

A PALHETA E O PINCEL NA CONSTRUÇÃO DE UM MITO FUNDADOR

Susana Bleil de Souza
Depto de História/UFRGS
sbleil@orion.ufrgs.br

Resumo : O objetivo desse artigo é examinar como parte das elites intelectuais e políticas uruguaias preocupava-se com a orientalização do Estado nacional uruguaio e encarregava-se de consolidar a consciência nacional mediante trabalhos intelectuais e artísticos. Embora cada arte tenha a sua própria linguagem, Juan Manuel Blanes através da pintura procurava expressar as inquietudes de seu tempo: pintar uma nação em construção. Blanes, criou símbolos pictóricos da nacionalidade e inventou um passado iconográfico. Buscou a gênese do nacionalismo uruguaio, nas lutas de independência contra o Brasil e construiu o arcabouço de um imaginário nacional, o subsídio simbólico para a idéia de nação que a elite pensante se dedicava a construir.

Palavras-chave: nação; imagem; identidade; Juan Manuel Blanes.

The palette and the brush under the founding myth construction.

Abstract: The objective of this paper is to examine how part of the intellectual and political Uruguayan elites was concerned about the orientalization of the Uruguayan National State and undertook the consolidation the national conscience through intellectual and artistic works. Though each art has its own language, Juan Manuel Blanes strived to express through painting the unrest of his time: to paint a nation in construction. Blanes created pictoric symbols of the nationality and invented an iconographic past. He quested for the genesis of the Uruguayan nationalism in the independence fights against Brasil and constructed the frame for the national imagery, the symbolic subsidy for the idea of a nation that the thoughtful elite strived to build up.

Key Words: nation; image; identity; Juan Manuel Blanes.

A pintura pode expressar as inquietudes de uma nação em construção. Juan Manuel Blanes dotou a elite uruguaia de uma iconografia que legitimava o seu passado histórico nacional. Pintou um mundo de heróis e contribuiu, juntamente

com a História e a Literatura, para a criação de uma memória coletiva, de uma identidade oriental. A criação de uma mitologia, a descrição de uma paisagem e de fatos históricos que buscavam uma justificativa para a nacionalidade vacilante vão, através da pintura de Blanes, construir o arcabouço de um imaginário nacional, o subsídio simbólico para a idéia de nação que a elite pensante se dedicava a construir. Blanes nasceu em 1830, em Montevidéu e, em 1861, iniciou os seus estudos de pintura em na Europa, na Academia de Florença. Em 1864, de regresso, se instala em Buenos Aires, onde entra em contato com Andrés Lamas, influente homem de letras uruguaio, ligado à política e que se converteu em um dos seus maiores colaboradores em busca de informações para a realização de suas composições de temas históricos. Em 1865, retornou a Montevidéu e fez um primeiro esboço do quadro *El Juramento de los Treinta y Tres*. Em dezembro de 1877, terminou o seu quadro monumental e em janeiro do ano seguinte, o pintor doou o quadro ao governo. O êxito e a comoção pública ecoou até Buenos Aires, onde o quadro também foi exposto. Entre novas idas à Europa e tragédias familiares, Blanes morreu em abril de 1901, em Pisa, na Itália e neste mesmo ano, seus restos mortais foram repatriados e sepultados em Montevidéu¹.

As pinturas não são feitas somente para serem observadas, como assinala Peter Burke, mas também para serem lidas, na medida em que as imagens são feitas para comunicar, para nos contar alguma coisa. A arte pode nos fornecer evidências para aspectos da realidade social que muitos historiadores desejam estudar, tais como mentalidades, ideologias, pois toda estrutura plástica é portadora de mensagens².

A grande revolução cultural que começou no final do século XIX, é a do triunfo da cultura da imagem e do imaginário³. É falso afirmar que o desenvolvimento da imagem se faça em detrimento da escrita pois a imagem tem necessidade de um texto para ser definida. Sem dúvida quem melhor expôs a questão foi Miguel Rojas Mix, ao afirmar que na passagem da cultura do logos para a cultura do ícono, é a natureza mesma do conhecimento que mudou: uma vez que se passou da exigência de verdade do conhecimento “textual” para a busca do verossímil do conhecimento visual. O saber visual é da natureza do verossímil, porque a imagem não é real, somente o é enquanto imagem, pois enquanto representação, só é verossímil. À diferença da inteligência alfabética que tem como exigência a verdade, a inteligência visual opera em termos de eficácia e lhe interessa convencer e não raciocinar, pois o imaginário não opera em termos de verdade ou mentira⁴.

Nas três últimas décadas do século XIX, período de consolidação dos Estados nacionais latino-americanos, os centros de poder político, através de suas elites governantes justificavam os seus papéis e ordenavam as suas ações através de rituais, símbolos e cerimônias que procuravam construir as identidades sociais

por eles representadas. Espaços como o teatro, a cerimônia oficial e a festa pública eram alguns dos grandes campos de produção e vivência das identidades coletivas. Este trabalho pretende examinar um momento histórico em que artistas uruguaios, pintores, escritores e homens de letras, se projetaram no cenário nacional, criando as figuras míticas dos heróis que vão ocupar o espaço simbólico do imaginário nacional que se construiu no decorrer da segunda metade do século XIX. Uma nação, como lembra Stuart Hall, não é apenas uma entidade política. É também um sistema de representação cultural, um conjunto de significados com os quais as pessoas se identificam. Uma cultura nacional é “um modo de construir sentidos que influencia e organiza nossas ações e as concepções que temos de nós mesmos”. Esses sentidos estão contidos nas narrativas históricas sobre a nação, “memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas”.⁵ As identidades se conformam em torno a formas específicas de relação com um determinado estado portanto, as identidades são construídas no contexto dinâmico do processo histórico⁶.

Salienta Rojas Mix que a maior parte dos hábitos visuais de uma sociedade não estão registrados em um documento escrito. A maneira de ver própria ao público de uma época, se constrói nos grupos sociais e reflete seus hábitos, seus interesses e seus valores. A imagem condensa realidades sociais, o que a converte em um documento precioso para os estudos de época, pois cada era vê o passado de maneira diferente, e nesta revisão do passado, a imagem desempenha um papel fundamental. Ela também é capaz de captar aspectos de um fato histórico que um documento escrito não revela, bem como de que forma o fato é apreciado pela opinião pública. A importância do imaginário para o historiador advém da possibilidade de examinar, em particular aspectos relacionados com a sensibilidade popular ou a manipulação de massas. Rojas Mix, ainda destaca o quão importante é o imaginário na formação de opinião e de crenças, na construção dos grandes mitos sociais, do sentimento nacional, na evolução do gosto e outros aspectos básicos da história cultural⁷.

Visto que o Uruguai conquistara a sua independência em relação ao Brasil através de sucessivas guerras, a elite uruguaia via-se diante da necessidade de reinventar um país independente livre das ameaças do Brasil Imperial. No final do séc. XIX, em uma larga faixa onde a fronteira confundia-se com a campanha, o Estado nação uruguaio procurava delimitar suas fronteiras geopolíticas, e empenhava-se em demarcar suas fronteiras culturais, utilizando-se de vários recursos: ferrovias, escolas, ensino da língua, requisição de terras, fundação de cidades, redivisão departamental. A definição das fronteiras territoriais era um ponto fundamental para a construção de uma nação. Uma comunidade identitária deveria saber onde começava e onde acabava o seu território, quem estava dentro

e quem estava fora da pátria. Sem limites precisos, não havia como historicizar o território do grupo, não se podia construir um passado pátrio, não existiam os limites de definição da ação do Estado, nem limites com relação aos estados e territórios vizinhos⁸.

Quando a geração nacionalista começou a refletir sobre os destinos do país e os meios de afiançar a sua vida independente, um dos primeiros problemas que considerou foi o dos campos fronteiriços em mãos de proprietários brasileiros, com peões da mesma nacionalidade, cujos hábitos e os costumes e até o idioma eram portugueses, pois o espanhol havia desaparecido. A *ganaderia criolla* e cerca de 50% das estâncias dos departamentos do Norte estarem nas mãos de brasileiros, eram fatores que desnacionalizavam a fronteira. Setores das elites intelectuais e políticas uruguaias preocupavam-se com a orientalização desse espaço e temiam, inclusive, a perda de parte de seu território⁹.

A nação precisava construir-se como homogênea e consensual, uma comunidade de sentido com um projeto coletivo que, baseando-se em um passado de bravura, a projetasse em direção a um futuro grandioso ao qual ela estaria predestinada desde o seu princípio. A identificação coletiva se dava através da idéia de pertencimento a uma comunidade imaginária, soberana e autônoma que se organizava em torno a um estado nação que se modernizava no último quarto do século XIX. Uma elite intelectual e política, desde uma perspectiva nacionalista, consolidava um imaginário social que poderia criar com segurança uma identidade coletiva, dentro de um contexto que inseria o Uruguai em um mercado internacional de impulso modernizante e capitalista.

Este período, considerado de modernização e de nacionalização do Uruguai é, segundo Abril Trigo,¹⁰ o período em que se realiza a gestação de um imaginário nacional calcado sobre a organização e a consolidação de um Estado moderno imposto por uma ditadura, apoiada pelo exército e pelos estancieros. Esta simultânea tarefa de modernização e nacionalização que inclui a centralização administrativa e policial, a fixação da propriedade e da racionalização capitalista da exploração agropecuária está a disposição, segundo o mesmo autor, dos aparelhos de reprodução ideológica do Estado e da promoção dos símbolos e dos rituais necessário para plasmar, de maneira bem sucedida, a criação de um imaginário nacional.

Entre 1875 e 1910, o Uruguai se incorporou à economia de mercado internacional, dominada pelas importações do império britânico e começou um processo de transformação econômica e social que definiria o perfil nacional moderno do país. O capital estrangeiro que promovia a modernização econômica do país dependia da produção pecuária, o objeto essencial de interesse do mercado mundial. Para que essa produção alcançasse sua maior efetividade, o campo,

a estância *cimarrona*, a pecuária do tipo pastoril e o “gaúcho” tinham de se transformar.

Essa transformação concretizava-se com o *alambramiento* dos campos, a proteção da propriedade privada, a criação, em 1871, da Associação Rural e a institucionalização, em 1879, do Código Rural redigido pelos mesmos membros daquela associação. A estância se convertia em uma empresa capitalista cujo interesse era produzir gado de boa qualidade por meio da mestiçagem. O campo se delineava e se reconstruía por meio do cercamento das terras, que assimilava as grandes extensões das estâncias por meio dos fios do telégrafo, do telefone e das ferrovias que iam impondo padrões de urbanização na campanha. Essas imagens da modernização culminaram, em 1909, com a construção do porto de Montevideú.¹¹

É justamente esta fase de modernização capitalista que permite saldar as disputas político-partidárias e convocar os setores dominantes em torno a um projeto comum. Esta é uma tarefa que compete ser realizada por uma geração a qual, Arturo Ardao, pensador uruguaio, chamou de geração fundacional, pois, segundo ele, as gerações anteriores haviam sido gerações de espírito platino enquanto esta, a qual ele se referia, foi, acima de tudo, uruguaia. A ela correspondeu a missão de forjar intelectualmente a consciência da nacionalidade e sua tarefa, realizada a partir dos anos 70, não consistiu somente na montagem dos imaginários fundacionais, como a figura de Artigas ou a saga dos *Treinta y Tres Orientales*, mas também num trabalho mais difícil: plasmar um discurso capaz de articular estes imaginários nacionais.¹²

A especificidade histórica do Uruguai fazia com que ele apresentasse dois momentos fundadores: o primeiro seria o período artiguista e o segundo, desencadeado pela cruzada dos Trinta e Três Orientais contra a dominação imperial brasileira.: A segunda fase das lutas independentistas se iniciou em abril de 1825, quando Juan Antonio Lavalleja (um antigo lugar tenente de Artigas) desembarcou clandestinamente nas costas do Rio Uruguai, frente a um punhado de homens que constituiriam o Estado-Maior do novo exército revolucionário. O propósito da logo chamada cruzada libertadora, era explícito e claro: independência do Brasil e reintegração às Províncias Unidas do Rio da Prata¹³.

Tanto a figura de Lavalleja como a representação dos 33 Orientais assumiu grande relevância, especialmente por tornar-se objeto de debate específico entre os intelectuais defensores do projeto político de um Uruguai independente e os que defendiam um projeto unionista. A questão tornava-se mais polêmica pelo fato de que ambas as propostas de representação histórica, Lavalleja e os *Treinta y Tres*, os retratavam enquanto heróis nacionais; entretanto, é na interpretação do “sentido” dos atos dos protagonistas históricos é que surgiram sérias divergências.

Tais questões provinham da necessidade da busca ou construção de um passado, de uma tradição, visando a legitimação de um projeto político para o futuro. É importante enfatizar que tal discussão contribuiu para a consolidação de uma imagem do Brasil e dos brasileiros enquanto a ameaça externa em potencial¹⁴.

É durante a ditadura de Lorenzo Latorre que se organiza um *locus* no qual comunidade podia ser imaginada, se partirmos da idéia de Benedict Anderson. Em um continente onde o passado é matéria plástica do presente, a história tornava-se um discurso hegemônico que perpassava o jornalismo, a poesia, a narrativa, a pintura, o teatro e a música. Se a temática histórica predominava na literatura e na arte da época, o discurso histórico, por sua vez, se modelava de acordo com fórmulas retóricas e padrões literários. Assim modelaram-se, nas últimas décadas do século, de forma paralela, uma história, uma arte pictórica e uma literatura nacionais, sistematizadas em obras monumentais tais como, as do historiador Francisco Bauzá, do pintor Juan Manuel de Blanes, do escritor Eduardo Acevedo Día, ou a do poeta Juan Zorrilla de San Martín.

Para essa geração pós 1835, era necessário construir uma genealogia, isto é, tornar inteligível um passado que, por sua vez, oferecesse uma resposta válida para sair do estancamento do presente. O melhor fato possível era a o épico acontecimento traduzido na chamada “Cruzada Libertadora dos 33 Orientais” de 1825, e nas vitoriosas batalhas de *Rincón*, *Sarandí* e *Ituzaingó*, todas contra o Brasil.

É apenas na conjuntura da década de 1870, especialmente após a chegada do coronel Lorenzo Latorre (1876-1886) ao poder central, que as condições para a formulação de um passado nacional comum, uma história que buscasse congregiar toda a nação, foram viabilizadas. As primeiras obras que trouxeram o passado nacional de uma forma elaborada, buscando ressaltar as características de uma orientalidade, e legitimadora surgiram ao redor de 1880. A historiografia uruguaia considera Francisco Bauzá, pelo seu manejo de fontes, trabalho de pesquisa e metodologia, o primeiro historiador uruguaio, iniciador de uma tradição historiográfica definida por Real de Azúa como “tese independentista clássica”¹⁵. Outros nomes se incorporaram a esta corrente e apresentaram uma história onde a nação e a orientalidade preexistiam ao Estado, legitimaram o projeto político onde a independência política absoluta era ponto chave, e em suas obras, a visão predominante permanecia (mantendo as representações construídas nas décadas anteriores) anti-lusitana e anti-brasileira.

A partir da segunda metade da década de 70, para a elite dirigente civil ou militar era importante construir-se uma nação diferente da construída pelos argentinos, procurando-se através de uma gesta heróica libertadora que passava

a inaugurar a galeria de símbolos nacionais, diferenciar-se dos seus vizinhos de fronteira. Neste contexto do processo de criação coletiva da identidade, vamos examinar, através da pintura, como a invenção de uma orientalidade é elaborada, no imaginário político do final do século XIX. Assim, para podermos examinar, ainda que muito brevemente, os sentimentos e as sensibilidades de uma outra época, a fim de construir um conhecimento sobre o Uruguai, daquele final de século, recorreremos à pintura de Juan Manuel Blanes, sem esquecermos que o nosso olhar é brasileiro, *locus* da alteridade de ser oriental.

Juan Manuel Blanes, o primeiro nome da pintura uruguaia, o “*pintor de la patria*”, ocupou um lugar privilegiado na representação iconográfica da gesta nacional libertadora. Ele pinta com a intenção de cumprir uma missão cívica: pôs o pincel a serviço da afirmação da identidade nacional uruguaia, ou oriental, na linguagem do século XIX. Blanes criou símbolos pictóricos da nacionalidade, inventou um passado iconográfico e, a partir dele, uma imagem amplamente aceita de Artigas, dos 33 *Orientales* e do gaúcho. Blanes introduziu mitos visuais nacionais pintando a paisagem e a sua gente para fundar uma identidade nacional. O espaço pintado por Blanes é, sem nenhuma dúvida, uruguaio: “Os céus nacarados e os entardeceres crepusculares são uma conseqüência do seu propósito de traduzir a forte luz americana”.

Lucian Boia concebe o mito como uma construção imaginária: narrativa, representação ou idéia, visando abarcar a essência dos fenômenos sociais em função dos valores intrínsecos de uma comunidade e com o objetivo de assegurar-lhe a coesão social. Os mitos modernos se apresentam freqüentemente sob a forma abstrata de idéias e de símbolos. A nação é incontestavelmente um mito, na medida em que ela propõe um esquema explicativo da história colocando em relevo valores fortemente partilhados. O mito é estrutura; ele pode utilizar materiais verdadeiros ou fictícios, ou verdadeiros e fictícios ao mesmo tempo; o importante é que ele os disponha segundo as regras do imaginário. Uma fronteira incerta e permeável o separa da história; ele procede por seleção e transfiguração, ou seja por um trabalho de memória e esquecimento¹⁶.

É preciso ressaltar que é nos momentos de crise que a questão da identidade nacional volta a ser discutida como, afirma Gabriel Pellufo¹⁷. No decorrer do século XX, esse artista foi pontualmente invocado como construtor das imagens fundacionais uruguaias, principalmente quando esta vocação realizava um serviço político e cultural em relação à crise do imaginário democrático e nacionalista do Estado.

Pintar, para Blanes, era antes de tudo “narrar”, “fazer constar” certos fatos, inclusive acompanhados de explicações escritas. Ele começou pintando pequenas aquarelas sobre papel durante a Guerra Grande (1843-1851), basicamente imagens

testemunhais. Foi o início da definição de um imaginário político-cultural de perfil nacionalista. O nacionalismo é relativamente fácil de ser expresso em imagens: celebrando os maiores eventos históricos de uma nação ou retratando a paisagem característica da região¹⁸. Imagens deste tipo eram de uma certa forma, agentes históricos, uma vez que não apenas registravam acontecimentos mas também influenciavam a maneira como eles eram vistos na época.¹⁹ Durante o século XIX, o mito da nação e do Estado nação apoderou-se do imaginário histórico e político. Esta nova maneira de dividir o mundo tornou-se a expressão privilegiada da unidade: unidade nacional confrontando-se, evidentemente, com outras unidades nacionais. O nacionalismo deveria marcar forte e duravelmente a historiografia e a consciência histórica em geral²⁰.

Blanes passou um tempo como pintor de história no palácio de Urquiza (1856), em Entre Ríos. A sua pintura não apenas narra para conhecer, ela narra para convencer marcando o deslocamento para outro tipo de espaço simbólico: o espaço político-cultural aceleradamente ideologizado. De 1856 em diante, assistimos à emergência de um Blanes que busca cada vez mais, explicitamente, pôr-se a serviço das idéias construtivas do Estado nação, que “busca cada vez mais uma produção iconográfica a serviço da história narrada desde o observatório político do poder”.²¹ Blanes vai pintar os feitos militares considerados fundacionais do processo independentista. A função do mito seria contar a história de uma fundação, explicando e justificando a existência das nações e dos Estados²². Assim, os mitos de fundação são históricos e giram em torno da criação de personagens heróicos, excepcionais. O herói é onipresente, tanto na política quanto na história. Inicialmente na Europa, no século XIX, depois, por etapas, no mundo inteiro. O estabelecimento de um panteão de heróis, no qual estivessem personagens como Lavalleja e os protagonistas da Cruzada Libertadora era um requisito para a existência de uma nação.

O mito do Estado nação eclipsou todos os outros e o recorte ideal do mundo tomou os contornos de uma constelação de Estados nações²³. Blanes vai construir sua mitologia do processo republicano, apoiado em obras literárias da época, em narrações orais de protagonistas ou na interpretação histórica escrita e verbalizada por figuras como, por exemplo, do uruguaio Andrés Lamas, diplomata em Buenos Aires, que reunia documentação e escrevia sobre o passado uruguaio bem como sobre a situação política presente, vivida por ele. Por influência e amizade com Andrés Lamas, católico e liberal, Blanes tinha a intenção de se tornar um pintor americano. Ele pensava que, através de sua arte, era possível resgatar traços humanos universais nos nacionalismos ou regionalismos culturais que ele pintava. Quando explica, publicamente, os argumentos do seu quadro *El juramento de los 33 Orientales*, diz precisamente: “esforcei-me para alcançar os caracteres gerais

da humanidade, para lê-los através de um grupo de patriotas uruguaios”²⁴. Blanes parece aderir a uma idéia de nação que deve ser construída no imaginário coletivo a partir da credibilidade de um passado fundacional, confiando no futuro de um processo civilizatório na região.²⁵

Para Lucian Boia, a nação encarna menos uma realidade histórica objetiva do que um projeto ideal. Ela existe nas consciências. Ela pertence ao imaginário. Ela é um dos grandes mitos dos tempos modernos. E como toda a estrutura do imaginário, ela reúne solidariedades do tipo arquetícos, como antigos laços de sangue, língua comum, aos valores novos forjados por uma história recente, soberania popular, sistema político representativo²⁶.

Parece que Blanes sofreu influências do pintor francês, Jacques-Louis David, considerado o principal artista da Revolução francesa, cujo material iconográfico, deve ter sido examinado pelo pintor uruguaio, no museu do Louvre, em Paris. Ao voltar de uma viagem à Itália, em 1784, David apresentou o Juramento dos Horácios, de estilo rígido e marcial. Ele e a escola desenvolvida a partir de 1789, imprimiram às suas telas um sentido fortemente narrativo, onde a ação representada podia transmitir com toda a clareza e sem adornos, uma mensagem cívica e moral. Amor à liberdade e à pátria, heroísmo e espírito de sacrifício, rigor espartano e autodomínio estoico, são qualidades que iriam tornar o Estado um cliente natural de tal estilo²⁷. No século XIX, alguns dos grandes campos de produção e vivência das identidades coletivas eram espaços como o teatro, a cerimônia oficial e a festa pública²⁸

Em 1866, Blanes propôs à Comissão Econômica Administrativa a realização de um quadro em torno do desembarque dos 33 Orientais para expor no Museu Nacional, pois segundo ele afirmava: “os povos mais cultos sentiram a necessidade de alimentar suas recordações históricas por meio da arte monumental... que dê sustento ao orgulho nacional”. Ele assumiu assim, o caráter de um pintor de temas históricos em um momento em que a história não era ainda vista como uma narrativa socialmente aceita.²⁹

A pintura patriótica de Blanes através de seu quadro *El Juramento de los Treinta y Tres Orientales* por ser a obra que está diretamente relacionada com a liberação uruguaia do Império brasileiro, tornou-o um dos ‘elaboradores’ da idéia de nação oriental. Ele havia compreendido que a pintura era a arma apropriada para estimular o pertencimento coletivo. Afinal, o que passou a ser discutido, a partir de meados da década de 1870, foi a veracidade do passado e, tanto para independentistas quanto para unionistas, a alteridade intrínseca ao reconhecimento identitário uruguaio foi, fundamentalmente, o Brasil e os brasileiros³⁰. Nesse momento, a “tese independentista clássica” tornou-se uma espécie de história oficial uruguaia.

O seu quadro sobre o *Juramento dos Trinta e Três Orientais* (1875 - 77), um óleo sobre tela, com grandes proporções, - três metros e onze de altura e cinco metros e sessenta e quatro de largura - apresenta as figuras em tamanho natural e se encontra, atualmente, no Museu Nacional de Artes Visuais. Em 1825, quando teve lugar a Cruzada Libertadora, Lavalleja e seus companheiros chegaram à praia de *La Agraciada* no território da província oriental. Para a realização do quadro, Blanes viajou à estância Casa Blanca, de D. Ordoñana, no departamento de Soriano, para tomar notas das cenas naturais. O afã documental em sua máxima expressão, o levou a visitar o lugar do desembarque no mesmo dia e hora aproximada em que ela se efetuou, para obter os estudos de luz e coloração³¹.

Quando Blanes iniciou a sua pintura de temas históricos, como a História ainda não se consolidara como disciplina, o uso de narrativas visuais como evidência histórica, eram como uma fonte ou um recurso para os historiadores. Certas narrativas visuais poderiam ser consideradas como a própria história, recriando o passado por meio de imagens e interpretando-o de diferentes maneiras³². Blanes plasmou iconograficamente determinados fatos e personagens passados e, como as pinturas históricas do século XIX, colocou o espectador na posição de testemunha ocular dos acontecimentos representados. “*Los Treinta y Tres* foram o principal ícone das lutas independentistas antes da revalorização de Artigas como prócer nacional, e até princípios do século XX, talvez hajam sido o principal motivo patriótico capaz de produzir certo impacto no imaginário, o que lhe valeu o título de pintor da Pátria³³”.

No final da década de 1870, quando se inicia o processo de escolarização no Uruguai, a historiografia legitimará muitos de seus relatos, através de uma leitura não problematizada de representações pictóricas anteriores, entre as quais se encontravam as de Blanes.³⁴ É preciso não esquecer que a primeira visão orgânica do passado uruguaio é fornecida por Francisco Bauzá, com uma história onde o tema predominante é a nacionalidade, tema este sustentado com grande valor metodológico, existindo em sua obra pesquisa, método e interpretação. Em sua *História de la Dominación Española en el Uruguay* (1880), buscou as origens dessa nacionalidade em todos os elementos, desde os geográficos até os políticos. Na falta dessa história, as pinturas a óleo de Blanes possuíam uma inegável importância iconográfica e simbólica. Como artista cumpriu com o seu ambicioso plano criando as primeiras imagens da história nacional e o ciclo mais completo da iconografia rioplatense. Descartou a antiguidade heróica e os mitos greco-latinos, tão comuns nas representações artísticas do período, como a loba romana associada ao conceito fundacional e captou a história contemporânea de seu país e a dos seus vizinhos.

Para esboçar o seu desembarque, visitou a propriedade do estancieiro, Don Domingo Ordoñana, fundador da Associação Rural, foi à praia de *Agraciada*,

sobre o rio Uruguai, estudar o lugar e captar a luz e inclusive, segundo é contado, teria levado areia para o seu ateliê, para que os modelos posassem. Utilizou os dados relatados por Ordoñana, e, para poder vestir corretamente as suas figuras, consultou os colecionadores de uniformes históricos. Esta espécie de pintura histórica exigia uma pesquisa considerável. Peter Burke confirma que os assuntos militares, muito populares no século XIX, desenvolveram pesquisas cuidadosas sobre os uniformes e equipamentos dos soldados que eram pintados.

A partir da documentação, Blanes conseguiu uma cena verossímil na qual retratou os participantes, principalmente os líderes Juan Antonio Lavalleja e Manuel Oribe, colocando-os na galeria dos heróis nacionais fundadores. Ambos aparecem na zona mais iluminada da tela, local onde Lavalleja sustenta a bandeira, com as cores, branco, azul e vermelho, uma bandeira de tradição artiguista, “objeto transcendental que dá sentido ao quadro”. Magdalena Broquetas e Inés Quadro, em seu estudo sobre Blanes, afirmam que uma bandeira tricolor teria acompanhado a viagem até o território da Província oriental e participado também do juramento de Lavalleja e de seus companheiros em Agraciada³⁵.

O pintor imaginava que este fora o momento em que os patriotas juraram *libertad o muerte*. A pintura entretanto, não é realista. Não correspondem à realidade de uma luta, os trajes limpos, as camisas brancas e as armas reluzentes. A distribuição do grupo é convencional e teatral de acordo com os critérios da composição clássica feita para ressaltar a façanha e a apoteose heróica. O realismo cedeu espaço à glorificação. Não existia, até então, nenhum testemunho visual significativo do acontecimento. Como afirma Irigoyen: “O quadro de Blanes é uma cuidadosa composição onde os Trinta e Três personagens, perfeitamente identificados e individualizados, se ordenam quase semi circularmente em torno a Lavalleja, que ocupa uma posição próxima ao centro da tela”. A pintura mostra o momento em que os patriotas levantam seus braços armados e juraram “em unísono liberar o solo oriental do domínio brasileiro ou morrer na tentativa”. Pode-se concordar com o autor, que, ainda que a estrutura esteja “visivelmente construída a serviço da apoteose patriótica, Blanes obteve ao mesmo tempo um sólido equilíbrio de composição e uma teatralidade convincente”³⁶.

Em 1878, Blanes exibiu o monumental *Juramento* em seu ateliê, ante Latorre, ministros, altos funcionários e autoridades e nos dias seguintes ao público. O trabalho gerou comoção nos espectadores da época: desfilaram multidões, a imprensa escreveu notas exaltadas, foram enviadas coroas e ramos de flores, queimaram-se incensos, foram feitas oferendas simbólicas e os poetas leram suas mensagens em prosa e verso. Blanes doou sua obra ao Estado e, do ponto de vista histórico, ao integrar-se na memória visual da sociedade, acabou por converter-se em um emblema nacional para o público uruguaio até os dias de hoje.

Em uma breve tentativa de aventurar-se a uma releitura do político pelo cultural,³⁷ é inegável constatar a eficácia simbólica das imagens produzidas sobre os mitos e crenças fundacionais que levaram os homens letrados da época, como Blanes, a construir uma identidade oriental dotada do poder simbólico de coesão social em um momento particular do nascimento do Uruguai moderno, onde pela primeira, vez aparece uma síntese coletiva de identidade política, a orientalidade. O objetivo de liberar o território do jugo estrangeiro, o Império do Brasil, pressupunha a vinculação do ideal abstrato de pátria ou nação com algo concreto, conhecido, familiar.

A disputa por datas, significados e intenções dos heróis e feitos heróicos de um passado pátrio, acabaram por reforçar a existência simbólica de um passado comum e as disputas em torno de uma tradição fundante da pátria e dos heróis da nação, representavam as posições dos diferentes projetos políticos. A história nacional dava suporte à criação de uma tradição de heróis vinculados à pátria e os orientais passavam a ser herdeiros simbólicos de uma herança patriótica de soberania, a qual deveriam defender e preservar³⁸.

Retomando Peter Burke, os testemunhos sobre o passado oferecido pelas imagens são de um valor real, implementando bem como apoiando as evidências dos documentos escritos. As imagens, correntemente, tiveram seu papel na construção cultural da sociedade. Por esta razão as imagens são testemunhas dos arranjos sociais passados e acima de tudo das maneiras de ver e pensar o passado. As imagens dão acesso não ao mundo social diretamente, mas sim às visões contemporâneas daquele mundo³⁹.

É apenas na conjuntura da década de 1870, especialmente após a chegada de Latorre ao poder central, que as condições para a formulação de um passado nacional comum, uma história que buscasse congrega toda a nação, foram viabilizadas e, de forma coletiva, o país construía a primeira síntese de suas origens⁴⁰. Definia-se assim, um espaço social no qual os indivíduos podiam começar a se identificar como membros de uma comunidade e a se referirem a si mesmos como *nosotros*, uma vez que o objetivo era dar a conhecer o momento fundacional do que viria a ser a futura nação oriental. Desta forma, inventava-se o começo de uma memória nacional unida ao esforço inaugural da idéia de se construir uma nação. O importante no manejo dessa memória é a forma como ela foi dada a conhecer através da imagem. A tela *Juramento dos Trinta e Três Orientais* traduz uma pintura narrativa que se tornou um instrumento para individualizar, compreender, interpretar e comunicar uma parte essencial da nação⁴¹.

Embora o historiador tenha que estar atento para o fato de que a imagem, correntemente, não é uma obra de arte, ainda que a obra de arte, seja sempre uma imagem, como considera Rojas Mix, neste caso preciso, entendemos que a pintura de Blanes não é apenas uma imagem, ela é também, uma obra de arte.

NOTAS

- 1 Para a Cronologia Biográfica, ver: ADINOLFI, L. e SIERRA, C. de la. *Catálogo Juan Manuel Blanes. La nación naciente 1830-1901*. Montevideo: Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 2001. p.20-30.
- 2 BURKE, P. *Testemunha Ocular: história e imagem*. Bauru: EDUSC, 2004. p.43-44, e BOIA e L. *Pour une histoire de l'imaginaire*. Paris: Les Belles Lettres, 1998. p.48.
- 3 ROJAS MIX, M. La revolución epistemológica. Notas. *Imago Americae. Revista de Estudios del imaginario*. Buenos Aires, n.1, Primer semestre de 2006. p.15.
- 4 ROJAS MIX, M. Op. Cit. P.15-17.
- 5 HALL, S. *Identidades culturais na pós-modernidade*. 4. ed. Rio de Janeiro, DP&A Ed., 2000. p.49, 50 e 51.
- 6 DEVOTO, F.J. Introducción. In: ACHURAR, H. , CAETANO, G. (comp.). *Identidad uruguaya: mito, crisis o afirmación?* Montevideo: Ediciones Trilce, 1992.p.18-19.
- 7 ROJAS MIX, Miguel. Op. Cit. P.18.
- 8 SOUZA, S. B., PRADO, F. Las representaciones del Brasil en el discurso de los constructores de la identidad uruguaya en el siglo XIX. In: TRINCHERO, H. H., BLANCO F. (comp.). *Fronteras indígenas y migrantes en América del Sur*. Códoba: UNC/Ferreira Editor, 2002. p. 177.
- 9 NAHUM, B., BARRÁN, J. *P. Historia rural del Uruguay moderno. 1886 – 1894*. Tomo II. Montevideo: Ediciones de La Banda Oriental, 1971.p.328 e seg.
- 10 TRIGO, A. La república de los sentimientos: la sensibilidad romántica al servicio de la imaginación nacional. In: ACHUGAR, H., MORAÑA, M. (coord.). *Uruguay: imaginarios culturales. Desde las huellas indígenas a la modernidad*. Montevideo: Trilce, 2000. p.147-48.
- 11 TORRES, M. I. de. *Discursos Fundacionales: nación y ciudadanía*. In: ACHUGAR, Hugo y MORAÑA, Mabel (coord.). *Uruguay: imaginarios culturales. Desde las huellas indígenas a la modernidad*. Montevideo: Trilce, 2000.
- 12 TRIGO, A Opus cit. p.148,149.
- 13 SILVEIRA, Pablo da. La nacionalidad uruguaya como problema. Entre Habermas y San Agustín. In: COLOM GONZÁLEZ, F. (ed.) *Relatos de nación. La construcción de las identidades nacionales en el mundo hispánico*. Madrid: Iberoamericana, Vervuert, 2005. Tomo II, p. 917.
- 14 SOUZA, S. B., PRADO, F. Las representaciones del Brasil en el discurso de los constructores de la identidad uruguaya en el siglo XIX. In: TRINCHERO, H. H., BLANCO F. (comp.). *Fronteras indígenas y migrantes en América del Sur*. Códoba: UNC/Ferreira Editor, 2002. p. 194-5.
- 15 AZUA, C. R de. *Las Orígenes de la Nacionalidad Uruguaya*. Montevideo: ARCA/Nuevo Mundo/Intituto Nacional del Libro. 1991.
- 16 BOIA, Lucian. Op. Cit. p.40-41.
- 17 PELUFFO LINARI, G. Los íconos de la nación. El proyecto histórico-museográfico de Juan Manuel Blanes. In: *Juan Manuel Blanes. La Nación Nacente. 1830 -1901*. Catálogo. Exposición noviembre 2001-mayo 2002. Museo Municipal de Bellas Artes.
- 18 BURKE, P. Op. Cit. p.80.
- 19 BURKE, P. Op. Cit. p.182.
- 20 BOIA, L. Op. Cit. p.166.
- 21 PELUFFO LINARI, G. Op.cit.p.37.
- 22 BOIA, L. Op. Cit. p.168-69.
- 23 BOIA, L. Op. Cit. p.195.
- 24 PELUFFO LINARI, G. Op.cit. p.38.
- 25 PELUFFO LINARI, G. Op.cit. p.39.
- 26 BOIA, L. Op. Cit. p.166-67.
- 27 IRIGOYEN, E. *La pátria en escena. Estética y autoritarismo en Uruguay - textos, monumentos, representaciones*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2000. p.44-5.

28 IRIGOYEN, E. Op. cit. P.18.

29 PELUFFO LINARI, G. Op.cit. p.40.

30 Estamos no referindo especialmente aos autores considerados iniciadores dessas tradições historiográfica, não generalizamos tal assertiva para os autores do século XX tributários de ambas correntes.

31 ADINOLFI, L., SIERRA, C. de la. *Catálogo Juan Manuel Blanes. La nación naciente 1830-1901*. Montevideo: Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 2000.

32 BURKE, P. Op. Cit. p. 197.

33 IRIGOYEN, Emilio. Op. cit. P.126.

34 BROQUETAS, M. y CUADRO, I. Colores políticos. Juan Manuel Blanes en el espacio rioplatense. *Catálogo Juan Manuel Blanes. La nación naciente 1830-1901*. Montevideo: Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 2000.

35 BROQUETAS, M., CUADRO, I. Op. Cit. p.86.

36 IRIGOYEN, E. Op. cit. P.126.

37 Ver: Pesavento, Sandra J. *História & História Cultural*. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

38 SOUZA, S. B., PRADO, F. Op.cit.

39 BURKE, Peter: Op. cit. p.233-36.

40 SOUZA, S. B., PRADO, F. Op.cit.

41 SARTOR, M. Pintura de paisaje e identidad nacional em América Latina. *Imago Americae. Revista de Estudios del imaginario*. Buenos Aires, n.1, Primer semestre de 2006. p.46.