaceitável. A imigração européia, tão logo, foi utilizada como uma forma de civilização rápida, através da importação de cultura e progresso. Nas palavras de Alberdi: “Si queremos ver agrandados nuestros Estados en corto tiempo, traigamos de fuera sus elementos ya formados y preparados”.¹⁷¹ Vistos como essencialmente selvagens, os indígenas eram, portanto, impossíveis de serem civilizados, e para tanto requeria-se a importação de pessoas que pudessem desenvolver o país. Em outra passagem, Alberdi questiona: “¿Creéis que un Araucano sea incapaz de aprender a leer y escribir castellano? ¿Y pensáis que con eso sólo deje de ser salvaje?”.¹⁷² Sendo assim, civilizar a nação, consistiu em um processo de desnacionaliza-la de seus povos originários, excluindo-os completamente.

Também os gauchos foram vítimas dessas políticas “pacificadoras”. Uma carta de Sarmiento a Bartolomé Mitre,¹⁷³ de 20 de setembro de 1861 diz: “no trate de economizar sangre de gauchos. Este es un abono que es preciso hacer útil al país. La sangre es lo único que tiennen de seres humanos”.¹⁷⁴ Contraditoriamente, os considerados bárbaros eram sempre os outros, que sofriam com as políticas civilizatórias, que nada mais faziam do que dizimar as populações consideradas incivilizadas que encontravam em seus caminhos. As considerações

¹⁶⁹ FERREIRA, 2013, p. 16.

¹⁷⁰ VER: CONTRERAS, Víctor Sepúlveda. **Los bárbaros de ayer y de hoy. Importancia y vigencia del pensamiento de Domingo Faustino Sarmiento.** *Hermenéutica Intercultural Revista de Filosofía* nº 28, 2017.

¹⁷¹ “Se queremos ver nossos Estados se desenvolverem em pouco tempo, tragamos de fora seus elementos já formados e preparados”. Em: ALBERDI, 2017, p. 97, tradução nossa.

¹⁷² “Creéis que um Araucano seja incapaz de aprender a ler e escrever em castelhano? E Pensais que com apenas isso deixe de ser selvagem?”. *Ibid*, 2017, p. 203, tradução nossa.

¹⁷³ Bartolomé Mitre Martínez (1821-1906). Militar, escritor e político argentino, foi o primeiro presidente do país governando entre 1862 e 1868).

¹⁷⁴ “Não trate de economizar sangue de gaúchos. Este é um pagamento que é necessário fazer ao país. O sangue é o único que [eles] têm de seres humanos”. SARMIENTO, Domingo. **Carta a Bartolomé Mitre, 20 de septiembre de 1861.** Em: <<https://www.educ.ar/recursos/128668/carta-de-sarmiento-a-mitre-sobre-gauchos/download/inline>>.

de Sarmiento serviram bem a esse propósito, respaldando políticas genocidas como a conhecida “Conquista do deserto” na Argentina, comandada por Julio Argentino Roca¹⁷⁵ e ainda a “Pacificação da Araucanía” no Chile.¹⁷⁶

Vejamos que Mitre foi nomeado presidente da Argentina entre 1862 e 1868, Sarmiento de 1869 a 1874 e Roca foi nomeado depois da gestão de Nicolás Avellaneda, governando entre 1880 e 1884, período no qual instaurou definitivamente o Estado Nacional, que estava em processo desde a ascensão de Mitre ao poder. Entre eles, Sarmiento foi o que exerceu maior função intelectual, todavia, reconhece-se que todos desempenharam políticas altamente genocidas.

Diante disso, quais as relações entre esse Estado Nacional e uma produção artística, capaz de retratar simbolicamente a nação? Rodrigo Viñuales aponta que houve uma série de tentativas falidas de instaurar uma vida acadêmica na Argentina, que não contou com apoio oficial durante muitos anos, à diferença de outras Academias no continente.¹⁷⁷ Durante a nacionalização da Academia no ano de 1905, Joaquín González, então Ministro de Instrução Pública, justificou que o decreto de nacionalização resultou do mérito próprio da Academia, por ter conseguido manter-se sem a intervenção direta do Estado, o que demonstrava sua “necessidade real”. Para o ministro, a nacionalização da Academia não poderia ocorrer durante o período colonial, tampouco durante os primeiros governos pátrios, já que “el arte no se anticipa a su tiempo ni germina en la ignorancia”.¹⁷⁸

A Academia Nacional de Bellas Artes foi formada a partir da Escuela de Dibujo, Pintura, Escultura, Arquitectura y Artes Aplicadas (1878-1904),¹⁷⁹ que por sua vez foi formulada pela Sociedad Estímulo de Bellas Artes, fundada em 1876 em Buenos Aires. Essa sociedade, composta por figuras como Eduardo Schiaffino, Eduardo Sívori, Ernesto de la Cárcova e Ángel De La Valle, entre outros, também foi a responsável por formular e promover uma série de instituições como o Museo Nacional de Bellas Artes (1895), a

¹⁷⁵ Julio Argentino Roca (1843-1914). Militar e político argentino, foi presidente do país entre 1880 e 1886, e entre 1898 e 1904.

¹⁷⁶ VER: SEIXLACK, Alessandra G. C. **Entre a Araucania maldita e o Deserto indômito: debates oitocentistas sobre a Pacificação da Araucania no Chile e a Conquista do deserto na Argentina**. Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2017.

¹⁷⁷ “Hubo una serie de fallidas tentativas por instaurar vida académica en el país” e “a diferencia de otras academias del continente surgidas en la misma época, la Sociedad Estímulo no gozó hasta muchos años después del apoyo oficial” Em: VIÑUALES, Rodrigo. **Arte y vida académica en la Argentina. Vicisitudes de una experiencia tardía**. *Tiempos de América*, Castellón, N° 11, 2005, pp. 105-113.

¹⁷⁸ González, 1906, p. 104 Apud. ZARLENGA, 2014.

¹⁷⁹ Rodrigo Viñuales menciona uma série de Academias fundadas a partir de 1799 na Argentina, entretanto, todas com histórias altamente conturbadas, tendo curta duração. Desse modo, a Academia formulada pela Sociedade Estímulo de Bellas Artes foi a primeira a conseguir se manter por maior tempo independente do Estado. Cf. VIÑUALES, 2005.

Comisión Nacional de Bellas Artes (1897) e o Salón Nacional de Bellas Artes (a partir de 1911).

Matías Zarlenga¹⁸⁰ aponta que não há registro de nenhum estatuto que definisse claramente o lugar que as artes deveriam exercer no país e qual deveria ser a forma adequada de ensino. A função social do ensino artístico da Academia Nacional de Bellas Artes, todavia, se relacionava principalmente com a formação de artistas que pudessem expressar em suas obras o grau de prosperidade alcançado pela nação, representando um país civilizado e em vias de progresso.¹⁸¹ Dessa forma, “la función social de la Academia, en el momento de su nacionalización, estaba relacionada principalmente con un interés político-moral vinculado con su agencia civilizadora para la cohesión y la armonía social”.¹⁸²

Buscava-se assim, educar moral e civilmente a população a partir de uma difusão de imagens que participassem da construção de uma identidade nacional, consolidando uma história ao mesmo tempo em que se pretendia demonstrar o grau de civilização alcançado pela sociedade. O conjunto de obras desenvolvidas pelos artistas formados na Academia vão ao encontro de um modelo institucional que articulava conhecimentos artísticos e técnicos das principais metrópoles europeias a fim de se consolidar uma arte argentina.¹⁸³

3.1 ENTRE A CRUZ E A ESPADA: *A PRIMEIRA MISSA NO BRASIL E LA VUELTA DEL MALÓN*

Compreendendo que identidade nacional é um assunto bastante amplo e abordado por várias disciplinas, e que mesmo na arte é visível em diversos gêneros e obras artísticas, nos circunscrevemos a pensar esses aspectos a partir das pinturas *A Primeira Missa no Brasil* (1860) de Victor Meirelles e *La Vuelta del Malón* (1892) de Angel Della Valle. Nos interessa pensar o modo como se deu a representação sobre indígenas nessas produções e de que maneira elas podem ser vistas como pertencentes ao processo de criação da identidade nacional no Brasil e na Argentina, respectivamente. Embora essas obras não deem conta de toda a dimensão do que é a representação da identidade nacional através da pintura, as observamos como exemplares possíveis da articulação temática e iconográfica entre uma

¹⁸⁰ Doutor em Sociologia pela Universidade de Barcelona, UB.

¹⁸¹ ZARLENGA, Matias. **La nacionalización de la Academia de Bellas Artes de Buenos Aires (1905-1907)**. Revista Mexicana de Sociología vol.76 no.3 Ciudad de México jul./sep. 2014, Passim.

¹⁸² “A função social da Academia, no momento de sua nacionalização, estava relacionada principalmente com um interesse político-moral vinculado com sua agência civilizadora para a coesão e a harmonia social”. Cf. ZARLENGA, 2014, s/p.

¹⁸³ ZARLENGA, 2014, Passim.

produção de identidade nacional não oficial e oficial nos dois países com relação às pinturas *A Primeira Missa em São Vicente* (1845-6) e *El Malón* (1834), de Rugendas.

Como afirma Viviana Porras:¹⁸⁴

La necesidad de construir una nación con pasado y proyecto común, exigió a dichas repúblicas la identificación de aquellos actores que debían ser considerados como parte de la nueva nación. Una vez constatada la heterogeneidad étnica americana, las elites gobernantes debían referirse respecto a las poblaciones indígenas de sus territorios.¹⁸⁵ (PORRAS, 2012, p. 68).

Isto é, dentro do processo de identidade nacional, as nações recém independentes deveriam, ao constituir suas histórias, reconhecer quem deveria fazer parte da nação, sendo exaltado ou quem deveria ser excluído dela. Assim, ao determinar os povos originários como heróis ou como inimigos da nação, na verdade se legitima uma interpretação da história nacional, sendo essa, a interpretação que corresponde aos valores da elite governante. Lucía Engh também menciona que “construir una nacionalidad, una tradición y una memoria implica directamente la circunscripción ideológica de ciertos valores determinantes de un tipo nacional, de un carácter nacional”.¹⁸⁶ Vê-se que isso se deu de modos distintos entre os diversos países que pensavam suas identidades nacionais, uma vez que lidavam com histórias próprias. Ainda assim, ressaltamos que tanto *A Primeira Missa no Brasil* como *La Vuelta del Malón*, recorrem ao passado constituindo uma cena mitológica e estabelecendo uma memória (ainda que imaginativa) sobre esses acontecimentos, de modo a reafirmar valores nacionais.

Nesse contexto, a pintura ao se voltar ao passado, buscando momentos para serem exaltados, constituía uma base para o presente e uma fundação para se arquitetar o futuro. Como sintetiza Letícia Squeff: "o que definia o caráter histórico de uma determinada obra era o compromisso com a posteridade, a intenção de fixar na memória um fato ou personagem significativo para a nacionalidade e a pátria".¹⁸⁷ Nesse sentido, ao ser um discurso visual, as obras legitimavam as práticas realizadas pelos representantes, sendo também uma forma didática de instruir a população, construindo uma memória nacional através da incorporação de heróis e da exaltação de batalhas e conquistas, apresentando assim, um projeto de identidade nacional.

¹⁸⁴ Professora do departamento de história da Universidad de Santiago de Chile, USACH.

¹⁸⁵ “A necessidade de construir uma nação com passado e projeto comum, exigiu às chamadas repúblicas a identificação de aqueles atores que deveriam ser considerados como parte da nova nação. Uma vez constatada a heterogeneidade étnica americana, as elites governantes deveriam referir-se a respeito das populações indígenas de seus territórios”. PORRAS, 2012, p. 68, Tradução nossa.

¹⁸⁶ “Construir una nacionalidad, una tradición e una memoria implica directamente a circunscripción ideológica de ciertos valores determinantes de un tipo nacional, de un carácter nacional”. ENGH, 2009, p. 2, tradução nossa.

¹⁸⁷ Idem. p. 216

Donato Junior, em 1962 afirmou que “*A primeira Missa no Brasil e o Grito do Ipiranga*¹⁸⁸, são possivelmente as telas mais populares do Brasil”.¹⁸⁹ De autoria de Victor Meirelles e Pedro Américo, dois importantes artistas de temática histórica do século XIX, essas obras foram altamente reproduzidas em livros, selos, notas de dinheiro, e junto a outros emblemas e símbolos nacionais constituem uma versão de nossa história, que impacta diretamente sobre a visão que temos e sabemos sobre o que é o Brasil. Vejamos que as duas obras trazem momentos significativos, enquanto a primeira retrata a descoberta e o batismo da nação, a segunda aborda a declaração de independência, fatos históricos que tratam diretamente sobre a fundação do Brasil.



Figura 13 – MEIRELLES, Victor. *A primeira missa no Brasil*, 1860. Óleo sobre tela. 268 x 356 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

De modo similar, as pinturas *La vuelta del Malón e Ocupación militar del Río Negro*,¹⁹⁰ de

¹⁸⁸ Obra de Pedro Américo (1843-1905), pintor brasileiro, natural da Paraíba, é um dos mais importantes pintores brasileiros do século XIX, a obra *O grito do Ipiranga* foi realizada em 1888. Pertence ao acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo, óleo sobre tela, 415 x 460 cm.

¹⁸⁹ MELLO JUNIOR, “Primeira Missa no Brasil” de Vitor Meirelles: um centenário esquecido. In Xexéo Pedro Martins Caldas et al. **Primeira Missa no Brasil: renascimento de uma pintura**. Rio de Janeiro: MNBA, 2008, p. 27.

¹⁹⁰ Obra de Juan Manuel Blanes (1830-1901), pintor Uruguaio reconhecido por suas pinturas de temática histórica. A obra *Ocupación militar del Río Negro por la Expedición bajo el mando del General Julio A. Roca* foi realizada em 1896. Pertence ao acervo do Museo Histórico Nacional de Buenos Aires, óleo sobre tela, 710 x 335 cm.

Angel Della Valle e Juan Manuel Blanes foram reproduzidas exaustivamente a partir do final do século XIX. Além de ilustrar diversas publicações como livros e manuais, *La Vuelta del Malón* circulou até em capa de disco de Tango, e *Ocupación militar del Río Negro* ainda é vista cotidianamente em notas de \$100 (pesos argentinos).¹⁹¹ No caso dessas obras, uma atua como um complemento da outra - ao retratar um malón, a obra de Della Valle acaba por dar aparatos que justificam a realização da “Campanha do Deserto”, retratada em *Ocupación militar*.



Figura 14 – DELLA VALLE, Angel. *La vuelta del Malón*, 1892. Óleo sobre tela. 186,5 x 292 cm. Museu Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

A importância dessas obras não reside apenas na vinculação com o discurso político e ideológico da época, mas também através da circulação pública que tiveram ao longo de décadas posteriores. Assim, compreendemos que ao falar sobre identidade nacional, outras obras além de *A Primeira Missa no Brasil* e *La Vuelta del Malón* são acionadas, por estabelecerem relação direta com o projeto nacional engendrado nas artes. Contudo, nosso interesse em particular nessas duas obras se dá por ambas serem produções de artistas nacionais e se debruçarem sobre a representação de indígenas.

Sendo obras de caráter monumental e altamente atreladas a aspectos nacionalistas, percebe-se que essas imagens incorporam discursos de seus respectivos países. Enquanto *A Primeira Missa no Brasil* ilustra um “encontro” de indígenas e portugueses em um evento

¹⁹¹ Em: GIORDANO, 2009, p. 1288. Desde 2012, novas notas de \$100 foram impressas com uma ilustração do busto de Evita Perón e circulam juntamente com as notas anteriores, que levam a obra de Blanes.

religioso, *La Vuelta del Malón* exibe o momento de um saque, a profanação de uma igreja e o rapto de uma cativa, registrando, portanto, a ação dos bárbaros indígenas, conforme a visão da época.

Victor Meirelles de Lima, o autor de *A Primeira Missa no Brasil*, foi descrito por Gonzaga Duque:¹⁹² “é um homem pequeno, metódico, sem vício e modesto”.¹⁹³ Estudante da Academia Imperial de Belas Artes, em 1852 venceu o 7º Prêmio de Viagem à Europa com a pintura *São João Batista no Cárcere*, indo estudar inicialmente na Itália e depois na França. Como também descreve Gonzaga Duque, Meirelles dedicava-se ao estudo da arte com um entusiasmo de fanático, estudando sempre nos museus, na academia e mesmo nas horas de descanso.¹⁹⁴

Não à toa, depois da ascensão de Porto Alegre à direção da Academia, conseguiu a prorrogação de sua bolsa de estudos, permanecendo na Europa por oito anos, enquanto o período regular de estudos concedido era de três anos.¹⁹⁵ Vê-se que, para além de ser um exímio estudante e artista, Victor Meirelles também correspondia aos interesses de seus superiores. Entre as várias cartas trocadas entre ele e Porto Alegre a partir de 1854, o diretor lhe fazia pedidos de obras, e também lhe tecia comentários e sugestões sobre seus envios. Algumas datadas de 1859 fazem referência à realização de *A Primeira Missa no Brasil*. Lhe dando instruções, Porto Alegre diz: “leia cinco vezes o Caminha, que fará cousa digna de si e do país”,¹⁹⁶ algo que foi reforçado em uma carta posterior, onde ele diz: “na minha última carta lhe recomendei muito a leitura da carta de Pero Vaz de Caminha que veio com Cabral na ocasião da descoberta. Ela o inspirará”.¹⁹⁷ Reproduzimos abaixo um trecho da Carta, no qual Caminha relata a realização da missa e o contato com nativos, e que certamente serviu de inspiração para o artista:

Ao domingo de Pascoela pela manhã, determinou o Capitão de ir ouvir missa e pregação naquele ilhéu. Mandou a todos os capitães que se aprestassem nos batéis e fossem com ele. E assim foi feito. Mandou naquele ilhéu armar um esperável, e dentro dele um altar mui bem corregido. E ali com todos nós outros fez dizer missa, a qual foi dita pelo padre Frei Henrique, em voz entoada, e oficiada com aquela mesma voz pelos outros padres e sacerdotes, que todos eram ali. A qual missa, segundo meu parecer, foi ouvida por todos com muito prazer e devoção.

Ali era com o Capitão a bandeira de Cristo, com que saiu de Belém, a qual esteve sempre levantada, da parte do Evangelho.

¹⁹² Luís Gonzaga Duque Estrada (1863-1911), importante crítico de arte do século XIX.

¹⁹³ DUQUE, 1995, p. 169.

¹⁹⁴ Ibid., 1995, p. 170.

¹⁹⁵ Porto Alegre escreveu em 6 de agosto de 1855: “A meu pedido lhe será prolongado o tempo na Europa por mais três anos ainda, o que lhe fará bem”. Cf. **Manoel de Araújo Porto-Alegre: Três cartas a Victor Meirelles, 1854, 1855, 1856**. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/documentos/mapa_ym.htm>.

¹⁹⁶ MELLO JUNIOR, 2008, p. 29.

¹⁹⁷ Ibid., p. 29-30.

Acabada a missa, desvestiu-se o padre e subiu a uma cadeira alta; e nós todos lançados por essa areia. E pregou uma solene e proveitosa pregação da história do Evangelho, ao fim da qual tratou da nossa vinda e do achamento desta terra, conformando-se com o sinal da Cruz, sob cuja obediência viemos, o que foi muito a propósito e fez muita devoção.

Enquanto estivemos à missa e à pregação, seria na praia outra tanta gente, pouco mais ou menos como a de ontem, com seus arcos e setas, a qual andava folgando. E olhando-nos, sentaram-se. E, depois de acabada a missa, assentados nós à pregação, levantaram-se muitos deles, tangeram corno ou buzina, e começaram a saltar e dançar um pedaço. (CARTA de Pero Vaz Caminha).

Maria de Fátima Couto,¹⁹⁸ ressalta que a ideia de se realizar uma grande obra com o tema da primeira missa surgiu de Araújo Porto-Alegre “interessado em obter total apoio do governo para o estabelecimento de bases duradouras capazes de promover o desenvolvimento das Belas-Artes no país”.¹⁹⁹ Desse modo, reforça-se, por exemplo, o entrelaçamento de questões artísticas e políticas e de como ambas atuaram na construção de um projeto que defendesse a representação de temas voltados à exaltação do nacional.

Se inserindo em uma linhagem de outras Primeiras Missas como *La Primera Misa* (1826) de Jean Vermay; *A Primeira Missa em São Vicente* (1845-6) de Rugendas; *La Première Messe en Amérique* (1850) de Pharamond Blanchard; e *Première Messe en Kabylie*²⁰⁰ (1854) de Horace Vernet; *A Primeira Missa no Brasil*, de Victor Meirelles compõe um repertório imagético, tanto do que circulava pela América, como pela Europa. Vejamos também que em 1910, já diante do contexto de nacionalização da Academia de Bellas Artes argentina, José Bouchet (1848-1919), pintou *La Primera Misa en Buenos Aires*. Desse modo, o tema da primeira missa foi bastante prezado por uma série de nações que se oficializavam. Ao retratar uma missa simbolicamente se colocavam sob a égide de um território cristão, e nesse sentido, abençoado a se desenvolver.

Atuando como uma síntese visual do projeto civilizatório do Segundo Império *A Primeira Missa no Brasil*, retorna ao passado dando formas ao “ato de batismo da nação brasileira, momento prenhe de significados, que o projeto de construção de um passado histórico para o Brasil [...] saberia explorar”.²⁰¹ Rafael Cardoso,²⁰² discorre que a obra de Victor foi a primeira a tomar como assunto a história do Brasil, no sentido de que na época de sua realização as demais produções de pintura histórica se referiam a acontecimentos contemporâneos, como a aclamação de Dom Pedro I, pintada por Debret ou a sagração de Dom Pedro II, pintada por Porto Alegre.²⁰³ Diante disso, percebe-se como a obra carrega um

¹⁹⁸ Professora Livre-Docente de História da Arte da Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP.

¹⁹⁹ COUTO, 2008, p. 162.

²⁰⁰ Região histórica no norte da Argélia.

²⁰¹ COLI, 2005, p. 29.

²⁰² Historiador da arte e pesquisador associado à Universidade Livre de Berlim.

²⁰³ CARDOSO, Rafael. **A arte brasileira em 25 quadros (1790-1930)**. Rio de Janeiro: Record, 2008, p. 54.

valor histórico importante, tanto pelo tema que retrata, como por inaugurar uma tradição de pinturas históricas à grande maneira.

De seu pensionato, Victor Meirelles enviava obras e esboços para demonstrar seu desempenho. Em 1859 um esboço da *Primeira Missa* foi exposto na Exposição Geral, suscitando um acalorado debate interno na academia,²⁰⁴ antes disso, em 1857 Joaquim Lopes de Barros Cabral, então professor de Pintura Histórica emitiu o seguinte parecer sobre o esboço:

[...] Vi o esboço do Sr. Vitor Meireles, e o acho bom porém tenho de emitir o meu parecer, por isso o faço agora. E primeiro lugar acho que o altar onde se celebra a missa deve ser coberto com panos de navios ou barraca para impedir que esteja assim exposto o Calix, pois é costume em campo aberto celebrar-se missa em uma tenda, cuja frente seja aberta nos espectadores. em segundo a cor dos índios é muito vermelha e a nada se assemelha a raça do Norte, a qual tem uma cor mais amarelada escura. Em terceiro deve aver só um índio com cocar porque é este o signal do Cheffe da tribu ou Cacique. Em quarto deve sacrificar o primeiro plano em escuro para tirar a igualdade de luz que existe e está dár melhor a Vegetação Brasileira bem como mostrar no fundo um pouco de mar com alguns galeons fundiados para melhor dar a idéia do açunto [...]. (CABRAL, 1857 Apud Melo Junior, 2008, p.30).

Mesmo sem analisarmos o esboço enviado, podemos observar que Victor Meirelles não seguiu à risca as exigências deste parecer, representando, por exemplo, vários indígenas com cocar, um tecido decorado sobre o altar, e não pintou barracas ou tendas no ambiente. Se de imediato a obra não agradou ao professor, a recepção no meio artístico europeu foi a melhor possível: em 1861 foi exposta no Salão de Paris, sendo a primeira obra de um artista brasileiro a ser aceita pelo júri. A obra, tão logo, passou imediatamente a ocupar um papel simbólico para o Estado brasileiro.

Por outro lado, criticamente, as opiniões foram as mais diversas, englobando acusações de plágio da obra de Horace Vernet, defeitos na execução e também elogios, tanto pela participação no Salão parisiense quanto pelo reconhecido esforço de estudo do artista. Mais do que discutir essas críticas, faz-se importante pensar sobre a relevância imagética, discursiva e identitária dessa obra, tanto no momento de sua execução como posteriormente, constituindo um marco que faz parte de nossas imaginações sobre o que foi esse acontecimento. Além disso, serviu de ponto de partida para artistas posteriores, como Portinari e o cineasta Humberto Mauro, que ao utilizá-la como referência acabavam também por reviver o mito do que foi a primeira missa no Brasil.

Lembramos também, que uma pintura histórica deveria ser formada a partir de certas exigências envolvendo um grande tema, domínio técnico de composição, fatura, coloração, e

²⁰⁴ Ibid. p. 55.

uma série de informações históricas, filosóficas, religiosas e científicas para lograr o sucesso da obra. Não obstante, a erudição pictórica também era essencial, pois mediante referências iconográficas aos mestres do passado, esses artistas atestavam sua formação e amadurecimento.²⁰⁵ Nesse contexto, o vínculo com a obra de Vernet se faz como citação e não como cópia.

Em janeiro de 1861 o *Correio Mercantil* comentava a obra: “A primeira missa no Brasil -, que consta estar prompto e que foi composto á custa do estado, é cheio de defeitos no colorido, na disposição e na parte histórica: ha ahi trajas impróprios, attitudes inexplicáveis, natureza e local pouco estudadas”.²⁰⁶ As críticas de anacronismo, de falta de estudo, e de defeitos na escolha das cores e composição também foram replicadas em outras críticas da época, e contrastavam com os elogios sobre o afinco de Meirelles com os estudos. Se levarmos em consideração os diversos estudos sobre vegetação, indumentária e tipos físicos realizados pelo artista, alguns dos quais encontram-se reproduzidos no catálogo *Primeira Missa no Brasil: o renascimento de uma pintura*, observamos que essas opiniões são infundadas.

Em 1888, passada a calorosa discussão, Gonzaga Duque defendeu a obra dizendo que com “a Primeira Missa, Vitor alcançou um verdadeiro triunfo porque escolheu assunto simpático as suas ideias e de acordo com suas convicções íntimas”²⁰⁷ e acrescentou: “a Primeira Missa não poderia ser senão aquilo que ali está”.²⁰⁸ Ao tecer esse comentário, o crítico legitima todas as escolhas do artista, vislumbrando a *Primeira Missa* como uma obra grandiosa.

A tela de mais de 9m² une a presença de uma natureza exuberante, visível desde o tamanho das folhas no primeiro plano até o cume da montanha ao fundo, com a presença de portugueses e indígenas de diferentes idades e expressões. Ao observar a obra, percebe-se que ela foi realizada com atenção aos detalhes, de modo a conferir a união de tantos elementos simbólicos em uma composição. Por mais que ele tivesse a Carta de Pero Vaz e a pintura de Vernet como inspirações diretas, há sem dúvida em sua elaboração um grande trabalho de estudo e composição.

Esse afinco no retrato de uma natureza grandiosa e nacional era constantemente solicitado a Victor Meirelles por Porto Alegre, recomendando-lhe também que fossem

²⁰⁵ CARDOSO, 2008, p. 55.

²⁰⁶ CORREIO MERCANTIL. Academia das Bellas Artes: Exposição Geral de 1960. Ano XVIII. 11 de Jan. 1861, p.2.

²⁰⁷ DUQUE, 1995, p. 173.

²⁰⁸ Ibid, p. 173.

pintadas embaibas, coqueiros ou palmitos, elementos considerados genuinamente brasileiros.²⁰⁹ Um contraste com isso, é uma passagem citada no texto de Mello Junior, onde Victor Meirelles, ao encontrar Pedro Américo, e sabendo que ele havia viajado pelo interior do Brasil, lhe pede uma idéia do que eram as matas virgens da América, pois o longo prazo de tempo afastado, lhe tinha feito esquecer de tudo. Pedro Américo fez então um desenho, que Meirelles acabou não utilizando.²¹⁰

Esse afastamento do local/história a ser retratado, também perceptível nas pinturas posteriores de Rugendas sobre o Brasil e a Argentina faz com que essas obras operem através de um conjunto englobando memória, imaginação e idealização. Realizando pinturas com uma temática em comum, Rugendas e Victor Meirelles realizaram uma iconografia inicial do que foi o batismo das terras brasileiras. Sem sabermos ao certo as relações que Victor Meirelles pode ter tido com o trabalho de Rugendas, tanto com relação ao desenvolvido em *Paisagem Pitoresca Através do Brasil* como em *Primeira Missa em São Vicente*, não é possível estabelecer uma relação de referência direta entre as obras. Ainda assim, concordamos que observar as pinturas de primeiras missas desses artistas propicia uma formação imagética importante e necessária para se falar das origens da nação.

Percebe-se de imediato em ambas as obras, o destaque concedido às figuras religiosas, símbolos diretos do catolicismo e signos visuais que permitem a interpretação dos acontecimentos retratados como correspondendo a missas. Os demais personagens aparecem mais agrupados e com um tratamento mais homogêneo pictoricamente. Na obra de Rugendas, percebe-se que os grupos são menores e visualizados de forma mais instantânea, enquanto na obra de Victor Meirelles tanto a quantidade de personagens como a composição faz com que a obra seja visualizada em camadas que partem do centro para as bordas do quadro.

Assim, percebe-se uma aglomeração de elementos em gradações: a cruz como item principal, situa-se na parte superior da pintura, ultrapassando perspectivamente o tamanho das árvores ao fundo, e destaca-se também por estar na região mais iluminada do quadro, onde também localiza-se o frei Henrique, em roupas brancas. Em sequência visualiza-se outros religiosos e um pouco mais afastados cavaleiros em armaduras. As margens da obra dividem-se quase linearmente, de modo que podemos observar na parte superior uma grande presença natural composta por árvores, montanhas e uma leve presença de água, enquanto a parte inferior é rodeada por indígenas.

Para além dessa descrição sobre os elementos presentes, a obra evoca uma atmosfera

²⁰⁹ Cf. MELLO JUNIOR, 2008, p. 29.

²¹⁰ LEÃO apud MELLO JUNIOR, 2008, p. 30.

sutil, com uma iluminação suave. Vejamos também que há uma clara relação entre a natureza monumentalmente retratada e a religião como manifestação etérea. Ao deixar o centro da obra, mais vazio, o artista acabava por destacar os protagonistas da missa, ao mesmo tempo que reforçava esse ‘olhar para dentro’ ao dispor os nativos em formato circular e com movimentos de braços e rostos que nos levam sempre a voltar os olhos para o altar. Fazendo uma alusão à conversão ao catolicismo, utilizava a primeira missa como um primeiro ato de catequização desses indígenas.

Formulada através de uma ideia de encontro, entre nativos e europeus, adultos e crianças, e uma terra esplendorosa com paisagens gigantescas, onde portugueses e indígenas tiveram boa relação, mesmo que, na prática isso tenha sido bastante diferente, *A Primeira Missa no Brasil* evoca o mito de uma nacionalidade plural e benéfica, conforme Pinheiro Chagas²¹¹ assinalou em 1878:

É uma página brilhante essa da Primeira Missa no Brasil, porque resume antecipadamente em si a existência desse país, porque simboliza o seu papel na história da civilização americana. A entrada dos europeus no México e no Peru assinala-se com cenas de carnificina [...]. No Brasil, pelo contrário, a cena é de paz e amor. (PINHEIRO CHAVES Apud CARDOSO, 2008, p.61).

Sendo uma opinião de época, podemos repensar essa narrativa, visto que a obra reúne não somente uma massa de indígenas que supostamente concordava e compreendia a missa, mas também capta grupos mais afastados com expressões que exibem dúvidas, relaxamento, curiosidade, irritação e tantas outras impressões que propiciam diversas interpretações possíveis sobre a obra. De todo modo, essa aparência de coexistência pacífica entre indígenas e brancos, de “paz e amor”, não deixa de ser uma conquista almejada pelo projeto de nacionalização.

La Vuelta del Malón de Angel Della Valle, por sua vez, também corresponde a uma cena imaginária, visto que, assim como Victor Meirelles, Della Valle recorreu a um acontecimento histórico para dar conta das origens da nação. Retratando um malón, a obra de 1892 registra o rapto de uma cativa e o furto de itens religiosos, recriando um acontecimento que já não existia no momento da execução da pintura. Laura Malosetti Costa, comenta que:

En el imaginario rioplatense la escena del malón, y en particular del rapto de mujeres blancas por parte de los indígenas, llegó a adquirir en el siglo XIX el valor de un símbolo relativo al conflicto entre blancos e indios, entre hombres “civilizados” e “bárbaros”, “nosotros” frente a “los otros.”²¹² (COSTA, 2001, p. 243).

²¹¹ Manuel Pinheiro Chagas (1842-1895). Foi político, escritor e jornalista português.

²¹² “No imaginário rioplatense a cena do malón, e em particular do rapto de mulheres brancas por parte dos indígenas, chegou a adquirir no século XIX o valor de um símbolo relativo ao conflito entre brancos e índios, entre homens ‘civilizados’ e ‘bárbaros’, ‘nós’ frente aos ‘outros’”. COSTA, 2010, p. 243, tradução nossa.

Essa imagem visual formulada em um ponto de encontro entre referências literárias como as publicações *La Cautiva* de Esteban Echeverría, *Martín Fierro* de José Hernández e *Magdalena* de Juan Zorrilla de San Martín, e referências iconográficas de raiz europeia incorporadas por artistas viajantes como Johann Moritz Rugendas, Otto Grashof²¹³ e Raymond Quinsac Monvoisin, estabelecia uma visualidade que revivia o mito da barbaridade indígena e justificava as ações dizimatórias que ocorreram com a Conquista do Deserto comandada pelo General Roca. Reativando, desse modo, o ideário do que foi um malón e ao mesmo tempo indicando que a ausência de *malones* correspondia à libertação da sociedade.

Ao realizá-la, Della Valle pretendia que a obra participasse da Exposição Universal de Chicago²¹⁴ a ser realizada no ano seguinte. Antes desse grande evento, em junho de 1892, dada a inexistência de salas expositivas em Buenos Aires, a obra foi exposta na vitrine da pequena loja de ferragens *Nocetti y Repetto*, marcando sua primeira aparição pública com muita aglomeração. Embora, na época da realização da pintura, os nativos já tivessem sido dizimados, o mito do malón continuava sendo de grande impacto para a sociedade, atraindo um público gigantesco para a rua Flórida. Diante de muitas críticas, a pintura logo foi exaltada como a primeira obra de arte genuinamente nacional, e desde então, responsável por manter as ações civilizatórias presentes no imaginário do povo argentino. Além de participar da Exposição Universal, a obra também esteve presente na segunda exposição do *El Ateneo*,²¹⁵ realizada em 1894, e desde 1903, permanece em mostra permanente no Museu Nacional de Bellas Artes, em Buenos Aires.

Como Flavia Tatsch²¹⁶ comenta, no período de realização da obra, Buenos Aires passava por uma transformação importante. Com as políticas de incentivo imigratório que ocorreram por volta da década de 1880, a população local passou a ser composta em suma por europeus e camponeses que se trasladaram do campo:

Recém chegados a esse núcleo urbano eram atores e espectadores, em seus próprios lugares de residência, das transformações trazidas pelo progresso da cidade. O público que se aglomerou em frente à vitrine da Nocetti y Repetto era tanto testemunho da dissolução de um mundo anterior, quanto residente urbano de longa data, para quem o sentido de pertencimento natural à cidade estava abalado pelo processo de modernização, o crescimento material e a instalação massiva de estrangeiros. (TATSCH, 2010, p. 10).

²¹³ Pintor, desenhista e retratista alemão, considerado um dos precursores estrangeiros da pintura chilena.

²¹⁴ Exposição comemorativa do quarto centenário de Colombo à América. Reuniu invenções de diversos países, sobre tecnologia, agricultura, artes, entre outros. La vuelta del Malón recebeu uma medalha de única classe.

²¹⁵ Salão de arte que além de pintores, envolvia escritores e músicos, como Augusto Ballerini, Eduardo Sívori e Ernesto de la Cárcova, entre outros.

²¹⁶ Professora Associada de História da Arte Medieval do Programa de Graduação e Pós-Graduação do Departamento de História da Arte, da Universidade Federal de São Paulo, UNIFESP.

Nesse sentido, uma obra que contemplasse o espaço aberto interiorano, era reconhecidamente uma expressão da identidade nacional. Representando todo um campo livre, *La vuelta del malón* ilustrava o grande território dos Pampas argentinos até então ‘inutilizados’ devido à presença dos povos indígenas. O ataque aos nativos, dissolvido nas ideias de libertação da sociedade, correspondia, ante tudo, ao interesse pela conquista do território pertencente aos povos originários.

Coincidindo com o período de operações do Estado contra os indígenas dos Pampas, *La vuelta del malón* arquitetava uma verdade histórica viva através de relatos, contos e imagens, registrando uma cena que havia sido um tópico central da conquista e da longa guerra de fronteiras: o saqueio dos povos fronteiriços, o roubo de gado, a violência e o rapto de cativos.²¹⁷ Desse modo, demonstrava imageticamente que através da ação civilizatória do exército os malones tinham acabado.

Curiosamente, a obra apresenta apenas os indígenas como inimigos e não a ação bárbara da dizimação. Vejamos que, embora trate-se uma obra histórica, e ainda mais, da primeira obra reconhecida como sendo de caráter nacional, essa pintura foca em retratar os considerados inimigos em seu auge, praticamente comemorando o resultado do saque, e não, por exemplo, um embate entre indígenas e o exército ou uma cena de vitória do General Roca. Em 1893, Alfredo Palacios²¹⁸ comentava que “es tal lo natural que está pintado, que infunde terror al contemplarlo”,²¹⁹ desse modo, ao olhar do público a cena do malón mostrava-se tão real, que causava espanto, colaborando para a manutenção da visão das populações indígenas como seres bárbaros.

É importante pensarmos também sobre o próprio título da obra e toda a situação nostálgica que ele evoca. Embora realizada nesse período pós conquista como já mencionamos, ao utilizar o título ‘a volta’ Della Valle acaba por retratar um incidente ora se referindo ao passado, registrando algo que acontecia com frequência, ora voltado à atualização desse mito no presente, constituindo um malón que não é possível de acontecer senão no imaginário das pessoas, mas cuja ideia de retorno, mantém ativo o reconhecimento e agradecimento pela realização da Conquista.

Laura Malosetti, comenta que o manejo da luz e a pincelada utilizadas por Della Valle dão indícios de sua formação em Florença. Nascido na segunda metade do século XIX,

²¹⁷ COSTA, Laura Malosetti. **Comentario sobre la vuelta del Malón**. In: Museu Nacional de Bellas Artes. Disponível em: <<https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/6297/>>. Acesso em 30/09/2019.

²¹⁸ (1878-1965) Foi professor, advogado e político socialista.

²¹⁹ “É tão natural o que está pintado, que causa terror contemplá-lo”. PALACIOS, Apud. COSTA, 2001. p. 276, tradução nossa.

no ano de 1852, Della Valle era filho de imigrantes italianos e 20 anos depois foi para a Itália, onde permaneceu até 1883. Além da aprendizagem com Antonio Ciseri,²²⁰ também reconhece-se a influência dos Macchiaioli²²¹ e dos pintores do Ressurgimento italiano em suas obras.²²²

Julio Botet,²²³ que em 1892 visitou pessoalmente o ateliê do artista, podendo ver os esboços da obra e conversar com Della Valle, publicou uma grande crítica no jornal *Buenos Aires Ilustrado*. Entre vários comentários, destacava os tantos estudos que viu sobre a fisionomia dos indígenas²²⁴. De certo que, sem contato com os nativos, Della Valle precisou recorrer a outras imagens onde pudesse ancorar sua obra.

Embora muitas fossem as referências literárias e imagéticas da época, é inegável a semelhança de *La vuelta del Malón* com o poema *La Cautiva* de Echeverría e a tradição pictórica inaugurada por Rugendas, principalmente com relação à obra *El malón*, de 1834 (Figura 08). Realizada no Chile, essa obra instaura uma iconografia de registro do momento do rapto de cativas tomado de movimentações e embates. Também em 1881 há uma reedição do poema de Echeverría, publicado pela primeira vez em 1837, o que colabora para um reavivamento dessa história que já estava inserida no ideário argentino. Desse modo, “La Cautiva, y en particular el primer canto en el que él malón que regresa irrumpe en el atardecer de la pampa, podría haber sido la fuente que inspiró a Della Valle”.²²⁵ Transcrevemos uma parte deste trecho:

Bajo la planta sonante / del ágil potro arrogante / el duro suelo temblaba, / y envuelto en polvo cruzaba / como animado tropel, / velozmente cabalgando; / víanse lanzas agudas, / cabezas, crines ondeando, / y como formas desnudas / de aspecto extraño y crüel. (ECHEVERRÍA, 2003, p. 8).

A realização dessa pintura complementava de forma esplendorosa um ciclo de representações sobre o rapto de cativas. Entre tantas obras, como as realizadas por Rugendas, Blanes, Monvoisin e outros artistas, *La vuelta* incorporava em grande formato (1,86 x 2,92 m) uma pintura de história eloquente, capaz de apresentar com grandiosidade aqueles que haviam

²²⁰ De origem suíça (1821-1891), Ciseri nasceu no cantão de Ticino e teve formação em Florença. A partir de 1849, começou a oferecer instrução a jovens pintores.

²²¹ Grupo de pintores italianos da segunda metade do século XIX. Fizeram grande parte de suas pinturas ao ar livre para capturar sombra e cores naturais, rompendo com as convenções ensinadas pelas academias italianas de arte.

²²² COSTA, [comentario sobre *La vuelta del malón*], s/p.

²²³ Julio Botet (1856-1936). Foi político, advogado e procurador geral da nação argentina.

²²⁴ BOTET, Apud. COSTA, 2001, 265-7.

²²⁵ “A Cautiva, e em particular a primeira parte em que o invasor que retorna irrumpe no pôr do sol dos pampas, poderia ter sido a fonte que inspirou a Della Valle”. COSTA, Laura MaloSETTI. **Los primeros Modernos. Arte y Sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX**. Buenos Aires: Fundo de Cultura Económica, 2001, p. 248.

sido os inimigos do Estado. Sendo a obra mais celebrada de Della Valle, posteriormente, o artista fez outras três versões com fragmentos dessa grande obra, concedendo maior destaque a um grupo isolado, como a cativa e os guerreiros.

Vejam os que em *La vuelta del malón*, os indígenas são apresentados de forma gloriosa, comemorando o sucesso do ataque. Montados a cavalos, fazem gestos de festividade ao levantar os braços empunhando suas lanças. No primeiro plano, um indígena porta uma cruz e nos possibilita uma interpretação interessante: ao mesmo tempo que a profanação de uma igreja é algo considerado completamente desrespeitoso, reforçando o paganismo dos nativos, a cruz é empunhada como uma lança, tão logo como uma arma. Desse modo, ao portá-la, o indígena mostra-se ao mesmo tempo como detentor de poder e como uma ameaça ao cristianismo.

Nesse contexto, uma comparação entre os indígenas e os deuses da mitologia grega feita por Eugenio Auzón²²⁶ nos é importante. Ele diz: “[...] pero los indios no siempre podrán arrasar, robar, incendiar y violar, porque los indios van tomando el mismo camino que los dioses quienes han desaparecido [...]”.²²⁷ Símbolos do paganismo, deuses e indígenas representavam um grande desafio ao cristianismo. Observamos, todavia, que a equiparação é de grande influência, visto que vislumbra os nativos com o poder dos deuses.

A pintura possui uma atmosfera carregada quase unindo céu e terra, e reforçando desse modo, uma superfície gigantesca que parece se estender para as bordas do mundo. A quantidade de guerreiros também impressiona, são tantos que se perdem de vista no horizonte. Além dos indígenas, percebemos também a presença de um cachorro que parece acompanhar o grupo e não persegui-lo.

O que muito nos chama a atenção nessa obra é a figura da cativa que repousa sobre o indígena. Seus olhos fechados podem dar indício de um desmaio. Todavia, ao olhar, essa imagem transparece tranquilidade, em diferença a tantas outras cativas raptadas que pareciam desesperadas. Ao mesmo tempo, observamos nesta obra contrastes que já analisamos antes nas obras de Rugendas: a pele e roupa brancas da cativa em contraposição ao indígena de pele escura, o uso de cavalos, as diagonais criadas através das lanças.

A composição se assemelha muito a *Él malón* de Rugendas, como se Della Valle tomasse por referência ao menos três personagens da obra: um indígena com o boleador ao fundo, um segundo carregando a cativa e o terceiro portando uma lança. A diferença,

²²⁶ Crítico de arte espanhol.

²²⁷ “[...] mas os índios nem sempre vão poder arrasar, roubar, queimar e violar, porque os índios estão tomando o mesmo caminho dos deuses que desapareceram [...]” AUZÓN, apud. COSTA, 2001, p. 268, tradução nossa.

portanto, se concentra no tratamento pictórico, nas dimensões da obra, tanto em relação ao tamanho das telas quanto da perspectiva dos desenhos, e na composição da cena, visto que Della Valle cria uma perspectiva com horizonte mais profundo e linear, e a obra de Rugendas é mais circular com o foco de interesse indo do centro em direção às bordas do quadro.

A cativa, de todo modo indefesa, possui o torso desnudo e carrega um colar com uma cruz, é símbolo de pureza e ao mesmo tempo objeto de desejo. Laura Malosetti comenta que “la imagen de la cautiva fue, desde sus primeras formulaciones, una imagen erótica. Era el objeto del deseo del ‘otro’”,²²⁸ seja como vítima do erotismo selvagem dos indígenas, seja como personificação de amor pelos brancos.

Se localizando, tão logo, no limite entre o mundo da civilização e da barbárie, a imagem da cativa se encontra “en la encrucijada de una problemática de género, entendida ésta como forma primaria de relaciones significantes de poder. En torno a ella, las diferencias y las relaciones entre los sexos se problematizan, se observan, se comparan”.²²⁹

Com um fundo erótico, as imagens das cativas escancaram concepções acerca da mulher no imaginário masculino. Vejamos, por exemplo, um comentário de Auzón sobre a cativa de Della Valle: “Mientras, una hermosa ciudadana!... Vamos, es como la libra esterlina, tiene curso bajo todas las latitudes; yo sé que en lugar de este indio atolondrado, me robo dos Magdalenas por falta de una, y si no las puedo llevar á caballo me armo de una carreta”.²³⁰ O comentário irônico, reverbera de modo bárbaro o lugar da mulher como objeto de interesse e satisfação para os homens.

Por outro lado, observamos também em algumas críticas como houve uma erotização do corpo indígena. Analisando, por exemplo, a grande crítica de Roberto Payró²³¹ para o *La Nación* em 1894, vemos diversas expressões que acabam por reforçar características físicas do porte físico do indígena que rapta a cativa, com descrições detalhadas de seu corpo, destacando seus músculos, contorno de mãos, braços e boca como algo sensual, realizando desse modo a descrição de um ser ‘selvagem’, porém, desejável.

Transcrevemos um trecho em que Payró cita o indígena que leva a cativa: “[...] Cómo se iluminaba su ancho rostro, cómo se hinchaba su aplastada nariz, cómo

²²⁸“A imagem da cativa foi, desde suas primeiras formulações, uma imagem erótica. Era o objeto de desejo do ‘otro’”. COSTA, 2001, p. 268, tradução nossa.

²²⁹ “[...] na encruzilhada de um problema de gênero, entendida esta como forma primária de relações significativas de poder. Ao seu redor, as diferenças e as relações entre os sexos, se problematizam, se observam, se comparam”. COSTA, s/d., p. 7, tradução nossa.

²³⁰ “Enquanto isso, uma bela cidadã!... Vamos, é como a libra esterlina, tem curvas baixas em todas as latitudes; Eu sei que em vez desse índio imprudente, roubo duas Madalenas por falta de uma, e se não as posso levar a cavalo me armo com uma carroça”. AUZÓN apud COSTA, 2001, p. 273, tradução nossa.

²³¹ Roberto Payró (1867-1928). Escritor e jornalista argentino, fundou o jornal *La Tribuna*, onde publicou seus primeiros artigos, e foi editor do jornal *La Nación*.

relampagueaban sus ojillos negros al mirar lo que llevaba en sus brazos, el tesoro mayor de todo aquel botín inmenso [...]”.²³² Sem diferenciar elogios e depreciações, a crítica de Payró centra-se na figura da cativa como um troféu, esboçando uma descaracterização desse ser indígena e equiparado-o a um corpo branco, nesse sentido, evidenciamos como a imagem da cativa ao ser elencada como objeto de desejo, fazia com que o homens brancos se identificassem com a figura desse indígena.

Visto as grandes aglomerações que a obra causou logo de sua primeira exibição, muitas críticas foram escritas no decorrer dos anos.²³³ Seja sobre considerados defeitos de proporção e colorido da obra, sejam as mais diversas análises sobre o efeito da obra no público e interpretações sobre os personagens retratados, fornecem-nos aparatos para refletir sobre a articulação nacional causada por ela. Entre tantas, destacamos uma crítica de 1894, onde José Álvares²³⁴ comenta o aspecto emocional de se ver *La vuelta*, ressaltando o impacto e a comoção que a obra causou na sociedade. Vejamos que, como Payró, Álvares também define a figura da cativa como um tesouro:

¡Cuánta melancolía, cuánto sentimiento de tristeza hay en aquel cuadro de desolación!
¡Con cuánta pena se mira aquél fortín que queda ardiendo a la distancia, con cuánta amargura se piensa en el porvenir horroroso de aquella cautiva que vuela sobre la pampa en brazos del capitanejo que la lleva como el mejor tesoro que pudiera haberle deparado la suerte!²³⁵ (ÁLVARES, Apud COSTA, 2001, p. 276).

Com essa obra, lembramos do relato de Emeric Essex Vidal, sobre o vigor, a perseverança e a coragem dos indígenas. Retratados com glória, justificam ao mesmo tempo a dificuldade de se investir contra eles, visto que eram guerreiros formidáveis. Assim, ao serem fixados em seu auge, celebram a vitória do malón, o que após a dizimação desses povos, corresponde a sua última investida e a consequente vitória do exército. A mensagem era clara: se os indígenas eram fortes assim, o Estado foi mais, a ponto de lograr derrotá-los.

²³² “[...] Como se iluminava seu rosto largo, como se inchava seu nariz esmagado, como relampeavam seus olhinhos negros ao olhar o levava em seus braços, o maior tesouro de todo aquele aquele saque imenso [...]”.
PAYRÓ, Apud. COSTA, 2001, p. 273, tradução nossa.

²³³ Sobre isso, ver os capítulos ‘La vuelta del malón’ e ‘La vuelta del malón frente a la crítica’, publicados no livro *Los primeros modernos*, onde Laura Malosetti comenta e transcreve diversos trechos publicados em jornais da época.

²³⁴ José Sixto Álvares (1858-1903). Escritor e jornalista argentino, conhecido pelo pseudônimo de Fray Mocho.

²³⁵ “Quanta melancolia, quanta tristeza há nesse quadro de desolação! / Com quanta tristeza se olha para aquele forte que continua queimando ao longe, com quanta amargura se pensa no futuro horrível daquela cativa que voa sobre os pampas nos braços do capitão que a leva como o melhor tesouro que poderia fornecer a sorte!”.
ÁLVARES, Apud COSTA, 2001, p. 276, tradução nossa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisar a criação das identidades nacionais brasileira e argentina, pautada em obras que referenciam indígenas e que foram realizadas durante o oitocentos, estabelecemos cruzamentos e paralelos que nos permitiram observar como esse processo se deu nos dois países, incluindo fatores semelhantes e diversos, que estiveram diretamente imbricados nos interesses e na necessidade de se realizar uma arte nacional. Durante a pesquisa, nos debruçamos sobre referências imagéticas, literárias, atas de reuniões, cartas, registros de jornais, e outras publicações, de modo que pudéssemos visualizar desde os aspectos artísticos, aos históricos e políticos que permearam as representações pictóricas sobre indígenas nos dois países.

Observar as produções realizadas pelo artista viajante Johann Moritz Rugendas nos forneceu um embasamento para visualizar possíveis antecedentes da construção de uma identidade nacional requerida pelo Estado. Sendo importantes fontes temáticas e iconográficas, esses registros compuseram um repertório, que ao ser incorporado pelos artistas locais, dialogava com o desejo dubio de estabelecer uma arte nacional e também de produzir uma arte influenciada pelo sistema de ensino europeu. Rugendas percorreu diversos países americanos, estabelecendo pontes entre as tradições que carregava consigo, e as histórias e paisagens dos países que conhecia.

Carregado de referências românticas e orientalistas, estabeleceu vínculos sociais com outros artistas, intelectuais e também políticos, respondendo através de seu trabalho a questões específicas de cada país e realizando produções que consideramos compor um primeiro momento de identidade nacional. Ao referenciar as grandes paisagens brasileiras e as tantas cenas de rapto de cativas na Argentina, o artista captava motivos essenciais da história dessas nações, abordando-os com protagonismo mesmo em seu retorno à Europa.

Sendo uma pauta comum no desenvolvimento da nação brasileira e argentina, compreende-se que o processo de construção de uma identidade não aconteceu de um momento para o outro, mas se consolidou durante décadas e entre muitos embates. Nesse sentido, o trabalho dos artistas viajantes produziu uma iconografia primária a ser utilizada e revista pelos artistas nacionais. Também compreendemos que o processo de formulação das Academias de Belas Artes nos dois países constituíram projetos extensos, embora, de fato tenha sido ainda mais longínquo na constituição da Academia de Bellas Artes argentina, instituída oficialmente apenas no século XX.

Desse modo, ao propormos a abordagem das imagens aqui analisadas, tentamos

pensar como elas foram compostas através de um projeto nacionalista e arquitetadas através de outras referências visuais e literárias, que nos propiciasse pensar acerca da circulação imagética entre países europeus e Ibero-Americanos. Sendo imagens que mesmo hoje continuam a evocar as ideias pelas quais foram concebidas, *A primeira missa no Brasil* (1860), de Victor Meirelles (1832-1903), e *La vuelta del Malón* (1892), de Angel della Valle (1852-1903) auxiliaram a constituir uma visualidade histórica que possibilitava vislumbrar um mito fundador da nação, se inserindo diretamente no imaginário da sociedade e reforçando discursos sobre o descobrimento e a conquista.

Durante o trabalho nos interessou pensar o modo como se deu a representação sobre indígenas nessas produções e de que maneira elas podem ser vistas como pertencentes ao processo de criação da identidade nacional no Brasil e na Argentina. Nossa hipótese é que constituir uma imagem grandiosa da nação se concretiza na realização das obras *A Primeira Missa no Brasil* e *La vuelta del malón*. Voltando ao passado para dar conta das origens da nação, essas obras corroboram para ilustrar as facetas da imposição da colonização, em seus mais diversos aspectos religiosos, culturais e políticos.

Consolidando óticas de um mundo em constante conflito, essas imagens tratam diretamente sobre a necessidade de se inserir uma narrativa aos indígenas durante o século XIX como pertencentes à sociedade ou como inimigos do Estado. Traduzidas na dicotomia civilização e barbárie, apontamos que essas ideias continuam se reeditando, em diferentes matizes entre o culto e o inculto, o popular e o erudito, o subdesenvolvido e o desenvolvido. Também pode ser observada na ausência de políticas públicas que assegurem aos nativos o mínimo de direitos que lhes são devidos. Hoje, dia 6 de agosto de 2022, enquanto termino de escrever essas linhas, a Aldeia Marak'ana, situada no antigo Museu do Índio, é mais uma vez ameaçada por políticos e aliados do bolsonarismo.

REFERÊNCIAS

Livros

ADES, Dawn. **Arte na América Latina: a era moderna: 1820-1980**. [tradução Maria Thereza de Rezende Costa]. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

ALBERDI, Juan Bautista. **Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina**. Buenos Aires: Biblioteca del Congreso de la Nación, 2017.

CARDOSO, Rafael. **A arte brasileira em 25 quadros (1790-1930)**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

CARRIL, Bonifacio del. **Artistas Extranjeros en la Argentina: Mauricio Rugendas**. Argentina: Academia Nacional de Bellas Artes, 1966.

COLI, Jorge. **Como estudar a arte brasileira do século XIX?** São Paulo: Senac, 2005.

COSTA, Laura Malosetti. **Los primeros Modernos. Arte y Sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX**. Buenos Aires: Fundo de Cultura Económica, 2001.

DEBRET, Jean-Baptiste. **Voyage Pittoresque et Historique au Brésil**. Paris : Firmin Didot Frères, 1834.

DINNER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. **A América de Rugendas: obras e documentos**. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

_____. **Rugendas, 1802-1858**. [tradução Maria de Fátima Costa. 1ª Ed. CEAL, 1997.

ECHEVERRÍA, Esteban. **La cautiva**. El matadero. 2ª Ed. Buenos Aires: Editorial Kapelusz, 1965.

GAY, Claude. **Atlas de la historia física y política de Chile**. E. Thunot: Paris, 1854.

LEVY, Carlos. **Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes: Período monárquico catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884**. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1990.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro. Arte no Brasil nos séculos XVI, XVII e XVIII. In: OLIVEIRA, M; PEREIRA, G; LUZ, A. **História da arte no Brasil: textos de síntese**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. 3ª Ed. São Paulo: Global 2015.

ROMERA, Antonio. **Historia de la pintura chilena**. Chile: Editorial del Pacifico, 1951.

RUGENDAS, Johann Moritz. **Viagem Pitoresca através do Brasil**. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João**. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

SQUEFF, Leticia. **O Brasil nas letras de um pintor**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004.

VIDAL, Emeric Essex. **Picturesque illustrations of Buenos Aires e Monte Video**. Londres: R. Ackermann, 1820.

Catálogos

XEXÉO, Pedro Martins Caldas, et al. **Primeira Missa no Brasil: o Renascimento de uma pintura**. Rio de Janeiro: MNBA, 2008.

CENTRO Cultural Banco do Brasil. **Expedição Langsdorff (2010)**. Disponível em: <<https://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/Langsdorff.pdf>>. Acesso em: Abr. 2020.

Teses

SEIXLACK, Alessandra G. C. **Entre a Araucania maldita e o Deserto indômito: debates oitocentistas sobre a Pacificação da Araucania no Chile e a Conquista do deserto na Argentina**. 2017. 306 f. Tese (Doutorado em História Social da Cultura) - Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2017.

ROCA, Andrea Claudia Marcela. **Os sertões e o deserto: imagens da ‘nacionalização’ dos índios no Brasil e na Argentina na obra do artista-viajante J. M. Rugendas**. 2010. 356 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2020.

SOUZA, Fábio. **Extremidades da Nação: Violência, Biopolítica e Anti-Modernidade no Discurso Fundacional da Argentina**. 2022. 249 f. Tese (Doutorado em História Cultural) - Centro de filosofia e ciências humanas,. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

Dissertações

SILVA, Marcelo Augusto Maciel da. **Índios e criollos: rapto e aprisionamento: características do cativo nas fronteiras pampiano-patagônicas no século XVIII**. 2018. 151 f. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2018.

BIANCATO, Adriana Aparecida. **A Escrita Híbrida de História e Ficção de María Rosa Lojo – Amores Insólitos de Nuestra Historia (2001) – A Revisitação Literária de Encontros Históricos Inusitados.** 2018. 121 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Centro de Educação, Comunicação e Artes, Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, 2018.

Artigos

AUGUSTIN, Günther. **Memória cultural em un episodio en la vida del pintor viajero de César Aira.** CALIGRAMA, v. 16, n.1, Belo Horizonte, 2011.

BARBATO, Luis Fernando Tosta. **A construção da identidade nacional brasileira: necessidade e contexto.** Em: Revista Eletrônica História em Reflexão: Vol. 8 n. 15 – UFGD – Dourados, jan/jun - 2014.

CAVALCANTI, Bernadete Dias. **O orientalismo no século XIX e a obra de Pedro Américo.** Gávea 5: Rio de Janeiro, 1988.

CONTRERAS, Víctor Sepúlveda. **Los bárbaros de ayer y de hoy. Importancia y vigencia del pensamiento de Domingo Faustino Sarmiento.** Hermenéutica Intercultural Revista de Filosofía nº 28, 2017.

COSTA, Laura Malosetti. **Rapto de cautivas blancas. Um aspecto erótico de la barbárie em la plástica rio-platense del siglo XIX.** Disponível em: <https://www.academia.edu/21979780/4._Rapto_de_cautivas_blancas_-_Malosetti_Costa>. Acesso em Set. 2020.

_____. **Comentario sobre la vuelta del Malón.** In: Museu Nacional de Bellas Artes. Disponível em: <<https://www.bellasartes.gov.ar/coleccion/obra/6297/>>. Acesso em Set. 2020.

DIENER, Pablo. **O catálogo fundamentado da obra de J. M. Rugendas e algumas ideias para a interpretação de seus trabalhos sobre o Brasil.** Revista USP, São Paulo, jun./ago. 1996.

_____. **Rugendas: ilustrando su viaje por Chile 1834-1842.** Origo Ediciones: Santiago do Chile, 2012.

DUPRÉ, Eduardo Hodge. **Domingo Faustino Sarmiento: sus viajes, la modernidad y el apologismo al federalismo norteamericano.** Almanack, Guarulhos, n. 19, ago. 2018.

ENGH, Lucía Elisa. **La construcción de la identidad nacional en la Argentina. Hacia el Centenario de la Revolución de Mayo.** XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires, 2009.

ESTEVEES, Lila Bujaldon. **Peripécias de dos amigos alemanes em Mendoza: Robert Krause y Juhan Moritz Rugendas**. Disponível em: <https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/12097/2.pdf>. Acesso em: Abr, 2020.

FERREIRA, Ernesto. **La construcción de la identidad nacional Orígenes y desafíos actuales**. Historia del Pensamiento Nacional. Instituto Nacional de Capacitación Política. Buenos Aires, Argentina. Cuad. 1, 2013. pp.28-44.

FIORIN, José Luis. **A construção da identidade nacional brasileira**. BAKHTINIANA, São Paulo, v. 1, n. 1, 1o sem. 2009.

FRANÇA, A. M. **A mirada de Rugendas sobre as "matas virgens" brasileiras e sobre o pampa argentino**. Estudios Rurales, volumen 7, Nº 13, CEAR-UNQ. Buenos Aires, 2017.

GIORDANO, Mariana. **Nación e identidad en los imaginarios visuales de la Argentina. Siglos XIX y XX**. ARBOR CLXXV 740 noviembre-diciembre, 2009.

GUILLAUMIN, Martha Delfín. **La representación de las cautivas en la plástica y la literatura argentina decimonónica: Echeverría y Rugendas, Hernández y Della Valle**. Ciudad de México: UNAM, 2005.

MAIA, Kenia Soares; ZAMORA, Maria Helena Navas. **O Brasil e a Lógica Racial: Do branqueamento à produção de subjetividade do racismo**. Psic. Clin., Rio de Janeiro, vol. 30, n.2, 2018.

MALDONADO, Camila Rodriguez. Fragmentando la unidad: análisis de la representación territorial chilena en el atlas de 1854. In: SCHUSTER, S.; HERNÁNDEZ QUIÑONES, Ó.D. **Imaginando América Latina: historia y cultura visual, siglos XIX al XXI**. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2017.

MARTIUS, Carl. **Como se deve escrever a história do Brasil**. Revista Trimestral de História e Geografia, 1845.

MATTOS, Claudia. V. **Artistas viajantes nas fronteiras da história da arte. III ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE – IFCH / UNICAMP**. Campinas, 2007.

PORRAS, Viviana Gallardo. **Rugendas, artista viajero y su aporte a la construcción de la representación indígena**. Tiempo histórico nº 4, Santiago-Chile, 2012.

ROCA, Andrea. **Imagens construtoras de nação. Rugendas e seus desenhos sobre indígenas no Brasil e na Argentina**. Iluminuras, v. 18, n. 43, Porto Alegre, jan/jul, 2017.

ROMERO, Rafael. **Paisajes latinoamericanos de artistas viajeros del siglo XIX en la Colección Patricia Phelps de Cisneros**. Évora: Cidehus, 2017.

SANTOS, Afonso C. Marques dos. **A Academia Imperial de Belas Artes e o Projeto Civilizatório do Império**. In: 180 Anos de Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

SENA, Isabel. **Beduinos en la Pampa: el espejo oriental de Sarmiento**. In: NAGY-ZEKMI, Silvia (Org). *Moros en la costa: Orientalismo en latino america*. Madrid: Iberoamerica, 2008.

SOUZA, Fábio. **O árabe dos pampas: orientalismo e violência na Argentina do século XIX**. ANPUH: São Paulo, 2011.

SQUEFF, Letícia Coelho. **Fundando a paisagem nacional: o urbano e o selvagem no pensamento de Araújo Porto Alegre**. Paisagem e Arte: São Paulo. Comitê Brasileiro de História da Arte, 2000.

TATSCH, Flavia Galli. **O diálogo entre as imagens literárias e iconográficas na construção do mito das guerras de fronteira contra os índios do “deserto”**. ANPHLAC: UFG, 2010.

VIÑUALES, Rodrigo Gutiérrez. **El papel de las artes en la construcción de las identidades nacionales en iberoamérica**. História Mexicana, Ciudad de México, Out. 2003.

_____. **Arte y vida académica en la Argentina. Vicisitudes de una experiencia tardía**. Tiempos de América, n. 11, Castellón, 2005.

WANDERLEY, Monica Cauhi. **História da Academia - diferentes nomes, propostas e decretos**. 19&20, Rio de Janeiro, v. VI, n. 2, abr./jun. 2011. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/academia_mcw.htm>. Acesso em Jun. 2020.

ZARLENGA, Matias. **La nacionalización de la Academia de Bellas Artes de Buenos Aires (1905-1907)**. Revista Mexicana de Sociología vol.76 no.3 Ciudad de México jul./sep. 2014.

Periódicos

AAURORA FLUMINENSE: Jornal Político e Litterario. [Comentário]. Rio de Janeiro, 21 ago. 1828. N. 10, p. 40.

ACADEMIA DAS BELLAS ARTES: Exposição Geral de 1960. **Correio Mercantil**. Ano XVIII. 11 de Jan. 1861, p.2.

CAMARA dos Senadores do Imperio do Brasil. [Atas]. Rio de Janeiro: Typografia de Gueffier e C., N. 20, 21 jun. 1831, p. 11.

COMMUNICADO. **Diário de Pernambuco**, Pernambuco, 22 de julho de 1846. Ano XXI, N. 160, p.2.

O CENSOR BRASILEIRO, Rio de Janeiro, 01 jul. 1828. N. 22, p. 3.

RADIGUET, Max. Le Voyageur Rugendas. **Journal Universel**, Paris, Jun. 1847. L'illustrations, Vol. IX, N 210, p. 263-266.

RELIGIÕES E COSTUMES. **Museo Universal: Jornal das Famílias Brasileiras**, Rio de Janeiro, 1 mai. 1841. N. 44, p. 352.

Legislação

BRASIL. Decreto de 30 de Dez. de 1831. [Dá estatutos à Academia das Belas Artes]. **Estatutos da Academia de Bellas Artes em 1831, referentes à chamada Lino Coutinho**. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/documentos/estatutos_1831.pdf> Acesso em Jun. 2021.

BRASIL. Decreto nº 1.603, de 14 de Mai. de 1855. **Dá novos estatutos à Academia de Bellas Artes**. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-1603-14-maio-1855-558536-publicacaooriginal-79876-pe.html>>. Acesso em Out. 2021.

BRASIL. Carta Régia de 05 de Nov. de 1805. **Sobre os índios Botocudos, cultura e povoação dos campos geraes de Coritiba e Guarapuava**. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/carreg_sn/antioresa1824/cartaregia-40263-5-novembro-1808-572442-publicacaooriginal-95554-pe.html>. Acesso em Mar. 2022.

BRASIL. Carta Régia de 13 de Mai. de 1808. **Manda fazer guerra aos índios botocudos**. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/carreg_sn/antioresa1824/cartaregia-40169-13-maio-1808-572129-publicacaooriginal-95256-pe.html>. Acesso em Mar. 2022.

BRASIL. Carta Régia de 01 de Abri. de 1809. **Approva o plano de povoar os Campos de Guarapuava e de civilisar os índios barbaros que infestam aquelle territorio**. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/carreg_sn/antioresa1824/cartaregia-40045-1-abril-1809-571613-publicacaooriginal-94759-pe.html>. Acesso em Mar. 2022.

Cartas

BARRENECHEA, Ana Maria. **Carta de Sarmiento a Rugendas**. Nueva Revista de Filología Hispánica: Cidade do México, 1998.

SANCHEZ, Mariquita. [Correspondência]. Destinatário: Esteban Echeverría. Buenos Aires, 17 de abril de 1845.

SARMIENTO, Domingo [Correspondência]. Destinatário: Bartolomé Mitre. Buenos Aires, 20 de setembro de 1861.

PORTO-ALEGRE. Manuel de Araújo. [Correspondência]. Destinatário: Victor Meirelles. Brasil, 6 de agosto de 1855.

Sites

CHRISTIES. **El Malón, Johann Moritz Rugendas**. Disponível em: <<https://www.christies.com/lot/lot-6122831>>. Acesso em Out. 2022.

REAL Academia Espanhola. **Malón**. Disponível em: <<https://dle.rae.es/mal%C3%B3n>>. Acesso em Out. 2022.