

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Instituto de Ciências Humanas
Departamento de História e Antropologia
Bacharelado em Museologia



Monografia

**Interpretação iconológica do retrato equestre de Bento
Gonçalves e sua análise como fato museal**

Aparecida Rostand Dutra

Pelotas, 2013

APARECIDA ROSTAND DUTRA

**Interpretação iconológica do retrato equestre de Bento Gonçalves e sua
análise como fato museal.**

Trabalho acadêmico apresentado Curso de
Bacharelado em Museologia da Universidade
Federal de Pelotas, como requisito parcial à
obtenção do título de Bacharel em
Museologia.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Luís Machado Sanches

Pelotas, 2013

Banca examinadora:

Prof^a Dr^a Maria Leticia Mazzucchi Ferreira

Prof. Dr. Pedro Luís Machado Sanches (orientador)

Dedico este trabalho primeiramente a Jesus Cristo, pois sem ele nada seria possível. Dedico Também a minha amável mãe Iolanda Rostand e meu querido marido Luis Renato Souza que sempre sonharam junto comigo.

Agradecimentos

Ao meu orientador, prof. Dr. Pedro Sanches por ter me convidado a participar do projeto “ Acervos Imagéticos circunstanciado” dando-me a oportunidade de escolher o meu objeto de estudo, o qual posteriormente resultou na minha monografia. Um exemplo de professor dedicado ao crescimento acadêmico do aluno, não medindo esforços para que se atingisse o resultado desejado nesta pesquisa: “professor, obrigada por todos os ensinamentos e pelo incentivo!”

Agradeço a prof^a. Dra. Maria Leticia Mazzucchi Ferreira, por quem possuo imensa admiração, a senhora despertou em mim a paixão pelo curso de museologia já na primeira aula. Agradeço-lhe também por sua participação na presente banca examinadora.

Agradeço as prof^{as}. Dra. Cláudia Turra Magni pela ajuda acadêmica no projeto apresentado no CIC UFPel, e a prof^a. Dra. Renata Menasche, pelas orientações durante a Disciplina de Antropologia Rural.

Gostaria de agradecer ao corpo docente do Curso de Bacharelado em Museologia, especialmente a professora Sarah Maggitti, que foram indiscutivelmente importantes para minha formação acadêmica.

Sou grata aos funcionários, estagiários e a diretora do Museu Histórico Farroupilha Angélica Panatiere pela imensa contribuição para este trabalho, os quais mantiveram as portas abertas para mim. Agradeço ainda as ex-diretoras dessa instituição Gisele Quevedo e Ana Paula Sterk pela entrevista concedida.

Agradeço aos meus colegas de curso, pelas discussões e por todos os “palpites”, que muito acrescentaram, não só neste trabalho, mas em tudo que produzi durante a graduação, contribuindo para o meu amadurecimento. Agradeço em especial ao meu amigo e colega de projeto Pablo Campos por sua importante contribuição na análise iconológica do retrato equestre de Bento Gonçalves.

Evocando as lembranças da casa, adicionamos valores de sonho. Nunca somos verdadeiros historiadores; somos sempre um pouco poetas, e nossa emoção talvez não expresse mais que a poesia perdida.

Gaston Bachelard

RESUMO

ROSTAND, Aparecida. **Interpretação iconológica do retrato equestre de Bento Gonçalves e sua análise como fato museal**. 2013. 58p. Monografia (Graduação) – Curso de Bacharelado em Museologia, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, RS.

Essa pesquisa, através da interpretação iconológica do retrato equestre de Bento Gonçalves (1879), de Guilherme Litran, e da análise do fato museal construído sobre esse acervo imagético, abordou a memória política desse objeto e a política de memória do Museu Histórico Farroupilha. Tendo como objetivo a evidenciação do contexto de produção da obra, e do uso desse objeto no discurso expográfico dessa instituição. Dessa forma, a metodologia utilizada nesse estudo incluiu o método museológico e o método iconológico. Os resultados dessa pesquisa demonstram que o quadro retrato equestre de Bento Gonçalves que provavelmente tenha sido encomendado pelo movimento republicano na cidade de Pelotas, em 1870, e que esse quadro insere-se na exposição do museu reforçando o discurso nacionalista sobre a memória farroupilha, mas deixando oculta a ação política por trás de sua produção. Dentre as considerações finais destaca-se a possibilidade da construção de exposições temporárias que esclareçam as reapropriações da memória farroupilha em períodos posteriores a revolução farroupilha (1835-145).

Palavras Chaves: Iconologia, Fato Museal, Memória Política, Museu Histórico Farroupilha.

Lista de Figuras

Figura 1:	Sem título (Bento Gonçalves a cavalo).....	19
Figura 2:	Retrato equestre de Bento Gonçalves após restauro da obra.....	22
Figura 3:	Detalhe original do retrato equestre de Bento Gonçalves, personificação Vitória/ República com seio desnudo, após o restauro da obra.....	22
Figura 4:	Detalhe original do retrato equestre de Bento Gonçalves, armamento destruído aos pés do cavalo, após o restauro da obra.....	23
Figura 5:	Iconografia da Revolução Francesa, catálogo Mendez- Audouin, detalhe da mulher com barrete frígio.....	26
Figura 6:	Iconografia da Revolução Francesa, detalhe de uma estampa sem título.....	27
Figura 7:	Brasão da República Rio-grandense.....	27
Figura 8:	Simón Bolívar, libertador e pai da nação.....	28
Figura 9:	Escudo alegórico em honra de Bolívar.....	29
Figura 10:	Obelisco Republicano dedicado à Domingos José de Almeida....	33
Figura 11:	O primeiro Cônsul atravessando o passo São Bernardo.....	35
Figura 12:	Sem título (Bento Gonçalves a cavalo).....	35
Figura 13:	Museu Histórico Farroupilha, Piratini, RS.....	40
Figura 14:	Busto de Bento Gonçalves, Museu Histórico Farroupilha, e Brasão de Armas da República Rio- Grandense.....	43
Figura 15:	Escultura em ferro simbolizando o trono vazio, durante a ausência de D. Pedro I, Museu Histórico Farroupilha.....	45
Figura 16:	Primeira sala do terceiro módulo: A Guerra.....	46
Figura 17:	Condecorações de Bento Gonçalves.....	47
Figura 18:	Sem título: retrato de Bento Gonçalves com uniforme militar imperial e com condecorações.....	48
Figura 19:	Reprodução do retrato equestre de Bento Gonçalves numa camiseta comemorativa da Revolução Farroupilha.....	49
Figura 20:	Desfile temático de 20 de setembro, na cidade de Piratini-RS, em 2011.....	50
Figura 21:	Núcleo Artístico de Piratini.....	50

Tabelas

Tabela 1	Características pré – iconográficas do retrato equestre de Bento Gonçalves.....	21
-----------------	--	-----------

Lista de Abreviaturas

CTG	-	Centro de Tradições Gaúchas
FAPERGS	-	Fundação de Amparo à Pesquisa do Rio Grande do Sul
IPHAE	-	Instituto do Patrimônio Histórico Artístico do Estado do Rio Grande do Sul
IPHAN	-	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
IHGBRS	-	Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul
MARGS	-	Museu de Arte do Rio Grande do Sul
NAP	-	Núcleo Artístico Piratinense
MHF	-	Museu Histórico Farroupilha
MTG	-	Movimento Tradicionalista Gaúcho
SEBRAE	-	Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas
SEM	-	Sistema Estadual de Museus do Rio Grande do Sul
SPHAN	-	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
UFPel	-	Universidade Federal de Pelotas

Sumário

INTRODUÇÃO.....	11
1. ABORDAGEM ICONOLÓGICA DO RETRATO EQUESTRE DE BENTO GONÇALVES: ESTUDO DA MEMÓRIA POLÍTICA.....	16
1.1. A obra de arte como documento histórico: memória política, suporte de memória e método iconológico.....	16
1.2. Descrição pré-iconográfica do retrato equestre de Bento Gonçalves.....	18
1.3. Análise iconográfica do retrato equestre de Bento Gonçalves.....	24
1.4. Interpretação iconológica do retrato equestre de Bento Gonçalves.....	29
2. ANÁLISE DO FATO MUSEAL NA ABORDAGEM EXPOGRÁFICA DO RETRATO EQUESTRE DE BENTO GONÇALVES: MISSÃO DO MUSEU, MEMÓRIA SOCIAL E CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE REGIONAL.....	37
2.1. O contexto de fundação do Museu Histórico Farroupilha: políticas patrimonialização e a construção de uma identidade nacional.....	37
2.2. Análise do fato museal através do discurso expográfico no MHF: exposição permanente de 2003-2010.....	40
2.3. O discurso expográfico a partir do retrato equestre de Bento Gonçalves.....	46
2.4. As construções da imagem de Bento Gonçalves pelo imaginário social rio-grandense.....	49
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	51
REFERÊNCIAS.....	55

Introdução

Este trabalho teve como objetivo analisar o fato museal construído sobre o retrato equestre de Bento Gonçalves (1879), de autoria do pintor espanhol Guilherme Litran, durante seu percurso expográfico no Museu Histórico Farroupilha (MHF). Através do uso do método iconológico, abordou-se a memória política desse acervo imagético, procurando, dessa maneira, evidenciar a relação entre memória social e identidade coletiva presente nas práticas museológicas da instituição.

Com este estudo, pretende-se produzir conhecimento junto à instituição, através de pesquisas bibliográficas e documentais que possam contribuir tanto para a documentação desse acervo, quanto para o discurso expográfico. Dessa forma, a comunicação com o público poderá ser reforçada, contribuindo para um discurso museológico crítico, esclarecedor das raízes da invocação da memória farroupilha anteriores à política do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) no Rio Grande do Sul, e ao movimento de tradições gaúchas (MTG) da década de 1940.

Esse trabalho iniciou-se em 2012, estando vinculado ao projeto “Acervos Imagético Circunstanciados: vínculos entre valoração e identidade artística”, com área de atuação em Ciências Aplicadas, tendo como coordenador o professor Dr. Pedro Luís Machado Sanches, docente do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas. Durante a análise iconografia da obra percebeu-se que a documentação museológica não continha informações suficientes para esclarecer os aspectos históricos necessários, entretanto, o nome do autor e a data de produção permitiram o início de pesquisas que contribuíssem para esclarecer a memória política da tela.

O Museu Histórico Farroupilha (MHF) foi criado em 11 de fevereiro de 1953, poucos anos após a fundação do primeiro Centro de Tradições Gaúchas “CTG 35”, em 1948, por Paixão Cortês e Barbosa Lessa, este último, escritor piratinense. A própria criação da instituição fez parte de um processo de tombamento de prédios ligados ao período da República Rio-grandense, promovido naquele período pelo SPHAN. Neste contexto, o MTG e o SPHAN perceberam na memória

farroupilha características identificadoras do gaúcho, dentro de um molde nacionalista.

O primeiro diretor da instituição foi Adão Amaral, o qual se esforçou para constituir um acervo do período farrapo, e, por suas práticas museológicas, acabou definindo a missão do museu, que seria salvaguardar a memória da revolução farroupilha, fato que se comprova ainda por um folder da exposição itinerante de parte do acervo exposto na Universidade Federal de Santa Maria, no ano de 1975.

Piratini foi a primeira capital da República Rio-grandense, em 1836, quando foi elevada à categoria de cidade, e recebeu o título de “mui leal e heróica” (ALMEIDA:1969,p.39). Título que ainda hoje é mantido pelo município, de forma simbólica, e que é ostentado com orgulho pela comunidade local.

Considerando a importância histórica do município o SPAHN iniciou nos anos 1940 o tombamento de parte do conjunto arquitetônico de Piratini. O próprio MHF está instalado no antigo prédio do Ministério da Guerra dos farroupilhas, local próximo a casa em que esteve hospedado o presidente republicano Bento Gonçalves na época; a sede do jornal revolucionário “O Povo”; a três quadras do Palácio do Governo e da Câmara dos Deputados; e a uma quadra da casa do cidadão piratinense Lucas de Oliveira que incentivou o general Antônio de Souza Netto a proclamar a república após a “Batalha de Seival” (1836).

A memória da Revolução Farroupilha está fortemente ligada ao imaginário social e a formação da identidade gaúcha desde 1868, quando a Sociedade Partenon Literário de Porto Alegre estetizou a revolta em prosa e verso, e também com a propaganda política desenvolvida durante o movimento republicano da segunda metade do século XIX, quando o Partido Republicano Rio-grandense vai legitimar sua ação na memória farroupilha, retomando símbolos e brasões da bandeira da República Rio-grandense¹.

A obra a ser abordada diretamente no presente trabalho chega à instituição mais de um século depois de sua produção, em 1969, doada por Luis Bertoldi empresário pelotense. De acordo com a ficha catalográfica do retrato equestre de Bento Gonçalves, que se encontra no MHF, o prefeito de Piratini Dorvalino Lessa, ao receber a obra, decidiu repassá-la ao diretor do museu, Adão Amaral. A obtenção

¹ Conforme pesquisado no jornal “ A Federação”, de 20/09/1887, que se encontra no arquivo do Museu Dom Diogo de Souza, município de Bagé – RS.

dessa obra interessava à política de aquisição de acervo então desenvolvida pelo diretor da instituição, que procurava reunir objetos relacionados à memória da Revolução Farroupilha, e representá-la num discurso expográfico em que a imagem do general Bento Gonçalves estava fortemente presente.

Ainda com a finalidade de saber mais sobre o histórico da obra, foram levantadas informações nos seguintes documentos do museu: ficha catalográfica; o projeto de revitalização; o livro tombo; e, o diário do fundador do museu, Adão Amaral, onde estão as informações sobre os objetos doados, como numa espécie de livro tombo, usado até a década de 1980.

Equanto que para a compreensão de como ocorreu o processo de escolha do discurso expográfico na exposição permanente que durou de 2003-2010 foram realizadas entrevista com a diretora do museu Angélica Panattierie, e foi consultado o projeto de revitalização ocorrido em 2002, bem como o roteiro expográfico elaborado pela historiadora Sandra Pesavento (destinado aos guias) e a planta baixa dessa exposição (onde se encontra a localização dos objetos e os painéis com os textos) e as fotos da expografia.

Também foram entrevistadas a atual diretora Angélica Panattierie; Ana Paula Sterk, quem estagiou no Museu Histórico Farroupilha no período de 2007 a 2009 e dirigiu a instituição em 2010; e, Gisele Dutra Quevedo, estagiária entre 2003 e 2006 e diretora do museu entre 2006 e 2008. Em todos estes levantamentos orais, foram abordadas as seguintes questões: o discurso dos guias para o público, a missão do museu, e também o discurso que era feito sobre o retrato equestre de Bento Gonçalves.

O desenvolvimento desse estudo teve como referencial teórico-metodológico a obra “Significados nas artes visuais”, de Erwin Panofsky, na qual foi exposto o método iconológico, que permite uma síntese das tendências históricas de uma época no estudo das obras de arte, bem como o artigo “Comentário II” de Ciro Flamarion Cardoso, referente ao artigo de Eduardo Neiva, “Imagem, história e semiótica” (Anais do Museu Paulista, 1993). Também foi utilizada a obra “Introdução ao método iconográfico” de Manuel Antonio González, que considera a imagem como uma forma de comunicação humana, e a tese de doutorado “Continente improvável” de Neiva Maria Bohns, referente ao conceito de documento histórico. E, para analisar os conceitos de memória política e política de memória usou-se o artigo “Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos” de Mário Chagas.

Para análise iconográfica da obra utilizou-se da dissertação de Tânia Machado Morin, “Práticas e representações das mulheres na revolução francesa 1789-1795”, que aborda a personificação da República como uma mulher com o barrete frígio, símbolo da liberdade. Também foi utilizada a dissertação de Daniela Bessa Puccini, “Moeda e discurso político: emissões monetárias da cirenaica entre 322 e 258 a.C.,” que apresenta a personificação da Vitória ou deusa Niké, através de uma figura feminina que se encontra alada segurando em uma das mãos uma coroa de folhas de acácias.

Com o objetivo de estudar a história do movimento farroupilha utilizou-se a obra “Revolução dos farrapos”, de Moacyr Flores e “Os farrapos” de Carlos Urbim. O estudo de como esse acontecimento influenciou a formação da identidade gaúcha inclui o artigo “Fibra de gaúcho, tchê”, de Sandra Pesavento. A influência de símbolos e representações da Revolução Francesa (1789) na iconografia farroupilha e republicana foi estudada a partir das obras “Construção simbólica do poder e legitimação política de Napoleão Bonaparte” de Raquel Stoiani; “Interface entre arte e política: construção, apagamento e desconstrução de memórias imagéticas” de Milton Genésio de Brito; e “O livre pensamento e simbolismo iconográfico revolucionário na Terceira República” de Jacqueline Lalouette.

Para o estudo do contexto histórico em que a obra foi produzida, foi necessário recorrer a obra “A cidade de Pelotas” de Fernando Luis Osório, cujo capítulo sob a propaganda republicana em Pelotas traz análise importante da formação dos clubes republicanos, dos jornais, dos eventos históricos, e da construção de monumentos. Com relação a esse tema, foram levantados nos arquivos do Museu Dom Diogo de Souza, município de Bagé-RS, exemplares do jornal republicano “A Federação”. E, para estudar a história do pintor Guilherme Litran, se recorreu ao livro “A pintura em Pelotas no século XIX”, de Heloisa Assumpção Nascimento, e ao livro “Artes plásticas no Rio Grande do Sul”, de Athos Damasceno.

Quanto à pesquisa do contexto de fundação do MHF, da política de patrimonialização e das ações do SPHAN foi utilizado à dissertação de mestrado de Maiquel Gonçalves de Rezende “Silêncio e esquecimento: Henrique Carlos de Moraes e a construção de um agente de preservação do patrimônio em Pelotas (1933 - 1986)” (2011). Da mesma forma para analisar a construção do fato museal

recorreu-se o artigo de Luciana de Carvalho “Waldisa Rússio e Tereza Scheiner - dois caminhos, um único objetivo: discutir museu e Museologia” (2011). Por fim, no estudo das práticas museológicas no Museu Histórico Farroupilha, durante a gestão de Adão Amaral foi pesquisada a monografia de Joana Lizott “O Culto da Saudade no Sul do Brasil: a influencia do pensamento de Gustavo Barroso nos Museus Histórico Farroupilha e da Biblioteca Pública Pelotense” (2011).

No primeiro capítulo, subsequente, foi realizada uma abordagem iconológica da obra Bento Gonçalves à cavalo, e uma análise dos aspectos da memória política presente nesse suporte, procurando evidenciar a ação política existente por trás de uma representação da memória.

No segundo capítulo é abordada a formação da missão do Museu Histórico Farroupilha no contexto de construção de patrimônios do estado no Rio Grande do Sul; a formação da historiografia nesse estado com a fundação do IHGRS (Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul); e o surgimento do movimento de tradições gaúchas, assim como também foram analisadas as relações entre memória social e identidade coletiva, a partir da construção do fato museal referente ao retrato equestre de Bento Gonçalves.

Capítulo 1 - Abordagem iconológica do retrato equestre de Bento Gonçalves: estudo da memória política.

Nesse capítulo situa-se o acervo imagético como suporte de memória, e salienta-se a importância da análise da memória política para o desenvolvimento de um discurso expográfico crítico, que não apenas transmita representações da memória, mas que demonstre os processos políticos e históricos de sua construção. Além disso, faz-se uma abordagem iconológica da obra Bento Gonçalves a cavalo, através de uma descrição pré – iconográfica, e iconográfica necessárias para a compreensão da obra, assim como uma análise iconológica para esclarecer as motivações e o contexto de produção dessa tela.

1.1 - A obra de arte como documento histórico: memória política, suporte de memória e método iconológico

De acordo com Maria Neiva Bohns uma obra de arte pode ser compreendida como documento histórico, pois nela estão contidos detalhes históricos específicos das atividades políticas, econômicas e culturais de uma época “o detalhismo das cenas permite identificar vestuário, mobiliário e hábitos que dizem respeito ao modo de vida” (2005,p.82). Assim, para Mario Chagas pode-se considerar ainda que ao se produzir uma obra de arte cria-se um documento que interpreta um acontecimento, o qual longe da pretendida neutralidade, constitui-se numa ação política (2009,p.139).

De acordo com Mário Chagas a memória política pode ser abordada como a interpretação do passado por um determinado grupo, sendo, portanto uma ação com intencionalidade política, a qual se constitui na construção de uma representação da memória. Entretanto, quando o suporte de memória, a obra de arte, faz parte de um discurso expositivo exclusivamente iconográfico, esquecendo a ação política e o uso da memória que motivaram a produção do acervo imagético, tais “ações políticas

são perpetradas por essas instituições (museus) que tratam da preservação e da difusão do denominado patrimônio cultural material e imaterial” (2009,p.136).

Ao se considerar uma obra de arte como um documento de seu contexto histórico pode-se analisar nela os “sintomas culturais”, decorrentes das aspirações políticas, ideológicas, doutrinárias e religiosas. Para Erwin Panofsky os “sintomas culturais”, conteúdo, ou valor simbólico de uma obra evidenciam diferentes condições históricas em que as tendências gerais e essenciais da mente humana foram expressas por temas específicos ou conceitos. Por essa razão para uma abordagem interpretativa dos “sintomas culturais” o método iconológico propõe três fases de investigação de uma obra de arte: pré-iconográfica, iconográfica e iconológica. (1998,p.64-65).

Segundo Ciro Flamarion, em sua crítica ao método iconológico, é necessário, sobretudo, entender quem age socialmente para que certos códigos tenham difusão social, sendo que a “eficácia de uma imagem, o fato de que seu programa de produção seja compartilhado pelo produtor e pelo contemplador dela, só ocorram, na maioria dos casos, no interior de uma parte do corpo social” (1993,p.36). Portanto, uma imagem não é produzida naturalmente, mas ao contrário, há um grupo social e uma intenção nessa ação, os quais constituem a memória política do suporte da imagem.

Nesse sentido a abordagem iconológica do acervo imagético com a perspectiva de evidenciar a memória política pressupõe a análise do tema das imagens, isso por que, de acordo com Manuel Gonzáles em seu livro “Introdução ao método iconográfico” (2005,p.39), a imagem é um meio de comunicação humana, através das artes de distintas épocas e linguagem, possuindo um sistema próprio codificado de signos.

Esse sistema codificado de signos pode ser percebido no retrato equestre de Bento Gonçalves ao se identificar alguns elementos que compõem esta obra, mas que fazem parte de outras culturas artísticas como à figura feminina alada, que representa tanto a personificação da república, quanto a personificação da vitória. Particularmente a personificação da república, representada por uma mulher, que pode ou não estar com o seio desnudo, usando sobre a cabeça o barrete frígio, é uma iconografia francesa surgida durante a revolução que pôs fim ao antigo regime, e seu uso destinava-se a fins de propaganda política na tentativa de afirmação da revolução no imaginário social (MORIN: 2009,p.170).

No caso específico da *Niké* alada, a deusa da vitória ou personificação da vitória, o motivo foi usado inúmeras vezes em moedas gregas do período helenístico. Ora ela aparecia caminhando no ar, ora voando, ou em quadrigas, entre outras; e ora ela usava nas mãos uma coroa para homenagear os vencedores na guerra ou nos jogos pan-helênicos (PUSSINI:2008,p.223).

A linguagem visual é tão rica como a linguagem oral e a escrita, se diferenciado dessas por ser mais direta e universal. Manuel Gonzáles considera que para o estudo do fenômeno da comunicação da arte figurativa é preciso analisar o método da semântica. Este trata da ciência que estuda a relação dos signos verbal, visual, acústico e seu significado. Salienta ainda que, os elementos constituintes do tema da obra são formados por imagens que fazem parte de um patrimônio artístico de sua cultura ou de outras (2005, p.41).

Assim, é importante para uma instituição da memória que se preserve não só os suportes materiais de seu acervo, mas a historicidade, ou seja, devem ser preservadas as informações do seu contexto de produção, e as reapropriações simbólicas posteriores. Isso é ainda mais importante nos casos dos museus históricos, sobretudo naqueles que possuem em seu acervo obras de arte, uma vez que essa herança, à medida que se articula com os fatos históricos e conjunturas políticas são convertidas em memória política (CHAGAS:2009,p.137).

1.2- Descrição pré-iconográfica do retrato equestre de Bento Gonçalves

A pré-iconografia é o primeiro estágio para a decodificação da obra, sendo definida como a descrição do que vemos: o volume, a linha, e a cor, que corresponde à forma do objeto que compõe os motivos. Ao se olhar pode-se perceber ainda dois tipos de sentindo, o factual que é aquilo que se vê e o expressional que é a compreensão do estado psicológico de um determinado personagem. Esses constituem os significados primários ou naturais, pertencentes ao nível das percepções sensíveis (PANOFSKY:2007,p.50).

Dentro dos motivos de uma obra, ou seja, os elementos que a compõe, Erwin Panofsky esclarece que se têm: figuras, personificações, alegorias, atributos e símbolos, os quais são determinantes para a compreensão pré – iconográfica da obra, num nível individual e subjetivo, dependendo muito da percepção do visitante

(2007,p.55). A Fig.1 mostra os aspectos pré-iconográficos do retrato equestre de Bento Gonçalves, e seus sentidos factuais e expressivos.



Figura 1: “Sem título” (Bento Gonçalves a cavalo).

Autoria: Guilherme Litran (1879). Óleo sobre tela colado em papelão; 107 x 82 cm

Fonte: Museu Histórico Farroupilha

Por figura se entende a forma de um ser animado humano, animal ou híbrido, as quais são estudadas através das descrições (sexo, idade, jovem ou velho) posição (sentado, de pé,...) caracterização (barba, cabelo...) e indumentária (roupa). Quando há várias figuras denomina-se de grupo. No caso da tela de Litran onde aparece Bento Gonçalves em primeiro plano, e seu exercito em segundo plano, pode-se dizer que se tem um grupo (GONZÁLES: 2005,p. 46).

Enquanto que, de acordo com Manuel Gonzáles (2005,p.46) a personificação trata-se de uma figura, geralmente humana, a qual representa uma ideia abstrata, uma virtude ou um elemento da natureza. Nessa tela há uma única figura feminina, que, entretanto é representada por duas personificações: a virtude da república e a virtude da vitória.

Com relação ao atributo, afirma-se que este é um elemento ou um objeto que compõe a figura humana ou divina, e que é importante para a definição das identidades, mesmo por que sua ausência poderia alterar o significado (2005,p.47).

Por outro lado, o conceito de símbolo é a definição de uma figura que representa algo, que, essencialmente é diferente de sua aparência, como a pomba que simboliza a paz, neste caso o símbolo pode ser um animal ou uma coisa. O símbolo consiste em uma representação de um signo ou de uma imagem (significante) que faz referencia a uma realidade. No caso do quadro em estudo é possível dizer que a bandeira tricolor simboliza a república rio-grandense (2005,p.48).

Por fim a alegoria é a representação simbólica de ideias abstratas por meio de figuras, grupos ou atributos. Um quadro alegórico se baseia normalmente em uma soma de uma série de personificações, em forma geralmente humana e acompanhada de seus atributos característicos com as quais se quer transmitir uma ideia de virtude, vício, tendência ou uma inclinação. O significado da alegoria nunca é intrínseco, pelo contrário a alegoria depende do conjunto que dará seu significado como, por exemplo, um conjunto de figuras míticas que representa a primavera, ou figuras humanas que podem representar as fases da vida de um ser humano (2005,p.49).

Após essas considerações é possível distinguir imagem temático-descritiva de imagem-narrativa. O conceito de imagem temático-descritiva trata de imagens que servem para descrever um estado de natureza da alma humana. Não são representados num espaço concreto e tem um valor intemporal como, por exemplo, um quadro que represente o inverno. Já a imagem narrativa constitui um conjunto de elementos relacionados entre si, se referindo a uma história específica, se constitui, dessa maneira, num marco temporal e espacial, numa ordem cronológica, portanto suas imagens prevalecem sobre a ação (2005,p.53-60). A partir disso pode-se definir o retrato equestre de Bento Gonçalves como a imagem de uma narrativa por que mostra uma batalha do exército farroupilha, embora não se trata de nenhuma batalha em específico. A Tab. 1 resume as características pré-iconográficas da tela de Guilherme Litran.

Resumo das características pré – iconográficas do retrato equestre de Bento Gonçalves	
Tema	Retrato equestre de Bento Gonçalves
Estilo	Tendência europeia do início do XIX, estilo ou técnica neoclassicismo
Motivos	
Figura	No primeiro plano: descrição, Bento Gonçalves; posição montado no cavalo segurando uma bandeira tricolor; indumentária, fardamento do exército da República Rio-Grandense Em segundo plano: homens há cavalo segurando bandeirolas tricolores, fardados.
Personificação	Figura feminina com duas representações: representando a república e a vitória
Atributo	-----
Símbolo	Bandeira tricolor representando a república rio-grandense
Alegoria	-----
Imagem temática descritivo	-----
Imagem narrativa	A obra constitui uma imagem narrativa com recorte temporal no período farroupilha (1835-1845)

Tabela 1: Características pré – iconográficas do retrato equestre de Bento Gonçalves.
Fonte: autor

A descrição iconográfica a pesar de pertencer ao nível do sensível, e aparentemente ser imutável também esta sujeita a sofrer intervenções, tanto que no retrato equestre de Bento Gonçalves percebe-se que a mesma foi alterada propositalmente, e dessa forma operou-se uma mudança na percepção visual, através da ocultação de motivos. Pesquisas recentes no processo de restauro dessa obra em 2012, pela equipe de profissionais de conservação e restauro do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) identificaram no processo de restauro interferências pictóricas posteriores ao tempo do autor Guilherme Litran². A Fig. 2 mostra o tema original antes das intervenções pictóricas.

² Fotografias do quadro após restauro recebidas por correspondência eletrônica do estagiário do MARGS, Pablo Campos, em julho de 2012.



Figura 2: Retrato equestre de Bento Gonçalves após o restauro da obra.
 Autoria: Guilherme Litran (1879). Óleo sobre tela colado em papelão; 107 x 82 cm
 Fonte: Museu de Arte do Estado do Rio Grande do Sul

Foram modificados alguns elementos do quadro, como por exemplo, a personificação da república/vitória. Antes da restauração ela aparece com os seios cobertos, cabelos presos e a mão esquerda vazia, depois da restauração ela tem um dos seios descobertos, semelhante com a personificação da república que aparece na iconografia da revolução francesa, e de acordo com a pintura original (Fig. 3).



Figura 3: Detalhe original do retrato equestre de Bento Gonçalves, personificação Vitória/ República com seio desnudo, após o restauro da obra.
 Autoria: Guilherme Litran (1879). Óleo sobre tela colado em papelão; 107 x 82 cm.

Fonte: Museu de Arte do Estado do Rio Grande do Sul

A outra alteração pictórica descoberta é o armamento quebrado aos pés do cavalo de Bento Gonçalves, que em outrora estava pouco evidente (Fig. 4). Em algum momento também se decidiu tentar apagar esta imagem, que originalmente pode ser ao mesmo tempo símbolo da derrota político-militar farroupilha, ou a vitória dos ideais republicanos, e neste caso com armas do Império-brasileiro destruídas aos pés do cavalo de Bento Gonçalves, que não aparecia antes do restauro; essa última interpretação se deve a presença na tela da dupla personificação da vitória – republica.



Figura 4: Detalhe original do retrato equestre de Bento Gonçalves, armamento destruído aos pés do cavalo, após o restauro da obra.

Autoria: Guilherme Litran (1879). Óleo sobre tela colado em papelão; 107 x 82 cm.

Fonte: Museu de Arte do Estado do Rio Grande do Sul

A questão fundamental das ocultações de motivos é compreender as intenções de quem intervém. Mas para concluir estes questionamentos seria necessário obter mais informações sobre o período em que ocorreu essa intervenção e quem o fez, por enquanto estes dados ainda não foram apurados pela equipe de restauração do MARGS.

Quanto à intenção de ocultar o motivo do armamento quebrado, além das considerações anteriores pode-se também deduzir que o mesmo decorria de uma interpretação factual equivocada na qual as armas destruídas sugestionariam a derrota farroupilha, e o interventor desejaria negar esse fato. Porém, é possível que a pintura original de Litran apenas representasse uma cena das várias batalhas vencidas pelos republicanos, mas posteriormente permitisse interpretações contrárias.

1.3- Análise iconográfica do retrato equestre de Bento Gonçalves

A iconografia é uma análise mais aprofundada da obra, constitui-se num segundo estágio em que a mensagem é compreendida pela inteligência, ou seja, é necessário compreendermos o significado da mensagem que está extrínseca. Isso só seria possível a quem pertence ao mesmo meio social e cultural em que o quadro foi composto, ou então, através do uso de fontes historiográficas que possibilitem uma melhor compreensão do tema da obra (PANOFISKY:2008,p.58) Entretanto, o significado de uma obra de arte é muito mais do que aquilo que se vê, ela faz parte de um recorte temporal, de uma cultura, de uma intencionalidade, de um grupo social, possui, portanto uma memória política.

O retrato equestre de Bento Gonçalves tem como temática a revolução farroupilha que aconteceu no sul do Brasil na primeira metade do século XIX. O tema do quadro, desse modo, situa-se na revolta dos charqueadores e estancieiros do Rio Grande do Sul (na época província de São Pedro), que reivindicavam autonomia política e baixos impostos sobre o charque sulino, principal fonte da economia regional da época. Em 1835 acentuam-se os conflitos políticos, os quais evoluem para uma guerra, resultando um ano depois na proclamação da República Rio-grandense (PESAVENTO: 2003,p.42-47).

Segundo Flores (1995,p.17) durante o período regencial (1831-1840), o Império Brasileiro (1822-1899) sofreu uma crise política que resultou em vários focos de revolta, devido à má administração e centralização de poder nas mãos dos regentes. Nesse contexto, surgiu a República Rio-grandense com constituição e exército, a qual da mesma forma como ocorreu que na Revolução Francesa (1789), produziu símbolos, bandeiras e brasões na procura de afirmação e consolidação no imaginário social (PESAVENTO:2003,p.43).

De acordo com Carlos Urbim (2001,p.82), em seu livro “Os farrapos” a maioria dos chefes farroupilhas não eram republicanos, na verdade os moderados predominavam na província, mas estes teriam aceitado a proclamação da república e a independência em consequência da morosidade do governo central em responder as reivindicações locais. A proclamação ocorreu em 11 de setembro de 1836, após a estrondosa vitória dos rebeldes na “Batalha dos Campos do Seival”, quando republicanos exaltados como o piratinense Lucas de Oliveira incitaram o general Antônio de Souza Netto ao ato.

O retrato equestre de Bento Gonçalves apresenta o líder farrapo coroado pela própria personificação da República e da Vitória, entretanto, ele mesmo não era republicano, ao contrário era moderado liberal. Como importante membro da elite regional sua ação política era no sentido de uma federação brasileira, com maior autonomia para as províncias. Porém, a inabilidade política do presidente da província Fernandes Braga, “afilhado” político do próprio Bento Gonçalves, que rompeu com os moderados, e acusou os rio-grandenses de conspirarem com argentinos e uruguaios para separar a província do Império, assim colocando Bento Gonçalves contra o poder central (FLORES:1995,p.19).

Alguns dias após o início da revolta o coronel e deputado da província Bento Gonçalves da Silva jurou respeito à integridade territorial do Império brasileiro, reafirmando sua posição moderada e monarquista. Entretanto, os desmandos de Braga, representante do poder central na província, fez com as três correntes liberais – monarquistas, republicanos e farroupilhas – se unissem em prol do federalismo e do fim “das injustiças” contra a Província de São Pedro (FLORES:1995,p.20).

Embora Bento Gonçalves fosse monarquista moderado, a obra de Guilherme Litran demonstra que era necessário criar uma imagem do presidente da república como um herói republicano. Isso servia para a afirmação dos ideais republicanos do movimento sulista da década de 1870, uma vez que através da construção do passado “a questão da memória utilizada e reutilizada recebe corpo, e esse processo de apropriação de um passado reinventando se dá através do uso iconográfico” (FUÃO:2003,p.147).

Em novembro de 1836, a Câmara Municipal de Piratini oficializou a independência da província de São Pedro, e Bento Gonçalves foi eleito presidente, sendo escolhido por moderados e exaltados, ainda que estivesse preso no Rio de Janeiro, por ser capaz de unir as facções revolucionárias. A República Rio-grandense criou novos símbolos nacionais e através de uma produção iconográfica influenciada por elementos iconográficos da Revolução Francesa (1789) procurou disseminar-se no imaginário social.

Com relação à iconografia produzida pela República Rio-grandense, e posteriormente retomada pelo movimento republicano da segunda metade do século XIX, deve-se enfatizar a importância da Revolução Francesa, que também se manifestou na produção artística referente aos movimentos de libertação da América

Latina que ocorriam nesse período. Para Dawn Ades (1997, p.7) essa arte teria um valor documental histórico e também como testemunho e colaborador do processo de identidade nacional. E, da mesma forma, no caso do Rio Grande do Sul, mesmo com a reintegração dessa província ao Império Brasileiro, também a arte criada na República Rio-grandense ou que fazia referência a essa revolução contribui para a formação de uma identidade coletiva regional.

Movimentos de libertação latino-americanos foram inspirados na ideologia da revolução francesa de origem iluminista cujo lema era “igualdade, liberdade e fraternidade” que na França originou a revolução em 1789, derrubando a monarquia, e constituindo-se uma república (ADES:1997,p.12). Os republicanos franceses instituíram novos símbolos nacionais para consolidar o regime político republicano, os quais também influenciaram a iconografia republicana latina- americana. Tem-se como exemplo, conforme Dawn Ades a personificação da república representada por uma mulher usando sobre sua cabeça o barrete frígio, a qual, entretanto ao invés de ser representada por uma mulher europeia podia ser representada por uma mulher indígena, e da mesma forma ao invés do barrete, símbolo da liberdade, algumas vezes aparece um cocar com o mesmo significado (1997,p.14).

Segundo Jacqueline Lalouette (1988,p.66) o barrete frígio, o triangulo, o nível e as mãos dobradas aparecem com frequência na iconografia da Revolução Francesa (1789). Estes símbolos, com exceção do barrete frígeo, são de origem maçônica; essa influência maçônica na simbologia revolucionário (Fig. 5 e 6), se deve em parte ao fato de entre os líderes revolucionários franceses haverem membros da maçonaria. Alguns dos motivos como o barrete e o triangulo também foram reproduzidos na iconografia republicana da América Latina e farroupilha, neste caso tem-se como exemplo o “O Brasão da República Rio-grandense”, que possui o barrete frígio, e está representado na Fig. 7.



Figura 5: Iconografia da Revolução Francesa, catálogo Mendez- Audouin, detalhe da mulher com barrete frígio. (LALOUETTE:1988, p.76)



Figura 6: Iconografia da Revolução Francesa, detalhe de uma estampa sem título.

(LALOUETTE:1988, p.70)



Figura 7: Tela “Brasão da República Rio-grandese”.

Hildebrando P. (período farroupilha),

Fonte: Museu Julho de Castilhos.

<http://museujuliodecastilhos.blogspot.com.br> acessado

20 mar 2013.

Entretanto a simbologia da Revolução Francesa não foi simplesmente reproduzida no acervo iconográfico das repúblicas latino-americanas, mas sofreram adaptações locais, conforme Dawn Ades um exemplo disso é a influência da cultura Inca que se manifesta nos atributos das pinturas. O que pode ser percebido na obra de autoria de Pedro José Figueroa (Fig. 8) com o título de “Simón Bolívar, libertador e pai da nação” (1819), retratando Simon Bolívar, líder do movimento libertador da Nova Granada (hoje corresponde aos países da Colômbia, Venezuela, Equador e Panamá), e representando o dia 18 de setembro de 1819, data de independência dessa região (1997, p.15-17).



Figura 8: “Simón Bolívar, libertador e pai da nação”
 Autoria: Pedro José Figueroa (1819), óleo sobre tela

(ADES: 1997, p. 17)

A iconografia mostra a personificação da república, só que desta vez trata-se de uma mulher com características indígena vestida à moda europeia, e ao invés do barrete ela usa um cocar dos povos pré-colombianos, ao seu lado e abraçando-a, o líder Simón Bolívar (ADES:1997,p.17). Analisando iconologicamente essa obra de Figueroa, percebe-se que ela representa a libertação desse vice-reinado da Espanha, mas não só representa uma nova mudança de regime político para a república, como representa uma reafirmação nacionalista ao usar símbolo das tradições pré - colombianas, as quais com a colonização tinham sido desprezadas como uma cultura inferior. Além disso, é claro, servia também para exaltar a personalidade do principal líder da independência desse vice- reinado.

Em outra obra com a mesma temática republicana percebem-se a representação do símbolo da liberdade, o barrete frígio, e elementos da cultura inca, como as lanças com pontas de sol nas laterais. A obra de autoria anônima, com o título “Escudo alegórico em honra de Bolívar” (1825), representada na Fig. 9, é uma homenagem ao líder Bolívar, no importante contexto histórico da independência do Peru. No alto da tela, vê-se, ainda o barrete representado como uma coroação a esses homens que conquistaram a liberdade de seus colonizadores (ADES:1997,p.5).



Figura 9: “Escudo alegórico em honra de Bolívar” Autor: anônimo (1825)

(ADES: 1997 p. 15)

No retrato equestre de Bento Gonçalves, a dupla personificação da República/Vitória que coroa o líder farroupilha, apresenta sobre sua cabeça o barrete frígio símbolo da liberdade, na mão esquerda um ramo de folhas de acácia signo da imortalidade³, e na mão direita, um maracá, um tipo de chocalho indígena utilizado nos rituais religiosos. Portanto, percebem-se também elementos da iconografia francesa e elementos indígenas (PEREIRA: 2011,p.6).

1.4- Interpretação iconológica do retrato equestre de Bento Gonçalves

O retrato equestre de Bento Gonçalves foi feito na cidade de Pelotas, no estado do Rio Grande do sul, no ano de 1879, portanto numa época diferente do tema representado. Este simples dado seria suficiente para não se considerar apenas o conteúdo extrínseco da obra, representado pela percepção visual da iconografia (imagem tema), como uma ilustração natural da personalidade de Bento Gonçalves ou da revolução farroupilha, ou ainda da República Rio-grandense, pois a tela foi composta muitos anos após o período farroupilha.

A questão aqui é porque pintar esse tema; quem foi responsável por sua escolha e qual era a sua intenção. No Museu Histórico Farroupilha não foram

³ Conforme Gisele Quevedo, em entrevista ao “Diário Popular”, de 17/09/2006

encontradas respostas para essas perguntas, uma vez que as informações na documentação do museu sobre esse acervo são restritas, constando apenas o nome do doador, do autor, datação da obra e uma breve descrição iconográfica sem informações do contexto em que a tela foi produzida, perdendo, dessa maneira, a memória política do objeto museológico, ou seja, a memória do grupo responsável pela escolha desse tema e pela ação política de narrar e representar a memória farroupilha (CHAGAS: 2009,p.137).

O método iconológico trata do estudo das mentalidades, das tendências históricas, filosóficas, sociológicas, científicas e religiosas, etc. dentro de um contexto, no qual a obra foi composta, sendo, portanto a iconologia uma síntese, uma dedução do pesquisador da arte através dos documentos históricos investigados. É no método iconológico que se permite a investigação dos valores simbólicos intrínsecos nas obras de arte, de acordo com Erwin Panofsky:

O historiador da arte terá de aferir o que julga ser o significado intrínseco da obra, ou grupo de obras a que devota sua atenção com base no que pensa ser o significado intrínseco de tantos outros documentos da civilização historicamente relacionados a esta obra ou grupo de obras quanto conseguir: de documentos que testemunhem as tendências políticas, poéticas, religiosas, filosóficas e sociais da personalidade, período ou país sobre investigação (2007: p.63).

Seguindo a metodologia iconológica é importante pesquisar sobre o contexto em que a obra foi produzida. Poucas informações foram encontradas sobre o autor da obra, Guilherme Litran. A principal fonte sobre o artista foi encontrado no trabalho de Eloisa A. Nascimento, “A pintura em Pelotas no século XIX”, onde ela fala de dois artistas responsáveis pela introdução das artes na cidade de Pelotas, o italiano Frederico Trebbi e o espanhol Guilherme Litran, em fins daquele século (1963,p.5-19).

Tanto Trebbi quanto Litran foram fundamentais pela introdução da educação artística na cidade de Pelotas, pois estes além de pintarem sobre encomenda as principais personalidades locais davam aulas particulares em domicílio às filhas da elite pelotense (ASSUNÇÃO:1963,p.11). Já Athos Damasceno no seu trabalho “As artes no Rio Grande do sul” cita esses dois pintores de uma maneira sintética trazendo algumas informações biográficas (p.224-229).

De acordo com ASSUNÇÃO (1963,p.5) Guilherme Litran nasceu na cidade de Almeida pertencente à província de Granada na Espanha. Estudou na Espanha e

em Portugal, vindo para o Brasil, provavelmente nos últimos trinta anos do século XIX. Teve passada no Rio de Janeiro, antes de chegar ao Rio Grande do Sul, onde residiu na cidade de Rio Grande e por último na cidade de Pelotas, local que fixou residência.

A característica de suas obras era retratos e pinturas com a temática histórica como, por exemplo: “A carga de cavalaria” de 1893, de temática farroupilha (hoje o original encontra-se no Museu Julio de Castilhos em Porto Alegre); “Guerra dos Farrapos”; “Revolta da Armada do Rio de Janeiro”; “Bombardeio”; e o “Retrato de Bento Gonçalves da Silva”, sem título, entre outros (1963,p.7).

Retratou ainda algumas personalidades importantes da sociedade pelotense contemporâneos de sua época: Barão de Arroio Grande, fundador do Banco Pelotense; Visconde da Graça, vice-presidente da província de São Pedro em 1871, e adepto das causas republicanas da revolução farroupilha em 1836; e Antonio Joaquim Dias, jornalista que fundou o jornal “O Correio Mercantil”, em 1875 na cidade de Pelotas. Sendo que estes quadros foram pintados para a galeria de benfeitores do Asilo de Mendigos da cidade de Pelotas. Pintou também o quadro do general Osório, militar político e monarquista brasileiro; do conselheiro Francisco Antunes Maciel, Ministro dos Negócios do Império; e do Cônego Augusto Siqueira Canabarro, abolicionista e protetor dos escravos (1963,p.7).

Segundo Eloisa Assunção o estilo da escola que filiaram esses dois pintores do final do século XIX seria o estilo neoclássico, com variações considerando a nacionalidade, região e gostos pessoais.

No trabalho de Litran percebesse claramente a admiração por Velásquez, do qual copiou as obras e assimilou a interpretação e a técnica (...) atenuado pelas cores escuras em voga por ele adotadas (1963,p.6)

Quanto à intencionalidade do quadro não se pode deduzir que foi de responsabilidade do artista a escolha da temática, pois não foi encontrado nenhum estudo ou documento que testemunhasse a sua participação no movimento republicano do estado Rio Grande do Sul do final do século XIX. Além do mais ele pintou muitas obras com a temática republicana, mas também pintou retratos do Imperador de D. Pedro II.

A produção deste retrato equestre de Bento Gonçalves, do ponto de vista iconológico, deve ser emoldurada no contexto histórico do republicanismo brasileiro surgido após a Guerra do Paraguai (1865-1869), e que repercutiu na cidade de Pelotas através de intensa propaganda republicana. Essa propaganda produziu sua própria iconografia, mas com a particularidade de se remeter a memória farroupilha. Assim o “Manifesto”, dos republicanos de Pelotas, de 1880 fazia alusão aos patriotas de 35 cuja “opinião não será extinta” (OSÓRIO: 1962,p.103).

Em 1870 é fundado no Rio de Janeiro o Partido Republicano, e seu órgão de imprensa a “A República” publica o manifesto republicano, que marcará o ressurgimento do ideal republicano no Brasil. Foi o ponto de partida para o desenvolvimento da propaganda republicana em torno dos princípios de federação e presidencialismo (OSÓRIO: 1962, p. 103-104).

Segundo Fernando Luis Osório, em “A cidade de Pelotas”, no ano de 1882, jovens gaúchos estudantes da Faculdade de Direito de São Paulo fundam o clube republicano “20 de Setembro”, numa alusão a proclamação da República Rio-grandense. No mesmo ano surgiu o Partido Republicano de Pelotas, cujos membros são, sobretudo, profissionais liberais, como advogados, engenheiros, comerciantes e artistas. Em 1884, o Partido Republicano Rio-grandense funda o jornal “A Federação” e, através de conferências e panfletos intensifica a propaganda contra a monarquia (1962,p.105).

Para afirmar seu ideal republicano a geração de 1870 remeteu-se ao passado, apropriando-se da memória dos revolucionários de 1836, e definindo-se como “herdeiros dos ideais farroupilhas”, tanto que em seus jornais foram encontrada inúmeras referências a esses últimos, e homenagens aos seus líderes, reproduções do brasão dos republicanos de 1836, incluindo homenagens comemorativas ao 20 de setembro de 1835. Como se pode perceber num trecho do jornal “A Federação”, de Porto Alegre, em 20 de setembro 1887:

“Nas épocas de depressão moral, e nós atravessamos uma delas, é bom demorar a atenção sobre o tonificante exemplo das gerações viris, transportar-se-á a uma época de abnegação, de coragem, e de civismo, em que a virtude privada corria paralela com a coragem pessoal”

Em Pelotas foi erguido 1887, por iniciativa de Álvaro Chaves membro do Partido Republicano dessa cidade, um obelisco em homenagens aos farrapos (Fig.10) e nele constam datas e símbolos importantes desse movimento, como o 20 de setembro de 1835, a data da proclamação da República Rio-Grandense, o brasão dessa república, o barrete frígeo, que sozinho significa liberdade. Segundo Luis Osório, este monumento foi o único a ser erguido publicamente ainda em tempos de monarquia, sendo alusivo as “bodas de ouro” da revolução farroupilha (1962,p.109).



Figura 10: Obelisco Republicano dedicado à Domingos José de Almeida.

(REZENDE: 2010, p.98)

Assim, analisando a obra de Litran, de acordo com o “método sintético”, através de fontes historiográficas, da identificação da temática e da procura por documentos da época, pode-se identificar o grupo social responsável pela a invocação dessa memória farroupilha representada na imagem da obra, e também inferir, que provavelmente essa obra tenha sido encomendada por um membro do movimento republicano do Rio Grande do Sul, com grandes possibilidades de que possa ter sido uma encomenda de um republicano pelotense, já que foi encontrada documentação como jornais e atas de clubes sobre o movimento republicano da cidade na Pelotas, local em que a obra foi pintada.

Pelo estudo pré-iconográfico e iconográfico da tela, bem como através de comparações estilísticas pode-se formular a hipótese de que o retrato de Napoleão Bonaparte realizado pelo artista francês, Louis David (1801) teria servido de modelo para que o espanhol Guilherme Litran pintasse o quadro de Bento Gonçalves.

Embora sejam contextos diferentes, alguns dos elementos que compõe as duas obras possuem os mesmos significados, assim a análise das obras demonstram semelhanças significativas: tanto a obra de David como a de Litran tratam de representações políticas; há também similitude na posição dos cavaleiros que estão em primeiro plano; os cavalos em movimento; e ambos os personagens seguram com a mão esquerda de maneira firme o animal.

Milton Brito num estudo referente à simbologia na obra de David (1748-1825) sobre a figura de Napoleão cita que o imperador francês está com a mão direita para o alto e para frente indicando o caminho para sua tropa, se apresentado como condutor da França pós-revolucionária (2011,p.70). Na análise iconográfica do retrato equestre de Bento Gonçalves vê-se que a figura de Bento Gonçalves retratada na obra de Litran também indica um caminho para seu exercito, mas ao invés de indicar com a mão o líder farroupilha aponta-o com a própria bandeira tricolor, símbolo da República Rio-grandense; nesse particular a bandeira, que é um ícone revolucionário francês aparece no quadro de David na retaguarda; há também as espadas que aparecem com detalhe dourado, simbolizando o poder sobre as forças militares tanto rio-grandenses quanto francesas.

Assim ao se fazer uma análise comparativa entre os retratos equestres, pode-se ainda constatar vários elementos de familiaridade, conforme se vê na figura 12, que representa o retrato equestre de Bento Gonçalves, líder da revolução farroupilha e posteriormente eleito presidente da República Rio-Grandense, em 1836, e na figura 11, que demonstra o retrato equestre de Napoleão Bonaparte atravessando os Alpes.

Para Raquel Stoiano, David Louis ao fazer o retrato equestre de Napoleão queria construir uma imagem heroica do imperador, idealizando-o na mensagem de que ele superou até a temperatura mais gélida dos Alpes, atravessando um difícil caminho nas montanhas, para vencer as forças inimigas em nome de sua pátria, em nome da república francesa. Compõe a dramaticidade da cena ainda os soldados expostos ao frio rigoroso dos cumes nevados, os precipícios abertos aos seus pés, as avalanches, as tempestades de neve, os bivaques em terreno gelado, os quais compõem um segundo plano que se precipitavam num abismo com canhões, armas, carros e mantimentos (STOIANI 2002:p.60).

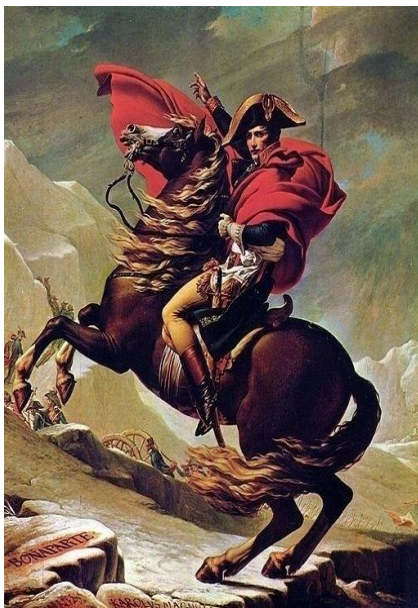


Figura 11: “O primeiro Cônsul atravessando o passo São Bernardo”, Louis David (1801). Óleo sobre tela; 271x232Cm.

(BRITO:2011,p.70)

De acordo com STOIANI, Louis David (1748-1825) o mais famoso pintor francês de sua época, foi contratado para cuidar da imagem de Napoleão, dentro de uma máquina oficial de propaganda, na qual estariam envolvidos ainda muitos artistas de expressão. Das obras produzidas nesse contexto destaca-se o mimetismo política que priorizava a apreensão de uma característica atemporal e não a fisionomia do retratado, havendo liberdade de superposição de figuras lendárias, já que Napoleão entendia que não importava o invólucro (Alexandre, Aníbal, Carlos Magno, César ou Napoleão Bonaparte) a dimensão do heroísmo seria sempre a mesma (p. 61-64, 2002).



Figura 12: “Sem título” (Bento Gonçalves a cavalo).
 Autoria: Guilherme Litran (1879). Óleo sobre tela colado em papelão; 107 x 82 cm

Fonte: Museu de Arte do Estado do Rio Grande do Sul

No caso do quadro do pintor Guilherme Litran, da mesma maneira, não havia a possibilidade de Bento Gonçalves pousar para o retrato, pois sua pintura é póstuma, mas, da mesma forma que no caso de Napoleão, o que prevaleceu foi o mimetismo político, sendo o personagem apenas um invólucro do heroísmo e do republicanismo. Percebe-se, portanto, que em ambos os retratos há mais do que apenas semelhanças iconográficas e estilísticas, mas também similaridade de intenções, e de usos da memória como afirmação e propaganda política. Caracteriza-se assim a ação política na produção de uma imagem narrativa, que seleciona e representa o passado na tentativa de moldar a memória a fins ideológicos específicos.

Capítulo 2 - Análise do fato museal na abordagem expográfica do retrato equestre de Bento Gonçalves: missão do museu, memória social e construção da identidade regional.

No capítulo anterior foi tratado o contexto de produção do retrato equestre de Bento Gonçalves (1879) composto em pleno período republicano da segunda metade do século XIX no Rio Grande do Sul, em que os republicanos dessa região se designavam “herdeiros dos farrapos”. A escolha de retratar esse fato histórico para ser lembrado, com a finalidade de afirmação dos ideais republicanos na década de 1870 trata-se, portanto, de uma ação política (CHAGAS: 2010, p. 136).

Nesse capítulo será discutido o contexto de inserção da obra no Museu Histórico Farroupilha, e o fato museal construído sobre esse retrato equestre de Bento Gonçalves. Para tanto será abordado o processo histórico de formação da instituição, o qual foi fundamental para definição da missão museológica, e para o discurso expográfico, transformando o museu num agente de propagação da identidade regional e num modelador da memória social farroupilha. Assim será analisado também o discurso dos guias do período de 2003 a 2010 durante o circuito da exposição; fotografias dessas salas, a planta expográfica, e os depoimentos da diretora atual e de ex-diretoras que estiveram presente na instituição durante esse período.

2.1 O contexto de fundação do Museu Histórico Farroupilha: políticas patrimonialização e a construção de uma identidade nacional.

A fundação do Museu Histórico Farroupilha deu-se num contexto de ações definidoras da identidade regional, para as quais a interpretação da memória farroupilha e a construção de um patrimônio histórico foram fundamentais. Essas ações ocorreram tanto por parte do Estado interessado em construir uma memória nacional, como por parte do movimento de tradição preocupado em manter a cultura regional diante da influencia cultural norte-americana. Esse contexto se reflete na

delimitação da missão do museu, de sua política de memória e de seu discurso expográfico.

Com instauração do Estado Novo (1930), quando Getúlio Vargas chega ao poder, o Brasil começa a desenvolver políticas públicas de patrimonialização dos bens históricos, culminando com a formação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) em 1936. Na elaboração desse projeto as concepções antropológicas modernistas foram essenciais, tanto que o projeto foi feito por Mario de Andrade (REZENDE:2010,p.42). Assim, o Estado ao criar um único órgão responsável pelas políticas de patrimonialização (SPHAN) tinha a intenção de consolidar uma identidade nacional através da salvaguarda de bens materiais considerados possuidores de valores artísticos e históricos. Segundo Maiguel Rezende o Estado estava preocupado em criar uma cultura homogenia que integrasse a diversidade das manifestações culturais do Brasil, num processo em que “o regional seria substituído pelo nacional” (2010, p.42-43), para isso era necessário criar heróis que representassem não o local mais o nacional.

No caso do Rio Grande do Sul a atuação do SPHAN ocorreu na construção de patrimônios culturais históricos, através da escolha e do tombamento do conjunto arquitetônico relacionado às Missões Jesuíticas e a Revolução Farroupilha (REZENDE:2010,p.51). Com relação aos bens tombados relativos ao período farroupilha a cidade de Piratini concentrou a maioria dessas ações, que incluíram o tombamento da Casa de Garibaldi, onde funcionava o jornal “O Povo”, veículo de comunicação da República Rio-Grandese, o Palácio do Governo Farroupilha e o Ministério da Guerra, quartel dos farrapos (IPHAN:2013,p.133).

Porém, os esforços de afirmação da brasilidade na identidade rio-grandense não ficaram restritos a atuação do SPHAN, uma vez que com a fundação do Instituto Histórico Geográfico do Rio Grande do Sul (IHGRGS), em 1920, a historiografia regional contribuiu decisivamente para uma interpretação nacionalista da memória farroupilha. Anteriormente a criação desse órgão no estado havia também uma ênfase na influencia platina na história rio-grandense.

Segundo Jefferson Martins, até a década de 1920 havia no Rio Grande do Sul duas matrizes historiográficas: uma platina e a outra lusitana. A matriz platina dava enfoque ao caráter específico da formação da identidade regional sobre a influencia das relações platinas, enquanto que a matriz lusitana exaltava o gaúcho como “sentinela da fronteira” destacando as disputas e diferenças entre os rio-grandenses

e seus vizinhos da região do prata (2010,p.4). Após a criação do IHGRGS, nesse ano, inicia-se um predomínio da matriz lusitana na produção histórica regional, essa manobra proposital tinha como objetivo evitar perdas políticas “no jogo de tensão criado pela disputa e complementaridade de interesses entre a parte e o todo, elites regionais e elites mais ligadas ao centro, os intelectuais locais e os do centro” (MARTINS: 2010,p.5).

Por outro lado, diferente do SPHAN e do IHGRGS que são órgãos ligados ao Estado, o Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG), fundado na década de 1940, foi uma ação cívica voltada para a valorização e preservação da identidade gaúcha diante da forte presença da cultura norte-americana. Para tanto, além das pesquisas sobre os costumes do homem do campo propuseram também uma interpretação da memória social com o mesmo discurso da historiografia nacionalista, salientando a brasilidade da Revolução Farroupilha (LUVIZOTTO: 2010,p.31).

Com relação aos esforços por parte do Estado em construir uma nacionalidade “brasileira”, percebe-se que isso se concretizou tanto pela atuação do SPHAN em âmbito nacional e regional como pelas práticas historiográficas de matriz lusitana do IHGRGS, com claros propósitos políticos. Assim, tais ações não se concentraram somente na patrimonialização de bens materiais históricos, mas também incluíram a construção de uma memória social que justificasse uma identidade regional “brasileira”. O MHF foi uma instituição criada para cumprir essas funções e sua missão de salvaguarda e preservação da memória farroupilha se refletia num discurso e numa expográfica “nacionalista”.

A ação de tombamento do prédio (Fig. 13) em que está instalado o Museu Histórico Farroupilha, enquanto parte da construção do patrimônio histórico regional, ocorreu em 1952, portanto antes da fundação do museu que se deu um ano depois. Esse processo de tombamento foi desenvolvido pelo SPHAN motivado pelo fato de que nesse prédio funcionou o Ministério da Guerra da República Rio-Grandense, e a fundação do museu ocorreu oficialmente através do decreto-lei 3858, durante o governo de Ernesto Dorneles⁴.

⁴ Fonte da informação: arquivo do Museu Histórico Farroupilha



Figura 13: Museu Histórico Farroupilha, Piratini, RS.

Fonte: <[http:// www.facool.com. br](http://www.facool.com.br)> acessado 20 mar 2013.

Assim o museu serviu como agente propagador entre o povo rio-grandense de uma identidade gaúcha “abrasileirada” e de modelador da memória farroupilha através de um discurso idealizado e heroico. Ao negar as relações platinas e os aspectos separatistas da revolução farroupilha, fala-se do fato histórico como uma luta regional contra a tirania do governo regencial. Operara-se uma interpretação na qual os “autênticos” brasileiros eram os farrapos porque se levantaram contra as instituições corruptas e tirânicas para “defender” o Brasil, como já faziam na “defesa das fronteiras”.

Portanto, a inserção da obra de Guilherme Litran (1879) no discurso expográfico fazia parte dessa política de memória, a pesar das contradições iconográficas presentes na obra em relação ao discurso. A obra descreve um Bento Gonçalves como um herói republicano, refletindo os interesses dos republicanos de 1870 na sua luta política contra o monarquismo, por outro lado o discurso expográfico enquanto parte da missão do museu mostra um Bento Gonçalves adepto da monarquia, evidenciando isso através das condecorações do Império e das falas dos guias, os quais afirmam que a revolta ocorreu pela tirania dos regentes, e pela ausência do imperador.

2.2. Análise do fato museal através do discurso expográfico no MHF: exposição permanente de 2003-2010

Para Milton Brito, em “Interface entre arte e política: construção, apagamento e desconstrução de memórias imagéticas” a responsabilidade pela escolha do tema da obra pertence um determinado grupo, que articula a memória política, de acordo com interesses do presente (2011, p.), portanto, o acervo imagético não poder ser percebido de forma neutra, como uma natural representação de um fato histórico.

Por isso, de acordo com Mario Chagas (2009, p.137) pode-se definir que o discurso expográfico de um museu atua como elemento mediador entre o público e a obra concebida pelo artista, e este por sua vez, funciona também como um mediador entre o acontecimento e os posteriores. Assim, para Luciana Carvalho (2001, p.153) o fato museal deve ser entendido como a relação entre o homem e objeto, portanto, pode-se inferir que a expografia é a parte que discursa.

Dessa forma, percebe-se que o Museu Histórico Farroupilha atua como elemento mediador entre o público e a obra retrato equestre de Bento Gonçalves através da exposição, mas por outro lado, a mediação entre o artista e o fato histórico representado, ou seja, a ação política que motivou um grupo a encomendar a obra, não é exposta, sendo assim não se percebe a memória política da qual o objeto é suporte. Portanto a instituição conserva apenas a representação da memória da revolução farroupilha produzida por um determinado grupo, de acordo com um ponto de vista particular, que faz uso do passado como parte de sua estratégia de luta política.

Como Guilherme Litran ao pintar o retrato equestre de Bento Gonçalves descreve uma cena de batalha da revolução farroupilha trinta e quatro anos depois do termino desse conflito a obra é, dessa maneira, não só uma justificação histórica legitimadora da ideologia republicana, mas também é sintoma cultural do imaginário social dos republicanos da cidade de Pelotas, da segunda metade do século XIX, desenvolvido sobre o movimento farroupilha.

Da mesma forma, a aquisição de uma obra de arte pelo museu, assim como a de qualquer outro objeto, também não é uma decisão neutra, ela estará corroborando com a missão da instituição, que é responsável pela conservação da memória. E, tal decisão faz parte da política de memória da instituição, sendo decidida pelos agentes responsáveis pelo museu (CHAGAS & GODOY:1996,p.106). No caso do MHF, cuja instituição possuía uma missão definida pelo contexto histórico de sua criação e pelas praticas museológicas posteriores, a preservação e a transmissão da memória farroupilha foram critérios importantes na política de memória, e a aquisição da obra retrato equestre de Bento Gonçalves fez parte da constituição de um patrimônio cultural (re) afirmador dessa missão.

Segundo Joana Lizott, em “O Culto da saudade no sul do Brasil: a influencia do pensamento de Gustavo Barroso nos Museus Histórico Farroupilha e da Biblioteca Pública Pelotense” desde a fundação do museu, pelo piratinense Adão

Amaral, destacou-se na expografia a imagem do general Bento Gonçalves, sobretudo através de discurso idealizado (2011,p.45). Esse destaque também pode ser percebido na grande quantidade de objetos adquiridos pela instituição nas primeiras décadas de gestão desse diretor. No livro tombo foi localizado, ainda o registro de quatro retratos e dois bustos de Bento Gonçalves, além de objetos pessoais e de familiares como uma presilha de cabelo que pertenceu a sua esposa Caetana da Silva.

Além disso, percebe-se que a política de memória e de aquisição de acervo posta em prática por Adão Amaral foi influenciada pelas concepções museológicas de Gustavo Barroso, autor do livro “Introdução a técnica de museus”. Essas concepções baseavam-se numa visão saudosista e nostálgica do passado, e tal percepção “era passada para as exposições que valorizavam os heróis, os grandes feitos (principalmente as guerras), e os objetos tratados como relíquias” (LIZOTT:20011,p.37). A aquisição do quadro Guilherme Litran (1879) se insere nesse contexto de “resgate” da memória farroupilha.

Assim, na expografia construída por Adão Amaral incluía-se um busto de Bento Gonçalves na recepção do museu, como um anfitrião que recebia o visitante, deixando evidente a onipresença da imagem de Bento Gonçalves na montagem da exposição. Na parede, em cima, está o brasão da República Rio-grandense esculpido num imenso escudo de madeira, e onde se lê o lema farroupilha: “liberdade, igualdade e fraternidade” (Fig. 14).

Ainda assim, na gestão de Angélica Panatierie⁵ (1999-2002), segundo seus depoimentos, no ano 2000 foram desenvolvidas diversas ações do SEBRAE para a revitalização do centro histórico do município de Piratini, e numa dessas ações foi “diagnosticado” que a missão do museu não estava claramente refletida em sua expografia. Isso decorria do fato de haver na exposição objetos pertencente às famílias locais considerados descontextualizados. Segundo o SEBRAE para o desenvolvimento de um projeto turístico local seria importante que o Museu Farroupilha mantivesse um acervo exclusivamente representante do contexto histórico farroupilha.

⁵ Entrevista realizada em 24/04/2013



Figura 14: Busto de Bento Gonçalves, Museu Histórico Farroupilha, e Brasão de Armas da República Rio-Grandense.

Fonte: Publicação da Assembléia Legislativa do Rio Grande do Sul: "Piratini 1835-1977". P.24

(LIZOTT:2011,p.46)

Isso motivou que 2001 a instituição concorresse ao edital de revitalização dos museus publicado pela fundação de apoio a pesquisa do estado do Rio Grande do Sul (FAPERGS) e pela secretaria estadual de museus (SEM), que tinha por objetivo a revitalização das instituições, a capacitação dos trabalhadores da área e a busca de parcerias entre entidades nacionais e internacionais.

Ainda de acordo com a depoente um dos principais motivos para essa inscrição era a necessidade de revitalizar a exposição, e montar uma sequencia narrativa dos acontecimentos da revolução farroupilha, que favorecesse a comunicação com o público, já que conforme a diretora "as pessoas vinham para saber a história da revolução farroupilha e acabavam saindo com outras informações".

Em razão disso o projeto de revitalização foi elaborado em 2002 e concluído em 2003 com a exposição permanente, sendo que para a elaboração desse projeto montou-se uma equipe com parceria do SEM, do FAPERGS, do IPHAE, do IPHAN e do SEBRAE, a qual fez um seminário de diagnostico com a participação da UFPel, através da historiadora Sandra Pesavento que elaborou o roteiro da exposição. Além disso, construiu-se também a planta expográfica do museu, que define a distribuição dos módulos e dos painéis.

Ainda de acorde com Panattierie o objetivo era dar uma linha didática pedagógica para a exposição, onde o visitante teria uma maior compreensão do contexto em que a revolução farroupilha aconteceu. Segundo o depoimento da diretora percebia-se que o visitante não tinha uma compreensão do processo histórico que levou a guerra dos farrapos. Por isso a montagem da exposição e o roteiro elaborado tinham a intenção de falar das causas que levaram a revolta em 1835, e o que estava acontecendo no mundo e no Brasil.

Para isso era necessário abordar os aspectos de influência da revolução francesa nos movimentos de libertação na América Latina, e contextualizar a história farroupilha com o período da regência, na qual surgiram vários focos de revolta. Além disso, foi considerado importante o conhecimento de quem eram os homens que se rebelaram contra o império, e suas situações econômicas e políticas na época.

A partir desse projeto de revitalização de 2002 a exposição foi dividida em quatro módulos: Brasil Império; O Gado fixa o Homem; A Guerra; e, A Herança. O último módulo ficou incompleto quando o projeto foi executado em 2003 e nunca concluído até o término da exposição em 2010. Segundo Panattierie a intenção era colocar no quarto módulo da exposição obras com a temática farroupilha pintada em períodos posteriores.

Para o conhecimento do discurso expográfico dessa exposição permanente (2003-2010) foram entrevistadas duas ex-diretoras: Gisele Dutra Quevedo⁶ que trabalhou no museu como estagiária no período de 2003-2006 e na direção em 2006-2008, e Ana Paula Sterk⁷ que trabalhou como guia no período de 2007-2009 e na direção em 2010. Além disso, foi analisado o conteúdo das falas dos guias, a planta expográfica e as fotografias da exposição.

Durante a exposição permanente (2003-2010), o visitante era conduzido por uma escada que levava para o pavimento superior do prédio onde ficava a exposição sobre a revolução farroupilha, e logo no corredor tinha uma linha do tempo que contava a história do Brasil de 1800 a 1845 (término da revolução). Este espaço fazia parte do primeiro módulo composto por esse corredor e uma sala: Brasil Império.

Nessa parte narrava-se a partida de D. Pedro I para Portugal, na primeira metade do século XIX, fato simbolizado por um trono vazio (Fig.15) na sala, o que contextualizava o discurso da revolução farroupilha com as demais revoltas regenciais nesse período. Nesse momento salientava-se a importância de Piratini, como a primeira capital farroupilha, na fala de Ana Paula “Piratini como capital farroupilha carrega uma grande história”.

⁶ Entrevista realizada em 19/04/2013

⁷ Entrevista realizada em 18/04/2013



Figura 15: Escultura em ferro simbolizando o trono vazio, durante a ausência de D. Pedro I, Museu Histórico Farroupilha.

Fonte: QUEVEDO, Gisele. Piratini, 2006.

No segundo módulo “o Gado fixa o Homem” falava-se da formação do Rio Grande do Sul, explicando que as sesmarias eram concedidas pelo reino português em fins do século XVIII e início do XIX para os militares, como estratégia para defender as fronteiras do Brasil. Isso resultou na formação no Rio Grande do Sul de grandes estancieiros e charqueadores. Este módulo é representado por três salas, sendo que nelas estão contidos objetos de trabalho no campo como boleadeiras, estribos de ferro e prata, artigos femininos e masculinos de luxo, e duas arcas onde era guardado o tesouro da República Rio-grandense, as quais eram os cofres públicos.

No terceiro módulo “A Guerra” tinha-se três salas onde se falava de fatos da revolução farroupilha desde seu início até seu término. Havia uma sala contendo a réplica da ata da proclamação de Bento Gonçalves como presidente, e cópias de jornais da época; nesse momento explicava-se ao visitante a estrutura política da República Rio-grandense. Na outra sala ficava a bandeira original que esteve em campo na “Batalha de Pequeri”, em 1843, e objetos da família de Bento Gonçalves como o livro de orações de sua esposa.

O módulo “A Herança” permaneceu inacabado sendo que este espaço ficou disponível para exposições itinerantes, como a do Museu do Charque de Pelotas, realizada em 2005. Nessa sala permanecia, entretanto, um quadro de Anita Garibaldi, uma tigela com brasão da República, que se acredita seja da segunda metade do século XIX, portanto produzida pelo movimento republicano, uma faixa usada no desfile do centenário da revolução, e um busto de Bento Gonçalves. Nesse módulo deveria ser feita a análise iconológica de obras concebidas posteriormente ao episódio farroupilha e que faziam referência a ele, procurando explicar o contexto no qual tais objetos foram produzidos.

2.3. O discurso expográfico a partir do retrato equestre de Bento Gonçalves.

A sala onde ficava o retrato equestre de Bento Gonçalves era a primeira do módulo III e antecedia a sala que falava da organização do governo da República Rio-grandense. Nessa sala havia um painel que falava sobre os acontecimentos da guerra e os armamentos utilizados na revolução como baionetas e espadas (Fig. 16).



Figura 16: Primeira sala do terceiro módulo: “A Guerra”. A seta em detalhe indica onde ficava o retrato equestre de Bento Gonçalves

(GARCIA:2010,p.21)

O discurso dos guias começava abordando os principais fatos da guerra iniciada em 1835 e como esses acontecimentos levaram a uma atitude enérgica diante do Império, resultando na proclamação da república em 1836. A tela tinha como função no discurso do guia apontar a importância da personalidade de Bento Gonçalves como líder do movimento farroupilha e presidente da república rio-grandense.

Na narrativa do guia era abordada a questão do posicionamento político de Bento Gonçalves, destacando que ele não era republicano, além disso, afirmava-se que os interesses desse movimento revolucionário não incluía o separatismo, pois se essa fosse a intenção já teria sido proclamada a república quando da destituição do presidente Braga no início da revolução em 20 de setembro de 1835. Nesse momento o guia fazia para o visitante uma descrição pré-iconográfica e iconográfica da obra destacando alguns elementos como a personificação da vitória coroando Bento Gonçalves, e falava da forte influência da maçonaria na obra, referindo que a coroa de folhas de acácia simbolizava a virtude da imortalidade.

Pode-se constatar uma contradição entre a temática narrativa dessa obra e o discurso expográfico da instituição no que diz respeito ao posicionamento político de Bento Gonçalves. A tela passa a mensagem de um Bento Gonçalves adepto aos ideais republicanos, conduzindo a bandeira da República e sendo coroado pela própria personificação da república.

Por outro lado, no discurso da instituição mostra-se um Bento Gonçalves leal ao imperador, mas descontente com as instituições corruptas, salientando sua atitude reformadora e federalista. Pode-se perceber que a forma como as demais imagens de Bento Gonçalves foram montadas conduzem a um discurso em que o líder farroupilha é apresentado como um patriota, defensor do território contra os estrangeiros, contra a corrupção dos políticos, e leal ao imperador.

No módulo II “O Gado fixa o Homem” Bento Gonçalves é apresentado como um importante estancieiro da Província de São Pedro e comandante militar do exército imperial da fronteira de Jaguarão. A tela mostrada nessa sala é um retrato de Bento Gonçalves com o uniforme do exército imperial e com as condecorações concedidas pela monarquia (Fig. 17 e 18); esta tela também é de autoria de Guilherme Litran (1893). As condecorações adquiridas por Bento Gonçalves entre 1811 e 1835, ou seja, do início de sua carreira militar até princípios da Revolução Farroupilha era condecoração carta-patentes, ou seja, cartas comprobatórias de promoções militares, concedida pelo imperador atestando a concessão de títulos, posto militar ou outros privilégios⁸.



Figura 17: Condecorações de Bento Gonçalves: em cima a direita Comenda da Ordem do Nosso Senhor Jesus Cristo ou Ordem Militar de Cristo; em cima à esquerda Comenda da Ordem Imperial do Cruzeiro; em baixo a direita Condecoração Militar, provável Comenda Ordem Militar de Cristo; em baixo a esquerda Condecoração Militar, provável Comenda Ordem Militar de Cristo.

Fonte: STERK, Ana Paula. Piratini, 2007.

⁸ Fonte da informação: Museu Histórico Farroupilha



Figura 18: “sem título” retrato de Bento Gonçalves com uniforme militar imperial e com condecorações.

Autoria: Guilherme Litran (1893), óleo sobre tela, medindo 98x76 cm.

Fonte: STERK, Ana Paula. Piratini, 2007.

Essas condecorações no discurso expográfico têm por função comprovar o valor militar e a atuação de Bento Gonçalves na defesa do território brasileiro, o que de fato aconteceu durante seu período de comandante militar de Jaguarão. A exemplo do líder farrapo também se destaca a atuação dos demais chefes farroupilhas na defesa do sul do Brasil diante dos “estrangeiros” da região do prata. Alias a própria origem histórica desses estancieiros e militares decorre das tensões geopolíticas entre as coroas lusitanas e espanholas, e depois entre Brasil e Argentina.

No módulo III na terceira sala há outro quadro de Bento Gonçalves, ainda com o uniforme do exercito imperial, após a “Batalha da Iha do Fanfa”, detido no navio que o levaria para a prisão no Rio de Janeiro, cuja autoria é de Antonio Parreiras (1915). Este quadro está relacionado a outros quadros dos lideres farroupilhas como Antonio de Souza Neto, Domingos José de Almeida, e do italiano José Garibaldi. Nesse ponto da exposição explica-se que Bento Gonçalves não estava presente na organização dos ministérios do governo da República Rio-Grandense e cujo resultado foi às eleições para presidente, onde ele mesmo foi nomeado presidente da República.

2.4 As construções da imagem de Bento Gonçalves pelo imaginário social rio-grandense

O uso da imagem do quadro retrato equestre de Bento Gonçalves, pintado por Guilherme Litran transcende as paredes institucionais do Museu Histórico Farroupilha e faz parte das apropriações da imagem do líder farrapo através de construções do imaginário social sendo mesmo parte inerente da cultural gaúcha. A imagem do quadro, particularmente, foi reproduzida em camisetas durante a semana farroupilha da cidade de Piratini em 2004, e, em 2006 esteve presente em matéria veiculada no jornal Diário Popular da cidade de Pelotas em comemoração a semana farroupilha daquele ano.



Figura 19: Reprodução do retrato equestre de Bento Gonçalves numa camiseta comemorativa da Revolução Farroupilha.

Fonte: autor

Estas representações da imagem de Bento Gonçalves se dão tanto na esfera do poder político estadual a exemplo da construção de esculturas e na nomeação de ruas, como a partir de manifestações populares, sobretudo através das grandes homenagens feita ao líder farroupilha no desfiles do 20 de setembro. Na Fig. 20, vê-se um desses desfiles temáticos, representado a fuga dos imperiais da província de São Pedro, em 20 de setembro de 1835, com a invasão de Porto Alegre pela tropa farroupilha. Tais desfiles ocorrem anualmente por todo o estado do Rio Grande do Sul, comemorando nessa data o episódio da tomada de Porto Alegre pelas tropas de Gomes Jardim e Onofre Pires, lideradas pelo general Bento Gonçalves em 1835, que marcou o início da guerra cuja duração foi de dez anos.



Figura 20: Desfile temático de 20 de setembro, na cidade de Piratini-RS, em 2011.

Fonte: <http://clicpiratini.blogspot.com.br> acessado 19 jul 2013.

A imagem de Bento Gonçalves teve e continua tendo influência na produção cultural do Rio Grande do Sul como na escultura, a exemplo dos monumentos nos municípios de Porto Alegre e Rio Grande, na literatura, na música e no teatro. Neste caso se destaca o NAP, núcleo artístico piratinense, dedicado somente a temática farroupilha. Este grupo de teatro se apresenta no centro histórico de Piratini, durante o ano todo. Na FIG.21 o NAP esta encenando o momento em que Bento Gonçalves chega à capital farroupilha, em 1837, para a posse de cargo de presidente, em frente ao Palácio da República.



Figura 21: Núcleo Artístico de Piratini.

Fonte: <http://clicpiratini.blogspot.com.br> acessado 10 jul de 2013.

Considerações Finais

Ao se iniciar a pesquisa do projeto “acervos imagéticos circunstanciados: vínculos entre valorização e identidade artística” foi constatado que as informações sobre a historicidade das obras de arte pertencente ao Museu Histórico Farroupilha eram insuficientes para o conhecimento do seu contexto de produção. Isso porque na documentação as informações se restringiam apenas ao nome do autor, data e local de produção. Entretanto, esses dados foram suficientes para começar a investigar a historicidade de uma dessas obras, a saber, o retrato equestre de Bento Gonçalves.

No início do estudo surgiram questionamentos quanto ao contexto de produção da obra, e os significados adquiridos pela mesma na instituição museológica. Por que pintar uma obra com a temática da revolução farroupilha trinta e quatro anos após o término dessa revolta? Qual o seu significado no contexto de produção? Que grupo teria a intenção de representar essa temática farroupilha, e qual sua intencionalidade? Qual o significado dessa obra para a instituição no período de aquisição desse acervo?

Para o estudo do contexto histórico foi feita uma busca em estudos de economia e política do estado do Rio Grande do Sul, principalmente sobre a cidade de Pelota, na qual foi pintado o retrato equestre de Bento Gonçalves na década de 1879. A partir disso, identificou-se a presença de um movimento republicano no município de Pelotas na década de 1870 e, de acordo com o historiador Mario Osório, esse movimento republicano pelotense foi consequência do surgimento do primeiro Partido Republicano no Rio de Janeiro (1870).

No Rio Grande do Sul, o movimento republicano possuía uma particularidade em relação à sua luta política, que era a apropriação dos símbolos da Revolução Farroupilha (1835-1845). Assim, os republicanos de 1870 criaram uma iconografia invocativa dos farrapos, tanto produzindo seus próprios objetos como o “Obelisco Republicano” (1885), quanto reproduzindo símbolos, como o brasão da República Rio-Grandense, no jornal “A Federação” (1884).

Apesar do autor da obra, Guilherme Litran, ter pintado outras telas com a temática da revolução farroupilha, é possível descartar a hipótese de que o pintor era um idealista republicano, pois não foi encontrado nenhum documento comprovando sua participação no movimento republicano da cidade de Pelotas. Além disso, sabe-se que o autor sobrevivia de encomendas, tanto que também pintou retratos do imperador Dom Pedro II e de outros monarquistas convictos. Por isso, provavelmente o retrato equestre de Bento Gonçalves teria sido encomendado pelo grupo republicano da cidade, ou por um partidário dos ideais republicanos.

A aquisição dessa obra pelo MHF fez parte de uma política de aquisição diretamente relacionada com a missão do museu. Quanto à definição dessa missão, embora a mesma só tenha surgido na documentação do museu a partir de 2002, pode-se afirmar que desde o início ela refletiu as políticas de patrimonialização do Serviço do Patrimônio Histórico Artístico Nacional. Essas ações do SPHAN são caracterizadas pela construção de uma identidade nacional, em que o regional deveria se enquadrar na História da nação brasileira de forma harmônica.

No estado do Rio Grande do Sul, desde a fundação do Instituto Histórico Geográfico do Rio Grande do Sul, em 1920, a historiografia predominante era de “matriz lusitana”. Narrar a formação histórica do estado dentro dos moldes da presença portuguesa, e situar os conflitos regionais no contexto político do império, permitiria uma melhor articulação da elite local com as demais elites regionais.

Percebe-se que a narrativa do museu a respeito da memória farroupilha, sendo essa a sua missão, corrobora com a política do SPHAN e a historiografia do IHGRGS que apresentam a revolução farroupilha como uma revolta feita por brasileiros que lutavam contra a tirania de um governo, sendo os mesmos verdadeiros defensores das fronteiras brasileiras contra a invasão dos estrangeiros. Pode-se constatar essa narrativa no discurso dos guias do museu, nas falas sobre outras obras de arte com a representação dos líderes farroupilhas, e com a exposição das próprias condecorações dadas pelo império a Bento Gonçalves.

Entretanto, nem sempre as ações de patrimonialização do Estado criam um sentimento de pertencimento a uma nação. O ato de tombear um patrimônio não significa que o uso do passado selecionado como patrimônio pelo Estado se tornará parte do imaginário social. Muitos prédios foram patrimonializados e a sociedade ou a comunidade pertencente ao local de tombamento nem sabe o porquê. No caso do Rio Grande do Sul, a fundação de um movimento tradicionalista de caráter popular,

criado no mesmo período da fundação do MHF, corroborou na formação de uma identidade gaucha nacionalista, compartilhando o mesmo discurso do IHGRGS e SPHAN. O Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG) é muito forte ainda hoje no estado, devido às suas manifestações culturais e à manutenção do culto ao passado farroupilha por meio de eventos como o desfile de 20 de setembro, celebração anual do começo da guerra dos farrapos em 1835.

Segundo Ecléa Bosi, para ser memória social esta tem que ser articulada e transmitida (Bosi apud Chagas 2009). Assim sendo, o MHF atua como um agente propagador da memória farroupilha dentro de uma interpretação específica, e o retrato equestre de Bento Gonçalves, por representar o principal líder farroupilha numa cena de batalha da guerra dos farrapos, reforça sua missão institucional. Por outro lado o valor da obra na expografia é dado apenas por sua iconografia, servindo para reforçar o discurso nacionalista da revolução farroupilha, mas deixando oculta a memória política dos republicanos da década de 1870.

Quando o discurso do museu apresenta apenas a iconografia de um acervo imagético, o fato museal obscurece a memória política do objeto, ou seja, não esclarece que o quadro foi produzido por um grupo que possuía uma intencionalidade política. O fato museal construído pela instituição apresenta ao visitante a imagem de um fato histórico feita por um artista como um processo natural, desprovido de qualquer intenção. Porém, quando a obra é analisada através de estudo iconológico, constata-se que a representação de um fato histórico passa por uma seleção, a partir da escolha de um grupo que faz uma interpretação ideológica dessa representação. De acordo com Mario Chagas (2009), isso se chama ação política.

Por fim, quando se analisa o conteúdo do discurso expográfico sobre o retrato equestre de Bento Gonçalves, percebe-se que o mesmo é situado dentro de uma narrativa nacionalista da memória da guerra dos farrapos, constatada na missão do museu e no estudo da exposição de longa duração (2003 a 2010). Entretanto, tal discurso expográfico não está de acordo com a narrativa histórica representada no quadro. Uma vez que o discurso feito pelos guias em frente à obra narrava os acontecimentos da república rio-grandense, proclamada um ano depois do começo da guerra dos farrapos, como uma consequência da tirania do governo regencial que não dava respostas às reivindicações locais. Por outro lado, a obra mostra Bento Gonçalves como um autêntico republicano e, por isso, inevitavelmente separatista.

Esse aparente equívoco de interpretação da obra demonstra que no momento de aquisição da obra não havia espaço para outras interpretações e narrativas da memória farroupilha. Assim, a política de aquisição, enquanto reflexo da missão do museu constituída pelas ações do SPHAN e do IHGRGS, procurava adquirir objetos referentes à memória farroupilha, mas cujo conteúdo narrativo seria construído pela própria interpretação do museu, não abrindo espaço para interpretações anteriores à fundação da instituição e posteriores ao término da Revolução Farroupilha (1835 – 1845).

Por fim, sugere-se que o Museu Histórico Farroupilha possa realizar exposições temporárias que abordem as apropriações e (re) significações da memória farroupilha em outros contextos e por outros grupos, como o próprio movimento republicano da década de 1870. Outra alternativa seria a retomada do projeto do IV módulo “A Herança”, que seria um espaço para expor o acervo imagético referente a invocação da memória farroupilha. Isso contribuiria para reforçar um discurso expográfico crítico que demonstrasse a memória como dinâmica e em permanente construção.

Referências

Fontes Documentais

- Arquivo Museu Histórico Farroupilha, Piratini – RS

- Livro Tombo do Museu Histórico Farroupilha.
- Livro Tombo do Museu Histórico Farroupilha
Ficha Catalográfica do Busto de Bento Gonçalves, n.0154: doador Bento Gonçalves (bisneto).
- Ficha Catalográfica, n. 0158: referente ao retrato equestre de Bento Gonçalves (1870) de Guilherme Litran.
- Ficha Catalográfica, n. 0159: referente ao retrato de Bento Gonçalves, em um navio, sem título (1915) de Antônio Parreiras.
- Planta Baixa da exposição 2003-2010 (pavimento superior do prédio).
- Fotografias da exposição de 2003-2010.
- Análise da sala de exposição do quadro retrato eqüestre de Bento Gonçalves.
- Roteiro do discurso expográfico para exposição 2003-2010, de autoria de Sandra Pesavento.
- Documentação do Projeto de Revitalização do Museu Histórico Farroupilha, Piratini – RS, 2002.
- Folder da Exposição Itinerante de 1975, realizada na Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria –RS.
- Folder da Exposição Itinerante Trem Cultural, realizada em municípios da região, de 1975.
- Diário Popular, 17.09.2006 – Bento Gonçalves, o patriarca da república.

- Museu Dom Diogo de Souza, Bagé – RS

- A Federação, 20. 09.1887 (Ano IV), Porto Alegre – RS: homenagem aos
- A Federação, 20. 09.1887 (Ano IV), Porto Alegre – RS: homenagem aos farroupilhas por ocasião do 20 de Setembro.

- Arquivo do autor

- Roteiro Histórico e Sentimental: história do município de Piratini, editado em 1969, pelo CTG 20 de Setembro, de autoria do historiador Davi Almeida.

Fontes Orais

- QUEVEDO, Gisele Dutra. Depoimento oral. Entrevistador: Aparecida Rostand Dutra. Piratini, RS. 19/04/2013. MP3 35 min. Entrevista concedida como contribuição para a monografia.
- PANATTIERIE, Angélica Barroso Panattierie. Depoimento oral. Entrevistador: Aparecida Rostand Dutra. Piratini, RS. 24/04/2013. MP3 40 min. Entrevista concedida como contribuição para a monografia.
- STERK, Ana Paula Vaz. Depoimento oral. Entrevistador: Aparecida Rostand Dutra. Piratini, RS. 18/04/2013. MP3 20 min. Entrevista concedida como contribuição para a monografia.

Fontes Bibliográficas

ADES, Dawn. **Arte na América Latina: a era moderna (1820-1980)**. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

BOHNS, Maria Neiva. **Continente Improvável: artes visuais no Rio Grande do Sul do final do século XIX e meados do século XX**. 2005. 404f. Tese (Doutor em Artes Visuais) – Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

BRITO, Milton Genésio. Interface entre Arte e Política: Construção, Apagamento e Desconstrução de Memórias Imagéticas. **Domínios da Imagem**, Londrina, Ano 4/ n.8, p.67-73, 2011.

CARDOSO, Ciro Flamarion Santana. **Comentário II**. In: Anais do Museu Paulista. São Paulo: Nova Série, 1993.

CHAGAS, Mario. Memória política e política de memória. In: **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.p.136-167.

DAMASCENO, Athos. **Artes plásticas no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: s/d.

- FLORES, Moacyr. **Revolução dos farrapos**. São Paulo: Bomlivro, 1995.
- FUÃO, Juarez José Rodrigues. Monumento ao general Bento Gonçalves: construção de uma memória. **Biblos**, Rio Grande, n. 15, p. 147-153, 2003.
- GARCIA, Augusto D. **Museu Histórico Farroupilha: revendo as práticas da revitalização de 2002 e seus resultados até 2008**. 2010. Monografia (Graduação em Museologia) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2010.
- GODOY, Solange; CHAGAS, Mario. Patrimônio cultural e cidadania: as representações de memória nos museus. In: Anais do Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro: Anais do Museu Paulista, 1996.
- GONZÁLEZ, Manuel Antonio Castiñeiras. **Introducción al método iconográfico**. Barcelona: Ariel S.A., 2005.
- IPHAN. **Lista dos bens culturais inscritos nos Livros do Tombo (1938-2012)**. Rio de Janeiro, 2013. Site.
- LALOUETTE, Jacqueline. La Libre Pensée et la symbolique iconographique révolutionnaire. Troisième République. In: **Archives des sciences sociales des religions**. n. 66/1, 1988. pp. 65-86.
- LIZOTT, Joana Soster. **O Culto da Saudade no Sul do Brasil: a influencia do pensamento de Gustavo Barroso nos Museus Histórico Farroupilha e da Biblioteca Pública Pelotense**. 2011. Monografia (Graduação em Museologia) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2011.
- LUVIZOTTO, CK. **As tradições gaúchas e sua racionalização na modernidade tardia** [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. 140 p. ISBN 978-85-7983-088-4. Available from Scielo Books <<http://books.scielo.org>>. acesado em 10 jul 2013.
- MARTINS, Jefferson Teles. **A questão da identidade regional: historiografia e a definição do “campo” historiográfico rio-grandense**. X Encontro Regional da ANPUH – RS, UNIFRA, Santa Maria, 26-30 de julho de 2010.
- MORIN, Tania Machado. **Práticas e Representações das Mulheres na revolução Francesa 1789-1795**. 2009. Dissertação de Mestrado; orientador: Laura de Mello e Souza- São Paulo, Universidade de São Paulo, Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2009.
- NASCIMENTO, Heloisa Assumpção. **A Pintura em Pelotas no Século XIX**. Pelotas: s/d, 1962.

OSORIO, Fernando Luis. **A cidade de Pelotas**. Pelotas: Globo, 1962.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PESAVENTO, Sandra. Fibra de gaúcho, tchê! **Nossa História**, Rio de Janeiro, n.2, p. 42-47, 2003.

PEREIRA, Edmundo. Música indígena, música sertaneja: notas para uma antropologia da música entre os índios do nordeste brasileiro. Revista Tanscultural de Música, 2011.<<http://www.sibetrans.com/trans>> Acesso em: 10 ago 2013.

PUCCINI, Daniela Bessa. **Moeda e Discurso Político: Emissões Monetárias da Cirenaica entre 322 e 258 ac**. Dissertação de Mestrado; orientador: Maria Beatriz Borba Florenzano – São Paulo: Universidade Federal de São Paulo, Pós-Graduação em Arqueologia do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

REZENDE, Maiquel G. de. **Silêncio e esquecimento: Henrique Carlos de Moraes e a construção de um agente de preservação do patrimônio em Pelotas (1933-1986)**. 2010. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas.

STOIANI, Raquel. **Da Espada à Águia: Construção Simbólica do Poder e Legitimação Política de Napoleão Bonaparte**. Dissertação de Mestrado: orientador; Modesto Florenzano - São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de História, 2002.

URBIM, Carlos. **Os farrapos**. Porto Alegre: Zero Hora, 2001.