



VII Simpósio Nacional de História Cultural  
**HISTÓRIA CULTURAL: ESCRITAS, CIRCULAÇÃO,  
LEITURAS E RECEPÇÕES**

Universidade de São Paulo - USP

São Paulo - SP

10 e 14 de Novembro de 2014

**A INVENÇÃO DESERTO: O ESPAÇO E O DISCURSO VISUAL NA  
ARGENTINA DO SÉCULO XIX**

Fábio Feltrin de Souza\*

**O DESERTO COMO INVENÇÃO**

Manuel Prado, um combatente da campanha de conquista do deserto de general e presidente Julio Argentino Roca, disse em suas memórias que

Cuando ingresé al Ejército, allá por mayo de 1877, el tren que debía llevarme hasta Chivilcoy, cabecera entonces del Ferrocarril del Oeste, salía de la estación del Parque y del mismo lugar en donde ahora se levanta, soberbio e imponente, el teatro Colón. Y no debe sorprender que el tren tuviese su punto de partida en el centro de la ciudad, si se considera que el desierto empezaba ahí nomás, a cuarenta leguas de la casa de gobierno. Entonces los indios, señores soberanos de la pampa, se daban el lujo de traer sus invasiones hasta las puertas de Buenos Aires, no siendo extraño que el malón quemase las mejores poblaciones de Olavarría, Sauce Corto, la Blanca Grande, 25 de Mayo, Junín, Pergamino, etc. Aquellas épocas -y no pertenecen a la edad de piedra, ni siquiera a la de bronce- han sido ya olvidadas, y con ellas los pobres y heroicos milicos, cuyos restos blanquean, acaso confundidos con las osamentas del ganado, a orillas de las lagunas o en el fondo de los médanos. Pero, dejemos a un lado las digresiones históricas y vengamos al Parque.<sup>1</sup>

\* Professor adjunto II do curso de História da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS) e coordenador do Laboratório de História e Linguagens (LABHIL). Tem produzido pesquisas e publicado artigos científicos investigando as relações entre a construção da nacionalidade, imagem e escrita da história.

<sup>1</sup> COMANDANTE PRADO. *La Guerra al Malón*. Buenos Aires: EUDEBA, 1960, p. 11.

Para os argentinos das elites intelectuais de 1837 e 1880 a palavra “deserto” carregava um conjunto de significados e verdades; instaurava uma ordem de valores e práticas que são antes representações. O objetivo desta comunicação é examinar como o conceito de “deserto” foi inventado no século de XIX a partir de um investimento discursivo-visual da literatura e das artes plásticas, tornando-se a encarnação da ausência, da barbárie, do vazio. O “deserto” será compreendido, portanto, como um conceito, visto que além de sintoma do que circula no mundo, ele é indícios de determinadas experiências humanas, daquilo que confere sentido e condição ao mundo, às práticas políticas e sociais.<sup>2</sup>

Analisado o deserto a partir da chave espacial, é importante constatar que sua produção discursiva pode ganhar duas dimensões: primeira, que compreende o espaço como uma variável determinada, algo semelhante ao que boa parte do pensamento histórico e geográfico do século XIX, preocupado em classificar os meios físicos e em produzir de tipos específicos, construiu. Segunda, o tema do espaço é atravessado por metáforas e analogias e é resultado da produção de imagens e comparações. Assim, noções como deserto, por exemplo, não significam exatamente um lugar específico, natural, passível de ser delimitado geograficamente, mas antes, uma imagem associada a um tipo de experiência social, cultural e econômica. É nesse sentido que podemos afirmar que há uma construção cultural da paisagem.<sup>3</sup>

Aprofundando esse argumento, Michel Foucault afirma que as utopias e heterotopias se combinariam na caracterização de espaços. Se as primeiras se referirem a posicionamentos sem lugares materiais, como projeções de ausências, as heterotopias encarnariam lugares concretos, combinando potências sociais, discursos, concebidos sob a égide do estado e articulando diferentes referências, além de refletir o repertório de imagens à disposição de uma dada sociedade. Os espaços, portanto, são construídos e fabricados por relações de poder, por práticas, estratégias, positivamente engendrando conteúdos e imagens numa ordem discursiva e geradora de verdade social.<sup>4</sup> Nesse sentido

<sup>2</sup> JASMIN, Marcelo. *História dos Conceitos: Debates Transatlânticos*. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2006, p. 12.

<sup>3</sup> MAIA, João Marcelo Ehlert. *A terra como invenção: o espaço no pensamento social brasileiro*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2008.

<sup>4</sup> FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: *Ditos e Escritos III – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro, Forense Universária, 2001.

o espaço é pensado como analogia a uma obra de arte, como uma atividade humana que, através do fechamento e da ruptura introduzida entre objeto e o mundo exterior, produz uma forma definitiva.

### **O DESERTO COMO PROBLEMA**

Desde os tempos do presidente Rivadavia, as elites letradas buscavam alternativas para o chamado vazio de civilização e de população que tomava conta da Argentina. Esse vazio deveria ser preenchido, assim eliminando aquilo que consideravam ser as mazelas da nascente nação. A imigração de europeus era entendida como a melhor das soluções para a “poblacion maldita”, para a tradição espanhola (entendida como um antigo regime aos moldes do que ocorrera na França) e para inadequação da raça. Alberdi e Sarmiento parecem ter radicalizado essa proposição em seus estudos.

Foi durante seu exílio chileno que Alberdi produziu o que talvez sejam suas obras mais significativas: *Acción de la Europa en América*, de 1842, e *Bases y puntos de partida para la organización de la República Argentina*. Imagina em ambas uma Arché fundante capaz de introduzir o país na corrente da modernidade. Para efetivação desse projeto era preciso não só criar hábitos civilizados, como também instituir o poder em todo território. Nesses textos Alberdi desacredita na capacidade da população autóctone em desenvolver esses hábitos e apresenta a Argentina como vazia de civilização. Para suprir essa cartografia indomável seria preciso mais que importar hábitos europeus. Era preciso incentivar a imigração e eliminar todos indígenas. Para Alberdi,

Povoar é civilizar quando se faz com gente civilizada, isto é, com populações da Europa civilizada. Por isso disse na constituição que o governo deve fomentar a imigração européia. Povoar, porém, não é civilizar, senão embrutecer, quando se povoa com chinos e com índios da Ásia e com negros da África. Povoar é emprestar, corromper, degenerar, envenenar um país, quando, em vez de servir-se da flor da população trabalhadora da Europa.<sup>5</sup>

Para o argentino, cada imigrante desejado traria mais civilização inscrita no corpo e nos hábitos, do que a maioria dos livros e manuais. Ao privilegiar os hábitos em detrimento de um projeto educacional, nos moldes daquele defendido por Sarmiento,

<sup>5</sup> ALBERDI, Juan Bautista. *Bases e pontos de partida para a organização política da República Argentina*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1941, p. 37.

Alberdi mostra uma característica que jamais perderia nos anos de vida pública: sua marca anti-intelectualista. Para ele, os costumes não são modificados através da instituição letrada formal, mas sim a partir do contato com outros hábitos realmente existentes, segundo a lógica de Rousseau da educação pelas coisas.<sup>6</sup> Alberdi confiava na pedagogia das coisas, nos civilizados hábitos dos estrangeiros europeus para fundar um novo ethos, uma nova configuração dos sujeitos e, assim, regenerar e salvar a nação das garras da barbárie. Para que o transplante imigratório fosse exitoso, seria preciso adequação das leis, propondo aos imigrantes dupla nacionalidade, liberdade de culto, vantajosos tratados com a Europa, estradas de ferro, livre navegação e liberdade comercial.<sup>7</sup>

A necessidade de instaurar uma lógica ordenadora antecipa o sonho modernizador das elites *criollas* do final do século XIX e cria o ambiente cultural favorável para a conquista do deserto e o genocídio do indígenas. A chamada “geração” de 1837 anunciou o sintoma da razão instrumental do Estado mediante o monopólio da violência e opera uma maquinaria na disciplinarização do outro e do espaço.<sup>8</sup> Por isso toda a preocupação com o pampa, a antítese da cidade, o significante do vazio. O pampa, o nome próprio do deserto para a “geração” de 1837, era a nação dos indígenas, como afirmou um viajante que passou pela América do Sul, o marinheiro inglês Emeric Essex Vidal. Na obra publicada em Londres no ano de 1820, o inglês definiu assim suas impressões sobre a Argentina:

The Pampas are an indian nation, thus named by Spaniards because they rove about in the immense plains called Pampas, between the 36<sup>th</sup> and 39<sup>th</sup> degrees of the south latitude. (...) The savage Indians of those parts, seeing this cattle come to their country, began kill then for food, and have abundance of them, sold to surplus to the Araucanos and other Indians. Several Indian nations from the east side of the great Cordilleras, and others from Patagonia, went in consequence and settled in the districts where there was plenty of cattle: they contracted of a friendship with the Pampas, who had already great number of horses.<sup>9</sup>

<sup>6</sup> TERAN, Oscar. Historia de las ideas en la Argentina: Diez lecciones iniciales, 1810-1980. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2008, p. 95.

<sup>7</sup> Cf. ALBERDI, Juan Bautista, op. cit.

<sup>8</sup> CASTRO GOMEZ, Santiago. Ciência Sociales, violência epistêmica y el problema de la invención del otro. In: LANDER, Edgardo. La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: CLASCO, 2003, p. 148.

<sup>9</sup> VIDAL, Emeric Essex. Picturesque illustration of Buenos Aires and Monte Video. London: Published by R. Ackermann, 1820, p. 53.

Durante o século XIX a paisagem do pampa constituiu uma unidade dramática com tudo que se desenvolvia ali. Alvo de todo um conjunto de discursividades, o deserto foi uma das principais preocupações do romantismo literário. No poema *La Cautiva*, Esteban Echeverría constrói as imagens da barbárie, da falta, do grande oceano em terra a ser domado, da violência, do pampa, do indígena, do nomadismo a ser combatido. Trata-se da épica história de Maria e Brián, dois jovens brancos, educados e habitantes das cidades, que são raptados pelos indígenas e padecem, sob a pena do poeta, vitimados pela barbárie.

A segunda palavra simbólica da Jovem Argentina define o progresso como o ato de civilizar-se ou dirigir as ações para alcançar o bem-estar. No mesmo ano em que Facundo: Civilização e Barbárie é publicado em Santiago do Chile, Andrés Lamas afirma, nas páginas de *El Nacional*, que Rosas “deteve materialmente a civilização que desde as cidades se espalhava pelos campos, para produzir a reação da barbárie, para fazer com que as cidades fossem invadidas pelos restos incultos dos costumes coloniais”.<sup>10</sup> Para os românticos do Prata, o pampa era um grande vazio geográfico e cultural. Um problema a ser enfrentado pelos condutores da barca-nação em direção ao futuro. Os primeiros versos do poema épico de Echeverría desenham esse deserto:

Era la tarde, y la hora  
En que el sol la cresta dora  
De los Andes. El desierto  
Inconmensurable, abierto  
Y misterioso a sus pies  
Se extiende, triste el semblante,  
Solitário y taciturno  
Como el mar, cuando un instante  
El crepúsculo nocturno  
Pone rienda a su altivez.  
(...) a veces la tribu erante,  
Sobre el potro rozagante  
Cuyas crines altaneras  
Flotan al viento ligeras,

<sup>10</sup> LAMAS, Andrés. Apud RICUPERO, Bernardo. As nações do romantismo argentino. In: PLAMPLONA, Marco & MÄDER, Maria Elisa. Revoluções de independências e nacionalismo nas Américas. São Paulo: Paz e Terra, 2007, p. 238.

Lo cruza cual torbellino,  
Y pasa, o su toldería  
Sobre la grama frondosa

Asienta, esperando el día  
Duerme tranquila reposa  
Sigue veloz su camino (...)<sup>11</sup>

As imagens lapidadas pela pluma do poeta ganham contornos plásticos na série de quadros de Rugendas. O viajante alemão ficou particularmente seduzido pela obra de Echeverría, como confessou em inúmeras cartas trocadas com a chilena Carmen Ariagada.<sup>12</sup> Quando Rugendas chegou a Montevideu em princípios de 1845, já havia entrado em contato com o poema de Echeverría. Provavelmente isso tenha se dado através de Sarmiento que havia recebido um esboço do poema quando estava no Chile. Na capital do Uruguai, sitiada pelas tropas do general Oribe, aliado de Rosas, o viajante logo entra em contato com os exilados argentinos, tornando-se amigo de Mariquita Sánchez. Tanto é que Sarmiento, em carta desde o Rio de Janeiro, celebra o quadro de Rugendas:

La pampa infinita y los celajes del cielo por fondo, confundidos en parte por las nubes del polvo que levantan los caballos médios domados que monta el salvaje; la melena desgreñada flotando al aire, y sus cobrizos brazos asiendo la blanca y pálida víctima, que prepara para su lascívia. Ropajes flotantes que se prestan a todas las exigências del arte; grupos de ginetes y caballos; cuerpos desnudos; pasiones violentas, contrastes de caracteres en las razas, de trajes en la civilización de la víctima y la barbárie de raptor, todo ha encontrado en Rugendas, en este asunto de su animoso pincel.<sup>13</sup>

Na sua radiografia do pampa, ou no que poderíamos chamar de biografia da barbárie, Sarmiento apresenta o cenário geográfico-cultural, uma cartografia do vazio que não era apenas de habitantes, era vazio de sentido, de civilização; como em *La Cautiva* de Echeverría. Há aí uma clara referência a Montesquieu que havia localizado esse

<sup>11</sup> ECHEVERRÍA, Esteban. *La cautiva*. Buenos Aires: Bureau Editor, 2005.

<sup>12</sup> DIENER, Pablo & COSTA, Maria de Fátima. *A América de Rugendas: obras e documentos*. São Paulo: Livraria Kosmos Editora, 1999, p. 23.

<sup>13</sup> SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo: civilizacion y barbarie*. Venezuela: Ayacucho, 1977, p. 74.

cenário na Ásia.<sup>14</sup> Assim, abre-se todo um arquivo orientalista em *Facundo*. O meio inóspito, o oceano em terra é assim desenhado por Sarmiento:

Imaginaos una extensión de dos mil léguas cuadradas, cubierta toda de población pero colocadas las habitaciones a cuatro leguas de distancia unas de otras (...) la sociedad ha desaparecido completamente; queda solo la familia feudal aislada, reconcentrada, y no habiendo sociedad reunida, toda clase de gobierno se hace imposible. Ignoro se el mundo moderno presenta un género de asociación tan monstruoso como éste.<sup>15</sup>

A única sociabilidade possível no pampa é com cavalos ou com entre pessoas mergulhadas nos vícios de toda ordem, na busca desenfreada pelas paixões. Em outras palavras, não há república. Esse meio geográfico, social e cultural, para Sarmiento, produziu o *gaucho*, dentro se diferenciaria em quatro sub-tipos: o cantor, o rastreador, o guia e o *gaucho* mau. De todos, apenas um apresenta características negativas, o que desmontaria a tese de que todo *gaucho*, em *Facundo*, é necessariamente mau.<sup>16</sup> Rugendas, que também leu *Facundo* e o transformou em base ideológica para sua pintura do deserto, pintou uma série de pranchas em que cavalos e *gauchos* desfilam pela paisagem inóspita do pampa. O rudimentar conjunto de gestualidades e hábitos rudes condizem e dizem o viver no deserto argentino. Esse *ser-gaucho* é o ser que não se desejava para a Argentina do porvir. Rugendas dá vida às imagens da geração de 1837 ao pintar o outro, ao desenhar a fronteira e aquele para fora dela estaria. Nos problemas visuais engendrados pelo viajante, o *gaucho* sempre aparece num ambiente hostil, agreste, sem edificações. Céu e terra confundem-se num horizonte não muito bem definido, numa deflagrada crítica a Rosas que não domou as potências animalizadas da Argentina. A cor vermelha que aparece nos dois quadros é uma alusão nada disfarçada aos federais e ao apoio por eles recebido do “povo”. Na vastidão infinita do pampa, o deserto é abertura continua. Sem um ponto fixo, não há onde ir, nem onde chegar. Resta a deriva permanente, sempre acompanhada do cavalo. Animal que é quase uma extensão do corpo bárbaro do *gaucho*. Na segunda imagem, *Desembarco en Buenos Aires*, ele é pintado de diversos ângulos e nunca separado do homem. Um último detalhe ainda merece ser apontado: na cena armada, o desembarque na cidade, não há porto ou cidade. O que emerge na Argentina

<sup>14</sup> ALTAMIRANO, Carlos & SARLO, Beatriz, *Ensayos Argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel, 1997, p.89.

<sup>15</sup> SARMIENTO, Domingo Faustino, op. cit., p.61.

<sup>16</sup> TERÁN, Oscar, op. cit., p. 78.

dominada por Rosas é tão somente o campo e a barbárie advinda dele. A cidade, o comércio e o desenvolvimento, bandeiras dessa modernidade progressista, estão fora da cenografia. Rugendas mostra-se, portanto, afinado com o pensamento da geração de 1837.



Johann Moritz Rugendas. Desembarco em Buenos Aires. Óleo sobre tela, 1845.

Ao tentar explicar a barbárie, Sarmiento é econômico e centra-se em Facundo Quiroga, a encarnação de todo mal. Na obra de Sarmiento o caudilho agia por impulso era apresentado como incapaz de articular sistemas políticos mais complexos. Suas vitórias militares nada constroem de materialidade, pois segue em sua errância na busca desenfreada por mais combates, até que a estrela da morte e sua falta de racionalidade o impeçam de prosseguir. Facundo não tem limites, ele é o próprio ser do deserto e suas falhas fatais devem-se ao seu caráter puramente instintivo. A insegurança da vida está marcada no traço constitutivo do tipo da campanha, já que seu caráter apresenta “cierta resignación con la muerte violenta”,<sup>17</sup> o que explicaria a indiferença de Facundo e seu bando com relação a morte. O *gaucho* vive sozinho, exilado no horizonte. Não tem família, futuro, laços comunitário em vista de um bem maior. Compara essa vida natural, ou pseudo-social, à sociabilidade dos peregrinos ingleses em terras estadunidenses. A fisionomia do *gaucho* confunde-se com o país mergulhado no latifúndio, no resto colonial a contaminar a alma do argentino. O deserto é a impossibilidade de qualquer ordenamento

<sup>17</sup> SARMIENTO, Domingo Faustino, op. cit., p. 44.

e é a origem da barbárie. É contra esse ordenamento imagético, é contra essa cena, que Sarmiento investia toda sua violência argumentativa. O país de paisagem inóspita só poderia gerar seres como os indígenas e os gaúchos.<sup>18</sup> Este problema é discutido visualmente por Olascoaga em sua Litogravura. Além da paisagem alongada e horizontal, criando a sensação de vastidão e vazio, a imagem é composta por um grupo de indígenas em movimento e um conjunto de ossadas no primeiro plano. De maneira enfática, o que acaba por ser salientado na imagem é uma característica precisa da percepção do espaço como “vazio” absoluto.



Manuel Olascoaga, *La pampa antes de 1879*. Litogravura.

As ossadas eram utilizadas como fundamento na construção do pampa como deserto e, por conseguinte, como espaço da barbárie e da morte. A terra dos indígenas, desconhecedores do conjunto de regramentos e limites típicos de uma sociedade civilizada, era, na ótica dos europeus e membros das elites portenhas, o espaço próprio do horror. Cuidadosamente nominada de *La pampa antes de 1879*, a imagem faz referência ao período anterior à conquista empreendida pelo general Julio Argentino Roca e, conseqüentemente, aponta para a convicção de que a Argentina estava em marcha para um futuro redentor, moderno e civilizado, já que o pampa deixava de ser o território do inimigo. A construção dessas tipologias ganharam condição de verdade no ordenamento visual da Argentina do século XIX. A instauração desse enredo discursivo foi fundamental para que a matabilidade dos corpos indígenas não se configurasse um crime, mas, ao contrário, uma positividade. Importa recordar, portanto, como esse genocídio foi

<sup>18</sup> Em *Au Fond des Images*, Jean-Luc Nancy propõe um jogo de palavras para trabalhar a constituição imagética da nação da paisagem. Escreve ele: “Pays, paysan, paysage: c’est comme la déclinaison d’un mot, ou plutôt celle d’un sémantème qui ne serait aucun de ces tris mots, chacun d’eux en formant un cas. Il y aurait ainsi Le cas de la situation – pays –, le cas de l’occupation – paysan – et Le cas de la représentation – paysage. Situation, occupation et représentation d’une meme réalité”. In: NANCY, Jean-Luc. *Au Fond des Image*. Paris: Galilée, 2003, p.101.

legitimado através de um certo conjunto de imagens e levado a cabo pela máquina de guerra da modernidade em seu afã classificador, ordenador, normatizador e biopolítico.

Uma das últimas imagens do pampa em guerra foi cunhada pelo pintor argentino Benjamin Franklin em 1860. Diferente de grande parte das representações anteriores, esta traz uma família de brancos afastando-se em grande velocidade de um botim ao longe, colocando em segundo plano. O tipos engendrados na imagem reforçam, portanto, o caráter infernal do deserto, tornando impossível a vida organizada, estruturada e condizente com os valores conhecidos por civilizados. A fuga desta família branca desenha ares de spectralidade, pois simula seu inverso: a não possibilidade de habitar aquele espaço o constrói como inóspito, justificando assim uma ação interventora.



Benjamin Franklin Rawson. *La huida del Malón*, 1860.

### **O DESERTO NA ORDEM VISUAL**

A memória parece organizar-se de uma maneira predominantemente visual.<sup>19</sup> Uma história das/por imagens apresenta-se como o aporte necessário para pensar as produções de verdade e o ordenamento do discurso engendrado na invenção da Argentina. O trabalho com imagens, nesse caso, não se restringe ao domínio dos imaginários, pois desvenda alguns mecanismos que regem determinadas atividades e crenças fundamentais. Isso porque as imagens são mediação pura e a cristalização das formas de verdade, em sua materialidade prática, é operada não apenas a partir do conjunto de imagens, mas

<sup>19</sup> DIDI-HUBERMAN, Geroge. *O vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

pelas relações sociais entre as pessoas mediada pelas imagens.<sup>20</sup> É desse modo que a partir de 1870 abriu-se uma nova etapa na guerra contra o índio, uma vez que o Estado argentino decidiu adotar uma espécie de “solução final” para o problema indígena, ou seja, buscaram sua eliminação física.<sup>21</sup> Essa opção não foi resultado apenas das novas possibilidades tecnológicas, oferecidas pelas modernas tecnologias militares, mas fundamentalmente foi construída no âmbito discursivo através de numerosas estratégias cunhadas por uma vontade de verdade.

Curiosamente, a chamada conquista do deserto, levada a cabo por Roca, foi acompanhada não apenas pelo exército argentino, mas também por religiosos, cientistas, artistas e fotógrafos. Em 1879, as colunas do exército argentino avançaram da extensa linha de fronteira com os índios até o Rio Negro, transformando-se no gesto mais espetacular de um conflito armado que continuaria até 1885. Tal evento, nos confirma Viñas, foi o desfecho de uma história de barbárie contra os habitantes nativos do Pampa.<sup>22</sup> Como forma de celebrar esse triunfo, o pintor uruguaio Juan Manuel Blanes recebe a incumbência de pintar a glória de Julio Argentino Roca. Pintada em grandes proporções e fortemente embasada nos documentos disponíveis sobre a conquista do deserto, Blanes repete o sentido horizontal a criar a sensação de vastidão. Entretanto, o conteúdo principal não é mais o drama da barbárie indígena ou do deserto indomável, é, ao contrário, preenchido em primeiro plano pelos oficiais de Roca, postados de maneira vitoriosa e apresentando uma sutil particularidade: o ponto de vista para a composição é próximo e alto, como uma célebre fotografia de Antonio Pozzo, de modo que apenas as cabeças dos oficiais fiquem acima da linha do horizonte. Ora, diante de tudo que enfatizamos, não seria forçoso afirmar que a imagem criada por Blanes celebra o triunfo da racionalidade, simbolizada pelas cabeças, que haviam domando aquela terra infinita. Tal argumento parece ganhar corpo se observamos que a direita do quadro estão marinheiros, cientistas e fotógrafos e a esquerda, religiosos acompanham indígenas catequizados e “domesticados”.<sup>23</sup> Esta composição parece pertencer a um típico sistema de exclusão

<sup>20</sup> Cf. DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

<sup>21</sup> VIÑAS, David. *Indios, ejército y frontera*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1982.

<sup>22</sup> VIÑAS, *op. cit.*

<sup>23</sup> MALOSSETI COSTA, Laura; PENHOS, Marta. *Imágenes para el desierto argentino: apuntes para una iconografía de la pampa*. In: *Ciudad/campo en las artes en latinoamerica y Argentina*. Buenos Aires: Coedigraf, 1991.

baseado numa vontade de verdade e apoiada sobre o suporte não apenas do Estado, mas de toda institucionalidade legitimada na e pela sociedade.



Juan Manuel Blanes, *La Revista del Río Negro*, 1894.

Durante o XIX a paisagem do pampa, na verdade as camadas de sentido construída pelo enredo e pela trama discursivo-visual, transformou essa paisagem em um drama nacional e da nacionalidade argentina. Tomando as imagens como projetos complexos, com existências específicas muitas vezes inesperadas,<sup>24</sup> constatamos que o pampa argentino foi transformado como lugar do vazio, da ausência de civilização. Elaborado como problema, foi inventado como deserto. Talvez, poucas foram as nações em que a distância entre espaço de experiência e horizonte de expectativa tenha provocado tantos traumas sociais e culturais como na Argentina do século XIX.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERDI, Juan Bautista. Bases e pontos de partida para a organização política da República Argentina. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1941.

ALTAMIRANO, Carlos & SARLO, Beatriz, *Ensayos Argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel, 1997.

CASTRO GOMEZ, Santiago. Ciência Sociales, violência epistémica y el problema de la invención del otro. In: LANDER, Edgardo. *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLASCO, 2003.

COLI, Jorge. *Como estudar história da arte no XIX*. São Paulo: Senac, 2005.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

<sup>24</sup> COLI, Jorge. *Como estudar história da arte no XIX*. São Paulo: Senac, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Geroge. *O vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIENER, Pablo & COSTA, Maria de Fátima. *A América de Rugendas: obras e documentos*. São Paulo: Livraria Kosmos Editora, 1999.

ECHEVERRÍA, Esteban. *La cautiva*. Buenos Aires: Bureau Editor, 2005.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: *Ditos e Escritos III – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro, Forense Universária, 2001.

LAMAS, Andrés. Apud RICUPERO, Bernardo. As nações do romantismo argentino. In: PLAMPLONA, Marco & MÄDER, Maria Elisa. *Revoluções de independências e nacionalismo nas Américas*. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

MAIA, João Marcelo Ehlert. *A terra como invenção: o espaço no pensamento social brasileiro*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2008.

MALOSSETI COSTA, Laura; PENHOS, Marta. Imágenes para el desierto argentino: apuntes para una iconografía de la pampa. In: *Ciudad/campo en las artes en latinoamerica y Argentina*. Buenos Aires: Coedigraf, 1991.

NANCY, Jean-Luc. *Au Fond des Image*. Paris: Galilée, 2003.

SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo: civilizacion y barbarie*. Venezuela: Ayacucho, 1977.

TERAN, Oscar. *Historia de las ideas en la Argentina: Diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2008.

VIDAL, Emeric Essex. *Picturesque illustration of Buenos Aires and Monte Video*. London: Published by R. Ackermann, 1820.

VIÑAS, David. *Indios, ejercito y frontera*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1982.

